

Paulo Varela Gomes

O essencial sobre
A ARQUITECTURA
BARROCA
EM PORTUGAL

hcm

© N IMPRENSA
NACIONAL

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Paulo Varela Gomes

O essencial sobre
A ARQUITECTURA
BARROCA
EM PORTUGAL

ncm

INTRODUÇÃO EM QUE SE CONVIDA
O LEITOR A CONHECER E A GOSTAR
DA ARQUITECTURA BARROCA: PARTI-
CULARMENTE DA QUE FOI ERGUIDA
EM PORTUGAL

Não é fácil gostar da arquitectura barroca. É preciso andar muito pelos edifícios, olhar bem para eles, senti-los com os olhos e as emoções, conhecer e perceber a mentalidade e o gosto que levavam os architectos e os seus encomendadores e clientes a preferirem uma planta oval a uma rectangular, a entrelaçarem planos em vez de os separarem, a escolherem uma parede curva em lugar de uma plana, um frontão quebrado em vez de um inteiro, uma coluna torsa em vez de uma cilíndrica, uma arquivada serpentinada em vez de uma direita.

Mas quem começa a gostar do barroco, ganha-lhe o «vício».

Se fôssemos italianos, brasileiros, checos, bávaros ou austríacos, ser-nos-ia mais fácil «viciarmo-nos». Abundam nesses países e regiões edifícios dos séculos XVII e XVIII que

possuem as características a que me referi. Mas não se passa o mesmo em Portugal.

É evidente que também temos edifícios barrocos interessantes. Costumam citar-se a seu propósito, porém, nomes estrangeiros: o do italiano Nasoni, o do alemão italianizado Ludovice, o do húngaro Carlos Mardel, o de outro italiano, Canevari. Consulte o leitor qualquer história da arte em Portugal e topará com uma litania de hesitações, e até de lamentações: que Portugal não teve uma genuína arquitectura barroca, que a que houve foi de importação, que somos «avessos» ao barroco, que só a talha nos «salva» dessa aversão, etc.

Tudo isto é uma velha história (e uma velha lenda); começou porque se quis ver barroco onde o não há — na nossa arquitectura tardo-classicista do final do séc. XVI e do séc. XVII; e continuou por se querer à viva força que a arquitectura barroca só fosse a dos mestres italianos do séc. XVII ou a dos architectos alemães, austríacos e brasileiros do séc. XVIII.

Mas a verdade, leitor, é que não houve só uma ou duas, mas muitas architecturas barrocas. É que o barroco não se limita à complexidade de plantas e alçados. É mais que tempo, especialmente na nossa época dominada pela imagem e a aparência, de «reabilitar» a decoração, de a entender como compo-

nente architectónica — capaz até de «subverter» a rigidez das plantas e das paredes.

Portugal teve uma architectura barroca; inspirada em exemplos estrangeiros, como succedeu por todo o lado, menos talvez em Itália, mas criada por portugueses. Teve também o barroco italiano, francês e alemão que cá sofreu influências locais. E teve ainda sínteses várias de tudo isto.

O «inventor» do barroco em Portugal foi português: o architecto João Antunes que viveu entre 1645 e 1702. E aquele que foi talvez o último architecto barroco europeu também era português: trata-se de Manuel Caetano de Sousa que morreu de comoção em 1802 ao saber que os seus planos para o Palácio da Ajuda iam ser substituídos por outros, já não barroquizantes mas neoclássicos. A data da sua morte — 24 de Maio de 1802 — pode até ser considerada como o momento preciso do fim do barroco em Portugal.

É preciso, mais que conhecer, experimentar o barroco em Portugal.

Se o leitor vive no Porto, procure comparar o Claustro do Convento de N.^a S.^a da Serra do Pilar, construído na segunda metade do séc. XVI (um edificio tardo-classicista) com a Igreja dos Clérigos (de meados do séc. XVIII); sinta então o que mudou entre um espaço circular, homogéneo, uniforme, e um espaço oval que foge para a capela-mor e, pelos corredores

que a ladeiam, desliza até à cabeceira da igreja.

Se vive em Coimbra, vá ver o pequeno Claustro da Manga (desenhado por João de Ruão cerca de 1533) ou o Claustro do Colégio de S.^{to} Agostinho (hoje Misericórdia), de 1589; compare depois estas arquitecturas com a da Casa da Livraria da Universidade (iniciada em 1717) — repare como, à discreta simetria e ao equilíbrio classicistas, o architecto barroco ainda desconhecido que fez o Portal da Livraria preferiu a acentuação cheia de peso e de efeitos de claro-escuro.

Em Lisboa, o leitor não terá mais que percorrer a pequena distância entre a Igreja de S. Vicente de Fora e S.^{ta} Engrácia (templo erguido a partir de 1682) — onde deverá esforçar-se por não ver o tambor e a cúpula que são uma má tentativa de imitar os projectos da época — para se dar conta de como se alterou o gosto entre o classicismo e o barroco: no templo-das-obras-que-nunca-mais-acabavam as paredes exteriores ondulam como um panejamento de cerimónia.

Mas se o leitor é algarvio ou está no Algarve, passeie pelo Claustro do Convento de N.^a S.^a da Assunção em Faro (onde está instalado o Museu Municipal), iniciado nos anos 20 do séc. XVI, e vá a seguir à Igreja de S. Francisco da mesma cidade, reconstruída no gosto barroco depois de 1755: trata-se de um dos

mais notáveis exemplos que há em Portugal de como a talha pode alterar o espaço interno de um edifício.

