

Maria Helena Maia

notas sobre a
construção
de uma **O m**
identidade
possível

"Os artistas manuelinos não teriam feito talvez monumentos *correctos*, na acepção indigente em que as academias empregam esta palavra, mas fizeram monumentos *expressivos* - o que é melhor" (Ramalho Ortigão¹)

Neste país de mareantes aventureiros, corajosos e poetas também, como gostamos de nos pensar, fui ao longo dos anos adquirindo progressivamente a convicção de que a questão da identidade nacional, nas suas múltiplas vertentes, constituía, porque sempre presente, um dos elementos marcantes da nossa história.

De facto, em Portugal, esta consciência identitária traduziu-se desde cedo em termos políticos, nas revoluções de 1383-85 - momento em que a ideia de nação pela primeira vez se sobrepõe aos laços feudais dando origem à primeira revolução burguesa da Europa, como a definiu António Sérgio - e de 1640, ambas tendo por objectivo a independência nacional².

Entre as duas, o muito internacional Damião de Góis³ seleccionava já claramente os momentos que não mais deixariam de marcar a mítica nacional, a fundação da nacionalidade com Afonso Henriques e a sua refundação em Aljubarrota é claro, a que se juntam os Descobrimientos e muito em especial a chegada de Vasco da Gama à Índia.

Pela mesma altura, nos *Lusíadas*⁴, Camões dá contornos detalhados à mesma história, dotando a heróica gesta portuguesa dos condimentos necessários para constituir a base da identidade nacional, enquanto António Ferreira pugna para que "floresça,

anuelino

fale, cante, seja ouvida e viva a língua portuguesa; e, onde quer que vá, se mostre orgulhosa de si e altaneira⁵ e João de Barros dela faz o elogio⁶.

Esta situação é de resto enquadrável na tendência europeia da altura, pois, como nos diz Jean Delumeau, foi precisamente a "compreensão de si e dos outros ao nível dos povos" isto é, o surgimento da noção de identidade nacional, que ajuda a explicar "bastantes coisas desse período em que nasceu a Europa Moderna"⁷.

No desenvolvimento subsequente do caso português, o governo filipino (1580-1640), "espanhol", fornece providencialmente o tempo histórico da ruptura com um passado venturoso, ou como tal ideado, e o necessário bode expiatório das desgraças nacionais.

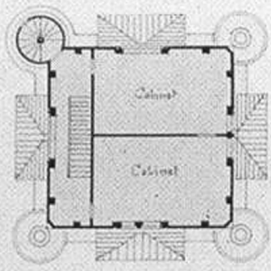
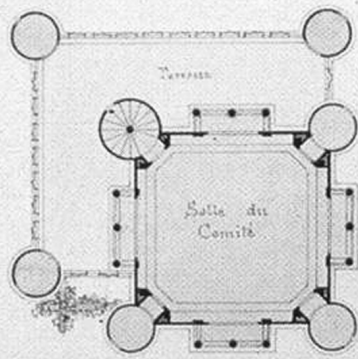
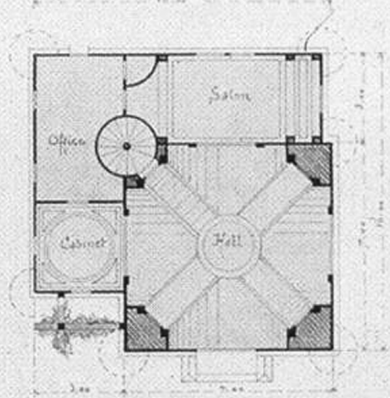
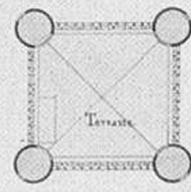
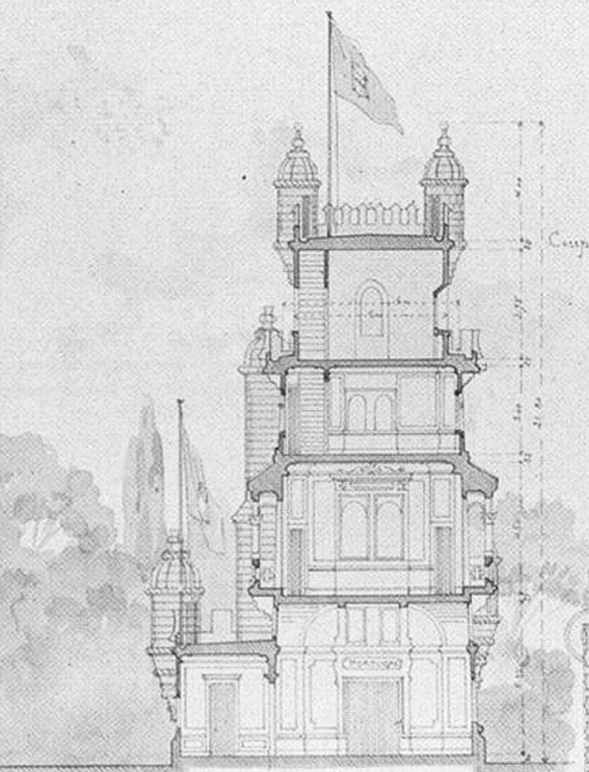
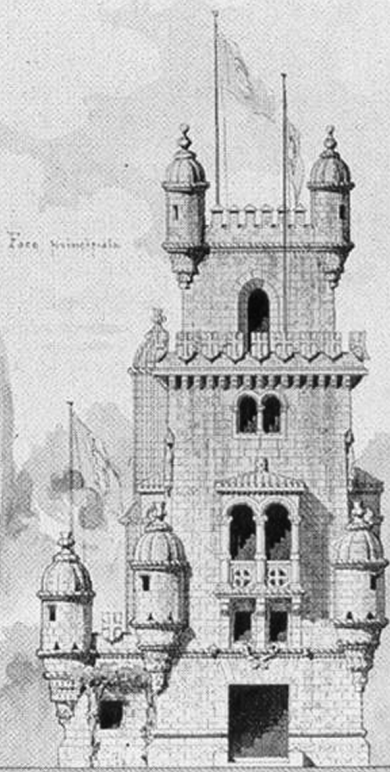
Como se não bastasse, o anterior desaparecimento do corpo de D. Sebastião em Alcácer Quibir permite a sua transformação no *Desejado*, figura messiânica que voltará montado num cavalo branco para nos salvar numa noite de nevoeiro...

