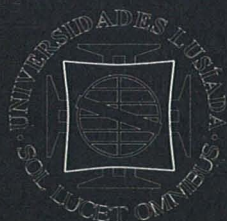


Revista Arquitetura Lusiada

1



Universidade Lusíada Editora

Mediateca da Universidade Lusíada - Catalogação na Publicação

REVISTA ARQUITECTURA LUSÍADA. Lisboa, 2010
 Revista arquitectura Lusíada / propr. Fundação Minerva - Cultura - Ensino e Investigação Científica ; dir. Sérgio José Castanheira Infante. - N. 1 (2.º semestre 2010). - Lisboa : Universidade Lusíada, 2010. - 24 cm. - Semestral
 Substitui: Lusíada. Arquitectura
 ISSN 1647-9009

1. Arquitectura - Periódicos

I - INFANTE, Sérgio José Castanheira, 1947-

CBC NA5.R48

CDU 72(051)

Ficha Técnica

Titulo	Revista Arquitectura Lusíada N.º 1 (2º semestre de 2010)
Proprietário	Fundação Minerva - Cultura - Ensino e Investigação Científica
Direcção	Sérgio Infante
Conselho Redactorial	Alberto Reaes Pinto [Director da Faculdade de Arquitectura e Artes da Univ. Lusíada de Lisboa] Fernando Mariz [Director da Faculdade de Arquitectura e Artes da Univ. Lusíada de Vila Nova de Famalicão] Manuel Diogo [Director da Faculdade de Arquitectura e Artes da Univ. Lusíada do Porto]
Comissão Científica	Ângela Garcia Codoñer [Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica da Univ. Politécnic de Valencia] Carlos Montes Serrano [Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica da Univ. de Valladolid] Emma Mandelli [Dipartimento di Progettazione Architettonica da Univ. degli Studi di Firenze] Francisco Peixoto Alves [Faculdade de Arquitectura e Artes da Univ. Lusíada de Vila Nova de Famalicão] Horácio Bonifácio [Faculdade de Arquitectura e Artes da Univ. Lusíada de Lisboa] Joaquim de Oliveira Braizinha [Faculdade de Arquitectura e Artes da Univ. Lusíada de Lisboa] Joaquim Sória [Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica da Univ. de Valladolid] José María Gentil Baldrich [Escuela Técnica Superior de Arquitectura da Univ. de Sevilla] Juan Baez Mesquita [Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica da Univ. de Valladolid] Maria Xavier Diogo [Faculdade de Arquitectura e Artes da Univ. Lusíada do Porto] Mário Docci [Dipartimento de Progettazione Architettonica da Facoltà di Architettura di Univ. di Roma] Pilar N. Chías [Escuela Técnica Superior de Arquitectura da Univ. de Alcalá] Rui Barreiros Duarte [Faculdade de Arquitectura da Univ. Técnica de Lisboa] Sérgio Infante [Faculdade de Arquitectura e Artes da Univ. Lusíada de Lisboa]
Coordenação Editorial	Alexandra de Carvalho Antunes
Depósito Legal	318101/10
ISSN	1647-9009
Local	Lisboa
Ano	2010
Periodicidade	Semestral
Editora	Universidade Lusíada Editora Rua da Junqueira, 188-198 1349-001 Lisboa Tel.: +351 213611500 / +351 213611568 Fax: +351 213638307 URL: http://editora.lis.ulusiada.pt E-mail: editora@lis.ulusiada.pt
Distribuidora	HT - Distribuição e Comercialização de Produtos Culturais, Lda. Rua da Alegria, 476 Amoreira 2645 - 512 ALCABIDECHE Tel.: +351 213529006 / +351 213529008 Fax: +351 213159259 E-mail: Ht.geral@mail.telepac.pt
Fotocomposição	João Paulo Fidalgo
Capa	João Paulo Fidalgo
Impressão e Acabamentos	Rolo & Filhos II, S.A. Av. Dr. Francisco Sá Carneiro Núcleo Empresarial de Mafra, Pavilhão 14 2640-486 Mafra Tel.: +351 261 816 500 / Fax: +351 261 816 501 E-mail: geral@roloefilhos.pt
Tiragem	500

Solicita-se permuta - On prie l'échange - Exchange wanted - Pídese canje - Sollicitiamo scambio - Wir bitten um Austausch

Mediateca da Universidade Lusíada de Lisboa
 Rua da Junqueira, 188-198 - 1349-001 Lisboa
 Tel.: +351 213611617 / Fax: +351 213622955
 E-mail: mediateca@lis.ulusiada.pt

AS DIFERENTES INTERPRETAÇÕES DA ARQUITECTURA BARROCA EM PORTUGAL - NOTAS PARA UMA METODOLOGIA -

Horácio Bonifácio

RESUMO

A arquitectura barroca portuguesa apresenta uma especificidade em relação à congénere europeia. Assim uma metodologia de abordagem do barroco português terá que contemplar problemáticas diversas.

