

A CASA-ATELIER DE
ANTÓNIO TEIXEIRA LOPES:
UM MICROCOSMO
OITOCENTISTA

*The house-studio of
António Teixeira Lopes:
a 19th-century microcosm*

MARTA BARBOSA RIBEIRO

martabarbosaribeiro@gmail.com

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

JOANA BRITES

joanabrites@hotmail.com

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra / CEIS20

DOI

https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-4_2

Recebido em agosto de 2017

Aprovado em novembro de 2017

Biblos. Número 4, 2018 • 3.ª Série

pp. 31-59

RESUMO.

O presente artigo visa analisar formal e iconograficamente a casa-*atelier* de António Teixeira Lopes, relacionando-a com a vida privada e social do escultor, com a arquitetura e a mundividência românticas. Parte-se da caracterização da casa-*atelier* enquanto refúgio e palco do artista, articulando a sua emergência com a entrada da arte na esfera pública. Contextualiza-se a construção da casa-*atelier* de Teixeira Lopes no âmbito do seu trajeto pessoal e profissional e examina-se a dinâmica espacial da mesma. Finalmente, decodificam-se os discursos iconográficos reunidos no edifício. A convivência de alusões à identidade do artista com a apropriação eclética de correntes artísticas e ornamentos passíveis de uma leitura iniciática ou esotérica é interpretada à luz do século XIX português.

Palavras-chave: António Teixeira Lopes; Casa-*atelier*; Arquitetura; Romantismo; Portugal.

ABSTRACT.

This paper aims to analyse the house-studio of António Teixeira Lopes in formal and iconographic terms, linking it with the private and social life of the sculptor, and the architecture and worldview of Romanticism. Building on the characterisation of the house-studio as a refuge and a stage for the artist, its emergence is correlated with the entrance of art into the public sphere. The construction of Teixeira Lopes' house-studio is contextualized within the scope of his personal and professional journey and its spatial dynamics is examined. Finally, this paper also decodes the iconographic discourses present in the building. The coexistence between allusions to the artist's identity and the eclectic appropriation of artistic movements and ornaments susceptible of an initiatory or esoteric reading is interpreted in the light of the Portuguese 19th century.

Key-words: António Teixeira Lopes; House-Studio; Architecture; Romanticism; Portugal.

1) A CASA-ATELIER: REFÚGIO E PALCO

A casa é o refúgio por excelência. Ela garante a separação e o abrigo em relação ao mundo exterior. Obedecendo a uma ordem que só para o(s) seu(s) habitante(s) faz sentido, ela não apenas constitui o recetáculo dos testemunhos materiais que integram a identidade de um ser humano, como fornece o espaço para que uma identidade privada possa manifestar-se ou mesmo objetivar-se. Conquanto íntima, a casa compreende, também, uma dimensão pública, contribuindo para a construção da heteroimagem do proprietário, a qual, por sua vez, participa na formação e afirmação da sua autoimagem.

A inclusão de um *atelier* dentro das fronteiras da casa do artista obedeceu a um paulatino desenvolvimento desde o Renascimento, intimamente relacionado com a entrada progressiva da arte na esfera pública e com a construção da própria imagem do artista. A partir do século XVII, com a criação das Academias e dos Salões, a obra de arte e o seu autor sujeitam-se a uma crescente exposição e pressão social, a qual desencadeia a necessidade de um território de solidão em relação ao mundo, um espaço reservado e afastado, destinado à criação. Simultaneamente, este mesmo refúgio doméstico do artista suscita curiosidade e interesse, pelo que cedo este invólucro protetor ganha uma dimensão pública.

Deste modo, o *atelier* converte-se num palco de recolhimento, um *Salon* individual disfarçado de arena privada, destinado não apenas à prática artística, mas também à exibição e compreensão das obras por parte de outros. Nele o artista inventa um microcosmo e, ao mesmo tempo, reinventa-se no mesmo. A coleção mais ou menos extensa de artefactos convive, assim, em perfeita harmonia com as tarefas e ferramentas do proprietário do *atelier*, lugar que se transforma num pequeno embrião do museu (Cole, 2005: 25), um cenário multiforme propenso à conceção e fruição artística.

No século XIX o *atelier* converte-se num espaço essencialmente de “reflexão artística” (Cole, 2005: 34). Paralelamente à necessidade de funcionar como espaço de trabalho e projeção social, o artista concebe o seu *atelier* como extensão de si próprio, espaço sem o qual a sua existência perde sentido, dado que o labor artístico não é entendido como uma profissão, mas sim como uma forma de ser e estar no mundo. O *atelier* constitui, assim, uma “cela monástica no qual o artista moderno foi aprisionado” (Cole, 2005: 34).

2) A CASA-ATELIER: O MICROCOSMO DE ANTÓNIO TEIXEIRA LOPES

Nascido em 1866 em Vila Nova de Gaia, António Teixeira Lopes cedo se interessou pela arte escultórica. Frequentou desde os sete anos a oficina de cerâmica artística que seu pai, escultor e ceramista, geria na Fábrica das Devesas, da qual era co-proprietário. Aqui seguiu o trajeto habitual de aprendizagem de um ofício, o qual começava primeiro pela observação e, numa fase posterior, pela familiarização com as ferramentas e técnicas. Em 1882 ingressou na Academia de Belas Artes do Porto e, dando provas do seu empenho académico, concluiu esta formação num período mais reduzido, ficando apto a, dois anos depois, concorrer ao pensionato do Estado para uma estadia em Paris, na Escola de Belas Artes, a fim de complementar a sua educação. Preterido em prol de Tomás da Costa, parte em 1885 para a cidade que constituía na época o epicentro artístico europeu, com o auxílio financeiro da sua família, bem como mediante a contração de um empréstimo.