O *Encoberto* da profecia de Bandarra que Vieira acreditou poder ser D. João IV, o restaurador da independência nacional, que ressuscitaria para presidir ao império, cristão e universal, que a mediação portuguesa construiria e que no Brasil teria a sua primeira expressão.

PAVILLON DE LA SECTION DU PORTUGAL



M.H.O.
ARCHIVO



R. Leidenfrost Architecte

Echelle de 0^m01 par centimètre

Projecto recusado de Ph. Leidenfrost para o pavilhão português da Exposição Universal de Paris de 1889 (AHMOP)

O *V Império do Mundo, Esperanças de Portugal*, do Padre António Vieira, enunciado em carta escrita numa canoa em plena Amazónia e confirmado na sua *História do Futuro* que Pessoa retomará na *Mensagem* e será tema de eleição da filosofia portuguesa.

No *Labirinto da Saudade*, Eduardo Lourenço dá-nos os contornos do assunto na cultura portuguesa.

Mas é da transposição de tudo isto para o campo artístico que aqui se pretende tratar.

Como é que esta identidade se constrói e/ou se reflecte também através da arte, é questão que aqui se coloca para rapidamente se compreender que ultrapassa em muito a economia deste trabalho. Evidentemente, há que restringir a abordagem o que aqui se faz voltando ao mar e às Descobertas, isto é a Camões, ao Romantismo e à produção artística que mais imediatamente ficou associada a tudo isto: o Manuelino e sua reinvenção oitocentista.

Porque o entendimento da história pátria que atrás se indiciou teve como reflexo a procura dos sinais materiais que documentassem não só essa mesma história como a sua especificidade, o que se reflecte no facto de desde o primeiro momento se procurar identificar uma arte nacional, preferencialmente associada à história pátria, sendo que nessa procura se vai desenvolver a historiografia da arte portuguesa, definir a noção de património e os termos da relação que na prática arquitectónica se estabelece com ela e experimentar linguagens associadas que reinventadas garantem a referência do significado atribuído ao modelo inicial.

Isto ajuda talvez a explicar que tenhamos sido um dos primeiros países a ter uma lei de protecção do que hoje chamaríamos *património nacional* (1721) e que o limite nela estabelecido para o que era incluído no quadro patrimonial fosse o fim do reinado de D. Sebastião.

Isto torna natural também, que uma das duas obras que inauguram o Romantismo em Portugal, se chame *Camões*, obra poética escrita por Garrett em 1825. A outra, com o mesmo autor e a mesma data, chama-se D. Branca e constitui o início do trabalho de recuperação da tradição oral portuguesa da mesma época a que este se virá a dedicar.

De facto *Camões* e a sua versão de Portugal constituíam uma das mais imediatas referências para a construção de uma imagem positiva de nós mesmos.

Por isso no poema *Camões*, está presente não só a referência dos Descobrimentos, enquanto período mítico da glória nacional, como a sua personificação em D. Manuel e nos monumentos a ele mais directamente associados: o mosteiro dos Jerónimos e a Torre de Belém.

Ao elogio dos Jerónimos, "De Manuel o feliz; padrão sagrado / De glória e religião, esmero d'artes"⁸, de que não está ausente a admiração confessa pelas características formais do edifício e a constatação da sua capacidade de expressar um sentimento religioso profundo⁹, contrapõe-se o desencanto melancólico face ao estado em que se encontra a "antiga e veneranda"¹⁰ Torre de Belém, "- Hoje tão profanado monumento / Das glórias de Manuel..."¹¹.

Mas a qualidade das obras arquitectónicas, no caso dos Jerónimos, é associada "ao talento, / À lealdade, ao valor, ao patriotismo"¹² e á existência de um mecenas (D. Manuel) com capacidade de reconhecer a importância destes valores.

O elogio que Garrett faz do mosteiro contém a valorização do *carácter nacional* que a construção virá a significar, carácter esse que será um dos vectores mais procurados da cultura portuguesa de oitocentos e que é sem dúvida vector determinante no quadro de valores deste autor.

"Eu tenho para mim que nenhuma educação pode ser boa, se não for eminentemente nacional" escreverá Garrett em *Da Educação*, poucos anos depois, uma vez mais no exílio inglês, fórmula que poderá estender-se a todos os seus campos de actuação e que traduz explicitamente a posição nacionalista do autor.

Para Garrett, a "diferença vai toda no fixar dos verdadeiros modelos" que são "os bons velhos tempos da monarquia, são os reinados da raça Joanina antes do cativo castelhano, e depois dele, o curto mas glorioso período que se compreende na última parte do reinado de D. José e na primeira do de D. Maria. Costumes nacionais, linguagem (a dos bons autores) tudo é português legítimo, com as variações que o século, as luzes e a diferença da civilização produziram"¹³.

Claramente, o autor define os limites do seu quadro patrimonial, na medida em que define os limites da escolha do passado a valorizar, ao mesmo tempo que apresenta como factor essencial dessa valorização o *carácter nacional* da produção desse mesmo período.

Escolha notavelmente mais abrangente do que aquela que virá a fazer Herculano, que desde o início restringe a sua escolha à Idade Média¹⁴ e ao longo de toda a sua obra recusará abordar o período dos Descobrimentos e Expansão, bem como as fontes históricas dele provenientes, identificando-o com o começo da decadência nacional¹⁵. Para Almeida Garrett, pelo contrário, será precisamente esse o seu período de eleição, tendo a sua obra contribuído decisivamente para a respectiva valorização.

