

O RESTAURO DA SÉ DA GUARDA:
ROSENDO CARVALHEIRA E O PODER SUGESTIVO
DA ARQUITECTURA*

Por **Lúcia Maria Cardoso Rosas****

Resumé

La restauration architectonique de la Cathédrale de Guarda (1899-1921), a suivi un projet (1897) pré-établi par Rosendo Carvalho. L'architecte est l'auteur d'une Mémoire sur la restauration du monument, document précieux en soi même aussi bien que par la rarefaction de la théorie sur le thème, au Portugal. L'exemple de la Cathédrale de Guarda est fort bien illustratif de la opacité des principes sur la restauration en Portugal, à cette époque.

O fenómeno do restauro arquitectónico, no seu devir teórico e prático, no Portugal oitocentista, corresponde a uma questão de multiplicadas vertentes. Parece-nos, por isso, inexacto considerar que existiu

* O presente texto reporta-se a um tema desenvolvido no nosso trabalho de dissertação de doutoramento: *Monumentos Pátrios. Arquitectura religiosa medieval — património e restauro (1835-1928)*, Porto, Faculdade de Letras, 1995, 2v., trabalho este co-orientado pelo Prof. Doutor Carlos Alberto Ferreira de Almeida.

O tipo de abordagem que seguimos é devedora do que aprendemos com este Mestre, nas suas observações e na sua obra.

** Professora Auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

uma orientação única ou preponderante, nos restauros projectados ou concluídos. Pelo contrário. A diversidade de critérios é considerável.

Mais do que na procura de unidade de *estilo*, o restauro radicou na ideia de *unidade* como princípio matricial da arquitectura, e no culto dos monumentos, como símbolos da identidade nacional. O restauro da Sé da Guarda constitui um exemplo de notável riqueza para o estudo da questão¹.

O restauro da Sé da Guarda iniciado em 1899 seguiu, em grande parte, a orientação imprimida por Rosendo Carvalheira na *Memória sobre a Sé Cathedral da Guarda e sua possível restauração* que concluiu em 1897, depois de ter inspecionado a referida Sé, em missão oficial de que fora incumbido².

Rosendo Garcia de Araújo Carvalheira (c.1864-1919) formado pelo Instituto Industrial riscou edifícios que pontuaram a cidade de Lisboa na viragem do século, mas a sua obra de maior destaque terá sido o Sanatório de Sant' Ana na Parede (1912) onde planificou «um notável programa funcional»³.

Protegido por Alexandre Herculano que o auxiliou nos primeiros estudos, viria a fundar em 1882 uma sociedade literária e histórica, no Instituto Industrial que então frequentava, a que deu o nome de Herculano. Aí publicou um boletim com o título de «Eurico»⁴. Homenageava dessa forma o seu protector, indiciando o desejo de ser depositário de uma formação marcada pela herança intelectual de tão notável personagem da primeira geração romântica.

² A referida *Memória* é composta por 2 volumes, constituindo o v. 2 um álbum documental com 32 fotografias obtidas antes do restauro e comentadas pelo autor. Este trabalho de Rosendo Carvalheira encontra-se inédito no Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas. O V. 1 tem 60 fólios e está datado de finais de Novembro de 1897. Na delegação do Ministério das Obras Públicas do Porto existe uma cópia do v. 1 da *Memória*, exemplar que utilizámos, pela sua maior acessibilidade, depois de termos conferido no A.H.M.O.P., tratar-se exactamente de uma cópia. O exemplar que utilizamos não se encontra paginado, e por isso a paginação que apresentamos nas citações é da nossa responsabilidade. Não existe autorização no A.H.M.O.P. para a publicação da *Memória*, o que só faria sentido se a edição comportasse igualmente o v. 2, correspondente ao apêndice fotográfico. Pela impossibilidade da sua reprodução, faremos referência descritiva às fotografias daquele volume.

José Osório da Gama e Castro transcreveu parte desta *Memória*: (capítulo 2.º da II parte e alguns extratos da III parte) quando publicou o seu trabalho *Diocese e districto da Guarda*, Porto, 1902, p. 351-353.

³ França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, v. 2, Venda Nova, Bertrand Editora, 3.ª edição, p. 138.

⁴ S./v. *Carvalheira, Rosendo Garcia de Araújo* in «Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira», Lisboa, Rio de Janeiro, v. 6, p. 65.

Apesar de o contacto com Herculano não ter ultrapassado a adolescência⁵, Rosendo Carvalheira foi sem dúvida por ele influenciado nas leituras da sua vasta obra. A marca dessas leituras transparece no texto da *Memória*, assim como em outros escritos do arquitecto, emprestando-lhe um tom de retórica antiquada quando enaltece figuras da história portuguesa especialmente apreciadas por Herculano, como D. João I.

O conceito de monumento e o vocabulário que utiliza, ao criticar as obras realizadas na Sé da Guarda no século XVIII recordam os «brados» a favor dos monumentos escritos pelo historiador n'«O Panorama», desde 1838.

É certo que a retórica patriótica que repete, exaurindo-os, os tópicos da cultura da primeira geração romântica, é um fenómeno recorrente do epiromantismo português a que o Ultimatum de 1890 deu alento exacerbado, mas é mais frequente encontrá-lo em autores de vocação e actuação literária. Em Rosendo Carvalheira encontramos a miscigenação de uma cultura artística e técnica actualizada, no contexto português, com uma visão da função dos monumentos eivada de referências aos conceitos transmitidos por Herculano cerca de sessenta anos antes. Deste (des)encontro resulta por vezes a definição um pouco forçada de algumas ideias que emergem descontextualizadas da consciência artística do arquitecto. Analisando a *Memória* e outros textos da sua autoria podemos notar a ponderação de uma e de ou outra situação mental nas opções preferidas para o restauro da Sé da Guarda.

A organização da *Memória* de 1897 é, em si mesma, expressiva das concepções de Rosendo Carvalheira sobre a forma de restaurar um edifício. Dividida em três partes desenrola-se por vários capítulos começando por fazer um esboço histórico da cidade da Guarda e dos edifícios anteriores à actual Sé, que desempenharam a mesma função, para seguidamente fixar as fases e a respectiva datação das obras do edifício a restaurar. Segue-se uma explanação sobre o «estilo ogival» em todas os seus períodos, procurando as respectivas correspondências estilísticas na igreja, para depois descrever o edifício no estado em que se encontrava quando o observou, referindo os elementos arruinados e os «vandalismos». Conclui expondo o programa de restauro e o respectivo orçamento. O segundo volume reproduz fotograficamente a Sé em 32 *clichés*, comentados pelo autor, a que juntou uma planta cedida pela direcção de obras públicas local.

⁵ Alexandre Herculano morre em 1876.

Obra exemplar, a *Memória* de Rosendo Carvalheira concretiza a importância da existência de programas de restauro que antecedam as intervenções, compostos de estudos prévios sobre a história dos edifícios, as técnicas e os materiais aí empregues assim como os que se projecta utilizar, a «determinação do estilo», o método a seguir, a necessária aprendizagem dos artífices, ou seja uma série de requisitos necessários a um restauro capaz, que Ramalho Ortigão enunciara um ano antes e a cuja falta atribuíra as intervenções quase sempre desastrosas nos nossos monumentos⁶.