Deste modo, deve considerar-se na realização arquitectónica específicas interpretações, desde a aplicação de sistemas decorativos, como a pintura, a escultura, a talha e o azulejo, no interior de edifícios existentes, ou mesmo em edifícios de raiz, a utilização de cenários arquitectónicos no exterior, particularmente nas fachadas principais, até uma expressão mais erudita, materializada em esquemas geométricos complexos e tensos, normalmente próximos das plantas centralizadas.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitectura; Barroco; Decoração; Cenário; Teatralidade; Tensão

ABSTRACT

The Portuguese baroque architecture has various idiosyncratic aspects when compared with these architectural period in other European countries. Therefore, the methodological approach required is naturally different. Hence, when one considers a piece of architecture one should have specific interpretations, from de decoration systems, such as painting, sculpture, wood carve and the tiles inside the building, or even in new buildings, the use of external architectonic scenarios, particularly in the main façade, to a more erudite expression, materialize in complex and tense geometric schemes, usually close to the centralized plants.

KEY-WORDS

Architecture; Baroque; Decoration; Scenario; Theatricality; Tension

O frequente atraso da implantação e o longo tempo de subsistência de movimentos artísticos em Portugal, o processo de adaptação à realidade interna, e o recurso sistemático à tradição, são factores que condicionam claramente o desenvolvimento da cultura arquitectónica nacional. Existe, assim, uma especificidade da arquitectura portuguesa, um percurso próprio em relação à arquitectura europeia, sendo conseqüentemente imprescindível a definição de metodologias próprias na sua abordagem e na sua enunciação.

A arquitectura barroca constitui-se no panorama da cultura arquitectónica europeia como um dos momentos simultaneamente mais complexos e inovadores. Síntese entre o passado clássico e a mudança, estrutura-se numa tentativa de descodificação das regras e da tradição, experimentando-as e até transgredindo-as, assumindo-se como um movimento em que a valorização do espaço e a interligação das diferentes manifestações artísticas se conjugam no edifício.

O Barroco procura a valorização do dinamismo e da tensão espacial, da complexidade e da unidade ao mesmo tempo. O arquitecto, principalmente em Itália e na Europa central, conjuga figuras geométricas diferentes, recorrendo a formas simultaneamente centralizadas e longitudinais, ligando-as de modo a procurar a integração, a unidade e a síntese espacial, provocando a tensão entre os eixos do edifício, entre os conceitos de centralidade e de plano longitudinal, donde resulta um espaço extremamente dinâmico, contínuo e modelado.

Todavia, o dinamismo e a tensão procuram-se, não só recorrendo à planta, ou ao muro e às estruturas arquitectónicas e volumétricas, mas utilizando as outras artes, não apenas com as suas leis próprias e individualizadas, mas interligadas numa síntese onde se conjugam e reforçam, funcionando a decoração pictórica, escultórica, a cor, ou mesmo a luz como parte integrante do edifício, que assim se afirma, de facto, como uma totalidade.

Em Portugal, a interpretação da arquitectura barroca, embora de algum modo possa ser feita à luz destes pressupostos metodológicos, suscita problemáticas diversas e de análise específica.

Existe tradicionalmente uma tendência generalizada, para classificar o Barroco português como eminentemente decorativo.¹ Na realidade, a aplicação de sistemas como a pintura, a escultura, e, particularmente a talha e o azulejo, no interior dos edifícios, e mesmo no exterior, é uma das fórmulas mais usadas no nosso país como meio de transformar paredes e espaços estáticos, dando-lhes um carácter dinâmico, movimentando muros, criando ritmos alternantes, zonas de luz e sombra, aumentando o sentido de profundidade, ou a dimensão.

Em Portugal este foi, aliás, o processo inaugural de aproximação à arquitectura barroca, e, embora seja difícil estabelecer a cronologia rigorosa destas primeiras experiências, o seu atraso em relação ao desenvolvimento do movimento na Europa é evidente, e é, também justificável no quadro de uma primeira metade de seiscentos instável e crítica, devido ao agudizar de uma crise interna com a perda da independência, e com os inevitáveis ajustes e preocupações decorrentes da restauração e consolidação das estruturas nacionais nos primeiros anos após 1640.

Assiste-se, assim, durante toda a segunda metade do séc. XVII à alteração de edifícios existentes, designadamente religiosos, através da introdução de esquemas decorativos que modificarão progressivamente a tradicional grafia seca e estática das construções chãs, principalmente, mas também de obras realizadas em épocas anteriores.