Apresentado deste modo ao barroco, estará o leitor em melhores condições de conhecer a sua história portuguesa.

Este livrinho não quer (nem pode) ser exaustivo; forçosamente esquemático, procurará contudo ser rigoroso, actualizado, e orientador de estudos ou curiosidades mais aprofundadas; apresentará alguns pontos de vista novos, procurará pensar e ajudar a pensar sobre os factos, e carreará exemplos pouco conhecidos ou citados.

Distinguirei, na história da arquitectura barroca em Portugal:

1. um período prévio (pré-barroco) que vai de 1650 (data do início da construção da Igreja do Colégio dos Jesuítas de Santarém) até 1682, início das obras de S.^{ta} Engrácia.

2. A época do barroco da responsabilidade de architectos e engenheiros de formação e tradição portuguesa que corresponde, no Sul do País, ao «Ciclo de S.^{ta} Engrácia» e ao «Ciclo do Aqueduto». As datas-limite são 1682 e o final dos anos 40 do séc. XVIII.

3. Em 1717, foi lançada a primeira pedra do Convento de Mafra. O terceiro período do barroco português corresponde, no Sul, ao barroquismo internacionalizado da época de D. João V (que reinou entre 1706 e 1750) —

«Ciclo de Mafra» — e ao barroco nortenho de Nasoni e André Soares.

4. Seguidamente, considero o prolongamento de tudo isto na arquitectura da época do marquês de Pombal («Ciclo Pombalino»), e nas obras de Queluz e da Basílica da Estrela, na região de Lisboa. É o período que se situa entre 1755 e 1779.

5. Para finalizar, delimito um subperíodo de transformação do barroco por influência do neoclassicismo que corresponde às duas últimas décadas do séc. XVIII e termina quando Manuel Caetano de Sousa não resistiu à passagem de moda do estilo a que dedicara toda a sua vida.

CAPÍTULO EM QUE SE RECORDA QUAL ERA A SITUAÇÃO DA ARQUITECTURA EM PORTUGAL DURANTE A 1.ª METADE DO SÉC. XVII E SE REFEREM AS PRÉ-CONDIÇÕES DO BARROCO

O barroco penetrou na arquitectura portuguesa numa das épocas mais sombrias da história do País — mas expandiu-se e triunfou acompanhando a recuperação geral da economia e das ligações entre Portugal e a Europa.

O séc. XVII iniciou-se em Portugal, politicamente, com a União Dinástica de 1580 que entregou a Coroa portuguesa a Filipe II de

Espanha e, económica e socialmente, com a crise dos anos 20-30 do século, a perda definitiva do domínio do Oriente, a ocupação de parte do Brasil e de Angola pelos Holandeses, a guerra com a Holanda e a Grã-Bretanha travada no Atlântico e no Índico.

Só nos anos 80, depois das guerras da Restauração e dos conflitos civis que se arrastaram desde 1637, a situação se estabilizou no nosso país. A paz com a Espanha celebrou-se em 1668. No ano anterior, o infante D. Pedro substituíra o seu irmão Afonso VI no poder e no leito da rainha. Iniciou-se, por essa altura, um período de expansão da economia portuguesa.

Um dos mais importantes estudiosos da arquitectura em Portugal, o norte-americano George Kubler, escreveu que em 1668 «terminou meio século de estagnação arquitectónica». Não se trata de um exagero. No início dos anos 20 do séc. XVII funcionavam em pleno (e continuariam a funcionar por muitos anos) estaleiros como o de S. Vicente de Fora de Lisboa, ou o da Igreja dos «Grilos» no Porto. Mas o risco desses edifícios fora feito no final do séc. XVI, num dos períodos mais férteis da história da nossa arquitectura.

A mudança da Corte para Madrid, a saída do Reino de muitos fidalgos, e especialmente a recessão da economia levaram a uma grande contracção da encomenda. É verdade que

ordens religiosas como os Beneditinos continuaram a construir. Mas repetindo no essencial velhos modelos e recorrendo para isso a architectos próprios ou a membros de verdadeiras «dinastias» de architectos que se iam sucedendo na velha Aula de Architectura do Paço. Estes homens (os Turrianos, os Frias, os Tinocos) praticavam uma architectura vinda da tradição quinhentista dos engenheiros militares do Império Português: igrejas de planta longitudinal e nave única coberta de abóbada (já lhes chamaram «igrejas-caixas»), fachadas com torres, uma estrutura de vãos simplificada — e muito pouca decoração. Era uma architectura plana ou «chã» (expressão de Júlio de Castilho que Kubler retomou) que foi copiada por todo o País e teve a fortuna extraordinária de durar até bem dentro do séc. XVIII.

Estes architectos eram capazes, contudo, de outras coisas mais elaboradas e eruditas: havia uma fecunda tradição, em Portugal, de óptima architectura tardo-classicista (que o seu primeiro estudioso, Pais da Silva, dizia «maneirista»). Não se tratava de uma tradição morta; este tardo-classicismo erudito manteve-se, a par da architectura «chã», até ao séc. XVIII.

Mas nada disto é architectura barroca. Os architectos portugueses do séc. XVII estavam fora de moda — e assim se mantiveram

durante muito tempo. Em meados do século o barroco de Roma atingia, de facto, o seu auge; a vanguarda arquitectónica de homens como Pietro da Cortona, Bernini e Borromini riscava igrejas elaboradíssimas e ousadas, de planta central (circular, elíptica, poligonal), com fachadas ondulantes ou de jogo de planos avançados e recuados, claramente marcadas pelos contrastes de luz e sombra e poderosamente centralizadas. Igrejas de luxo, para uma sociedade arreigadamente católica, festiva, rica e luxuosa, como era a da Corte papal e a da Igreja triunfante.