A prática de apresentar estudos e projectos anteriormente à execução das obras de restauro, acompanhados de relatórios justificativos, era comum em França desde a década de 40, até porque frequentemente essas obras eram sujeitas a concurso como aconteceu logo em 1843 no caso de Notre-Dame de Paris, tendo sido escolhido o projecto de Viollet-le-Duc e Jean-Baptiste Lassus⁷. Em Espanha encontramos o exemplo do restauro da catedral de León (1859-1901), centro de grande debate doutrinário sobre a questão, para o qual foram elaborados vários projectos ao longo do tempo em que decorreram as intervenções. Em 1860 Matías Laviña Blasco, o primeiro arquitecto encarregado das obras apresentou o seu *Proyecto de restauración (Demoliciones y Derribos) o Conservación (atirantados) par la Catedral de León*, cujo título só por si é elucidativo dos debates e dúvidas em torno da matéria⁸.

Programar os restauros com estudos sobre o edifício era uma prática corrente que Rosendo Carvalheira aprendeu nas obras teóricas de Viollet-le-Duc, autor que constantemente cita e enaltece.

Para reforçar a justificação do álbum fotográfico que acompanha a *Memória*, o arquitecto recorre à *voce Restauration* do «Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française de XI au XVIème siècle», sobre as vantagens da fotografia nos trabalhos de restauro dos edifícios antigos⁹. Rosendo Carvalheira estava familiarizado com as obras do teórico francês e com as instruções do Comité des Arts et Monuments sobre

⁶ Ortigão, Ramalho, *O Culto da Arte em Portugal*, Lisboa, 1896, p. 20 e 54. Ramalho exceptuava a *Memória* (...) de Mouzinho de Albuquerque e a qualidade do restauro da Sé Velha de Coimbra, dirigido por A. A. Gonçalves.

⁷ Leniaud, Jean-Baptiste, *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) ou le temps retrouvé des cathédrales*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1980, p. 79-80.

⁸ González-Varas Ibáñez, Ignacio, *La catedral de León, Historia e restauración (1859-1901)*, León, Universidad de León, 1993, p. 132-139.

⁹ *Memoria* (...), 18-19. A *voce Restauration* do «Dictionnaire (...)» foi publicada no v. 8 em 1864.

arquitectura, escultura, mobiliário, armas, utensílios e música, desde a antiguidade até à Idade Média, reunidas nos *Cahiers d'instructions* publicados a partir de 1846¹⁰, corolário de num assinalável trabalho de inventariação e fixação da nomenclatura artística, que igualmente cita quando desenvolve o capítulo sobre «Arquitectura ogival»¹¹.

Sócio efectivo da Real Associação dos Architectos Civis e Arqueólogos Portuguezes, aí discursa em 1895¹² referindo-se ao estado de abandono dos monumentos, e em 1897 apresenta uma proposta sobre os Monumentos Nacionais, lançando o debate, na assembleia, sobre a correcção das opções entre os critérios de restaurar ou conservar, elogiando sempre a obra de Viollet-le-Duc¹³. Vivia-se na época um ambiente de polémica sobre o tema, a que o restauro inacabado do mosteiro do Jerónimos dava o mote, e em que os congressos internacionais de architectos reservavam nos programas um lugar assinalável dedicado ao seu debate¹⁴. Basta folhearmos o Boletim da associação referida, na década de 90, para entendermos que a *Memória* de Rosendo Carvalheira se insere num ambiente de alargada discussão e de muitas leituras vindas de fora, cujos títulos o mesmo periódico publica. Na mesma altura prosseguiam as obras de restauro da Sé Velha de Coimbra dirigidas por António Augusto Gonçalves, e em 1898 Ernesto Korrodi professor de desenho de origem suíça, que se encantara das ruínas do castelo de Leiria, publica em Zurique os seus *Estudos de Reconstrução sobre o Castelo de Leiria*¹⁵ onde desenvolve uma proposta inspirada em Viollet-le-Duc. Em 1899 Augusto Fuschini começava a dirigir o restauro da Sé de Lisboa, para o que elaborou uma série de estudos, tentando sublinhar na catedral lisboeta uma imagem românica que traduzisse «a severa solemnidade do

¹⁰ Vários, *Principes d'analyse scientifique. Architecture. Méthode et Vocabulaire*, Paris, Imprimerie Nationale, 1972, p. 3.

¹¹ *Memoria* (...), fl. 24.

¹² *Discurso do Sr. Rozendo Carvalheira na sessão de 26 de Julho de 1895*, «Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes», Lisboa, v. 7, n.º 5, 3.ª série, 1896, p. 65.

¹³ *Assembleia Geral de 7 de Novembro de 1897* «Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes», Lisboa, v. 7, n.º 12, 3.ª série, p. 182-184.

¹⁴ «Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes», Lisboa, v. 7, n.º 9, 3.ª série, 1897, p. 135-139.

¹⁵ Cfr. Korrodi, Ernesto, *Estudos de Reconstrução sobre o Castelo de Leiria*, Zurique, Instituto Polygraphico, 1898.

¹⁶ Fuschini, Augusto, *Arquitectura Religiosa na Idade Média*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1912, p. 151.

estilo e o aspecto de força que nunca perderam as grandes massiças torres da Sé (...)»¹⁶, segundo princípios aprendidos na obra do mesmo arquitecto francês e que transparecem no livro de Fuschini publicado em 1904.

A *Memória* de Rosendo Carvalheira, apesar da sua qualidade exemplar não surge pois como uma obra isolada na factura e nos conceitos, como aliás a de Ernesto Korrodi, a de Fuschini ou a de A. A. Gonçalves. A verdade é que apesar das notórias diferenças, todas demonstram um atraso considerável em relação ao que se passava na Europa, não porque os métodos preferidos em Portugal tivessem já sido abandonados nos outros países, mas porque aí eram praticados e discutidos há algumas décadas, o que propiciava a recepção, mais ajustada no tempo, de novas teorias que iam surgindo e ganhando adeptos.

Em Portugal, as obras acima referida, imprimiram e fixaram no final do século modos de restaurar, principalmente nos casos da Sé da Guarda e da proposta de Korrodi, de grande sucesso no gosto português, perpetuando-se no século XX a pratica de um restauro tardiamente tipificado, uma vez que já nos finais da centúria anterior começava a preferir-se conservar¹⁷.

No VI Congresso Internacional dos Arquitectos realizado em Madrid em 1904, no qual participou Rosendo Carvalheira, proclamou-se a necessidade de salvaguardar as modificações que apresentassem mérito artístico, obedecendo à condição de não destruírem a unidade do conjunto. Prevalencia o objectivo de manter a unidade do estilo mas recomendava-se vivamente a distinção entre os elementos novos e os antigos¹⁸.

Voltemos à *Memória*. A notícia histórica que dá início ao manuscrito do arquitecto é por ele considerada fundamental porque lhe dá a conhecer os diversos períodos da construção «facto fundamentalíssimo para o caso em que se trate de uma restauração metódica¹⁹». Situa a construção da Sé

¹⁷ Devemos registar a rápida difusão das teorias de Camilo Boito depois da sua publicação em *Questioni pratiche di Belli Arte* em 1893, no que concerne o caso português.

Os princípios de Camilo Boito foram integrados na lei italiana e tiveram influência decisiva na Carta de Atenas que resultou da Conferência Internacional de 1934. No entanto a sua repercussão europeia começou muito mais cedo e teve eco em Portugal logo em 1895, registado e defendido por Gabriel Pereira em: *Restaurar e Conservar*, «Arte Portuguesa», Lisboa, n.º 6, Junho, 1895, p. 121. Em 1897 a preferência de conservar e restaurar é defendida na Associação dos Arquitectos Civis e Arqueólogos Portugueses, por Sousa Viterbo.

¹⁸ VI.º Congresso Internacional de Architectura, «A Construção Moderna», Lisboa, n.º 133, i Junho 1904.