¹ Esta ideia foi veiculada fundamentalmente por importantes autores responsáveis pelo despertar do interesse pela arte portuguesa de seiscentos e setecentos. Refira-se designadamente Bazin, Robert Smith, Jonh Bury e mesmo George Kubler e Pais da Silva

Este processo constitui-se, não apenas como inicial, mas também como o mais expedito e comum de aproximação a uma nova estética e perdurará longamente, ainda no séc. XVIII, e em pleno período áureo do Barroco, no reinado de D. João V, nomeadamente. A persistência, sucesso e eficácia da arquitectura chã, será, também, em parte, responsável por esta situação, já que, para além da transformação de edifícios existentes, se assistirá, até pelo menos ao final da primeira metade de setecentos, à construção de novas estruturas religiosas ainda partidárias das conservadoras fórmulas planimétricas, longitudinais e rectilíneas, de paredes lisas e volumes paralelepípedicos, às quais se adicionarão elementos decorativos, ou mesmo arquitectónicos.

A encenação e a teatralidade características da arquitectura barroca são, assim, reafirmadas através de efeitos de luz e sombra, do claro escuro, da cor, proporcionados pela pintura ilusionista, pela talha, pelo azulejo ou pelo estuque. Não raramente estas intervenções funcionam como uma arquitectura enganadora, designadamente através de paredes cobertas de azulejos, cuja temática arquitectónica expressa em *trompe l'oeil* "constroi" um aparente novo interior, um falso novo edifício. Noutros casos, a utilização nos tectos de pinturas ilusionistas e particularmente o emprego de várias perspectivas, vão contribuir para alterar e falsear o sistema de cobertura, ou mesmo prolongar a altura do edifício.² De norte a sul do país³, com maior ou menor intensidade, a arquitectura cobre-se de enfações decorativistas, que, encerradas inicialmente em altares, retábulos ou tectos, alastrarão à totalidade das paredes, numa procura constante de configurar novas espacialidades e volumetrias.⁴

O tratamento das fachadas dos edifícios no período barroco constitui-se também como um processo privilegiado de exaltação e monumentalização da construção, como forma de a engrandecer e de a relacionar coerentemente e de modo indissociável com o espaço exterior. As grandes e altas frontarias, algumas cénicas, o uso quase sistemático de torres sineiras destacadas, os ondulantes e vastos frontões culminando as construções, e as escadarias monumentais de acesso, são alguns dos processos mais utilizados em Portugal.

Todavia, uma das fórmulas mais originais de teatralização e de amplificação de fachadas é a do aproveitamento das galilés. Estruturas com algum sucesso na arquitectura portuguesa, pelo menos desde o séc. XVI, vão agora desempenhar importante papel na definição de típicas tipologias religiosas da época: as igrejas de peregrinação.

De facto, a utilização das galilés em alguns edifícios portugueses manifesta uma tendência para se desenvolver não apenas como espaço de transição entre o interior e o exterior na fachada principal, mas alarga-se às fachadas laterais, acompanhando-as, contribuindo para um significativo aumento da volumetria, da escala e da monumentalidade do edificado e criando um cenário de ilusão e engano. Transformam-se, assim, pequenas, simples e modestas estruturas de planta longitudinal e de uma única nave, em aparentes grandes construções, apelativas e grandiosas, próprias de uma igreja santuário, que deve ajudar a promover a pequenez e a admiração do crente perante o Sagrado e o Divino.

² A quantidade de casos de aplicação de pintura ilusionista em tectos e particularmente o chamado método da quadratura, em que se utilizam várias perspectivas e pontos de fuga, é significativo em Portugal. Refiram-se a título de exemplo, no primeiro caso os tectos da Sé de Lamego e no segundo os tectos da igreja do Menino Deus, em Lisboa, ou da Biblioteca da Universidade de Coimbra.

³ A tradicional dicotomia Norte-Sul da arquitectura barroca, pode ter de ser revista. Se é verdade que a maioria das expressões de exuberância e até excesso decorativo e cénico estão presentes na arquitectura nortenha, muito devido à importante contribuição do eclético arquitecto decorador italiano Nazoni, também é um facto que mais a sul do país terão desaparecido muitas dessas intervenções barrocas, designadamente em restauros realizados já no nosso século.

⁴ A enunciação de casos concretos não é possível num estudo deste tipo, pois é enorme o número de edifícios, particularmente religiosos, que durante esta época sofreram alterações, ou mesmo os que foram construídos de raiz e que são barrocos apenas por recorrerem à decoração.