Permanecendo incerta a data de conclusão dos estudos em Paris, sabe-se, porém, através das suas Memórias (Lopes, 1968), que, mesmo após regressar a Portugal no início da década de 1890, mantém naquela metrópole um *atelier* até ao início do século XX (Lopes, 1968: 42, 242). Esta proximidade com a capital francesa motivou as insistências de Henry Jouin, crítico de arte e funcionário da Academia de Belas Artes parisiense, para que António Teixeira Lopes se naturalizasse francês (Lopes, 1968: 86). No entanto, o escultor nunca ponderou tal mudança, pronunciando-se sobre Portugal como a pátria saudosa a que queria regressar. O desejo de regresso às origens leva-o a instalar a sua casa-*atelier* em Vila Nova de Gaia, num terreno que já possuía junto à habitação dos seus pais (Lopes, 1968: 153). Tal localização era não só central no contexto da vila, como lhe permitia estar conectado com os centros cosmopolitas nacionais, dado que junto a ela se encontrava a estação de caminho de ferro, a qual era na altura a estação terminal de quem, vindo de Lisboa, pretendia chegar ao Porto (Portela, 2005: 94).

Em consonância com o protótipo do encomendante oitocentista, António Teixeira Lopes acompanhou minuciosamente o projeto da casa-*atelier*, do qual encarregou o seu irmão mais novo (Lopes, 1968: 170), o arquiteto José Joaquim Teixeira Lopes (1872-1919), igualmente formado nas Academias do Porto (1885-1892) e Paris (1892-1897) (Pedreirinho, 1994: 149). Dado que este se ausenta

do país aquando do arranque da obra, na primeira metade do decénio de 1890, torna-se plausível deduzir que o escultor terá influenciado o rumo da construção, como aconteceu quando ambos trabalhavam na conceção do túmulo de Oliveira Martins (Ribeiro, 2016: 21). A arquitetura era uma disciplina familiar ao escultor já que este se movimentava entre os jovens bolseiros de arquitetura que, entretanto, chegaram também a Paris. Entre estes, destaca-se a amizade com Miguel Ventura Terra (Lopes, 1968: 41, 150), José Marques da Silva (Lopes, 1968: 63) e Adães Bermudes (Lopes, 1968: 132), cuja obra reflete a influência do ecletismo beaux-artiano em Portugal na viragem do século XIX para o XX.

A leitura interpretativa desta casa e dos seus espaços reveste-se de alguma dificuldade, uma vez que o artista a foi moldando e adaptando às suas necessidades, com investimentos construtivos sucessivos que ultrapassaram mais de uma década, dos quais não se encontrou qualquer registo iconográfico até ao momento, quer no Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner de Vila Nova de Gaia, quer na Casa-Museu Teixeira Lopes. Nesta última, porém, existe ainda uma quantidade considerável de documentação que, por não se encontrar inventariada, não foi possível consultar. Além disso, o conjunto foi significativamente alterado depois da sua doação em 1933 ao Município de Vila Nova de Gaia para a instalação de um Museu, não restando hoje vestígios da vida doméstica com exceção do quarto do escultor. Desconhece-se, também, qual o peso que a habitação dos pais, pré-existente e contígua ao terreno onde o escultor ergueu a sua casa-*atelier*, assumiu na nova construção. Julga-se, todavia, que, dada a coerência da fachada, houve um esforço por unificar todo o conjunto [Fig. 1].

Com segurança é possível afirmar que em 1896 o *atelier* principal [Fig. 2], pertencente à primeira fase de construção da casa, se encontrava concluído (Lopes, 1968: 170). Em 1906, sabe-se que teve início uma nova campanha através dos pedidos de licenciamento à Câmara Municipal para “construir uma casa de habitação e oficinas”¹. Em virtude destas obras, António Teixeira

¹ Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner, Vila Nova de Gaia: *Processo de obras particulares em nome de António Teixeira Lopes*, Série: Processos de obras particulares, identificador: 74365, código parcial: POP_578_A.



Fig. 1 – Casa-Museu Teixeira Lopes, Vila Nova de Gaia. Fotografia das autoras.

Lopes refere possuir nesse ano dificuldades em alojar familiares de visita do Brasil (Lopes 1968: 330). Trinta anos depois decorria uma significativa transformação do espaço motivada pela instalação da Casa-Museu e da Biblioteca Municipal, fundadas em 1933².

² Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner, Vila Nova de Gaia: Obra municipal de museu Teixeira Lopes. Construção de uma sala, série: obras municipais, identificador: 18625, código parcial: Doc285, cota: F/09/III/4 - Cx. 29.



Fig. 2 – Interior do *atelier* principal.

Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner, Vila Nova de Gaia: *Casa Museu Teixeira Lopes*, série: Museu, identificador 64752, código parcial 142, sem data.

A casa-*atelier* constitui o microcosmo do artista. As diversas divisões continham a sua extensa coleção de objetos pessoais, familiares, adquiridos e oferecidos, cuja reunião e disposição, aparentemente desprovidas de critério, obedeciam a uma escolha e arrumação pessoais. Num ambiente que aludia ao ecletismo do gabinete de curiosidades e recordava a acumulação excessiva característica do museu setecentista, ali se poderia encontrar, numa ordem que só para o artista fazia sentido, um brinco romano, um pequeno volume de Petrarca, o crânio de um animal, um frasco com um réptil, três fragmentos do Mosteiro da Batalha, a paleta e os pincéis de António Marques de Oliveira, as ferramentas de escultura da Duquesa de Palmela, o martelo e os utensílios pertencentes a António Soares



Fig. 3 – Aspeto de uma divisão onde se reconhece a variedade de objetos reunidos pelo escultor.

Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner, Vila Nova de Gaia:

Obras diversas no interior da Casa Teixeira Lopes, série: Esculturas de Teixeira Lopes, identificador 63909, código parcial 670, Arquivo: Camilo José de Macedo, sem data.

dos Reis, uma relíquia de Antero de Quental, uma relíquia do hábito da Rainha Santa ou um batente da porta do Castelo de Magriço³ [Fig. 3].

Neste mundo pessoal que o escultor ergueu habitavam as várias dimensões da sua vida – familiar (casa dos pais), particular (habitação própria),

³ Respetivamente: n.º 1092, p. 24; n.º 1116, p. 24; n.º 2439, p. 55; n.º 2469, p. 56; n.º 2436-1438, p. 55; n.º 1816, p. 40; n.º 2492, p. 57; n.º 2499, p. 57; n.º 2514, p. 57; n.º 2563, p. 59; n.º 2522, p. 58.

profissional e social (quatro oficinas, quatro *ateliers*, sala de jantar e um salão nobre) – plasmadas em espaços com diferentes funções. Apesar de comunicarem entre si, permitindo ao escultor percorrer todas as divisões sem sair para o exterior, possuíam entradas próprias. Desta forma, seria possível gerir a circulação de pessoas com níveis diferentes de intimidade. A título de exemplo, refira-se a forma como foi planeado o acesso ao salão nobre situado no primeiro piso. As suas três entradas diferenciam funções: uma porta abre-se para o palco, facultando aos atores a chegada direta sem contacto com a plateia; outra porta possibilita aos convidados presentes na sala de jantar chegar ao salão por via de um varandim a partir do qual se podem observar as obras do escultor expostas no atelier principal; a última conecta o salão ao pátio interior, que por sua vez tem ligação com a rua, permitindo a entrada direta no salão sem percorrer a casa.

Desenhando uma planta em U [Fig. 4 e 5], a casa-*atelier* possui a fachada principal virada para a Rua Sá da Bandeira (atual Teixeira Lopes), desenvolvendo-se depois em duas alas laterais traseiras que culminam num jardim. A habitação privada do escultor permaneceu sempre localizada na parte posterior, encontrando-se o salão e os *ateliers*, espaços onde fabricou a sua personalidade pública, voltados para a rua. Estes cedo se transformam em zonas de exposição da sua obra, de dinamização de tertúlias e de gozo de tempo livre pessoal, passando o seu trabalho de moldagem e desbaste a decorrer nas oficinas, localizadas atrás da casa dos pais.

Homem solitário e de personalidade reservada, António Teixeira Lopes apreciava, porém, as visitas de personalidades destacadas do panorama da política e da arte nacionais (onde se incluíam, desde o Infante D. Manuel até personalidades estrangeiras de visita ao país, passando pelos artistas da mesma geração), cuja proximidade sabia influenciar também o sucesso do seu trabalho. Deste modo, concebeu a sua casa simultaneamente como refúgio e epicentro social e cultural. Se por um lado defendia que o seu ofício exigia momentos de isolamento e evasão, por outro desejava atuar como centro gravítico. A localização privilegiada do edifício, central no tecido da vila e junto ao meio de transporte que o ligava ao resto do país e

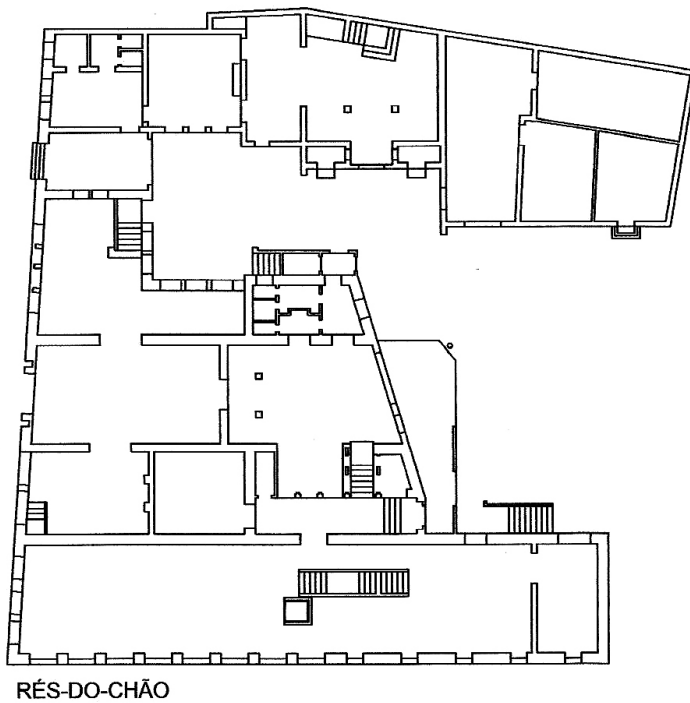


Fig. 4 - Rés do chão da Casa-Museu.
Levantamento realizado pelas autoras. Sem escala.