¹⁹ *Memória* (...), fl. 12.

entre os reinados de D. João I e de D. João III, mais precisamente entre 1406 e 1549, estabelecendo os limites de cada período uma vez que as obras se desenrolaram por várias campanhas²⁰.

O facto de a construção da catedral ter sido iniciada durante o reinado de D. João I, que forneceu ao respectivo bispo «a traça e as provisões» — apesar da vontade expressa, os monarcas anteriores não lograram alcançar as promessas de construir a nova Sé²¹ — é razão e pretexto para Rosendo Carvalheira elogiar aquele rei e a sua *Kunstwollen* que explica «por duas incommensuráveis forças» que solicitavam o seu ânimo decidido: Deus e Pátria²². Parece-nos ouvir a voz distante de Herculano. Vale a pena transcrever um pouco mais o texto do arquitecto:

«A sua cota de guerreiro sentiu por muitas vezes o pulsar d'um coração leal absorvido por estes dois cultos preponderantes da sua vida, que fizeram da sua mascula individualidade de crente e da sua bronzea investidura de rei, a mais luminosa syntese, de que, com justificado desvanecimento nos podemos orgulhar, ao invocarmos o nosso passado histórico.

Não é de estranhar pois, que durante o seu longo e glorioso reinado, Portugal fosse dotado com muitos padrões comprovativos da sua crença ardente (...)»²³. Máximo vulto da Idade Média portuguesa, assim classificara Herculano o rei D. João I, em 1843²⁴ fixando a imagem de guerreiro viril e devoto e enaltecendo os valores da sobriedade e da religião.

No final do século Rosendo Carvalheira elogia o edifício da Sé da Guarda «pela serenidade magestosa das suas grandes linhas; os pequenos e por vezes mesquinhos motivos de decoração, não existem a atenuar com a sua presença burilada a sugestiva imponencia e beleza dos grandes vãos; a este respeito o edifício da Sé da Guarda é talvez um dos mais interessantes do paiz»²⁵. Ao longo da *Memória* várias vezes transmite o seu apreço pelas qualidades de «sobriedade magestosa e de simplicidade decorativa»²⁶ e essas características que, apesar de todos os acrescentos «vandálicos» ou não, detecta na Sé da Guarda serão um dos factores

²⁰ *Ibidem*, fl. 16.

²¹ *Ibidem*, fl. 13 e 6 a 8.

²² *Ibidem*, fl. 9.

²³ *Ibidem*, fl. 9.

²⁴ Herculano, A. *A Eschóla polytechnica e o monumento*, «Revista Universal Lisbonense», Lisboa, v. 2, n.º 40, 4.ª série, 8 Junho, 1843.

²⁵ *Memória* (...), fl. 33.

²⁶ *Ibidem*, fl. 35.

determinantes do programa que define para o restauro. As virtudes atribuídas por Herculano e por Carvalheira a D. João I enlaçam com as qualidades que o segundo encontra na catedral beirão. Mas, a colagem que Alexandre Herculano faz entre a personalidade humana e histórica do rei e a arquitectura do seu tempo, espelho do modo de viver da época, engloba uma visão historicista da arquitectura, sem dúvida, mas também uma visão marcadamente simbólica e emblemática das construções. Nesse sentido o historicismo de Herculano é radicalmente romântico, na medida em que coloca o passado sempre em relação com o presente, conferindo à História um forte sentido pedagógico que se estende à arquitectura. O heroísmo de D. João I e o mosteiro da Batalha comungam das mesmas características «humanas», porque a construção do conjunto monástico tinha de consubstanciar a personalidade do rei e da pátria, a que só o arquitecto Afonso Domingues podia dar expressão «portuguesa»²⁷.

Nos textos de Rosendo Carvalheira, apesar das alusões que faz a D. João I e à sua brilhante acção de *bahuer*, o enlace entre as virtudes do rei e a arquitectura do seu tempo é muito menos apertado, destacando-se uma consciência arquitectónica que valoriza a sobriedade, é certo, mas a sobriedade da arquitectura enquanto fenómeno construtivo e visual. O valor emblemático, embora presente, parece afastar-se um pouco da análise do edifício, permitindo ressaltar o valor da sua concepção artística.

No princípio da segunda parte da *Memoria* define desde logo o tipo de restauro que deve ser aplicado à Sé da Guarda, dada a análise cronológica da construção e o estado precário do edifício ameaçado de infiltrações das águas pluviais e de outras causas de ruína: «O termo *restauração* n'este caso, tem para mim o valor restricto de *reposição no estado provavel* em que o edifício ficou ao concluir-se»²⁸. Os sublinhados são do autor e reforçam a influência de Viollet-le-Duc que Rosendo Carvalheira designa por «grande mestre» citando e traduzindo: «Poucos edifícios existem que durante a idade média principalmente fossem construídos d'um so jacto, ou se o foram, que não soffressem notaveis modificações ou fosse ou adjunções e transformações ou fosse ainda, por alterações ou mudanças parciaes. *É pois essencial antes de empreender*

²⁷ Referimo-nos aos textos de Herculano sobre monumentos, e ao conto «A Abóbada» (1839). Sobre este assunto veja-se a análise de França, José-Augusto, *A Arte Medieval Portuguesa na visão de Herculano*, sep. de «Alexandre Herculano à luz do nosso tempo», Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1977.

²⁸ *Ibidem*, fl. 17.

qualquer trabalho de restauração ou reparação, constatar exactamente a idade e o caracter de cada parte, compor uma especie de processo verbal apoiado sobre documentos certos, constituídos ou por notas escriptas ou por levantamentos graphics»²⁹.

Partindo das definições anunciadas, Rosendo Carvalheira vai nortear o programa de restauro com o objectivo de retirar todos os elementos que foram acrescentados à Sé depois de meados do século XVI, época em que, como vimos, considera que o edifício foi concluído.

As peças de cantaria — capitéis, fustes, bases, gárgulas, silhares, etc. — danificadas pela colocação de altares e retábulos posteriores, ou alteradas por múltiplas camadas de cal — deveriam ser repostas e refeitas sempre que possível. Depois de analisada a pedra da construção Carvalheira conclui que a sua cor é escura mesmo «quando roçada de fresco» o que se torna uma vantagem porque as peças substituídas «facilmente adquirem o tom vetusto predominante no edificio»³⁰.

É importante que não se distinga o velho e o novo de acordo com esta teoria de restauro: manter ou devolver a construção à sua integridade. Foi prática frequente no século XIX tentar que a intervenção arquitectónica ou escultórica não se distinguisse da construção pré-existente. O considerável avanço da química naquela centúria contribuiu decisivamente para a prossecução desse objectivo. A título de exemplo referiremos os casos de Jean-Baptiste Lassus que procurou uma forma de conferir às pedras novas um aspecto antigo, no restauro de Saint-Germain d'Auxerrois (1841)³¹, e o processo de restauro da fachada ocidental de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers (c.1847) no qual participou um farmacêutico, confeccionando especialmente uma «mistura» que conferiu às pedras novas a *patine* das esculturas e silhares antigos³². No restauro da Sé Velha de Coimbra, iniciado em 1893, foram refeitos fustes do transepto com pedra nova e propositadamente carcomida, para não se distinguir da pedra antiga.

Rosendo Carvalheira considera «vandalismos» todos os elementos acrescentados depois de meados do século XVI ou então tudo o que

²⁹ *Ibidem*, fl. 26.

³⁰ *Ibidem*, fl. 44-45.

³¹ Leniaud, Jean-Baptiste, *O.c.*, p. 107.