Recorde-se, por exemplo, que quando do seu esforço de renovação do teatro nacional, o autor escolheu também o período manuelino como pano de fundo para a primeira das peças que escreveu¹⁶, fazendo de Gil Vicente e Bernardim Ribeiro seus protagonistas, numa proposição simultaneamente mítica e alegórica: "o mito da fundação do teatro nacional posto ao serviço da alegoria da sua recriação"¹⁷.

Em qualquer dos casos, trata-se essencialmente de encontrar as marcas da nossa identidade, sendo neste contexto que se enquadra a tentativa de identificação de uma *arquitectura nacional* e que se poderá explicar em parte a atenção que a história da arquitectura, ou melhor, a arquitectura histórica merece aos primeiros autores românticos.

É esta identificação que leva Alexandre Herculano - empenhado na primeira campanha de defesa do património construído - a falar de *desaportuguesamento*¹⁸ a propósito das obras realizadas na Colegiada de Santa Maria da Oliveira, em Guimarães, que carta "escrita por mão portuguesa, e por coração português ditada"¹⁹ igualmente se preocupou em denunciar.

É sobretudo esse o encanto que Garrett parece encontrar na igreja dos Jerónimos, esse "templo magnífico de Belém [...] de um género tão único e especial que se deveria designar talvez por *manuelino*"²⁰, é essa a ideia que o levará mais tarde, a perguntar-se "por que se não há-de adoptar na nossa Península esta designação de *moçarabe*, para caracterizar e classificar o género arquitectónico

especial nosso, em que o severo pensamento cristão da arquitectura da Meia Idade se sente relaxar, pelo contacto e exemplo dos hábitos sensuais mouriscos, e de sua luxuosa e redundante elegância?"²¹ ou a explicar a perversão do gosto, que data de meados do séc. XVIII, pela total ruptura do "fio de todas as tradições da arquitectura nacional" provocada pelo terramoto de 1755²².

E será ainda essa ideia de arquitectura nacional que determinará, em grande parte, se não a definição pelo menos a consolidação dos limites cronológicos do quadro patrimonial construído por esta geração. Por outro lado, a formação de base dos intervenientes vai determinar uma certa separação de posições e como que dividir áreas disciplinares de interesse.

Pensa-se poder dizer que na noção de património definida nos meios literários e divulgada na imprensa periódica da primeira metade de oitocentos, existe uma clara predominância do vector histórico na definição do quadro patrimonial, predominância que decorre da formação e interesses dos intervenientes e que apenas vem confirmar uma situação identificável desde o início no processo de emergência e definição da consciência patrimonial.

Esta predominância traz como consequência a apropriação e valorização preferencial dos vestígios desse passado que se escolheu como modelar.

Herculano escolheirá a dinastia de Avis como pano de fundo para os seus romances, Garrett dará preferência ao período de D. Manuel nas suas peças, isto é, o período de arranque das Descobertas no primeiro caso e o da sua maturidade no segundo; mas tanto um como outro darão pouca atenção aos vestígios materiais anteriores à Idade Média, de que apenas o templo romano de Évora merece menção especial.

Recuperando a arquitectura medieval enquanto património a preservar e modelo a seguir, gera-se nos meios literários portugueses da primeira metade de oitocentos uma certa reacção ao modelo clássico, reacção que se explica também pela força que o mesmo apesar de tudo ainda detinha.

A este respeito, reforçando a posição que com Garrett há muito vinha a defender, Herculano escrevia em 1838²³ que a regeneração das artes se não podia fazer "por via das tradições carunchosas da Grécia ou de Roma; porque de

haverem revivido essas tradições, no princípio do século dezasseis, tinha vindo indirectamente a ruína das letras e das artes europeias, cuja tendência era outra, e outro devia ser o futuro".

No mesmo texto, Herculano responsabilizava os arquitectos pela degradação da arquitectura e pela destruição inerente às suas intervenções no edificado medieval - "nem os bispos, nem os cónegos, nem os frades curavam, ou entendiam de arquitectura. Entregaram tudo aos arquitectos, e os arquitectos tudo estragaram"²⁴.

Referindo-se a um passado próximo, Herculano deixa transparecer um antagonismo em relação aos profissionais arquitectos que em muito deverá resultar da ausência do modelo medieval entre as referências formais da produção arquitectónica do tempo.

Na jovem Academia de Belas Artes de Lisboa - cujo quadro de docentes coincidia com o das Obras Públicas, serviço que por sinal será responsável pela grande maioria das intervenções no património edificado - o modelo continuava a ser Clássico²⁵.

Disso mesmo se queixará, em 1843, J. S. Ribeiro de Sá²⁶ quando, a propósito da 2ª Exposição trienal da Academia de Belas Artes crítica a adopção exclusiva de "tipos antigos" quando, em sua opinião, "a forma não pode existir sem que o mesmo pensamento a constitua - ora qualquer dos pensamentos de que nasceram as diferentes expressões da arte antiga - morreram - e para sempre", ao mesmo tempo que lamenta o desconhecimento e a falta de atenção dos nossos arquitectos para com os "diferentes estilos, que um abuso de palavras continuado por quantos tem escrito em matéria d'arte, e talvez o não estarem ainda todos completamente estudados, tem feito com que se considerem reunidos no que vulgarmente se chama gótico".

Mas a fragilidade do conhecimento dos estilos, não se limitava à arquitectura medieval, como se pode comprovar pelas afirmações prementórias que *O Panorama* publicara três anos antes: "Divide-se a arquitectura civil, militar e naval [...] e as diferentes variedades de estilo podem generalizando reduzir-se a quatro, a saber, egípcio, chim (sic), grego e gótico"²⁷.

No entanto, esse "gótico" de que se fala começava a ser objecto de análise e teorização, começando pela identificação da especificidade de um *manuelino*, que Garrett baptizou (1839)²⁸ e Varnhagen (1842) consagrou, nas páginas do *Panorama*: esse "estilo particular *sui generis*, que ainda se há-de caracterizar com o nome de *manuelino*, quando por cá se der importância à arquitectura, que de certo está mui longe de consistir nas regras materiais de Vignola e seus numerosos comentários seguidos nas escolas"²⁹.