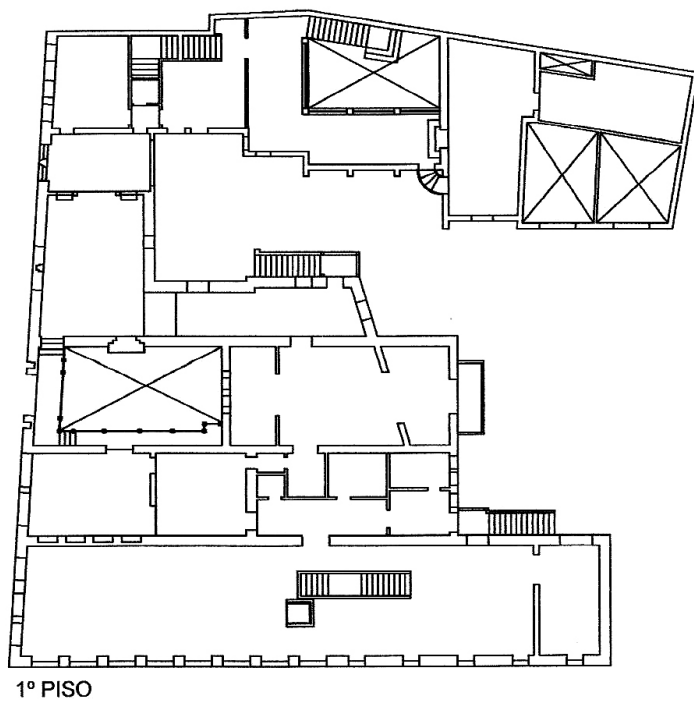


Fig. 5 – Primeiro andar da Casa-Museu.
Levantamento realizado pelas autoras. Sem escala.

à Europa, promovia a visita ao mesmo, o qual se tornou um local de passagem obrigatória de uma elite cultural e política aquando da ida ao Norte. Para o poder magnético exercido pela casa-*atelier* contribuíam também a personalidade interessante do escultor, bem como a curiosidade em torno do seu trabalho, coleção pessoal e serões de literatura, música, teatro, espiritismo. A estipulação de horários de visita à casa⁴ e a existência de um livro de assinaturas elucidam tanto a dimensão pública da habitação, como a projeção social que o acesso à mesma detinha.

3) A POLISSEMIA OITOCENTISTA: A ASSOCIAÇÃO ENTRE AS DIMENSÕES INDIVIDUALISTA, NACIONALISTA E INICIÁTICA

A construção de uma casa-*atelier* de considerável dimensão e cuidado no século XIX constituiu uma estratégia de afirmação por parte de um escultor que pretendeu situar-se na vanguarda da produção nacional. A sua marca é evidente, desde logo, na fachada principal, dignificada por inteiro pela pedra, onde três monogramas [Fig. 6 e 7] salientam a pertença à família Teixeira Lopes (letras T e L entrelaçadas). Separando a janela geminada por cima do portão da entrada, encontra-se esculpido, no capitel do mainel, um rosto masculino com barba [Fig. 8 e 9]. Dada a posição de destaque que assume e no confronto com fotografias de época, julga-se que remeterá, com relativa segurança, para a face de um dos três artistas: José Joaquim, o pai, escultor; o filho António, escultor, ou o filho José, arquiteto e autor deste projeto. Trata-se de uma recuperação do procedimento medieval de incluir na fachada este tipo de representação alusiva ao encomendante ou autor.

O interior da casa reflete, como expectável, a personalidade de António Teixeira Lopes, incluindo as idiossincrasias e caprichos a que um homem do século XIX com posses se podia permitir. Sem barreiras discerníveis entre a

⁴ Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner, Vila Nova de Gaia: *Escritura de doação dos prédios onde nasceu e anexos onde existiu os ateliers, oficinas e dependências destinado ao comércio da sua profissão de escultor*, Série: Livros de notas, identificador 2278, código parcial: Lv16, Fl87-93v, cota: F/04/III- Pt.3, p. 5.