³² Brochard, Bernard, *La place de Notre-Dame-la-Grande dans l'histoire médiévale et les étapes de la restauration*, «Monumental», Paris, n.º 1, Dez. 1992, p. 18.

prejudique, ocultando, a intenção primordial dos edificadores. Mas entre os vandalismos há importantes distinções a fazer que afastam a abordagem do arquitecto das severas condenações de Herculano aos revestimentos pintados e dourados que tanto detestava porque encobriam, como falsos ouropéis, a sobriedade da arquitectura medieval³³. A cultura artística de Rosendo Carvalheira é evidentemente outra, e a sua leitura dos objectos artísticos dos séculos XVII e XVIII é mais racional e objectiva, mas é interessante notarmos como apesar dessa substancial diferença, continua a empregar o vocabulário altamente depreciativo que Herculano utilizou a partir de 1837 nas páginas de «O Panorama» e da «Revista Universal Lisbonense», e que depois se generalizou vastissimamente na literatura sobre arte, nos periódicos da época e mesmo no discurso dos deputados.

«Rajada vandalica», «acrescentos torpes», «barbarismos» «estulticia e ignorancia», «atentado de lesa-arte» e «crime» são algumas das expressões constantemente repetidas na *Memória* sempre que referem obras realizadas durante os trezentos anos que se seguiram à conclusão da Sé³⁴. Mas, como já apontámos, Rosendo Carvalheira faz importantes distinções entre os vandalismos, separando as águas, para encontrar soluções diversas para o restauro. Exemplifiquemos.

Os vandalismos que em sua opinião devem ser conservados são: o orgão monumental, que ocupava um dos tramos da nave central, e o retábulo da capela-mor. Como explica na *Memória*, uma peça pela sua natureza intrínseca pode ser uma bela produção artística de considerável valor, mas se essa peça pela sua situação afronta ou encobre uma parte nobre do edificio, prejudicando-lhe o efeito e a intenção primordial, então deixa de ter valor e só deve ser considerada como um deplorável «elemento vandalico attentatorio da pureza e integridade do edificio. Um vandalismo d'essa natureza poderá e deverá conservar-se mas a sua deslocação impõe-se como uma necessidade reconhecida e incontestavel»³⁵.

O orgão de talha dourada, com uma altura superior a 10 metros, de desenho «magnífico e gracioso», de «execução admirável», pertence aos vandalismos que devem ser considerados. O arquitecto propõe a sua

³³ Cfr. os artigos publicados por Alexandre Herculano sobre monumentos em «O Panorama» entre 1837 e 1838, mais tarde reunidos, com algumas alterações nos «Opúsculos», v. 2, Lisboa, Livraria Bertrand, s./d. [1872-1873], e na «Revista Universal Lisbonense» em Julho e Agosto de 1843.

³⁴ *Memória* (...), fl. 46.

³⁵ *Ibidem*, fl. 34.

remoção para o fundo da nave central — depois de demolido o coro alto — onde poderá servir de «artístico guarda-vento»³⁶.

Quanto ao retábulo da capela-mor Rosendo Carvalheira considera-o a mais notável peça artística existente no templo e, no seu género, um dos melhores trabalhos de todo o país. Compara-o ao retábulo da capela do Sacramento da Sé Velha de Coimbra que afirma ter sido terminado em 1566, datando o exemplar da Guarda entre 1550 e 1553. Esta peça encontrava-se em precário estado de conservação, faltando-lhe vários elementos e apresentando outros muito deteriorados, vítima, segundo o autor da *Memória*, dos soldados de Napoleão. O retábulo ocupava todo o fundo da ábside encobrendo colunas e arcaturas da primitiva construção. Por essa razão e por necessitar de ser desmontado para receber as reparações necessárias, propõe a deslocação para o topo sul da nave cruzeira «onde pela sua presença não entaiparia peça alguma de valor, e até guarneceria de uma forma conveniente a fria nudez do grande elemento da parede do fundo»³⁷.

Não obstante Rosendo Carvalheira ter consciência do valor artístico do órgão e do retábulo, e de expôr as razões da sua deslocação — as peças alteram a perspectiva da nave central e escondem elementos construtivos — sempre com o objectivo primeiro do restauro, inspirado em Viollet-le-Duc, que consiste em imprimir ao edifício o seu estado provável quando foi concluído, cremos que a razão propulsora desta teoria reside na circunstância de a arquitectura ser considerada uma arte maior.

Quando em 26 de Julho de 1895 discursa perante a assembleia da Real Associação de Architectos Civis e Arqueólogos Portugueses, Carvalheira traça um pequeno esboço do offício do architecto ao longo da História, desde a Grécia clássica «que elevou o conceito dos architectos, quasi á dignidade de semideuses», concluindo que entre várias formas artísticas a «architectura é talvez, de todas ellas, a que mais profunda e immediatamente recebe e transmite as impressões revolucionarias do meio em que floresce. Por essa razão se explica o intenso poder suggestivo de um monumento architectural, *seja qual fôr a epocha da sua construção*»³⁸, principalmente quando ella se relaciona com a commemoração d'um facto que impressionou profundamente uma época»³⁹.

³⁶ *Ibidem*, fl. 40.

³⁷ *Ibidem*, fl. 43.

³⁸ Sublinhado nosso.

³⁹ *Discurso do Sr. Rozendo Carvalheira na sessão de 26 de Julho de 1895 (...)*, p. 67.

Rosendo Carvalheira valoriza a arquitectura em si mesma. Indiferentemente da época da construção, o que o seduz é o poder de retenção de memória que a arquitectura, e principalmente ela, potencialmente contém, ou seja o seu poder de monumento histórico que, contra a passagem demolidora do tempo, mantém a presença do passado.

Retomemos a sua prelecção: «Entre-se em qualquer templo, d' aqueles que o passado nos legou, envolto na dourada poeira da tradição, templos que, por vezes synthetizam todo o esplendor d' uma epoca, toda a valentia d' uma raça, toda a sinceridade d' uma crença; é extraordinária a impressão recebida!

Perpassa-nos pelo espirito absorto na contemplação, uma revoada do passado, toda a visão complexa de uma epoca.

A nudez vetusta da nave a indicar-nos a simplicidade do viver coevo, o arrojo quasi maravilhoso das artesoadas abobadas, apenas pousadas ao de leve sobre os rendilhados capiteis de esbeltissimos feixes de caprichosas columnas, a revelarem-nos a coragem e o arrojo de sobrehumanos acommetimantos; (...)»⁴⁰.

Não podemos deixar de ver aqui o estilo antiquado inspirado em Herculano, mas a lição recebida nas leituras do historiador surge actualizada.

Relativizemos o tom acrisolado do discurso e dele retenhamos o essencial, ou seja, o valor impressivo que Rosendo Carvalheira encontra na arquitectura, arte maior pela sua capacidade de memoração. A escolha que faz da imagem de um edifício medieval, acorda-se sem dúvida com o gosto da época como vimos, mas este é um aspecto que nos parece secundarizar-se perante o fascínio do monumento architectónico e histórico, esse sim, valorizado enquanto tal.

Ao analisarmos uma boa parte dos grandes restauros feitos em Portugal no século XIX, a questão do primado da arquitectura parece emergir do fenómeno cultural romântico que corre à superfície: o culto do passado que engloba uma visão historicista dos monumentos. Não há dúvida que a valorização dos monumentos e o afã de os restaurar é uma das vertentes da paixão pela História, em época de progresso por vezes avassalador e destrutivo dos testemunhos materiais do passado. Mas não podemos esquecer que restaurar é igualmente uma prática architectónica, feita por architectos ou não, e que essa circunstância não tem uma ponderação menor no resultado final dos restauros, do que o gosto pela

⁴⁰ *Ibidem*, p. 68.