A matriz da Nazaré, ou a igreja da Encarnação, em Leiria, são exemplos típicos deste aproveitamento lateral da galilé, mas o caso mais surpreendente é sem dúvida o Santuário dos Milagres, em Amor, próximo de Leiria, onde aquela estrutura acompanha as paredes laterais do edifício, desenvolvendo-se em dois andares, funcionando quase como uma outra construção envolvendo a pequena igreja. Por outro lado, a colocação de duas grandes torres sineiras no encontro do corpo da fachada principal com o da galilé, contribui para um aumento significativo, todavia aparente, da dimensão e principalmente da monumentalidade do frontispício e mesmo da volumetria do restante edificado.

No caso do Santuário de Nossa Senhora de Aires, em Viana do Alentejo, a utilização da galilé constitui-se também como um processo eficaz de encenar o edifício, mas aqui aquela estrutura desenvolve-se à frente da fachada principal e divide-se em três corpos sequentes no sentido longitudinal, funcionando como um grande volume na continuidade do Santuário, mas de maiores dimensões que este. Aparentemente a galilé faz parte integrante da totalidade da construção, dando a impressão de se estar perante uma igreja de enormes dimensões, quando efectivamente se trata duma edificação com uma pequena nave e capela-mor.⁵

O aproveitamento da galilé como forma de ampliar e modificar a aparência do edifício, torná-lo mais grandioso e apelativo, inscreve-se, naturalmente, nos conceitos estéticos veiculados pelo Barroco,⁶ e ao mesmo tempo relaciona-se com a festa, com a participação activa dos crentes nos actos religiosos, na continuidade e ligação do edifício com o espaço exterior⁷.

Estamos perante uma situação em que o edifício, quer ao nível da forma geométrica, quer do tratamento dos muros e da escala, desenvolve fórmulas simples e modestas, veiculadas pela tradição arquitectónica nacional, não se afastando muito da rigidez construtiva de origem chã, mas que a ultrapassa, disfarça e subverte, recorrendo à ilusão da monumentalidade enganosa, transformando uma pequena edificação num grande aparato construtivo.

Se, de facto, a complexidade e tensão próprias dos conceitos de espaço barroco se conseguem na maior parte das construções portuguesas recorrendo à intervenção da decoração, ou mesmo da adição de elementos arquitectónicos cenográficos no exterior, contudo, é através de soluções de planta centralizada que o Barroco se expressa de um modo mais erudito e próximo dos conceitos arquitectónicos internacionais.

Com a construção da igreja de Santa Engrácia, em 1690, da autoria de João Antunes, surgirá a primeira tentativa convincente de desarticulação dos tradicionais programas de raiz maneirista e de alteração da rígida grafia e do espaço estático de origem chã.

Apesar de apresentar uma planta de esquema clássico inspirada nos desenhos incluídos no tratado de Serlio, Santa Engrácia demonstra uma articulação dinâmica de figuras geométricas; uma cruz grega de braços arredondados inscrita num quadrado. Procura-se uma tensão, não apenas com a articulação

⁵ O efeito é completado pelo grande zimbório sobre a capela-mor e pelo aproveitamento exterior do corpo da ampla sacristia no seguimento do volume da capela-mor, de que resulta a leitura de um aparente transepto.

⁶ Todavia, é importante assinalar que estas amplas galilés, designadamente as das igrejas da Nazaré e dos Milagres, assumiam igualmente uma função prática, podendo albergar os peregrinos durante a noite. Não é possível saber exactamente se o destino inicial destas galilés contemplaria já esta função, ou se estes espaços foram sendo apropriados ao longo do tempo pelos peregrinos, visto poderem proporcionar abrigo com alguma eficácia. Hoje, ainda são usadas por alguns romeiros mais pobres para passarem a noite na época das festas.

⁷ Refira-se que todas estas construções desenvolvem à sua frente amplos espaços de festa, arraiais, como nos Milagres ou em Viana do Alentejo, escadórios monumentais, como na Encarnação, e no caso do santuário dos Milagres o edifício religioso é responsável pelo aparecimento do aglomerado e pela sua organização ordenada a partir da igreja e do grande arraial que se desenvolve à sua frente.

das duas formas geométricas, mas também por um subtil desequilíbrio dos eixos, prolongando ligeiramente a direcção entrada-capela-mor, criando um eixo longitudinal maior que o transversal.

Simultaneamente, os muros articulam a parede curva ondulante com as fachadas rectilíneas, através de acentuadas concavidades que aceleram o movimento do exterior. Na frontaria este dinamismo é ainda acelerado pela colocação das potentes colunas separadas dos pilares que se encontram por trás, solução usada em Itália por arquitectos como Cortona, Rainaldi e Longhena⁸, que, se saiu do risco de Antunes, demonstra as suas preocupações e as suas influências internacionais⁹

Também no interior, o dinamismo é proporcionado pela forte cornija saliente, pelo uso de materiais ricos e nobres, ou mesmo pela cor e efeitos de luz e sombra, mais pelas soluções arquitectónicas e não pelo recurso sistemático às cargas decorativas da talha e do azulejo, como é usual nas construções portuguesas do tempo.