Pela mesma altura, Luís Mousinho de Albuquerque, restaurador da Batalha, partindo da análise arquitectónica do mosteiro identifica também ele, no início da década de 1840, esse mesmo *Manuelino* (ou *emanuelino*) nas páginas da Memória³⁰ que dedicou ao edifício. Isto independentemente de na Batalha valorizar especialmente a parte gótica, mais directamente ligada à dinastia de Avis e mais uma vez às Descobertas, tanto mais que nela jaz Henrique, o Navegador, o que o leva a equacionar o valor simbólico do monumento em termos que se aproximam dos actuais conceitos de *património europeu* e *património universal*: "A capela sepulcral de D. João I e com ela o edifício da Batalha podem com razão considerar-se não só como um monumento português, mas como um monumento europeu, ou por dizer melhor um monumento universal (porque) as cinzas veneráveis que ali repousam, se são nossas mais particularmente, em geral pertencem ao género humano"³¹.

Não por acaso, a Batalha, construção associada às Descobertas mas também o mais imediato símbolo da independência nacional, será o primeiro monumento a ser restaurado sistematicamente em Portugal.

Cerca de duas décadas depois, em 1864, Possidónio da Silva, no seio da recém-criada Associação dos Arquitectos Civis, propunha que através do levantamento e estudo comparativo dos edifícios religiosos de Lisboa se tentasse perceber se havia "algum cuja arquitectura se possa classificar de nacional e porque fundamentos se deve fazer tal classificação"³².

Mas de facto será o Manuelino, essencialmente representado pelo Mosteiro dos Jerónimos que desempenhará o papel principal na construção da nossa imagem.

De facto, quando em 1842, Varnhagen³³, identifica essencialmente a partir dos Jerónimos, as 10 características do *estilo manuelino*, ganha consistência crítica um providencial *estilo nacional*, coincidente no tempo e no espaço com o período áureo das Descobertas.

Durante quase quarenta anos esta identificação será consensual.

Porém, a identificação do Mosteiro dos Jerónimos com o Manuelino, com D. Manuel, as Descobertas e a gesta camoneana não impediu que este fosse entregue à Casa Pia, em 1833, para ser convertido em asilo de órfãos.

Também não impediu as obras mais ou menos aleatórias que nas décadas seguintes foram feitas para o adaptar à situação e, talvez pelo seu estado de conservação ser tão criticado, não impediu que fosse praticamente nulo o seu reflexo na cultura arquitectónica nacional e que o lugar que a historiografia e a literatura iam concedendo ao manuelino se ficasse essencialmente pelo papel.

Foi necessário esperar pelas grandes campanhas de obras do provedor José Maria Eugénio de Almeida, a partir de 1859 e essencialmente pela recriação que a liberdade de uma tendência de intervenção nos monumentos assente em valores de imagem permitia, para que esse manuelino literário extravasasse os limites do discurso de defesa dos monumentos e se tornasse em linguagem arquitectónica e artística.

Do mesmo modo que as obras na Torre de Belém, outro dos símbolos das aventuras nacionais, realizadas na década de 40, obras presas ainda ao cuidado com a recuperação da "traça original" e manifestamente vocacionadas para devolução da dignidade perdida, não tiveram eco imediato na cultura arquitectónica do momento.

De facto, datam do início da década de 1870 as obras de maior impacto no reforço da imagem manuelina dos Jerónimos e que nessa mesma década em parte ruiu.

Data também da década de 1870 o início do período de pujança do revivalismo manuelino que na década seguinte, precisamente no momento em começa a ser questionado, será usado até à exaustão.

Imagem em que revemos a nossa identidade, o manuelino é ostentado em fachadas novas de edifícios antigos como acontece nas obras de adaptação a asilo do convento da Madre de Deus, em frontispícios de revistas - *Artes e Letras* (1874), *Occidente* (1878) - carros alegóricos e cartões das sintomáticas comemorações do centenário de Camões (1880) e, claro, nos pavilhões das exposições internacionais em que nos apresentamos e representamos a identidade que queremos desenhar.

Situação de resto está longe de se circunscrever a Portugal, sendo por demais conhecido o papel dos pavilhões das Exposições Universais enquanto montra dos sinais identitários dos países que nelas participam.

Paris 1867 convidou a que se construíssem pavilhões

cuja imagem "falasse" das nações que representavam. Paris 1878 sugere modelos possíveis. Paris 1900 apela à adopção do estilo que melhor caracterize o ponto alto da arte e história de cada país.

Obviamente, cada um escolheu a imagem que mais lhe interessava realçar, associada a momentos especialmente favoráveis das respectivas histórias.

O mesmo fez Portugal, nisso se traduzindo a ascensão do manuelino como imagem da nação, mas também reflectindo o estado do conhecimento e valorização do nosso património arquitectónico e a nossa relação com ele. Na exposição de Paris 1867, o pavilhão português desenhado pelo francês Rampim Mayor transmitia uma imagem de fausto e exotismo, sem nenhuma relação directa com qualquer arquitectura produzida em Portugal, era uma espécie de manuelino reinventado em versão anglo-indiana, como alguém já notou.

Em Paris 1878, J.L. Pascal foi mais cuidadoso na colagem à arquitectura portuguesa, transpondo o portal dos Jerónimos para a fachada e construindo um claustro que mesclava o deste mosteiro com o da Batalha, combinação especialmente rica porque, a crer na imprensa francesa, os Jerónimos eram a "expressão arquitectural do Portugal agitado, em progresso, colonizado" e a Batalha "Portugal independente, sob um regime estável e tranquilo"³⁴. Visão estrangeira de pátrias virtudes em que tanto quanto parece ao tempo pelo menos aceitávamos rever-nos.