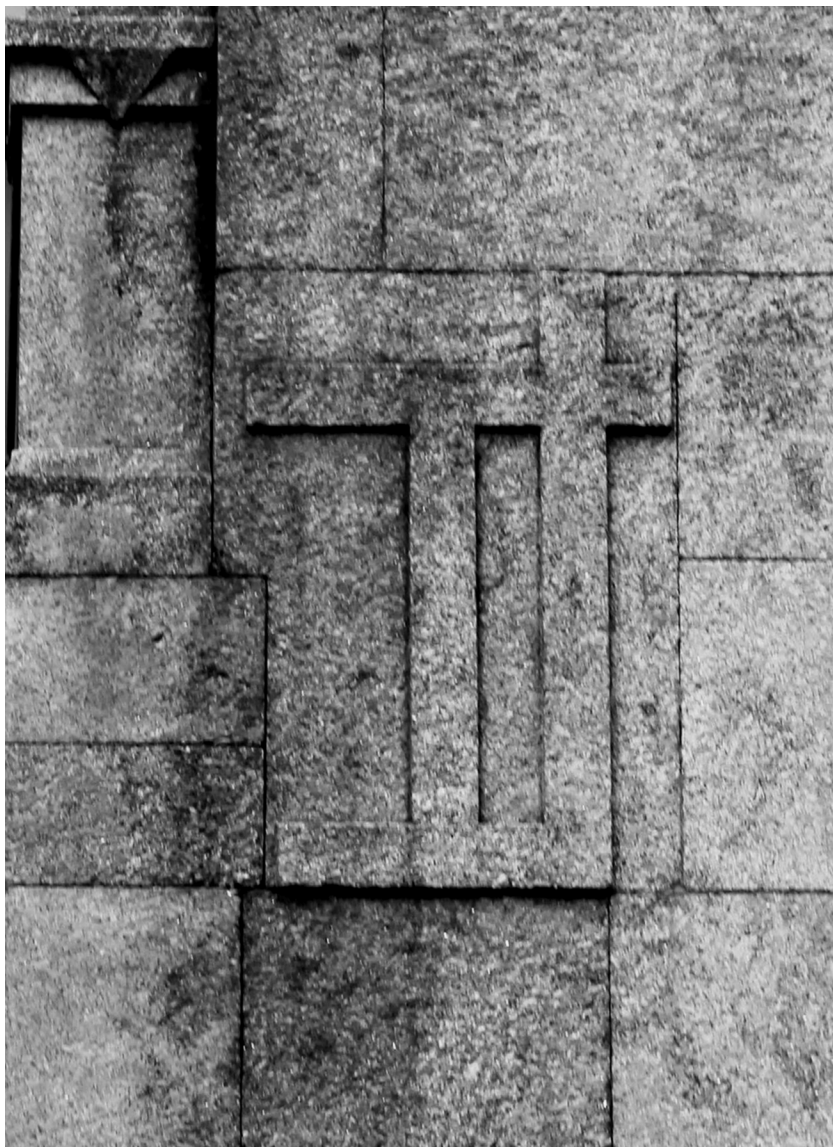


Fig. 6 – Pormenores dos monogramas da fachada principal. Fotografia das autoras.



Fig. 7 – Pormenores dos monogramas da fachada principal. Fotografia das autoras.



Fig. 8 – Portão de entrada do edifício, rematado por uma janela geminada.
Fotografia das autoras.



Fig. 9 – Pormenor do capitel do mainel que separa a janela geminada por cima do portão de entrada. Fotografia das autoras.

sua coleção privada e os objetos de uso diário, o escultor vivia entre marcadores simbólicos. Refira-se, a título de exemplo, a cama onde dormia [Fig. 10], a qual havia pertencido à Madre Paula no Convento de Odivelas⁵, recordada como amante do Rei D. João V. Convicto de que a preservação deste ambiente era fundamental para a compreensão da sua personalidade enquanto escultor e da

⁵ Biblioteca Fundación Juan March, Madrid: *Cartas manuscritas dirigidas a Pedro Blanco en las que elogia sus cualidades como profesor y artista entre otros asuntos*, 1914-1919, cota: LPB-I35, código de barras: 1180697, carta 5.



Fig. 10 – Quarto de António Teixeira Lopes.

Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner, Vila Nova de Gaia:

Casa Museu Teixeira Lopes, série: Museu, identificador 66130, código parcial 824,

Arquivo: Casa Foto Neves, sem data.

sua obra, procurou evitar o seu desmantelamento e influenciar, na medida do possível, o modo como esta seria lida. Deste modo, optou por nove anos antes da sua morte (1942) doar a casa e a maior parte do seu recheio ao Município. Com a criação da Casa-Museu Teixeira Lopes em 1933, a Câmara comprometeu-se a salvaguardar o legado do artista.

A liberdade subjacente ao ecletismo, presente como já mencionado no seu espólio pessoal, reflete-se igualmente na mescla de tempos estilísticos que a sua casa-*atelier* patenteia. A recuperação de um elemento histórico-artístico, longe de poder ser encarado como cópia, representa a afirmação máxima da imaginação pessoal e da vontade do *eu*. Atualizado esteticamente, António

Teixeira Lopes enquadra-se perfeitamente na centúria de oitocentos, marcada, nos planos nacional e internacional, pela livre utilização de gramáticas artísticas passadas ou geograficamente distantes, sem uma necessária coincidência com a realidade a partir da qual se inspira. Esta possibilidade não deve, porém, ser totalmente descartada, dado que o escultor poderia ter tido acesso, desde logo no Norte do país, a edifícios históricos que apresentassem, por exemplo, o emprego de arcos ogivais numa estrutura românica, demonstrando uma fluidez formal que o século XIX começava a desejar destrinçar de forma taxonómica e com a qual a historiografia artística só se viria a reconciliar mais tarde.

No caso português, são as linguagens românica, gótica e manuelina a concentrar o interesse de encomendantes e artistas oitocentistas. Com efeito, o conturbado século XIX, que se inicia com as invasões francesas e a fuga da família Real e termina com o Ultimato Inglês, assinala a crise do Antigo Regime e o desenvolvimento do liberalismo em Portugal, culminando com a implantação da República em 1910. Em consonância com o panorama internacional, esta centúria caracterizou-se pela significativa intensificação do nacionalismo, por um interesse sem precedentes pela escrita, divulgação, objetivação e ritualização da História, bem como pela busca de uma arte que expressasse a identidade nacional. Compreende-se, assim, a recuperação dos momentos artísticos coevos da formação de Portugal e do seu império, que atuavam ainda como contrapeso aos sentimentos de orfandade, de humilhação e de desvio em relação a um destino messiânico que permanecia por cumprir.

A casa-*atelier* de António Teixeira Lopes, projetada no final do século XIX, enquadra-se no ecletismo característico da arquitetura romântica e traduz o ímpeto nacionalista vigente (Anacleto, 1987; Rio-Carvalho, 1986; Pereira, 1997; Barreiros, 2009). A integração na casa de dois fragmentos cuja pigmentação e estado de conservação parece indicar pertencerem a edifícios históricos – meio portal de configuração românica no extremo Sul da fachada principal [Fig. 11] e o remate superior de uma janela de aparência quinhentista [Fig. 12] no lado Norte do pátio interior – serviu de inspiração à conceção dos alçados exteriores. A esmagadora maioria das janelas, de formato ogival, reproduz, em cerâmica (material com uma ligação afetiva, dada a atividade da Fábrica das Devesas) o rendilhado vazado e recortado da arquivolta do meio



Fig. 11 – Portal do extremo Sul da fachada principal, onde se verifica a provável incorporação de meio portal medieval (coloração mais escura do lado esquerdo).