Idade Média. Pelo contrário, muitas vezes ela é mais significativa esclarecendo melhor as opções adoptadas.

Supômos que as razões que acabámos de aduzir ajudam a explicar que tantas obras de restauro em edifícios medievais se tenham realizado em Portugal, já desde o século XVIII, sem que para isso encontremos uma equivalente cultura artística medievalista por parte dos restauradores. O *leitmotiv* da sua acção e dos seus programas — de engenheiros, condutores de obras públicas ou architectos — é a própria architectura e o seu poder de simbolizar e não o puro gosto pela Idade Média, porque muitas vezes não possuem mais que um incipiente conhecimento dos estilos, confundindo-os até, cronológica e esteticamente. O facto de a quantidade de edifícios medievais restaurados ser maior do que a de qualquer outra época, esse sim é um aspecto de ordem cultural que se prende com gosto, moda, encomenda e sobretudo com a consagração de monumento histórico e nacional, que vê as construções como *totems* legados deliberadamente pelo passado, memórias do tempo histórico eleito pelo romantismo nacional: a época da formação e consolidação da nacionalidade e a época dos Descobrimentos. Entre as duas épocas variam as opções pessoais e o tempo em que são tomadas ao longo do século que nesse aspecto, como nos outros, não deve ser entendido como uma unidade cultural. Mas não é o momento de desenvolvermos mais esta questão.

É certo que Rosendo Carvalheira defende também o seu ofício, que aliás precisa valorizar num país onde a prática da architectura só começa a ser entendida como profissão diferenciada no final do século. Mas cremos que neste caso as ideias que expõe no seu discurso não são ditadas, no essencial, por essa razão. Cerca de dois anos mais tarde, na mesma Associação, apresenta uma proposta sobre a protecção e conservação dos monumentos nacionais lamentando os erros cometidos nesse campo, o que atribui ao facto de as obras de restauro não obedecerem «a uma orientação methodica e conscenciosa baseada sobre os bons principios de restauração aconselhados pelo maior artista e pensador d'este seculo, Violet-le-Duc»⁴¹.

Já acima referimos que se vivia uma época de debate entre os partidários do restauro e os que preferiam a conservação. Não esquecemos

⁴¹ *Sessão da Assembleia Geral em 7 de Novembro de 1897*, «Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes», Lisboa, v. 7, n.º 12, 3.ª série, 1897, p.183.

que no mesmo ano em que Rosendo Carvalheira apresenta a sua proposta (1897), Ramalho Ortigão, como vogal da Comissão dos Monumentos Nacionais, publica um texto sobre os projectos de restauro dos Jerónimos advogando algumas ideias contra o restauro inspirado em Viollet-le-Duc em nome da autenticidade das obras de arte⁴². Sousa Viterbo no debate lançado pela proposta de Carvalheira mostra-se partidário da conservação e considera que em muitos restauros, mesmo os que foram executados por artistas da qualidade de Viollet-le-Duc, «Faltam o verdadeiro carácter e o sentimento da epocha, a nitida compreensão do plano de quem delineou esses monumentos»⁴³. Para além da discussão teórica que as ideias publicadas em 1893 por Camillo Boito⁴⁴ impulsionaram, é curioso notarmos que em grande parte dos casos, naturalmente com excepções, o restauro é defendido por arquitectos enquanto a conservação agrada mais a eruditos e arqueólogos. Não é só um debate teórico que está em causa mas também a função prestigiante do arquitecto-restaurador que dessa forma exerce a sua arte em edifícios emblemáticos, os monumentos nacionais, o que confere uma nota de excelência à sua profissão dando-lhe razão de ser, e encomendas também...

No princípio do século XX, em jeito de balanço Rosendo Carvalheira considera que a centúria anterior não fora capaz de criar um estilo novo. A sua «acção reformadora, principalmente em architectura, revelou-se, firmando-se n'um ecletismo extravagante, symptomatico d'uma decadencia profunda»⁴⁵. Em 1877 o inglês William Morris (1834-1896) no manifesto da Society for the Protection of Ancient Buildings lamentava que o mundo civil da sua época não tivesse um estilo próprio de architectura, embora possuísse um vasto conhecimento dos estilos dos outros séculos. Dessa carência nascera a estranha ideia de restaurar os monumentos⁴⁶. Já para Viollet-le-Duc a descoberta «científica» do gótico, permitia aceder aos antigos segredos de projectar. O próprio

⁴² Ortigão Ramalho, *A conclusão do edifício dos Jerónimos* in «Arte Portuguesa», Lisboa, v. 1, Livraria Clássica Editora, 1943, p. 242-244. 8publicação original de 1897).

⁴³ *Sessão da Assembleia Geral em 7 de Novembro de 1897* (...), p. 183-184.

⁴⁴ Cfr. nota 18.

⁴⁵ Carvalheira, Rosendo, *Architectura. Rapido esboço. Da sua evolução desde as civilizações primitivas até ao fim do século XIX*, «Boletim de Architectura e Archeologia da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses», Lisboa, v. 9, n.º 3, 4.ª série, 1901, p. 27. O mesmo artigo foi publicado no «Diário de Notícias» de Lisboa em 29 e 30 de Janeiro do mesmo ano.

⁴⁶ Citado por Torsello, Paolo, *Restauro Architettonico. Padri, Teorie, Immagini*, Milão, Franco Angeli, 1994, p. 17, (5.ª edição).

restauro não era mais do que uma manifestação particular da actividade criativa, uma explicação da eterna possibilidade que todo o edifício tem de se regenerar, quando encontre um intérprete culturalmente preparado para compreender a sua disponibilidade para «reprojectar»⁴⁷.

Esta visão forneceu as bases necessárias ao prestígio da função de restaurar, ao conferir a esta prática uma qualidade criativa e não a de simples *mimesis* de alguns elementos construtivos da arquitectura o que estava ao alcance de qualquer bom artífice. No acolhimento desta visão por parte dos arquitectos ou dos praticantes de arquitectura, é que devemos, também, entender a valorização do restauro no século XIX e a sua interpenetração frequente com a arquitectura revivalista como é possível verificar nos restauros finisseculares dos mosteiros da Batalha e dos Jerónimos.

Voltemos à proposta de Rosendo Carvalheira para o restauro da Sé da Guarda.

Exteriormente o templo apresentava uma série de acrescentos mais ou menos arruinados que ocultavam as fachadas. Sobre os terraços que coroam as abóbadas das naves laterais tinham sido construídos aposentos cobertos por telhados de uma água danificando os arco-botantes, ocultos por aquelas construções, os vãos da nave central, as platibandas e algumas gárgulas.

A proposta de Carvalheira consiste na demolição de todos esses acrescentos, criando um adro ajardinado à volta da catedral. Coloca a hipótese de construir uma nova sacristia no lugar da antiga e arruinada, que se encostava ao muro norte da ábside ocultando os respectivos vãos e o absídido norte. Como existia uma grande diferença de cota entre o pavimento do templo e a praça adjacente, no lado norte (4 m), o arquitecto propunha a construção de uma nova sacristia cuja cobertura seria simultaneamente um adro, em continuidade como o adro projectado para rodear todo o templo. Este espaço envolvente seria guarnecido com um parapeito de cantaria sobriamente ornamentado⁴⁸, permitindo «circunvisitar todo o magnífico edifício que por este modo plenamente desafogado, ostentaria a sua magestosa grandeza permitindo admirar-se-lhe o soberbo conjuncto da sua sobria imponencia architectural. (...) Convenientemente illuminada por dois ou tres vãos de janellas-frestas, a nova sachristia projectada ficaria em condições regulares(...)»⁴⁹.