No entanto no Pavilhão das Colónias de 1878 e naquele em que a Sociedade de Geografia de Lisboa se faz representar na Exposição de Antuérpia de 1885 faz-se uma incursão no neoárabe, escolha tanto mais surpreendente quanto este há muito se identifica de imediato com a vizinha Espanha.

Mas alguma coisa na relação com a arquitectura manuelina entretanto mudou, porque para Paris 1889 a Torre de Belém com portal das capelas imperfeitas, proposta por Ph. Leidenfrost, foi recusada por profanar a imagem do monumento original.

Em seu lugar foi construído um pavilhão eclético, com risco de René-Jacques Hermant, em que dominava a referência do Barroco Joanino e, se bem que mantendo um torreão, desta vez recordava a Torre dos Clérigos.

Opção que, segundo alguns autores resulta do facto de ao manuelino estarem "associadas ideias de singularidade e exotismo, com a sugestão de isolamento e especificidade em relação às culturas europeias. Substituindo-o agora pelo barroco nacional era imediata a identificação com a família das arquitecturas *civilizadas*, indubitavelmente ocidentais, modernas"³⁶, ou não fosse a arte do reinado de D. João V marcada não só pela riqueza e pujança próprias, mas também pelo seu carácter internacional.

Esta escolha não é no entanto linear, porque a decoração "num estilo D. João V" contrastava com o recurso a objectos da cultura popular - representantes das *indústrias caseiras* recolhidos por Joaquim de Vasconcelos nas feiras nortenhas - num interior de pavilhão em que Bordalo Pinheiro pela primeira vez procura expor adequadamente os produtos nacionais para que no seu conjunto apresentassem um aspecto que "saísse do vulgar e tivesse um carácter absolutamente português"³⁷. Bordalo Pinheiro procurava dar "uma ideia do que se pode fazer com os prodigiosos elementos artísticos de que o nosso país ainda hoje dispõe, - apesar do muito que as nossas indústrias têm perdido com a horrorosa mania de assimilação constante das indústrias estrangeiras"³⁸ para que Portugal se colocasse "dignamente ao lado dos países que têm um carácter seu e uma vigorosa tradição nacional"³⁹.

Mas nesta escolha anuncia-se também já o reflexo que o alargamento da noção de património aos objectos do quotidiano e à cultura popular virá a ter na construção da identidade nacional.

Três anos depois, na Exposição de Madrid 1892 o manuelino é mais uma vez imagem da nação, desta vez usando por referência o portal da Madre de Deus tal como surge no retábulo de Santa Auta, reinterpretada com o sentido cenográfico que caracteriza a década.

Em Paris 1900, o cansaço de um manuelino que a excessiva vulgarização transformara em *manuelzinho*⁴⁰ combinado com a sedução pela Europa em geral e a França em particular, leva a que se represente Portugal com um chalet de referência inglesa e um pavilhão de arquitectura eclética francesa, ignorando o apelo nacionalista da organização para, oito anos depois, se redesenhar parte dos Jerónimos, precisamente aquela que no original se acabou de reinventar, em terras brasileiras onde de resto, Portugal se tinha vindo a fazer representar através da mesma linguagem.

No Real Gabinete de Leitura do Rio de Janeiro, desenhado por Rafael da Silva Castro, um dos arquitectos dos Jerónimos, primeiro em 1872 - com um programa em que se estipulava ser o projecto obrigatoriamente "modelado no estilo manuelino"⁴¹ - e depois em 1880, também manuelino ou não estivesse a sua construção simbolicamente associada às Comemorações do Centenário de Camões.

Em 1889, no Centro Português de Santos, também, em que o centenário da descoberta do Caminho Marítimo para a Índia se comemora "fundando um edifício"⁴², obviamente manuelino.

Entre os dois edifícios se cumpria uma década que balizada por dois centenários encontra com frequência a expressão da identidade nacional na reinvenção da arquitectura do tempo de D.Manuel.

É manuelina a linguagem usada o túmulo construído para Herculano nos Jerónimos (1886-89), como é manuelina aquela que os encomendadores da nova estação do Rossio (1888) estipulavam como "patriótica e louável" condição prévia para o projecto⁴³.

Mas é também manuelina a linguagem usada no grande Hotel do Buçaco por Luigi Manini, autor a quem J.A. França atribui a responsabilidade da sobrevivência do estilo, e que é sem dúvida, quem melhor soube explorar o carácter cenográfico do mesmo.

No entanto, do mesmo modo que a identificação do arquitectura e da arte manuelino como uma produção nacional não teve eco imediato na produção arquitectónica do tempo, o seu questionamento enquanto tal tão pouco o teve, pelo menos de imediato.

Efectivamente, já em 1871 Luciano Cordeiro se recusava a aceitar que a produção artística respeitasse as fronteiras políticas, defendendo que "o culto da arte e o culto da pátria são coisas independentes"⁴⁴, embora o verdadeiro questionamento do manuelino enquanto estilo se faça na década seguinte, precisamente aquela em que paradoxalmente se assiste a um maior recurso a esta referência como imagem da nação.

Assim, o facto de que quando da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882 se discutisse a existência

ou não de um estilo nacional e de que dois anos depois, em 1884, Joaquim de Vasconcelos tivesse proferido a sua célebre conferência *Da Architectura Manuelina*⁴⁵, questionando os pressupostos em que Varnhagen quatro décadas atrás assentara a invenção do estilo e abrindo definitivamente caminho à polémica neste tema, não teve consequências imediatas no uso nacionalista desta linguagem.

Nas duas décadas seguintes o neomanuelino continuará a ser usado em lugares de encontro das comunidades portuguesas, como o Gabinete Português de Leitura de S. Salvador da Baía (1912-1915), túmulos de portugueses ilustres como Camões e Vasco da Gama (Costa Mota tio, 1898) ou dos Benfeitores da Misericórdia (Adães Bermudes, 1905) e, claro, pavilhões de exposição, como aquele que Bordalo Pinheiro desenha para a já referida Exposição Columbina de 1892 em Madrid, com janelas e portais manuelinos recomendados pelo mesmo Ramalho Ortigão que a propósito dos Jerónimos defendera não ser o manuelino passível de cópia⁴⁶, ou aqueles com que nos faremos representar no Rio de Janeiro (1908) e na Exposição Panamá Pacífico (1915).