Nenhum destes exemplos chegou a Portugal? É evidente que sim, apesar da crise económica, do isolamento e da guerra. Mas não havia recursos, nem homens, para os imitar. E talvez não fossem entendidos numa sociedade austera como era a portuguesa em que a guerra marcara fortemente o gosto arquitectónico.

Até que, quase de repente, as coisas começaram a mudar.

Os primeiros indícios de um novo gosto surgem na década de 50 do séc. XVII. Reinava D. João IV de Bragança a quem sucedeu, em 1665, a regência de sua mulher D. Luísa de Gusmão. Prosseguia a guerra com a Espanha e, na América e no Oriente, conflitos violentos e esporádicos com a Holanda e a Grã-Bretanha. Mas havia uma Corte em Lisboa, uma

fidalgua e um clero crescentemente prósperos, contactos com a Europa, o reatamento do tráfego com o Brasil. Fundou-se na Ribeira de Lisboa uma Aula de Fortificação e Arquitectura Militar para concorrer com a velha Aula do Paço — estava destinada a um brilhante sucesso.

João Nunes Tinoco já foi considerado o primeiro architecto barroco português. Foi provavelmente ele que riscou uma de duas importantes igrejas de *Santarém* erguidas por esta altura: a do *Seminário Jesuíta*. A outra, a *Capela da Piedade*, foi concebida, a partir de 1644, pelo architecto desconhecido Jácome Mendes, para celebrar a vitória do Canal (ou Ameixial) sobre os Espanhóis. O templo jesuíta é uma grande «caixa» aparentada em muitos aspectos com a velha tradição portuguesa. Excepto num ponto: a decoração da fachada que, sem nunca abandonar o plano ou complexificar a estrutura dos vãos e panos, é anormalmente rica para a época; ainda por cima, o templo é coroado por duas poderosas volutas inspiradas na «obra-de-laço» flamenga que fora introduzida em Portugal na época de Filipe II. A Igreja da Piedade, por seu lado, é de planta centralizada em cruz grega. Deve dizer-se que uma planta deste tipo não faz um edifício barroco (e a Piedade está longe de o ser). Mas a tradição portuguesa era de igrejas longitudinais de uma ou mais naves e só na

segunda metade do séc. XVII se ganhou o gosto pelos templos circulares ou em quadrado com os ângulos cortados. A única excepção seiscentista digna de nota parece ter sido a *Capela do Bom Sucesso, em Belém*, também em planta de cruz grega, construída em 1624. Não se tratou certamente de um acaso; era o barroco internacional que, simplificado e interpretado segundo esquemas classicistas austeros, chegava a Portugal. O ciclo de igrejas deste tipo que surgiu na região de Aveiro desde o final do séc. XVI é um caso particular (e mal estudado) desta evolução.

Mas só nas décadas de 60 e 70, a evolução para o novo estilo se precipitou. Parece que alguém pediu a um dos mais célebres arquitectos barrocos da época (o turinense Guarino Guarini, discípulo de Borromini e autor dos mais complexos e elaborados edifícios da tradição italiana) que desenhasse uma igreja para Lisboa: a da Divina Providência. Os desenhos existem... mas o templo nunca foi construído; era barroco a mais, cedo de mais.

Os acontecimentos, de qualquer modo, apontavam nessa direcção: João Nunes Tinoco desenhou em 1661 o *sacrário da Igreja de S.^{ta} Justa, em Lisboa*, onde teriam aparecido as célebres colunas torsas que Bernini utilizara no Baldaquino de S. Pedro de Roma; colunas que não se erguem nem suportam, antes se enovelam em volta de si próprias, disfarçando

as funções que afinal cumprem sob o luxo da forma ensimesmada. Retábulos deste tipo espalharam-se depois pelo País todo.

Em 1671, as obras da *Igreja do Loreto, em Lisboa*, de padres italianos, foram enriquecidas com a importação de esculturas — italianas e barrocas, é claro. Diz-se até que o conjunto escultórico que encima o portal é do próprio Bernini...

Iniciou-se também nesta altura a renovação da decoração de interiores em mármore polícromo (que se encontra por todo o lado por onde passaram os Tinocos, como as *Sacristias de S. Vicente de Fora em Lisboa* ou do *Mosteiro de Santa Cruz em Coimbra* — esta do início do século), a renovação da talha, dos azulejos, da pintura de tectos.

João Nunes Tinoco tinha sob as suas ordens em S. Vicente um aprendiz da Aula de Architectura do Paço, nascido em 1645: era João Antunes. Quando, em 1681, desabou a antiga *Igreja de S.^{ta} Engrácia de Lisboa*, foram de João Antunes os planos escolhidos para a sua reconstrução. Iniciou-se, deste modo, a história da arquitectura barroca em Portugal.

CAPÍTULO EM QUE SE APRESENTA
JOÃO ANTUNES E A IGREJA DE S.^{ta} EN-
GRÁCIA, SE DISCUTEM DOIS CICLOS
ARQUITECTÓNICOS, E SE INTRODUZ
O BARROCO INTERNACIONAL SETE-
CENTISTA

João Antunes é um desses personagens misteriosos que abundam na história da arte em Portugal; não sabemos nada sobre a sua personalidade, o seu rosto, a sua vida particular. Em 1697 era architecto das Ordens Militares; dois anos depois, com cinquenta e quatro anos de idade, architecto real de D. Pedro II (r. 1683-1706); viria a falecer em 1712, já sob D. João V.