⁴⁷ Cfr. Idem, *ibidem*, p. 18.

⁴⁸ *Memória* (...), fl. 53.

⁴⁹ *Ibidem*, fl. 36.

O percurso em volta do edifício demonstra bem o que Rosendo Carvalheira pretendia valorizar, orientando uma «visita de estudo» à sobriedade imponente da catedral, isolando-a como um monumento arquitectónico, que, limpo de todas as excrescências, pudesse evidenciar a sua volumetria e estrutura construtiva, ou seja: a distinção entre a altura da nave central e a das colaterais, o respectivo apoio da cobertura da primeira nas paredes das segundas, através dos arco-botantes e respectivos contrafortes e botaréus, os vãos de iluminação da nave central e da cabeceira e o coroamento dos alçados em platibanda recortada.

Esta prática é comum a variados projectos de restauro. Perdem-se desta forma relações espaciais, volumétricas e de utência com os edifícios circundantes pré-existentes, com os espaços e edifícios *novos* que uma obra de arquitectura sempre gera.

Isolar um edifício clarifica o carácter de *monumento*, no seu sentido comemorativo, porque ele passa a ser entendido como uma estátua em praça pública, um obelisco ou arco de triunfo, valores caros aos conceitos oitocentistas de monumento, mas também clarifica a *arquitectura*. Cremos ser esta a motivação de Rosendo Carvalheira.

O segundo capítulo da *Memória* desenvolve uma exposição sobre o «estylo ogival, seu império e decadência», cuja intenção é determinar, nos elementos da construção do templo, quais os períodos artísticos a que pertencia cada fase, já que a sua cronologia está já estabelecida.

O autor recorre ao *Dictionnaire (...)* de Viollet-le-Duc, às instruções do Comité des Arts et Monuments e ao trabalho de Roger-Milés, *Comment discerner les styles*, então publicado⁵⁰. Parte da premissa que a arte ogival, «vulgar e injustificadamente chamada *Gothica*», reinando nos séculos XIII, XIV e XV, se caracteriza pela existência da ogiva que se arvora em sistema, «caracterisando com a sua esbelta flexibilidade o longo período de três séculos⁵¹».

A ideia de sistema, conjunto de partes dependentes umas das outras, utilizada para definir o estilo gótico, é inspirada em Viollet-le-Duc, mas parece-nos que Rosendo Carvalheira entendeu o funcionamento da ogiva principalmente como elemento visual identificativo de um estilo, que atinge todas as partes do edifício e também as artes decorativas da mesma época. Refere-se à ogiva unicamente como desenho aplicado ao perfil de vãos, que vai sendo alterado ao longo das fases do período ogival, e não

⁵⁰ *Ibidem*, fl. 21 a 30.

⁵¹ *Ibidem*, fl. 20.

como sistema de cobertura ou seja a abóbada de cruzaria de ogivas, estrutura elástica e dinâmica, postulado técnico de Viollet-le-Duc para a sua explicação do gótico⁵². É certo que o arquitecto francês começa por sublinhar a importância do reconhecimento no século XII da superioridade estática do arco quebrado relativamente ao arco de volta perfeita, mas foi partindo daí que reconheceu as vantagens das coberturas em cruzaria de ogivas. Este tipo de abobadamento permitiu o desenvolvimento de um sistema evolutivo, lógico e racional, que obrigatoriamente desembocaria na invenção de outros elementos como os arco-botantes, e em obras-primas: as catedrais de Amiens, Reims, Dijon, etc. Como refere Grodecki tudo é lógico e racional nesta progressão. O final da Idade Média corresponderia ao período de esquecimento de algumas regras fundamentais⁵³.

Rosendo Carvalheira escreve que um estilo, depois de se tornar universal, tende a «nacionalizar-se», fenómeno que geralmente coincide com a decadência artística do respectivo período. E exemplifica. Em Inglaterra foi adoptado, numa época em que a decadência do «estilo ogival» era já nítida, o arco ogival de quatro centros a que se chamou «arco Tudor»; em Portugal nos princípios do século XVI a tradição ogival também se nacionalizou, recebendo um cunho especial principalmente constituído «não só pelos accidentes do coroamento dos vãos mas também pela disposição e estylização de novos motivos ornamentais; foi o nosso período Emmanuelino»⁵⁴.

Alguns anos antes num ambiente que proporcionou a discussão sobre a existência de uma arte original portuguesa⁵⁵, Joaquim de

⁵² Cfr. Viollet-le-Duc, E. E., S./v. *Architecture, Cathédrale, Construction, Ogive, Style, Volûte*, in «Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française de XI au XVIème siècle», Paris, 10 v., 1854-1868.

Sobre a análise epistemológica desta obra veja-se entre outros, Damisch, Hubert, *L'architecture raisonné* in Bekaert, Geert, (dircção de), «A la recherche de Viollet-le-Duc», Bruxelles, Liège, Pierre Mardaga, 1980, p. 117-129. (O texto de H. Damisch foi publicado originalmente em 1964).

⁵³ Grodecki, Louis, *Viollet-Le-Duc et sa conception de l'architecture gothique* in «Le Moyen âge Retrouvé», v. 2, Paris, Flammarion, 1991, p. 377. Este estudo foi publicado originalmente em «Actes du Colloque International Viollet-le-Duc» Paris, 1980-1982.

⁵⁴ *Memória* (...), fl. 25.

⁵⁵ Durante e depois da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola realizada em Lisboa em 1882, debateu-se largamente esta questão. Cfr. o nosso estudo em colaboração com Pereira, Maria da Conceição Meireles, *Arte e Nacionalidade — uma proposta de Yriarte a propósito da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, «Revista da Faculdade de Letras. História», Porto, Universidade do Porto, v. 8, 2.ª série, p. 327-338.

Vasconcelos preocupou-se em provar que a arte manuelina não correspondia a um estilo, admitindo o termo aplicado à arquitectura da época de D. Manuel, como admitia o termo «estyllo Tudor». O sistema gótico já entrara em desorganização quando D. Manuel subiu ao trono e essa desorganização prolongar-se-ia até aos finais do século XVI. O manuelino não passava de um episódio decorativo «o capricho do esculptor, onde devia só prevalecer a ideia do architecto; (...)»⁵⁶.

Carvalheira parece estar de acordo com Joaquim de Vasconcelos e segue mesmo o seu estudo publicado em 1885. É curioso notar que o architecto prefere o termo Emanuelino, que Mousinho de Albuquerque empregou na sua publicação sobre o mosteiro da Batalha escrita em 1843⁵⁷. Em 1901 persiste na utilização do termo e não duvida em considerá-lo um acidente decorativo, como o *plateresco* em Espanha e o *Luís XV* em França⁵⁸.

A Sé da Guarda começou a ser construída nos princípios do século XV, correspondendo esta época, segundo o texto da *Memória*, ao 3.º período da arte «ogival» designado por «flamante ou florido». Revela-se este período na «depressão da ogiva que coroa os vãos dos porticos lateraes (...) vê-se ainda na ornamentação sobreposta ao vão do portico lateral norte; observa-se também n'alguma da rara ornamentação interna do edifício»⁵⁹. Rosendo Carvalheira concentra os três primeiros períodos da construção no século XV e o último entre 1482 e 1549, correspondendo a conclusão da fachada ocidental, incluindo a rosácea e o respectivo pórtico, o fecho da cobertura das naves laterais e dos arco-botantes, aos reinados de D. Manuel e de D. João II. No reinado de D. João III completou-se a cobertura geral do edifício e os remates decorativos dos coroamentos e modificou-se a fachada principal, que já estava concluída, alterando-se completamente o carácter anterior, modificando as torres, talvez para adicionar as duas capelas que ladeavam a fachada principal⁶⁰.