Fotografia das autoras.

portal em pedra incorporado [cfr. Fig. 7]. Encontram-se semelhanças entre este tipo de ornamento e o usado no Convento de São Pedro de Ferreira ou na Catedral de São Martinho de Salamanca, ambos medievais. Existe uma aproximação visual ainda mais inequívoca entre o referido rendilhado da Casa Museu e o do portal do bispo da Catedral de Zamora. Trata-se de uma relação particularmente significativa por ter sido nesta última Catedral que D. Afonso Henriques se armou cavaleiro no dia 14 de maio de 1122 e nesta cidade que se reconheceu o seu título de rei, com a assinatura do Tratado de Zamora, em 1143, momento decisivo para a independência nacional.



Fig. 12 – Janela localizada no lado Norte do pátio interior da casa, onde se verifica a provável incorporação do remate superior de filiação quinhentista. Fotografia das autoras.

O contexto de proximidade entre o Ultimato Inglês e o risco do projeto tornaria uma alusão à catedral espanhola num ex-líbris nacionalista. Por seu turno, o quadrilóbulo presente no remate do vão quinhentista repete-se na frente voltada para a rua [Fig. 13], bem como em pormenores no interior, designadamente no suporte dos candelabros de teto do *atelier* principal e do salão nobre. Deste modo, estes dois elementos decorativos asseguram a articulação entre a fachada da rua e a do pátio nas traseiras, bem como entre exterior e interior, garantindo um sentido unificador ao conjunto.

Em cima do portão principal encontra-se um novo exercício contemporâneo de mescla de referências históricas. A janela geminada que o sobrepuja



Fig. 13 – Pormenor da fachada principal, onde se repete o motivo do quadrilóbulo, inspirado na janela quinhentista do pátio. Fotografia das autoras.

aplica a mencionada decoração românica vazada no contorno de um vão ogival [cfr. Fig. 7]. Esta abertura destaca-se, também, por se encontrar delimitada por duas bombardas salientes de inspiração quinhentista, onde mais uma vez se repete o motivo rendilhado e vazado. A rematar toda a fachada, destaca-se uma fileira de modilhões que aludem aos presentes na arquitetura civil e militar portuguesa do século XIII. Esta justaposição de elementos estilísticos de cronologias distintas sem correspondência com uma realidade histórico-artística específica, não obstante as eventuais referências a edifícios concretos que o viajado escultor e o seu irmão arquiteto ou mesmo o pai de ambos poderiam conhecer, é típica da imaginação oitocentista. O nível de erudição patente em



Fig. 14 – Parte da fachada correspondente ao atelier principal.
Fotografia das autoras.

possíveis citações de património edificado na fachada demonstra-se, igualmente, no tratamento iconográfico de algumas peças escultóricas, alvo de um estudo sistemático e minucioso prévio.

O *atelier* principal corresponde na fachada a um corpo visualmente autónomo [Fig. 14]. É o único com uma configuração claramente religiosa, assemelhando-se ao alçado axial de uma igreja. A janela tripartida convoca a memória de três naves e de um vão trilobado gótico, conferindo ao *atelier* uma maior verticalidade, para a qual também contribui o remate em forma de frontão triangular. Nesta zona superior incluem-se duas cruzes pátas que,



Fig. 15 – Interior do atelier principal.

Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner, Vila Nova de Gaia:

Casa Museu Teixeira Lopes, série: Museu, identificador 64760, código parcial 146,

Arquivo: Casa Foto Neves, sem data.

não só remetem para uma dimensão espiritual, como reforçam o carácter nacionalista já presente no revivalismo medieval que caracteriza o conjunto. O interior [Fig. 15] amplia esta sensação de *devotio*, dado que nele se encontra uma abside formada pelo recuo das colunas românicas que, à semelhança de um tímpano do mesmo período, foram, ao que tudo leva a crer, recuperadas de um edifício demolido. Poder-se-á ponderar a responsabilidade do escultor em tal medida de salvaguarda, coetânea do despertar de uma consciência patrimonial oitocentista, dado que se encontra documentada uma ação semelhante. Com efeito, em 1898, foi elogiado pela Real Associação dos Architectos Civis

e Arqueólogos Portugueses pelo resgate das pedras provenientes da demolição de uma casa manuelina na Rua das Flores, no Porto (Lopes, 1968: 213). O facto de apenas no seu *atelier* principal se encontrar uma invocação religiosa permite considerar que o artista entendia ser este ambiente o ideal para a arte de esculpir que, na sua opinião, requeria introspecção, meditação, silêncio e afastamento total, de forma a captar “não [...] a realidade absoluta das coisas, mas o seu espírito, a sua essência” (Lopes, 1968: 31).