São-lhe atribuídas muitas obras pelos historiadores da arte. Obras a mais, provavelmente. A maior parte delas insere-se na antiga tradição nacional e na «escola» dos Tinocos.

Mas João Antunes foi também responsável pelo *Bom Jesus da Cruz de Barcelos* (em 1704) — e por S.^{ta} Engrácia (embora seja muito difícil acreditar que um só homem pudesse, em Portugal e naquela época, controlar a construção de um edifício destes: andou por lá de certeza a «mão» de três dos Tinocos: João Nunes, Luís Nunes — activo entre 1690 e 1719 — e o padre Francisco da Silva Tinoco — que faleceu em 1730).

A igrejinha de Barcelos retoma a planta de cruz grega que já encontrámos nas capelas do Bom Sucesso e da Piedade; João Antunes introduz-lhe, porém, uma novidade essencial: «disfarça») a cruz (a estrutura, afinal), arredondando toda a planta pelas paredes exteriores e tornando o templo quase circular. A decoração, as molduras, os panos são sóbrios e de arquitectura «chã». Mas, preste o leitor atenção, há aqui como que um indício do que viria a acontecer no futuro: o Douro Litoral e o Minho foram, mais tarde, as regiões do País onde se ergueu a mais exuberante arquitectura barroca que a história da arte portuguesa conheceu. Se olharmos para trás (para a passagem do séc. XVI ao seguinte), verificaremos que até as igrejas tardo-classicistas tendiam, no Norte, a ser mais complexas e mais decoradas que as suas congéneres do Sul (vejam-se S. Bento da Vitória e os «Grilos», no Porto, ou o Mosteiro de Tibães). Ora, na segunda metade do séc. XVII, foram construídas em *Braga* várias igrejas, entre as quais a das *Beatas Capuchas* (1652) e a de *S. Vicente* (1691); tudo é tradicional nelas excepto a decoração das fachadas (como acontecera na Igreja do Seminário de Santarém). George Kubler ligou essa riqueza decorativa com o que sucedia na Galiza por essa altura. E eu diria que também não foi por acaso que João Antunes optou, em Barcelos, por uma planta como a do

Bom Jesus — o Norte começava a traçar o seu próprio caminho architectónico.

Mas regressemos a S.^{ta} Engrácia. A primeira coisa que é verdadeiramente extraordinária no templo lisboeta é a escala. Desde S. Vicente de Fora que não se inaugurava um estaleiro desta dimensão (o mosteiro já era, aliás, de um tamanho pouco vulgar em Portugal). Ora a monumentalidade pode por vezes estar no lugar da complexidade; ou seja, pode ser pelo tamanho que a arquitectura produz nas pessoas o espanto um pouco intrigado — e a sedução — do cenário barroco, faustoso e festivo.

A nenhum outro edificio se pode aplicar tão bem a designação de «barroco português» como a S.^{ta} Engrácia: em primeiro lugar, devido à evidente sobriedade da decoração e ao gosto pela pureza austera dos panos murários; mas também porque há na igreja uma discreta complexidade na exploração da espessura das paredes.

A planta é de cruz grega e directamente inspirada nos desenhos de Bramante e Sangallo para S. Pedro de Roma; o interior é de facto um «organismo único» (como escreveu Ayres de Carvalho que estudou exaustivamente as obras da igreja). Mas este «organismo» está envolvido numa «casca» que se autonomiza dele. Os architectos utilizaram as quatro torres que preenchem os ângulos para transfor-

marem a cruz grega num imenso cubo-fortaleza; mas, ao mesmo tempo, encurvaram as paredes correspondentes aos topos dos braços da cruz e «cavaram» no muro reentrâncias aprofundadas que fazem com que a igreja, exteriormente, se encolha e dilate — como se o seu «corpo» fosse pequeno de mais para a «pele» que o cobre; ou como se o cubo exterior fosse «aspirado» pelo círculo que ocupa o coração do organismo.

S.^{ta} Engrácia é a única grande «aventura» (e a última grande obra) dos homens da Aula do Paço — e mesmo assim dentro da sobriedade que caracterizava o seu gosto. Mas repare-se numa pequena ermida erguida perto do *Mosteiro de Alcobaça* entre 1687 e 1690 — a igreja de N.^a S.^a do Desterro. O que aí vemos é uma curiosa síntese entre a fachada tardo-classicista, enquadrada por fortes pilares e encimada de volutas, e aspectos vários dos retábulos barrocos: as colunas torsas, o frontão quebrado, etc. Há outros exemplos desta simbiose (em Murça, por exemplo); só a pequena escala explica fachadas tão complexas — dando-nos a entender que se poderia ter levado o barroco dos retábulos para as igrejas, se para isso houvesse vontade estética por parte dos encomendadores...

Entretanto, surge por todo o País na esteira de S.^{ta} Engrácia (nos primeiros anos do séc. XVIII) uma série de igrejas de planta

centralizada. Este «Ciclo de S.^{ta} Engrácia» confunde-se, nos anos 30 do novo século, com o «Ciclo do Aqueduto».