Entretanto, a evolução da historiografia com a recuperação do Românico como estilo e como referente formal foi-se reflectindo numa cada vez maior presença da sua influência na arquitectura que então se fazia.

Paralelamente, "a descoberta da arquitectura vernácula decorrente do interesse por um mundo rural de algum modo idealizado e entendido como garante da tradição, que desde 1880 se vinha a desenvolver nos meios ligados à arqueologia e etnografia, vai progressivamente gerar um processo de substituição da referência histórica pela referência vernácula na procura de identificação e recriação de uma arquitectura nacional, processo na sua origem associado àquele que virá a ser um dos grandes temas da história da arquitectura portuguesa, a *casa portuguesa*"⁴⁷, que não cabe aqui tratar.

Importa no entanto notar que, no ambiente nacionalista vivido em Portugal na década de 1890, avivado pelo ultimato inglês, vão surgir na imprensa os apelos à

nacionalização da arte até porque, diria Ramalho, "é pelo culto da arte (...) que a religião da nacionalidade se exterioriza e se exerce"⁴⁸.

Estes surgem tanto no campo das artes plásticas - recorde-se por exemplo, D. José Pessanha que em 1895 pede aos pintores "que se esforcem por pintar português" - como no da arquitectura - aqui se inserindo os apelos à invenção de uma "casa portuguesa" actual.

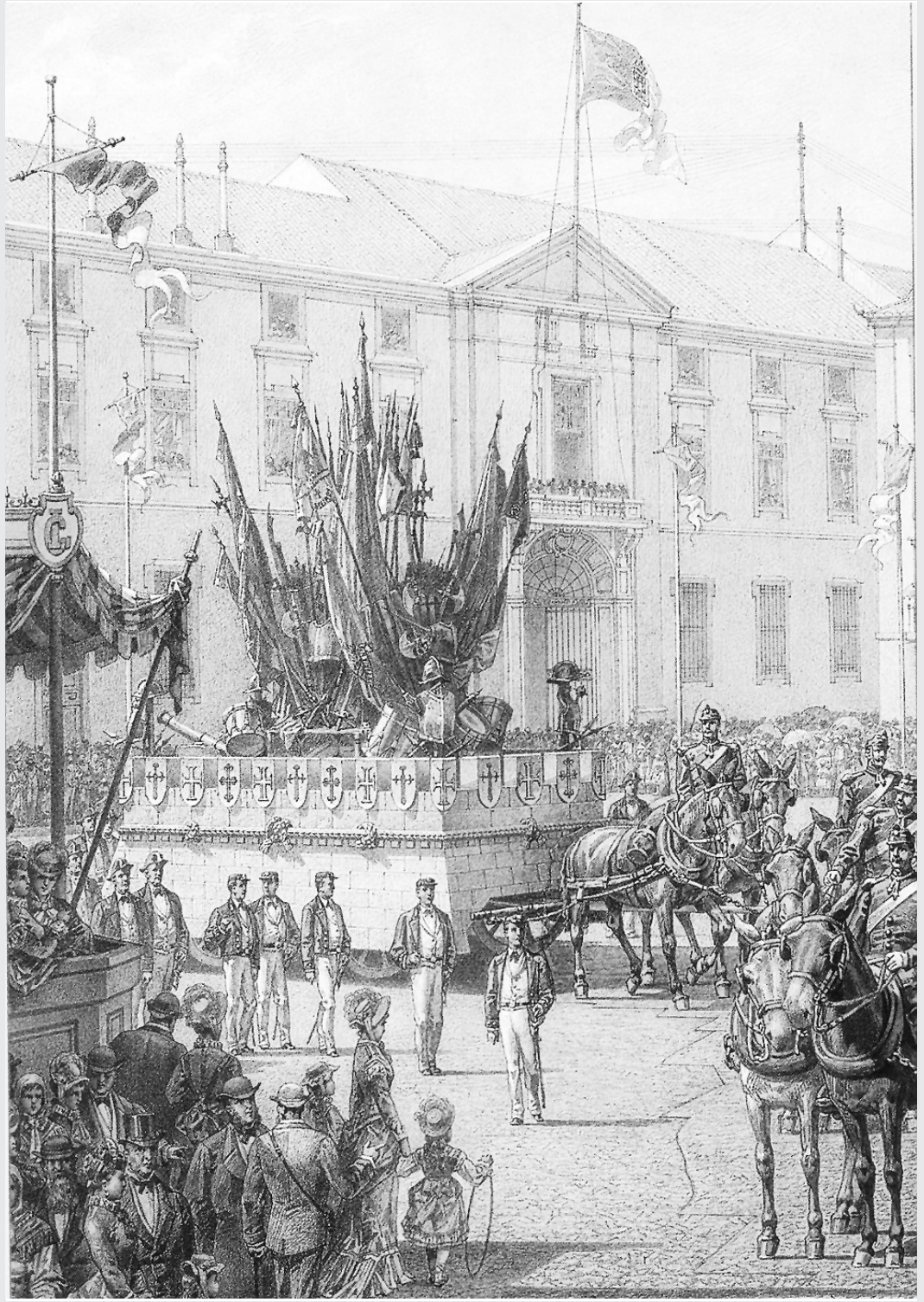
Naturalmente entre as vias apontadas surge o manuelino, presente na adopção na pintura dos motivos do "estilo marítimo" proposta por Baldaque da Silva em 1895 ou no uso do vocabulário dos Jerónimos "em edifícios actuais para usos actuais" sugerido por Gabriel Pereira no mesmo ano⁴⁹, isto é, o uso da linguagem manuelina como base da construção da desejada arquitectura portuguesa, uso que encontrou eco entre os profissionais, tendo Teixeira de Carvalho denunciado em 1901 que os "arquitectos modernos têm transplantado para a beira-mar construções manuelinas tão vulgares na Beira e no Douro, baptizando-as pomposamente com o nome de *casa portuguesa*"⁵⁰.