O edifício de Antunes, ligado às fórmulas utilizadas pelos arquitectos barrocos italianos mais próximas dos esquemas classicistas, inicia um percurso em que o uso de plantas centralizadas se constitui como o entendimento dos modelos internacionais, como uma solução inovadora contra as volumetrias de simples justaposição de paralelepípedos rectângulos, apesar de manter ainda alguma fidelidade a pressupostos tradicionais, designadamente no tratamento dos vãos e na severidade e linearidade das fachadas laterais.

Já no início de setecentos, João Antunes vai realizar o projecto para a igreja do Senhor da Cruz em Barcelos. À semelhança de Santa Engrácia, o arquitecto ensaia um esquema de figuras geométricas interligadas, desenvolvendo uma cruz grega inscrita numa forma elíptica, dando origem a uma espécie de octógono com quatro lados curvos, mas com um eixo principal longitudinal correspondente à direcção entrada-capela-mor, donde resulta uma clara biaxialidade tensa e dinâmica. As paredes curvas contribuem no interior para uma continuidade espacial acentuada e o posicionamento, afastado dos muros, dos fortes suportes que sustentam o zimbório dá origem a uma rotunda que aumenta o ritmo e o dinamismo do espaço.

No exterior, todavia, a relação entre as paredes curvas e rectilíneas é pouco explorada, devido à colocação de fortes pilastras a separar os diferentes panos do muro, o que dificulta a ligação dinâmica das superfícies, enquanto que o desenho rectilíneo e a simplicidade dos materiais contribuem para a pouca ousadia deste prospecto .

Apesar desta sobriedade dos alçados e do recurso ainda significativo no interior aos tradicionais azulejos e à talha, provavelmente colocados sem a colaboração do arquitecto¹⁰, o edifício de Barcelos constitui-se como um programa esforçado de contrapartida aos tradicionais esquemas longitudinais da arquitectura barroca portuguesa.

⁸ Veja-se designadamente o caso da igrejas de S. Luca e Martine (iniciada em 1635) de Cortona, de Santa Maria-in-Capiteli (1656-65), de Rainaldi e de Santa Maria delle Salute (iniciada em 1631), de Longhena.

⁹ Segundo Ayres de Carvalho in: *As Obras de Santa Engrácia e os seus Artistas*, esta fachada teria sido reforçada por Duverger, no séc. XVIII, com os contrafortes espiralados que se apoiam nas colunas. Se isto for verdade, não é líquido que as colunas também tivessem sido construídas na mesma altura, podendo, assim, fazer parte do projecto original de Antunes.

¹⁰ O edifício foi iniciado em 1704, e a talha existente e os azulejos foram colocados depois dos anos vinte, data em que João Antunes já tinha falecido. Por outro lado o rigor e a erudição do tratamento das paredes interiores parece fazer entender que o arquitecto tinha uma percepção deste edifício diferente da Irmandade promotora da obra

Das experiências realizadas no nosso país, na primeira metade de setecentos, o edifício do Senhor da Pedra, em Óbidos, da década de quarenta, da autoria do arquitecto do Patriarcado Rodrigo Franco, é seguramente uma das mais ousadas, originais e inovadoras.

Santuário de peregrinação, a igreja de Óbidos, embora monumental e de razoável verticalidade, não se socorre dos tradicionais efeitos exteriores de engrandecimento e teatralização. Ao contrário, é no desenho da planta que o arquitecto explana toda a sua intencionalidade ao conjugar de forma extremamente dinâmica um hexágono, inscrito numa circunferência, e a forma rectangular da capela-mor e da sacristia. As figuras geométricas como que se dissolvem, deixando de existir por elas próprias, criando, deste modo um espaço simultaneamente unitário e dinâmico, aproveitando a articulação dos corredores e das tribunas que ladeiam a meia altura o corpo da nave e a abundante e ritmada luz para aumentar o efeito de movimento. Rodrigo Franco completa o seu esquema espacial com o prolongamento dos dois eixos correspondentes às direcções das entradas dos salientes corpos laterais das torres, subalternizando a tradicional direcção principal; entrada-capela-mor, criando uma evidente conflituosidade e tensão axial, raramente atingida na arquitectura portuguesa desta época.