A transição de um ciclo para outro corresponde a uma passagem de testemunho dos homens ainda do séc. XVII e da Aula do Paço (como os Tinocos ou João Antunes) à primeira geração de arquitectos e engenheiros-militares portugueses do séc. XVIII — formados pela nova Aula. Alguns destes novos personagens são bastante famosos: é o caso de Manuel da Maia (1677-1768) e Eugénio dos Santos (falecido em 1760) que foram, como se sabe, os responsáveis máximos pela reedificação de Lisboa depois do Terramoto de 1755; outros são menos conhecidos: Custódio Vieira (c. 1690 — c. 1746), que desenhou com Manuel da Maia o Aqueduto das Águas Livres, Manuel de Azevedo Fortes (1660-1749) e Manuel da Costa Negreiros (c. 1700-1750).

Foi deste último o risco da *Igreja de S.^{to} Estêvão de Alfama* (de 1733-40) e provavelmente da dos *Navegantes de Cascais* (c. 1729) — ambas se inspiraram num edifício do «Ciclo de S.^{ta} Engrácia» que é hipoteticamente atribuído a João Antunes: a *Igreja do Menino-Deus em Lisboa* (de 1711). O que todos estes templos, e alguns outros, têm em comum é uma planta em quadrado de ângulos cortados (de modo a desenhar um octógono) e uma evidente preocupação com a articulação equi-

librada dos volumes da galilé, da nave, da capela-mor, das sacristias. A discrição e elegância classicistas destas plantas também são típicas da tradição nacional.

Mas, enquanto se iniciavam as obras do aqueduto (a partir de Maio de 1731), dirigidas por Manuel da Maia e Custódio Vieira com a participação do padre Tinoco, de Manuel da Costa Negreiros, de Azevedo Fortes, de Eugénio dos Santos, os tempos mudavam radicalmente.

Reinava já D. João V, e o ouro e os diamantes do Brasil faziam da Corte portuguesa uma das mais faustosas da Europa. O dinheiro atrai a arquitectura, como se sabe — chegou então a Portugal uma verdadeira avalanche de architectos estrangeiros (e escultores, entalhadores, pintores).

Os homens da tradição nacional tinham agora rivais — e confrontaram-se com eles, rejeitando uns, admitindo outros no seu seio. O barroco internacional setecentista ia triunfar em Portugal. Pode dizer-se que João Antunes morreu mesmo a tempo.

Não se tratava já do barroco romano de Seiscentos — esse, nunca conhecemos; o que os embaixadores e o dinheiro de D. João V trouxeram para Portugal foi o tardo-barroquismo italiano internacionalizado.

CAPÍTULO EM QUE SE FALA DE NA-
SONI E ANDRÉ SOARES, SE REFERE
UM «MISTÉRIO», SE DESCREVE A «IN-
VASÃO» DE PORTUGAL E SE DISCUTE
COMO REAGIRAM A ELA OS ARQUI-
TECTOS E ENGENHEIROS MILITARES
PORTUGUESES

Se o «modelo», por assim dizer, político-espec-
tacular, de D. João V foi a Corte de Luís XIV
de França e Versalhes, o seu «modelo» cul-
tural e artístico foi a Roma dos papas.

Mas os anos 20 e 30 do séc. XVIII assina-
laram uma importante transformação no pano-
rama da arte europeia: a Itália passou a
segundo plano, pela primeira vez desde o
séc. XV, e o barroco internacionalizou-se,
adquirindo características muito diferentes
conforme se implantava na Áustria e na Boé-
mia, em França, na Espanha ou em Inglaterra.
O séc. XVIII foi a época dos eclectismos nacio-
nais. E também em Portugal.

Em 1719, dois anos depois do lançamento
da primeira pedra de Mafra, Filipe Juvara veio
a Lisboa atraído pelo «cheiro» do ouro e dos
diamantes. Era o mais importante arquitecto
italiano da época, responsável por obras deci-
sivas na sua cidade natal de Turim. Mas a sua
arquitectura era mais «seca» e de maior escala
que a dos mestres barrocos do século anterior,
incorporando influências do tardo-classicismo

romano e da arquitectura do Norte da Itália. Foi isso que ele trouxe para Portugal.

Juvara teria dado os riscos de uma igreja patriarcal para Lisboa e planeou de facto um espectacular arranjo urbanístico barroco da capital — fazendo a cidade descer sobre o rio em sucessivos jardins, terraços e palácios; pode ter desenhado também uma misteriosa capelinha que existe ainda hoje perto de S.^{ta} Apolónia em Lisboa: a do *Senhor da Boa Fé*. Se esta atribuição é despropositada, não há em todo o caso dúvidas de que a fachada da capela é mais uma daquelas experiências muito eruditas em pequena escala que são típicas da cultura arquitectónica portuguesa (recorde o leitor a Conceição de Tomar, S.^{to} Amaro de Lisboa, a Capela Real de Salvaterra, etc., todas do séc. XVI).

Mas Juvara foi apenas um entre muitos «invasores»: escultores como Claude Laprade, decoradores como os Garvo, um ourives-arquitecto alemão italianizado, Ludovice, arquitectos como T. Mattei, Canevari, Mardel, Servandoni, Nasoni, Bibiena, e muitos outros, chegaram a Portugal. Alguns fixaram-se cá.

O mais importante destes últimos foi Nicolau Nasoni (1691-1773). Nenhum outro arquitecto do séc. XVIII foi tão influente na evolução da arquitectura portuguesa. O passado e cultura de Nasoni eram, já de si, pouco ortodoxamente barrocos; menos ainda o foram as

suas aprendizagens no Norte de Portugal, onde se fixou. Viera da Toscânia e de lições «maneiristas»; passara pela Sicília e Malta; quando chegou ao nosso país fez obras em edificios góticos no Porto e em Lamego; depois, enfrentou a tradição da decoração românica, o manuelino, o solar seiscentista português com torre incorporada, e talvez ainda o gosto gótico revivalista da influente comunidade inglesa do Porto.