A fachada ocidental é a parte da igreja que menos agrada ao architecto, não porque o refira explicitamente, mas porque entre os

⁵⁶ Vasconcellos, Joaquim, *Da Architectura manuelina* in «História da Arte em Portugal» (sexto estudo), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1885, p. 14-15 e *passim*. (Conferência realizada no âmbito da Exposição Districtal de Aveiro de 1884).

⁵⁷ O referido texto terá sido publicado, pela primeira vez em 1854, em Leiria e posteriormente em Lisboa, em 1867.

⁵⁸ Carvalheira, Rozendo, *Architectura, Rapido esboceto. Da sua evolução desde as civilizações primitivas até ao fim do século XIX*, (...), P. 27.

⁵⁹ *Memória* (...), fl. 28.

⁶⁰ *Ibidem*, fl. 30.

«intoleráveis barbarismos» cuja destruição se impunha, enumera: a luneta que teria substituído a rosácea e os vãos rectangulares da mencionada fachada⁶¹. No comentário à fotografia do pórtico principal considera-o mesquinho, contrastando vivamente com a soberba majestade da nave a que dá acesso, parecendo obedecer ao último período da decadência da arte ogival, com motivos ornamentais manuelinos⁶². Esta apreciação difere muito da que lhe inspira o portal norte, o mais valorizado, que já sabemos atribuir ao primeiro período de construção da Sé, ou seja, ao reinado de D. João I.

Apesar de enunciar como definição de restauro a restituição do edifício ao estado provável em que este se encontrava quando foi concluído, não podemos deixar de detectar no seu texto uma preferência pelo projecto inicial, referenciada na forma de descrever as primeiras obras, no tom encomiástico que utiliza sempre que se refere a D. João I, que aliás afirma ter fornecido a traça do edifício. Embora não possua as provas documentais conclui que «o *projecto da Sé da Guarda*, deve ter sido produto da grande escola artística que produziu o monumento-epopeia da Batalha»⁶³. Traça depois um quadro sobre a propagação das formas góticas, evado de conceitos românticos e de referências a Viollet-le-Duc, referindo-se às poderosas associações de pedreiros-livres que irradiando dos grandes núcleos artísticos «caminhavam cheios de ideal pela Europa (...). Esta irradiação e esta disciplina explicam a unidade de estylos por épocas que se observa em todos os monumentos, que nos varios paizes deixou esse fulgido e pujantissimo periodo de trez seculos, em que predominou a *arte ogival*»⁶⁴.

A Sé da Guarda apresenta algumas semelhanças com a igreja do mosteiro da Batalha, como tem sido notado pela historiografia de arte portuguesa.

Tavares Chicó refere-se ao templo da Guarda como o que mais se aproxima da igreja do mosteiro da Batalha, apesar da falta de elegância do primeiro relativamente à segunda. Nos dois exemplares as capelas poligonais da cabeceira comunicam por passagens, a nave central é amparada por arcobotantes e os contrafortes são coroados de agulhas. Vê na estrutura da nave central da Sé uma versão manuelina da nave da Batalha e nos transeptos de ambas encontra o mesmo tipo de composição

⁶¹ *Ibidem*, fl. 34.

⁶² *Ibidem*, v. 2, est. VI.

⁶³ *Ibidem*, fl. 27.

⁶⁴ *Ibidem*, fl. 27-28.

apesar das ligeiras alterações. Na ábside nota diferenças na iluminação, uma vez que na igreja beirã apenas o andar superior é iluminado por frestas, mas estas até um terço da altura total conservam as «grilhagens», os arcos trilobados e os colunelos esguios das janelas da Batalha. Já nas estreitas frestas dos absidiolos, de arco de volta perfeita, encontra uma solução de tipo arcaizante, e nas janelas das naves, com o mesmo perfil vê a alteração das características da arquitectura nacional do século XIV e princípios do século XV⁶⁵. Chicó interroga-se mesmo se Pero e Filipe Henriques (filhos de Mateus Fernandes) que trabalharam nas obras da catedral da Guarda no bispado de D. Pero Vaz Gavião (1504-1517), teriam contribuído para aumentar a semelhança entre as duas igrejas, ou se pelo contrário, teriam procurado imprimir um sabor diferente ao projecto de D. João I, dada a época avançada em que trabalharam. As perguntas ficam sem resposta e os autores que escreveram posteriormente a M. Tavares Chicó pouco têm avançado neste campo. Responder às questões levantadas por Chicó não é o objectivo deste trabalho. Mas estudo do restauro pode esclarecer alguns aspectos porque supomos que as semelhanças com a igreja da Batalha, que existiam sem dúvida e foram notadas por Rosendo Carvalheira, devem ter sido acentuadas pelas obras de restauro. O arquitecto encontrou paralelismos nas duas construções e partiu do princípio que a traça inicial foi enviada por D. João I, «senhor da obra» nos dois casos. Já notámos uma certa preferência pelas obras relacionadas com este rei, em detrimento da construção da fachada e do seu portal manuelino.

Devemos evidenciar aqui o estado calamitoso de elementos fundamentais para a comparação estilística das duas igrejas, como as frestas e janelas da cabeceira, os vãos da nave central, os arco-botantes e os contrafortes coroados por agulhas, ou seja, os elementos que imprimem ao edifício os aspectos mais evidentes do seu perfil gótico. Pensamos que as obras de restauro acentuaram esse perfil, aproximando ainda mais os dois templos não na sua planimetria ou mesmo no arranjo de alguns alçados, mas naqueles aspectos mais superficiais da construção que os nossos olhos registam sem esforço, e por isso definem a imagem dos monumentos.

O Ministério das Obras Públicas, entre 1876 e 1886 encarregou-se de algumas obras de reparação, de pequena monta, a julgar pelas verbas

⁶⁵ Chicó, Mário Tavares, *A Arquitectura Gótica em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1968, p. 106, nota 79 e 178-181, (2.ª edição). A 1.ª edição é de 1954.

atribuídas (ou gastas) que o estado de ruína e insalubridade do edifício há muito tempo reclamavam, despertando a crítica. Em 1881 Gabriel Pereira chamava a atenção para a necessidade de conservar um edifício que deveria ser considerado monumento nacional e que se encontrava em péssimo estado agravado pela imensa humidade⁶⁶.

Despesas equivalentes a obras efectuadas pelo Ministério das Obras Públicas⁶⁷:

1876-1877	—	741\$580
1877-1878	—	367\$880
1878-1879	—	222\$640
1883-1884	—	694\$605
1884-1885	—	109\$270
1885-1886	—	6\$430

Entre 1899 e 1921 foram realizadas as seguintes obras de acordo com o projecto escrito na *Memória*, que custaram ao Estado 54.888\$64 reis⁶⁸:

- demolição de construções anexas às fachadas norte e sul;
- na fachada norte o muro da nave lateral foi rebaixado de forma a surgirem os arco-botantes ocultos por um telhado de uma água que

⁶⁶ Pereira, Gabriel, *A Catedral da Guarda* in «Estudos Diversos», 1934, p. 349-354. (artigo publicado originalmente em 1881).

⁶⁷ «Ministério das Obras Públicas, Commercio e Industria. Conta da Gerência», Lisboa. Os dados fornecidos encontram-se distribuídos pelos boletins correspondentes aos anos económicos.