Exteriormente os diferentes corpos articulam-se de forma dinâmica, aproveitando os ritmos salientes e reentrantes das paredes curvas e ligando-as com os volumes rectilíneos através de pilastras que arredondam os ângulos, criando, simultaneamente, uma continuidade muraria de grande flexibilidade e maleabilidade.

O exterior denota também preocupações ao nível do tratamento da fachada principal, não só ensaiando uma convergência visual para o centro, com a significativa verticalidade do conjunto portal-janelões, como provocando o espectador através da inesperada, bizarra, ousada e surpreendente colocação das janelas invertidas, que se repetem nas restantes fachadas.

Realizado já no final da primeira metade de setecentos, tardiamente portanto em relação a soluções congêneres internacionais, o edifício de Óbidos é inovador e ultrapassa a simples centralidade ainda muito estática de outras construções idênticas portuguesas, usando a geometria como forma essencial de dinamizar e tornar o espaço tenso, sem necessitar de recorrer aos tradicionais subterfúgios decorativos.

A igreja do Senhor Jesus da Pobreza, de Évora, iniciada em 1729, apresenta também uma solução geométrica complexa. Constitui-se a partir de uma nave rectangular articulada com um transepto octogonal que antecede a capela-mor quadrangular. Os elementos decorativos estão limitados aos altares, não sendo essenciais para a definição do espaço, tornado dinâmico através da articulação das diferentes formas geométricas e das complexas e diversas direcções axiais.

O Santuário do Senhor Jesus da Piedade de Elvas, de 1753, exhibe uma organização geométrica idêntica. A planta articula entre a nave e a capela-mor um transepto octogonal irregular, cujos lados maiores correspondem às ligações com a nave e capela-mor e a duas paredes com altares e os menores aos acessos às sacristias e a dois muros com púlpitos. Mais uma vez, a decoração confina-se essencialmente aos altares e aos púlpitos, conseguindo-se, ainda, uma articulação dinâmica mais eficaz e evidente que no edifício de Évora.

Esta articulação dinâmica estende-se ao exterior, à fachada principal, onde duas torres sineiras colocadas transversalmente em relação ao plano da frontaria imprimem um movimento ondulante à parede. Apesar da utilização de formas sóbrias, joga-se com elas, alterando a leitura plana da fachada, tratando os elementos do muro como um organismo uno e movimentado, dum modo

pouco usual no nosso país, especialmente em construções de província.¹¹

No entanto, a maior parte das experiências de utilização de plantas centralizadas entre nós orientou-se mais para a adopção de figuras octogonais irregulares, vulgarmente com quatro pares de lados desiguais, que constituem a nave, normalmente ligada a uma capela-mor de forma quadrangular, ou rectangular.

É o caso das igrejas do Menino Deus e de Santo Estêvão, ambas em Lisboa, construídas na primeira metade de setecentos. O esquema parte de um octógono alongado, processo simples de criar uma unidade espacial, uma continuidade e um movimento muito mais eficaz do que com as tradicionais plantas longitudinais. Na igreja do Menino Deus, todo o sistema é apoiado numa decoração uniforme centrada na riqueza dos materiais das paredes, cobertas com embutidos policromos de mármore, na exuberância dos altares e principalmente nas pinturas cenográficas e ilusionistas dos tectos que criam simultaneamente um efeito de prolongamento do edifício e desmaterialização da cobertura. Trata-se de um sistema em que a decoração funciona como complemento da arquitectura, numa relação integrada em que as várias artes contribuem para a definição global do espaço.

Em Santo Estêvão, obra de um dos mais importantes arquitectos activos na primeira metade de setecentos, Manuel da Costa Negreiros, embora a planta denote uma maior unidade provocada pela diminuição do carácter longitudinal do octógono, a decoração interior não atinge a expressividade, nem a interligação complementar entre as várias artes, como no Menino Deus.

Praticamente por todo o país se assiste à repetição dos programas de centralidade octogonal irregular, uns mais ousados e inovadores, outros mais resistentes e partidários das fórmulas tradicionais. Apesar de não ser possível realizar um inventário exaustivo é possível referenciar alguns exemplos significativos.

Assim, quando se reconstruiu a igreja de S. João Baptista de Campo Maior, entre 1734 e 1737, optou-se por um octógono irregular e utilizou-se um tratamento murário interior, ao nível decorativo, próximo do experimentado no Menino Deus. De planta semelhante, embora com um sentido menos longitudinal, a igreja de Nossa Senhora dos Navegantes, em Cascais, da segunda década de setecentos, apresenta no interior também o recurso ao mármore decorado, todavia o conceito de centralidade é mais estático que nos casos de Lisboa e de Campo Maior. Soluções ainda mais simplificadas ostentam a capela do senhor das Barrocas, em Aveiro e a igreja da Madalena, em Chaves, onde apesar das opções geométricas idênticas, se recorre fundamentalmente no interior à tradicional decoração em talha, ou azulejo.¹²

São situações de compromisso entre as soluções de carácter mais arquitectónico e a tendência para a sobrecarga decorativa, entre o passado e a inovação, e em que conceitos ainda chãos se manifestam sobretudo na linearidade e pouca ousadia volumétrica dos muros exteriores destes edifícios.