A sua obra foi vasta, sendo-lhe atribuídos dezenas de edificios, boa parte dos quais podem ter sido riscados por imitadores seus. O Porto e os arredores «são» Nasoni. Vejamos brevemente algumas características da sua arquitectura:

Riscou, em primeiro lugar, alguns edificios dos mais elaboradamente barrocos que existem em Portugal: a *Igreja e a Torre dos Clérigos no Porto* (1732-1773) — a igreja é de planta oval — o *Palácio do Freixo*, de 1750 (que tem quatro fachadas diferentes demonstrando que as «regras» do barroco romano, que obrigavam a privilegiar um ponto de vista, já estavam submetidas à crítica eclética), a fachada do *Solar de Mateus* (1743), e vários jardins e escadarias cenográficas.

Em segundo lugar, criou uma decoração exuberante onde se juntam elementos que trouxera de Itália, outros que aprendeu no Norte de Portugal (tanto nas igrejas românicas e

manuelinas, como nas da 2.^a metade do séc. XVII que já referi), mas que não afecta a simplicidade («portuguesa») da estrutura das fachadas e alçados (*Igreja de Matosinhos*, de 1743, da *Misericórdia do Porto*, de 1749-54 etc.).

Finalmente, criou casas rurais profundamente eclécticas, jogando com a tradição quinzentista portuguesa e, talvez, como sugere o mais importante estudioso da sua obra, Robert Smith, com o «gothic revival» (casas do *Chantre*, de *Ramalde*, da *Prelada*, etc. — anos 40 e 50).

O mais importante «discípulo» de Nasoni foi o bracarense André Soares (1720-1769), o arquitecto português do séc. XVII que mais longe foi na via do barroco. André Soares é um dos personagens de um verdadeiro «mistério» não só da história da arquitectura portuguesa, como da mundial.

A coisa é assim: enquanto Nasoni trabalhava no Norte e outros traziam o tardo-barroco internacional para o Sul (a partir de Mafra, como veremos adiante), a Abadia Beneditina de Tibães e as Aulas de Arquitectura de Lisboa importavam da Europa Central milhares de gravuras e alguns livros de um novo estilo de decoração arquitectónica que se espalhava na altura, como um vendaval, pela Europa do Sul: o rococó. Folhagens retorcidas, pequenas figurinhas refinadas, um natura-

lismo complicadíssimo e elegante, a frivolidade do jogo das formas dominavam o gosto das Cortes de Viena e Paris, dos construtores das igrejas da Baviera e da Boémia e até de alguns arquitectos italianos.

André Soares foi profundamente influenciado pelo rococó. Criou a versão portuguesa deste estilo, mais pesada que a europeia, um pouco «românica» e/ou «manuelina» (veja-se a *Casa do Raio*, de Braga — 1754-55), e também algumas das plantas e fachadas mais barrocas que conhecemos: *S.^{ta} Maria da Falperra, em Braga* (1753-55), com a sua escadaria de cenário, a sua planta em losango, as suas torres fingidas oblíquas em relação aos lados, não tem paralelo em Portugal. São de citar ainda a *Igreja dos Congregados*, também de Braga, completada por outro em 1761-67, a *Lapa de Arcos de Valdevez*, também de planta oval (terminada em 1767), *N.^a S.^a da Consolação de Guimarães* (de 1769).

Perguntará o leitor, já legitimamente farto de nomes e datas, onde está nisto tudo o «mistério». Eu convidá-lo-ei, então, a «atravessar» o Atlântico e ir até... ao Brasil. Surge aí, nos anos 60 e 70 do séc. XVIII, uma série de edifícios barrocos famosos em todo o mundo pela elaboração audaz da sua arquitectura: uma igreja como a de S. Francisco de Ouro Preto, do célebre «Aleijadinho», sustenta muito bem

a comparação com qualquer templo barroco da Europa Central.

Ora o Brasil era colónia portuguesa. Mas não há em Portugal qualquer arquitectura que se compare com a brasileira. Nem sequer na obra de André Soares. A excepção parece ser a de alguns edifícios erguidos a meio do Atlântico, nos Açores, por architectos desconhecidos: por exemplo, *S. Francisco da Ribeira Grande*, *S. Pedro de Ponta Delgada*, etc.

Que se passou então? Foram influências minhotas ou aveirenses que, pelos Açores e os contactos marítimo-comerciais frequentes com o Brasil, passaram ao Atlântico Sul? Foi a influência da família austríaca de D. João V, das estampas importadas, dos padres estrangeiros, que se exerceu autonomamente tanto no Brasil como em Portugal? Se o leitor é, ou aspira a ser, investigador em história da arte, aqui tem um tema para anos de trabalho...

Deixemos o Norte e o reencontro dos seus architectos com a exuberância pesada da tradição nortenha, e voltemos a Lisboa — para averiguarmos o que faziam os engenheiros e architectos da capital perante a «invasão» artística estrangeira.

Pois bem, faziam o *Aqueduto das Águas Livres*.

É verdade que tanto Manuel da Maia como Custódio Vieira ou Costa Negreiros trabalharam em Mafra; mas essencialmente em obras

de engenharia. Repare o leitor no aqueduto propriamente dito, no bellissimo *Arco das Amoreiras*, nos pequenos reservatórios erguidos na região de Loures e no grande reservatório da «*Mãe d'Água*».