Por outro lado, dada a integração de António Teixeira Lopes e do seu irmão José Joaquim numa mundividência iniciática, esta mesma parte da fachada, correspondente ao *atelier* principal, pode ser lida também à luz de um simbolismo que, não sendo cristão, com ele pode conviver sem atritos. Com efeito, os livros de matrícula existentes no Arquivo do Grémio Lusitano explicitam o percurso paralelo de ambos na Maçonaria. São iniciados, no dia 15 de fevereiro de 1898, na Loja Ave Labor, no Porto, com os nomes simbólicos Rude e Blondel, como homenagem, respetivamente, ao escultor François Rude e ao arquiteto François Blondel, de nacionalidade francesa. Extinta esta loja em 1901, transferem-se para a Loja Liberdade e Progresso na mesma cidade, e em 1904, para a de São João, em Vila Nova de Gaia. Depois de esta encerrar, em 1909, José Joaquim passa em 1912 para a Loja Luz e Vida no Porto que, em 1914, se separa do Grande Oriente Lusitano Unido, pelo que não se conservam mais registos. António Teixeira Lopes não tem documentada qualquer outra filiação a partir do fecho da Loja de São João, depreendendo-se, assim, que tenha cessado atividade maçónica em 1909⁶.

Conquanto o trajeto maçónico dos dois irmãos se inicie formalmente apenas em 1898, admite-se a utilização de elementos passíveis de uma interpretação maçónica na construção do *atelier* terminado dois anos antes, quer porque os mesmos acompanham uma tendência decorativa esotérica comum

⁶ Arquivo do Grémio Lusitano: *Livros de Matrícula*, livro 2, registos n.º 2168 e 2169. Não foi possível apurar a eventual pertença do pai de António e José Joaquim Teixeira Lopes à Maçonaria, visto que não existe documentação anterior a 1892.

nas elites oitocentistas (sem pressupor um necessário comprometimento com a Ordem iniciática), quer porque não se pode descartar um contacto prévio de ambos com livres-pensadores no contexto parisiense ou no processo de recrutamento, anterior à iniciação, já em território nacional. Não tendo sido detetado qualquer sinal inequivocamente maçónico na fachada ou dentro da casa-*atelier*, reconhecem-se, não obstante, combinações numerológicas e motivos que são partilhados pela cartilha simbólica desta Ordem, com destaque para os triângulos, expressão da harmonia, equilíbrio e perfeição, que sem dificuldade se reconhecem no exterior e interior.

As duas colunas com triângulos equiláteros nos capitéis que flanqueiam a porta do *atelier* principal constituem a mais marcante aproximação à entrada de um templo maçónico [cfr. Fig. 14], o qual requeria duas colunas na zona de ingresso (correspondendo às de Jakin e Boaz do templo de Salomão) e três no interior. A observação do interior do *atelier* não corrobora o funcionamento permanente naquele espaço de um templo maçónico, dado que, embora a planta possa aproximar-se a um retângulo obediente à proporção áurea com um dos lados mais elevado, não se verifica a orientação deste último a Oriente nem a presença fixa dos restantes requisitos. Por outro lado, não inviabiliza a hipótese da sua afetação pontual a este fim, dado que os elementos necessários à realização da reunião ritual de uma Loja podem deter um carácter móvel (Silva 2015: 59-63). Deve, porém, assinalar-se que a utilização deste espaço para a exposição de obras escultóricas de Teixeira Lopes com um considerável volume e peso não facilitaria a sua adequação a rituais [cfr. Fig. 15]. Ponderada uma alternativa no interior da casa para a congregação dos livres-pensadores, sobressai o salão nobre [Fig. 16]. Dotado de um palco sobrelevado a Sul, o qual, ainda assim, poderia representar o Oriente (entendido simbolicamente no contexto da Loja maçónica), a disposição das colunas fixas existentes não respeita o procedimento.

Entre outros ornamentos suscetíveis de uma interpretação maçónica, destaca-se a ornamentação com dentes em serra presente nos capitéis da estrutura da janela trilobada do *atelier* principal. Esta decoração configura o que pode ser visto como a letra M que isoladamente pode aludir, entre outras, às palavras Maçonaria ou Mestre (Marques 1986: 915) e, em conjunto, às letras M. M.,



Fig. 16 – Salão nobre.

Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner, Vila Nova de Gaia:

Casa Museu Teixeira Lopes, série: Museu, identificador 66136, código parcial 827,

Arquivo: Casa Foto Neves, sem data.

iniciais de “Mestre Maçon”. O que regra geral se identifica como o monograma de Teixeira Lopes, que ladeia esta mesma janela, por se encontrar reproduzido em espelho levanta a possibilidade de não se estar perante as letras T e L mas sim diante de um malhete, ao qual não falta aparentemente a obrigatória proporção de 3 para 4, e um esquadro estilizados. O primeiro simbolizaria a autoridade do Venerável Mestre, o controlo da vontade e “o trabalho, nas suas vertentes de iniciativa, força material, vontade ativa ou firmeza, determinação e perseverança, do aprendiz” (Santos, 2012: 226). O segundo “a retidão, a disciplina, a ação do homem (linha vertical) sobre a matéria (linha horizontal), a ação do espírito e

da vontade humanas (linha vertical) sobre as paixões e as emoções (linha horizontal)” (Marques, 1986: 526).

Refira-se, ainda, o recurso a flores no interior (vitrais do *atelier* principal, hoje guardados nas reservas) e no exterior (portão da entrada principal), as quais possuem respetivamente semelhanças com a miosótis e a flor de lótus. O significado da primeira, a qual se converte em emblema da fraternidade maçónica na Segunda Guerra Mundial (Santos, 2012: 241), permanece incerto dado que a sua aplicação precede este conflito. A segunda está associada a diversas filosofias religiosas e correntes esotéricas.