Apesar das críticas ferozes e cada vez mais frequentes à construção de *manuelinhos* ou *manuelinhos* como lhes chamava Guerra Junqueiro ou "à fúria insana com que se devaneava no moderno estilo manuelino" de que falava Joaquim de Vasconcelos, apesar também de progressivamente o seu uso se tornar menos frequente, esta linguagem continuará a ser usada nas primeiras duas décadas do século XX sendo que, ainda em 1917, o seu uso era considerado "vigorosa prova de patriotismo" e assumido como penhor de "nacionalizadoras aspirações"⁵¹.

Porque o Manuelino recorda as Descobertas e estas recordam Camões ajudando a esquecer ou a encarar uma outra identidade possível, mais sombria, de construção um pouco mais tardia, pois como escreveu um dia Ramalho, "*Os Lusíadas* são a pedra monumental sob que jaz a glória da pátria, e é nessa pedra que terão de vir afiar as suas espadas de combate todos os portugueses que se armarem para resistir a esta invasão terrível com que lutamos e que se chama - a decadência".

Mas essa é outra história.

Carro da Guerra, concebido por Silva Porto para as comemorações do III Centenário de Camões em 1880.
Desenho de Enrique Casanova (Lisboa, Museu da Cidade)



Notas

- ¹ Ramalho ORTIGÃO - *O Culto da Arte em Portugal*. Lisboa: Esfera do Caos Editores., 2006, p. 89 (1ª ed. Lisboa: António Maria Pereira, 1896)
- ² Vd. Jean DELU-MEAU - *A Civilização do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1984, vol. I, p. 45.
- ³ Damião de GOIS - *Urbis Olisiponis Descriptio*, Évora: 1554 (*Descrição da Cidade de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1988)
- ⁴ Publicados pela primeira vez em 1572.
- ⁵ António FERREIRA citado por Jean DELU-MEAU (*A Civilização...*, vol I, p. 48) Segundo este autor António Ferreira (1528-1569) seria com Du Bellay e Roger Ascham um dos principais representantes da vontade de promoção das línguas vernáculas que se manifesta por esta altura em toda a Europa (Idem)
- ⁶ João de BARROS - *Diálogo em Louvor da Nossa Linguagem*.
- ⁷ Jean DELU-MEAU - *A Civilização do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1984, vol. I, p. 45.
- ⁸ C. III, est. XVIII, vv. 357-358
- ⁹ Vd. C. III, est. XIX, vv. 344-359
- ¹⁰ C.I, est. VIII, v. 178
- ¹¹ C.I, est. VIII, vv. 179-180
- ¹² C. III, est. XIX, vv. 340-341
- ¹³ Almeida GARRETT- "Notícias do autor desta obra" (Prefácio a *Lírica de João Mínimo*. 1828) transcrito in Carlos REIS e Maria da Natividade PIRES- *História Crítica da Literatura Portuguesa*. vol. V: O Romantismo. s.l.: Editorial Verbo [1993], p. 70-71.
- ¹⁴ "venerandos são para mim os sepulcros de quase todos os reis portugueses até D. João II" (Alexandre HERCULANO- *Cenas de um ano da minha vida. Poesia e meditação (1831-32)*, in "As melhores obras de Alexandre Herculano", vol.8, s.l.: Circulo de Leitores, 1987, p.49).
- ¹⁵ Vd. Joaquim Barradas de CARVALHO- "A Explicação de Portugal de Alexandre Herculano" in *Estética do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Grémio Literário, 1970, p. 1-30.
- ¹⁶ *Um Auto de Gil Vicente*, estreado em 1838.
- ¹⁷ Luiz Francisco REBELLO- "O Melodrama Ultra-Romântico (Estética e Sociologia)" in *Estética do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Grémio Literário, 1970, p. 175.
- ¹⁸ Alexandre HERCULANO- "A Abobada" (1839) in *Lendas e Narrathas*. Tomo I. Prefácio e revisão de Vitorino Nemésio, verificação de Texto e notas de António C. Lucas, Lisboa: Livraria Bertrand, 1980, p. 252.
- ¹⁹ Alexandre HERCULANO- "Mais um brado a favor dos Monumentos I" in *Opúsculos*. vol. I. Lisboa: Editorial Presença, 1982 (1ª ed: *O Panorama*. Tomo III, nº 93, 1839), p. 207.
- ²⁰ Almeida GARRETT- *Camões*. Nota L à 2ª edição (1839). Lisboa: p. 203. Sublinhado meu.
- ²¹ Almeida GARRETT- *Viagens na Minha Terra*. Lisboa: Ed. Ulisseia, 6ª ed, s.d. [1ªed. completa 1846], p. 169. Sublinhado meu.
- ²² "Perverteu-se por tal arte o gosto entre nós, desde o meio do século passado especialmente; os estragos do terramoto grande quebraram por tal modo o fio de todas as tradições da arquitectura nacional, que na Europa, no mundo todo, talvez se não ache um país, onde a par de tão belos monumentos antigos como os nossos, se encontrem tão vilãs, tão ridículas e absurdas construções públicas (e particulares), como essas quase todas que há um século se fazem em Portugal." (Almeida GARRETT- *Viagens...* p. 156)
- ²³ Alexandre HERCULANO- "Os Monumentos II" in *Opúsculos*. vol. I. Lisboa: Editorial Presença, 1982. (1ª ed: *O Panorama*, vol. II, nº 70, 1838), p. 190.
- ²⁴ Alexandre HERCULANO- "Os Monumentos II", op. cit., p. 186-87.