Aqui interveio determinantemente um estrangeiro — o húngaro Carlos Mardel (c. 1695-1763), que chegara a Portugal em 1733. Mardel foi um homem polivalente: a sua vasta obra obedeceu a estilos muito diferentes, seguindo em cada caso o gosto do cliente e do estaleiro. Num mesmo local (o *Convento de Santa Clara-a-Nova de Coimbra*, por exemplo), Mardel foi capaz de desenhar um claustro no «gosto do aqueduto» e uma portaria à maneira do tardo-barroco internacional. O claustro (de 1737) reproduz em cada tramo pequenos «arcos das Amoreiras».

Este gosto é de um barroquismo muito diferente do de Mafra; está lá mais presente a sobriedade do «Ciclo de S.^{ta} Engrácia» e talvez novas lições — as da arquitectura militar francesa cujos tratados Manuel da Maia utilizou.

Existem curiosas derivações portuguesas no «Ciclo do Aqueduto»: visite o leitor o *Santuário do Senhor da Pedra*, em Óbidos, riscado nos anos 40 pelo architecto da Mitra, o capitão Rodrigo Franco, para o novo patriarca português, D. Tomás de Almeida: trata-se de um hexágono regular inscrito numa circunfe-

rência que lembra S.^{ta} Engrácia e velhos exemplos da arquitectura tardo-classicista portuguesa.

O «Ciclo do Aqueduto» prolongou-se depois na «Baixa» pombalina e em vários edifícios da 2.^a metade do séc. XVIII. Mas também teve os seus «hereges» «internacionalistas». Se era natural que Mardel fizesse obra barroca (repare-se no *Palacio Pombal em Oeiras*, em vários chafarizes de Lisboa, ou na tentativa de barroquizar o Rossio pela introdução de telhados duplos), já espanta mais que arquitectos nados e criados em Portugal sentissem a mesma tentação. Homens como Caetano Tomás de Sousa ou Inácio de Oliveira Bernardes (1695-1781?) foram responsáveis por obras exclusivamente barrocas. O primeiro interveio de modo ainda incerto no novo *Palácio Real das Necessidades* em Lisboa — mas o risco pode ter sido dado por Custódio Vieira, a julgar por uma atribuição manuscrita e até agora inédita de J. M. de Carvalho Negreiros. A galilé das Necessidades é um objecto ambíguo que apresenta aspectos tardo-classicistas, «escondendo» parcialmente, como um *écran*, a fachada por detrás de si. À frente, o jardim e o obelisco traçam das poucas verdadeiras perspectivas urbanas barrocas de Lisboa.

Oliveira Bernardes, por seu lado, pertencia a uma «dinastia» de pintores de azulejos. Fez cenários para óperas marcados já por um

gosto proto-romântico pelas ruínas, a paisagem, a pobreza, e desenhou a *Igreja dos Paulistas da Rua das Janelas Verdes*, em Lisboa, com uma ousada frontaria de entradas laterais que lembra a solução adoptada por Nasoni nos Clérigos ou por Canevari no Palácio do Correo-Mor em Loures, que referirei adiante.

E até o nosso conhecido Manuel da Costa Negreiros fez coisas barrocas: a *fachada conventual da Graça, em Lisboa*, directamente inspirada por um dos alçados exteriores da basílica riscada por Juvara em Superga (Turim). E o *Palácio Barbacena, no Campo de S.^{ta} Clara em Lisboa*, cuja decoração invulgar de óculos e pilastras invertidas terá sido depois levada pelo architecto para vários edificios situados no Alentejo e de que me ocuparei daí a pouco.

O panorama architectónico português em meados do séc. XVIII era, portanto e em resumo, o seguinte: o Norte assistia à proliferação dos edificios tardo-barrocos e ecléticos de Nasoni e do rococó aporuguesado de André Soares. No Sul, prolongava-se a tradição nacional a caminho do pombalino; e, ao mesmo tempo, as obras de Mafra abriam um novo ciclo, seduzindo vários architectos portugueses a fazer incursões pelo «estilo internacional» da época.

CAPÍTULO EM QUE SE FALA DO BARROCO INTERNACIONAL E ECLÉCTICO QUE SURTIU EM PORTUGAL DEVIDO AS OBRAS DE MAFRA E SE ABORDA, ENTRE PARENTESIS, UM NOVO «MISTÉRIO» — DESTA VEZ A SUL DO TEJO

O grandioso estaleiro do *Convento de Mafra* começara a laborar em 1717. D. João V «mobilizou» para lá quase toda a Europa artística, e Mafra tornou-se o pólo impulsionador da arquitectura portuguesa a sul do Vouga.

Voltemos, então, ao início do séc. XVIII.

Mafra é absolutamente intrigante para a cultura dos nossos dias: num planalto deserto a muitas léguas de Lisboa, o rei decidiu erguer uma igreja para cumprir uma promessa feita pelo nascimento de um herdeiro e ampliou sucessivamente os seus projectos até conceber um edifício imenso, fora de qualquer escala portuguesa. Despendeu nisso somas fabulosas, mobilizou os seus embaixadores em Roma para contratar decoradores, pintores, escultores e architectos, importou mobiliário, retábulos, paramentos, jóias.