⁶⁸ M.O.P., Porto, *Restauração da Se Catedral da Guarda — nota indicativa por annos economicos, da despeza feita desde o inicio das obras (24-4.-1899) até 30 de junho de 1921*.

Este relatório guardado na delegação do M.O.P. do Porto não se encontra completo nem assinado. Pertencendo a um arquivo por organizar e classificar não foi possível fotocopiá-lo.

Dada a sua extensão — 21 fls. — começamos por transcrever o texto que enumera as obras de restauro realizadas até à data assim como uma folha de despesas datadas de 1921 que se encontrava junta. Quando pretendíamos continuar a transcrição do documento este não se encontrava no mesmo local porque tinha seguido para a D.G.E.M.N. de Lisboa juntamente com outro material requisitado.

No arquivo da D.G.E.M.N. de Lisboa informaram-nos que essa documentação não estava disponível para ser consultada por se encontrar por classificar.

cobria toda a nave foto 2)⁶⁹. Estes foram restaurados, assim como as 12 janelas maineladas da nave central (estampa XXVIII). Os botaréis foram elevados e guarnecidos de gárgulas e restaurou-se platibandas e pavimentos das naves colaterais (Foto 3);

— demolição do coro alto que ocupava 1/3 da nave (estampa XII), equivalendo a 130 m²;

— restauro dos pilares das naves muito deteriorados pelo assentamento do coro alto, do órgão e dos púlpitos;

— restauro do forro e botaréis do exterior da ábside sul com materiais provenientes da demolição da sacristia anexa;

— rebaixamento do terreno circundante ao templo;

— rebaixamento do pavimento da igreja em 1,10 m; este rebaixamento originou um desnível entre a soleira da porta principal e o pavimento da igreja, que levou depois de 1921 à construção de 7 degraus de acesso à nave central;

— restauro de bases e fustes, incluindo a construção de vários elementos que haviam sido destruídos na nave e na cabeceira (Foto 4);

— refechamento de juntas no aparelho dos muros, nervuras e tambores dos fustes;

— reparação de jambas, capitéis e arquivoltas.

⁶⁹ As estampas e respectiva numeração dizem respeito ao álbum documental da *Memória* de Rosendo Carvalheira.

DESPESAS EQUIVALENTES A OBRAS EFECTUADAS
PELO MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS⁷⁰

	Jornaes	Materiais	Total
Ano económico de 1898-1899	1:000\$00.0	800\$04.0	1:860\$04.0
» » » 1899-1900	2:871\$59.0		2:871\$59.0
» » » 1900-1901	3:655\$23.5	87\$49.0	3:742\$72.5
» » » 1901-1902	2:882\$71.5	183\$65.5	3:066\$45.0
» » » 1902-1903	2:481\$54.5	753\$30.5	3:234\$85.0
» » » 1903-1904	2:995\$44.5	707\$67.0	3:703\$11.5
» » » 1904-1905	2:857\$35.0	76\$94.0	2:934\$29.0
» » » 1905-1906	2:667\$19.0	82\$80.0	2:749\$99.0
» » » 1906-1907	1:906\$39.0	41\$60.0	1:947\$99.0
» » » 1907-1908	1:215\$82.5	450\$32.0	1:666\$14.5
» » » 1908-1909	2:956\$72.5	523\$88.5	3:480\$61.0
» » » 1909-1910	2:943\$85.5	659\$23.5	3:603\$09.0
» » » 1910-1911	1:847\$65.5	158\$34.0	2:005\$99.5
Suspensos os trabalhos nos anos económicos de 1911-1912 até 1914-1915			
Ano económico de 1914-1915	67\$99	51\$82	114\$81
» » » 1915-1916	1:200\$00	1551\$77	1:355\$7
» » » 1916-1917	2:320\$00	601\$04	2:921\$04
» » » 1917-1918	2:400\$00	184\$83	2:584\$83
» » » 1918-1919	2:400\$00	156\$81	2:556\$81
» » » 1919-1920	2:400\$00	87\$35	2:487\$35
» » » 1920-1921	5:500\$00	496\$20	5:996\$20
Total	48:569\$59	6:319\$10	54:888\$64

⁷⁰ Cfr. nota 67.

Principiadas em 1899 as obras da Sé tiveram um período de interrupção entre 1911 e 1914, sendo retomadas no mesmo ano. Em 1922 ainda prosseguiram⁷¹. A intervenção, que seguiu o projecto de Rosendo Carvalheira foi dirigida tecnicamente por António Homem da Silva Rosado, engenheiro das Obras Públicas do distrito da Guarda, auxiliado por Clemente José Gomes, engenheiro auxiliar. A inspecção das obras coube em 1921 e 1922 ao arquitecto Adães Bermudes encarregado desse trabalho pela administração dos monumentos nacionais. A partir de 1921 a direcção das obras é atribuída ao arquitecto António do Couto Abreu. Depois desta data as obras que terão sofrido uma interrupção até serem retomadas pela D.G.E.M.N., que terminou o restauro em 1957⁷².

As intervenções que temos vindo a seguir, norteadas pela *Memória* de Rosendo Carvalheira, evidenciaram o edifício da Sé, permitindo um amostragem da volumetria da arquitectura, impossível de observar anteriormente. A estrutura gótica foi realçada pelo aparecimento dos arcobotantes e pela verticalidade, hipoteticamente excessiva, dos botaréis. Estes elementos de sustentação foram mantidos à altura que apresentavam (Foto n.º ?) quando as paredes laterais foram elevadas, mantendo o aparelho medieval e o coroamento igual ao da nave central. Esta altura das paredes laterais não podia realmente pertencer ao projecto da igreja, porque ocultaria as aberturas e impediria a respectiva iluminação da nave central. A elevação dos contrafortes dos arco-botantes, ao ser mantida, resultou na enfatização da verticalidade dos alçados laterais do templo, e da ossatura do edifício, ou melhor do seu «aspecto gótico».

O restauro que Carvalheira projectou pretendeu, é certo, realçar o monumento gótico, em detrimento das fases posteriores da construção, incluindo aquela que lhe imprimiu elementos decorativos manuelino, pelas motivações que fomos expondo.

Recordemos, no entanto, que o autor do projecto considera a arquitectura a arte que mais profundamente recebe e transmite as «impressões revolucionárias do meio em que floresce», e que por essa razão se explica o intenso poder sugestivo de um monumento arquitectónico, *seja qual for a época da sua construção*, principalmente quando ela se relaciona com a comemoração de um facto que impressionou profundamente uma época.

⁷¹ Cfr. nota 67.

⁷² *Sé da Guarda*, «Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais», Lisboa, n.º 88, 1957.

Mais do que sublinhar uma construção gótica R. Carvalheira quis enfatizar a arquitectura em si mesma para nela ressaltar todo o seu poder sugestivo. Vimos como as paredes da Sé estavam ocultas no exterior, e que no interior era impossível percepcionar a perspectiva das naves e o arranjo dos alçados. Esta opacidade não podia agradar-lhe, não só pela perda do valor histórico, na acepção de Riegl, mas porque a arquitectura é valorizada como a arte mais poderosa.

O autor do projecto pretendeu realçar as qualidades visuais do templo como a soberba perspectiva e a harmonia do todo, as qualidades funcionais, distinguindo as partes, e a estrutura construtiva, retirando tudo o que deturpava as coberturas e os equivalentes sistemas tectónicos.

Entre a valorização teórica da arquitectura como criação artística maior, o gosto pela arte gótica e pela sua época, e o gosto pelo rigor aprendido nas obras de Viollet-le-Duc, Rosendo Carvalheira definiu o programa de restauro da Sé da Guarda.