- ²⁵ Cf. José Augusto FRANÇA- *História da Arte em Portugal no Século XIX*. vol. I. Lisboa: Livraria Bertrand, 1967 e Raquel Henriques da SILVA- *Lisboa Romântica. Urbanismo e Arquitectura, 1777-1874*. Dissertação de doutoramento. Lisboa: FCSH-UNL, 1997, p. 351-57 e 363.
- ²⁶ *O Panorama*, II Série, vol. 3, 1843.
- ²⁷ "Architectura Grega e Clássica", *O Panorama*, 1ª Série, Tomo IV, 1840, p. 172-73 e 181.
- ²⁸ Garrett refere-se à igreja do mosteiro dos Jerónimos como "precioso exemplar de gótico florido, ou antes de um género único e especial que se deveria designar manuelino" (Almeida GARRETT-*Camões*. Nota L à 2ª edição (1839), p. 203).
- ²⁹ [VARNHAGEN]- "Mosteiro de Belém", *O Panorama*, 2ª Série, vol. I, nº 9, 26-II-1842, p. 67.
- ³⁰ "Os edifícios do género muito particular de arquitectura a que ousarei chamar *Emanuelina*" (Luís Mousinho de ALBUQUERQUE- *Memória inédita acerca do edifício monumental da Batalha*. Lisboa: Typ. de Mattos Moreira & Cª, 1881, p. 22).
- ³¹ Luis Mousinho de ALBUQUERQUE- *Memória...* p. VI.
- ³² Edoardo Rocha DIAS- "Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes. Principais assumptos que foram tratados ou referidos em sessões de assembleia geral desde 22 de novembro de 1863 (data da fundação) até 11 de novembro de 1888", *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*, p. 125. Sublinhado meu.
- ³³ VARNHAGEN- *Noticia histórica e descriptiva do Mosteiro de Belém*, 1842. Publicação do conjunto de artigos dedicados ao Mosteiro anteriormente divulgados na revista *O Panorama*.
- ³⁴ C. LAMARRE; G. LAMY - *Le Portugal et l'Exposition de 1878*. Paris : Ch. Delagrave, 1878, p. 219 Apud Maria Helena SOUTO e João Paulo MARTINS - "Pavilhões Portugueses nas Exposições Universais do Séc. XIX" in *Arte Efémera em Portugal*. Catálogo da Exposição. Coord. de João Castel-Branco Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 357.
- ³⁵ Vd. *O Neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos descobrimentos*. Catálogo da exposição. Lisboa: Galeria de Pintura do Rei D. Luis, 1884, p. 262.
- ³⁶ Maria Helena SOUTO e João Paulo MARTINS - "Pavilhões...", p. 363
- ³⁷ *Pontos nos II. Exposição Universal de Paris. O Pavilhão Português da Quai d'Orsay (Álbum)*, Dezembro de 1889, p. 9. Apud Maria Helena SOUTO e João Paulo MARTINS - "Pavilhões...", p. 363
- ³⁸ Idem, p. 35 e p. 363
- ³⁹ Idem, p. 9 e p.363
- ⁴⁰ Expressão jocosa de Guerra Junqueiro. O cansaço decorrente do uso excessivo da linguagem manuelina aplicada desde a arquitectura aos objectos do quotidiano acaba por levar à sua denúncia e ridicularização.
- ⁴¹ Apud *O Neomanuelino ou a reinvenção...*, p. 251. Segundo Manoel Ferreira de Castro Filho ("Gabinete, Sactário de Luso-Brasillidade" in *Fundamentos e actualidade do Real Gabinete de Leitura*, p. 77-78. Apud Regina ANACLETO - *Arquitectura Neomedieval Portuguesa*. 1780-1924. Lisboa: FCG/JNICT, 1997, vol. I, p. 371) Rafael da Silva Castro, em carta datada de 19.07.1872, referiase à fachada projectada como sendo no "estilo de arquitectura manuelino, seguindo com especificidade a igreja dos Jerónimos"
- ⁴² Num telegrama enviado à Sociedade de Geografia de Lisboa é declarado expressamente "Real Centro Português festeja o centenário da Índia fundando um edifício" (*Mala da Europa*, nº 124, 23.05.1898)
- ⁴³ Vd. José Augusto FRANÇA - *A Arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1967.
- ⁴⁴ Luciano CORDEIRO - *Segundo Livro de Crítica. Arte e literatura portuguesa d'hoje. Livros, quadros, palcos*. Porto: Typ. Lusitana, 1871, p. 53. Ver Nuno ROSMANINHO - "Nacionalidade e nacionalismo na historiografia artística portuguesa (1846-1935), *Vértice*, II Série, nº 61, Julho-Agosto, 1994, p. 19.
- ⁴⁵ Joaquim de VASCONCELOS - *História da Arte em Portugal. Sexto Estudo: Da Arquitectura Manuelina*. Conferência realizada na Exposição Distrital de Coimbra de 1884. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1885
- ⁴⁶ Vd. Ramalho ORTIGÃO - "Os Jerónimos (Belém)" in *Arte Portuguesa*. vol. II. Lisboa: Livraria Clássica editora, 1943.
- ⁴⁷ Alexandra TREVISAN e Maria Helena MAIA - *Casa Ricardo Severo*. Porto: CEA, 2004.
- ⁴⁸ Ramalho ORTIGÃO - *O Culto da Arte...* p. 106
- ⁴⁹ Gabriel PEREIRA - "Esthetica Portuguesa", *Arte Portuguesa*, nº 2. Lisboa: Fevereiro, 1895, p. 26.
- ⁵⁰ Teixeira de CARVALHO - "Habitação Portuguesa" (1901) in *Arte e Arqueologia*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925, p. 72-73.
- ⁵¹ Apreciação emitida a propósito do projecto não construído de Oliveira Ferreira para a sede da companhia de seguros "A Nacional" na avenida da Liberdade no Porto, no primeiro caso, e dclaração de princípio emitida pelas revistas A Águia e A Renascença Portuguesa a propósito do uso do manuelino na sua sede também no Porto. Ver. José Augusto FRANÇA - *A Arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1967.