¹¹ Estes edificios alentejanos, de autoria desconhecida, apesar da sua simplicidade provinciana, demonstram que a repercussão dos esquemas eruditos internacionais, designadamente o aproveitamento tenso da ligação entre formas geométricas longitudinais e centralizadas, foi mais importante do que pode parecer. De resto é possível que existam outros exemplos espalhados pelo país, pouco divulgados e principalmente pouco estudados.

¹² Estes e outros eventuais exemplos desta tipologia são pouco conhecidos e mereceriam um estudo mais desenvolvido, que poderá contribuir para um melhor esclarecimento da importância dos esquemas centralizados na definição da arquitectura barroca em Portugal

A preocupação de D. João V em se aproximar da cultura artística internacional e de se afirmar como um monarca absoluto, traduzida na vinda de artistas estrangeiros para Portugal e na realização de obras de extraordinária envergadura, são questões que não se podem evitar na análise da arquitectura barroca no nosso país.

De facto, a presença em Portugal de artistas como Ludovice, Nazoni, Canevari, ou Juvara, é significativa deste esforço. No entanto, se os dois primeiros estão ligados a importantes realizações como Mafra ou ao mais expressivo Barroco nortenho, os dois últimos, aqueles que poderiam sem dúvida contribuir de modo mais inovador para o desenvolvimento da arquitectura portuguesa, pouco tempo cá se demoraram.¹³

Por outro lado, obras como Mafra revelam uma importante aproximação à arquitectura internacional, particularmente de origem seiscentista, constituindo-se também como uma espectacular manifestação do poder régio e uma alusão simbólica à união absolutista do monarca com a igreja. Do mesmo modo, uma obra como a capela de S. João Baptista erigida na igreja de S. Roque, totalmente executada em Itália e que representa uma interessante opção dum barroco tardio que pretende reinventar o classicismo, deve, todavia, ser encarada como peça isolada no contexto artístico nacional. Outras realizações reais apostam em repertórios de uma decoração interior de grande sentido cenográfico, como é o caso da Biblioteca da Universidade de Coimbra, e outras, ainda, como é o caso do Palácio lisboeta das Necessidades, provada como parece estar a autoria portuguesa¹⁴, mantém referências significativas à tradição arquitectónica nacional.