Por último, sublinhe-se a decoração em zigzague do arco abatido que remata a janela trilobada do *atelier*. Aquela configura outro bom exemplo dos múltiplos significados que um mesmo ornamento pode convocar: ora se lê como um feixe de compassos (instrumento que representa para os maçons a amplitude do pensamento) (Santos, 2012: 91), ora como um mero recurso decorativo com vários paralelos, desde logo na arquivolta da Capela de Bartolomeu Joanes, na Sé de Lisboa. Sem certezas em relação à identificação de atributos maçónicos, parece, todavia, muito provável que o projeto da casa-*atelier* esteja envolto numa mundividência espiritual e esotérica que se reencontra em outros edifícios românticos, mesmo os que avançam para o início do século XX, como é o caso da Quinta da Regaleira.

CONCLUSÃO

A casa-*atelier* de António Teixeira Lopes, projetada na última década do século XIX pelo seu irmão mais novo e implantada no terreno contíguo à casa dos pais, ainda que legível espacialmente, comporta uma dimensão enigmática. Desde o exterior são convocadas tipologias arquitetónicas, categorias estilísticas, cronologias históricas e narrativas iconográficas cuja compreensão depende de uma chave interpretativa que não é fornecida ao comum visitante. As dúvidas que se levantam aquando da observação da fachada principal não só permanecem sem explicação depois de um primeiro contacto com o interior, como ainda se adensam. Com efeito, só a personalidade do escultor permite a decodificação deste universo individual que,

por sua vez, em consonância com o protótipo da casa-*atelier* oitocentista, é também ele indispensável para a compreensão do artista. Esta interdependência contribui para explicar a doação em conjunto da casa-*atelier* e da sua obra escultória, como se só no microcosmo constituído pela primeira a segunda existisse em pleno.

O facto de a casa ser singular, defendendo-se de uma interpretação linear que não avança para lá da camada pré-iconográfica, configura um traço comum da arquitetura privada do século XIX. Só à luz desta centúria a convivência de referências identitárias diretas e herméticas com revivalismos medievais e toda uma mundividência esotérica e religiosa se torna pacífica. Concebida numa lógica de cruzamento e não de mera justaposição, esta comunhão de componentes simbólicas resiste a leituras historiográficas taxativas e exige uma abordagem interdisciplinar.

BIBLIOGRAFIA

- Anacleto, Regina (1987). *Arquitectura neomedieval portuguesa: 1780-1924*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Arquivo do Grémio Lusitano: *Livros de Matrícula*, livro 2, registos n.º 2168 e 2169 (José Joaquim Teixeira Lopes e António Teixeira Lopes).
- Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner, Vila Nova de Gaia: *Escritura de doação dos prédios onde nasceu e anexos onde existiu os ateliers, oficinas e dependências destinado ao comércio da sua profissão de escultor*, Série: Livros de notas, identificador 2278, código parcial: Lv16, Fl87-93v, cota: F/04/III- Pt.3.
- Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner, Vila Nova de Gaia: *Obra municipal de museu Teixeira Lopes. Construção de uma sala*, Série: Obras municipais, identificador: 18625, código parcial: Doc285, cota: F/09/III/4 - Cx. 29.
- Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner, Vila Nova de Gaia: *Processo de obras particulares em nome de António Teixeira Lopes*, Série: Processos de obras particulares, identificador: 74365, código parcial: POP_578_A.
- Barreiros, Maria Helena (2009). *Arquitecturas do século XIX português, entre o fim do absolutismo e a abertura da avenida da Liberdade*. In Dalila Rodrigues (Coord.), *Arte Portuguesa da Pré-história ao século XX* (101-140). Lisboa: Fubu Editores.

- Biblioteca Fundación Juan March, Madrid: *Cartas manuscritas dirigidas a Pedro Blanco en las que elogia sus cualidades como profesor y artista entre otros asuntos*, 1914-1919, cota: LPB-I35, código de barras: 1180697.
- Cole, Michael; Pardo, Mary (2005). *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*. United States: The University of North Carolina Press.
- Rio-Carvalho, Manuel (1986). Do Romantismo ao fim do século. In *História da Arte em Portugal* (11-29). Lisboa: Publicações Alfa.
- Lopes, António Teixeira (1968). *Ao correr da pena. Memórias de uma vida...* Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia.
- Marques, A. H. Oliveira (1986). *Dicionário de maçonaria portuguesa*. (Vols. I – II). Lisboa: Editorial Delta.
- Pedreirinho, José Manuel (1994). *Dicionário dos arquitectos*. Porto: Edições Afrontamento.
- Pereira, Paulo (1997). O revivalismo: a arquitectura do desejo. In Paulo Pereira (Dir.), *História da Arte Portuguesa* (353-365). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Portela, Ana Margarida (2005). Fábrica de Cerâmica das Devesas – entre Arte e Indústria. *Fabrikart*, 5, 41-48.
- Ribeiro, Marta Barbosa (2016). *António Teixeira Lopes: a construção do artista e a interpretação da obra*. Tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal.
- Santos, Manuel Pinto dos (2012). *Dicionário da antiga e moderna Maçonaria*. Lisboa: Socingraf.
- Silva, Pedro (2015). *O código da maçonaria*. Lisboa: Letras Itinerantes, Edição e Distribuição de Livros, Lda.

As autoras manifestam o seu agradecimento a Raquel Martino, técnica superior da Casa-Museu Teixeira Lopes, e a António Cruz, sobrinho bisneto do escultor António Teixeira Lopes, pelo apoio fornecido à investigação realizada no âmbito deste artigo.