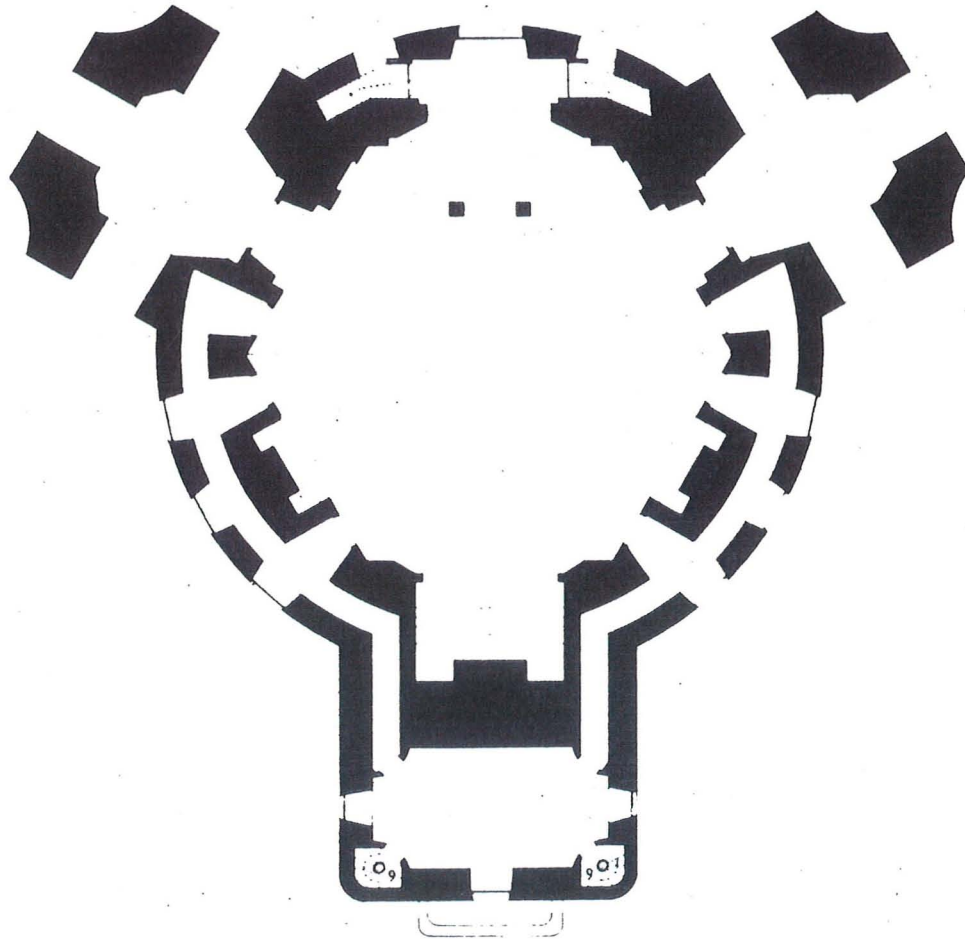
O significado dos esquemas áulicos é, portanto, evidente na leitura e análise da arquitectura barroca portuguesa, mas não deve ser encarado como a única, ou mesmo como a mais importante expressão erudita do barroco nacional. Do mesmo modo a simples sujeição da prática arquitectónica da segunda metade de seiscentos e primeira metade de setecentos à aposição e encenação decorativa é uma ideia claramente redutora. A arquitectura barroca portuguesa aproximou-se igualmente dos mais eruditos e complexos esquemas geométricos, da tensa organização axial e espacial de inspiração internacional, e se os esquemas mais complicados, como Santa Engrácia, ou o Senhor da Pedra, são menos utilizados do que as opções mais elementares das simples formas octogonais, as soluções de planta centralizada demonstram uma clara eleição das fórmulas arquitectónicas em detrimento da decoração. Uma metodologia de abordagem da arquitectura barroca em Portugal não pode deixar de considerar todos estes parâmetros na sua especificidade e importância própria.

¹³ Se, Canevari, como tudo leva a crer, ainda teve oportunidade para realizar, em quatro anos, de 1728 a 1732, importantes obras no Tojal, designadamente o Palácio do Correio-Mor e o conjunto de Santo Antão do Tojal, para o Patriarca D. Tomás de Almeida, onde produz um dos mais eruditos espaços de sentido urbano barroco em Portugal, antes de ser despedido de forma pouco clara das obras do Aqueduto, Juvara, um dos melhores arquitectos italianos da primeira metade de setecentos, terá feito um projecto, nunca realizado, para uma grande patriarcal, em Lisboa, mas a sua estadia é pouco mais que efémera.

¹⁴ Embora não se possa estabelecer com rigor a autoria do projecto a ele estão ligados nomes como Custódio Vieira, Manuel da Maia, Eugénio dos Santos e Manuel da Costa Negreiros. Veja-se a este propósito de Horácio P. Bonifácio; *Polivalência e Contradição- Tradição seiscentista, O Barroco e a inclusão de sistemas ecléticos no séc. XVIII- a segunda geração de arquitectos*, F.A., Lisboa, 1990 e: *Custódio Vieira- Um Arquitecto do Séc. XVIII*, in: GEHA, *Revista de História, Estética e Fenomenologia da Arquitectura e do Urbanismo*, Ano 1, nº 1, Julho de 1988, e de Leonor Ferrão; *A Real Obra de Nossa Senhora das Necessidades*, Lisboa, 1994.



Igreja do Convento dos Lóios, em Arraiolos.



Igreja do Convento de Santa Marinha, em Guimarães



Santuário dos Milagres, em Leiria.



Santuário do Senhor da Pedra, em Óbidos.

Horácio Manuel Pereira Bonifácio

Nasceu em 1951. É Licenciado em História, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Doutorado em Arquitectura (especialidade História da Arquitectura), pela Faculdade de Arquitectura da UTL, com uma dissertação sobre os arquitectos portugueses da 1ª metade do séc. XVIII.

Foi docente da Faculdade de Arquitectura de Lisboa desde 1978, encontrando-se com licença sem vencimento, a partir de 2001. Desde 1993 é Professor Catedrático, da área de História, no Departamento de Arquitectura da Universidade Lusíada em Lisboa e no Porto.

Tem participado em diversos Congressos e reuniões científicas em Portugal e no estrangeiro.

Tem vários trabalhos publicados na área da História da Arquitectura, portuguesa do séc. XVI, XVII e XVIII.

Desempenhou funções de gestão na Faculdade de Arquitectura e é actualmente Secretário do Departamento de Arquitectura da Universidade Lusíada de Lisboa.