Mafra é um palácio real, é verdade. Mas não à maneira de Versalhes ou do «Sans Souci» do rei da Prússia. É um palácio-convento, monumental, faustoso; e ao mesmo tempo austero e sombrio.

eb O seu arquitecto oficial foi mais um homem de paradoxos: o alemão Johan Friedrich Ludwig. Não vou aborrecer o leitor com a polémica que se costuma travar em volta de quem fez o quê em Mafra. Basta que se saiba que Ludovice teve papel preponderante na obra. E que de Itália vieram certamente desenhos, modelos, conselhos... e homens: Carlo Gimac (que esteve em Portugal no início do século XVIII), Juvara (que já conhecemos), T. Mattei, Canevari (chegado em 1728). É muito difícil saber quem teve maiores responsabilidades no risco fundamental da igreja e do convento-palácio. Até pode ser que o célebre Carlo Fontana e outros arquitectos romanos mais tarde contratados por D. João V para fazerem um altar para a Igreja de S. Roque de Lisboa (Salvi e Vanvitelli) também tenham dado os seus conselhos. Mas uma coisa é certa: Mafra incorpora aspectos vários da arquitectura tardo-barroca europeia, mas também da tradição portuguesa.

Non se trata, porém, de uma manta de retalhos. Seja quem for que tenha superintendido à obra conseguiu compor um organismo unificado e coerente que é a síntese monumental do barroco no nosso país: mais «duro» e sóbrio que o barroco internacional, mais dominado pela intersecção dos planos rectilíneos e pela sobreposição de volumes que pela inte-

gração das várias partes sob dominância de zonas centrais.

Mafra não é classicamente barroca. Repare o leitor, por exemplo, na articulação das torres com a fachada: se é certo que aquelas apresentam extraordinárias semelhanças com as que Borromini e seus sucessores desenharam para a Igreja de S.^{ta} Agnese da Piazza Navona, em Roma, a fachada de Mafra é plana e não côncava como sucedia na igreja romana; em vez de se marcar uma fortíssima direcção dominante e se submeter todo o edifício à «abertura de braços» central, a frontaria da igreja de Mafra «espalha-se» para os lados através das paredes conventuais. As torres parecem assim ter sido desproporcionadamente sobrepostas à fachada, em vez de serem parte integrante desta. O que é curioso é que esta articulação torres-fachada é típica da tradição portuguesa (do eclectismo português, afinal) desde a obra de S. Vicente de Fora.

As obras do convento prolongaram-se por dezenas de anos. Ainda lá se trabalhava no final do séc. XVIII (embora a igreja tivesse sido sagrada em 1730). Mafra foi a escola de muitos escultores, pintores, decoradores e architectos portugueses, de quem falarei nos capítulos seguintes.

Surgiram por todo o País, a partir de 1720, pequenas e médias «mafras». A lista é extensíssima e não vale sequer a pena tentar resu-

mi-la. Vá o leitor a *Lamego* e veja a *Igreja de N.ª S.ª dos Remédios* (iniciada em 1711); ou passeie pelo *Santuário dos Milagres em Leiria* (repare aqui, em todo o caso, nas vastas galerias porticadas que abrem o templo à paisagem — essas vêm da tradição das galilés portuguesas); viaje se quiser até *Viseu* e observe um templo já tardio e profundamente ecléctico na confluência de várias tradições — a *Misericórdia* local, de 1755.

Mas se quer um conselho, desça antes até perto de Viana do Alentejo e visite o quase desconhecido *Santuário de N.ª S.ª de Aires*, uma das mais originais obras barrocas portuguesas. A igreja foi construída entre 1743 e 1760 por architectos que não conhecemos. É uma longa basílica, terminada numa capela-mor que é um verdadeiro templo de planta centralizada coberto por um tambor e uma cúpula com lanternim que os de Mafra inspiraram directamente.

O Alentejo e o Algarve foram, nestes anos, o cenário de um outro «mistério». Ludovice andou por lá, riscando em 1718 a nova *capela-mor barroca da Sé de Évora*. Em 1700 haviam-se iniciado as misteriosas obras da *Igreja de S. Filipe Nery de Estremoz* (hoje Câmara Municipal), segundo planos de 1697 e de mão talvez italiana: a fachada tem os tramos côncavos (e o central convexo) e isso é muito raro em Portugal (só S.ª Engrácia é excepção...).

Foi construída, também na primeira metade do século, a *Igreja do Senhor Jesus da Piedade em Elvas* cuja fachada, de torres articuladas obliquamente, é única no nosso país.

Pode assim dizer-se que o Alentejo estava preparado para a «lição» de Mafra. Mas, do ponto de vista da decoração arquitectónica, outra coisa parece ter sucedido: a decoração de estuques do Santuário de Aires tem paralelos, de facto, em dezenas de pequenos templos (nomeadamente ermidas de procissões), em jardins e fontanários, em empenas e vãos de casas civis, por todo o Alentejo e o Algarve. Trata-se de um «estilo» coerente que se pode designar por «decoração tardo-barroca do Sul». Se o leitor for a Portalegre ou a Tavira dará por ela um pouco por toda a parte.

De onde veio este gosto? Há nele influências da «obra-de-laço» flamenga que, pelos vistos, não ficara esquecida. Mas também da exuberância decorativa presente na vizinha Andaluzia desde o final do séc. XVII (linhas onduladas, vegetalismos vários, volutas, óculos, etc.). E ainda de coisas que já encontrámos no Palácio Barbacena de Manuel da Costa Negreiros (pilastras cónicas invertidas que surgem também em Mafra, por exemplo), arquitecto que andou muito pelo Alentejo, vindo a falecer no Crato. Finalmente, de aspectos da decoração usada por Canevari (de quem me vou ocupar daí a pouco). Mas os recursos

de Costa Negreiros e do italiano são o lado erudito desta «decoração tardo-barroca do Sul» que é, portanto, um outro tema da nossa história da arte que aguarda investigação — até porque desmente velhas lendas segundo as quais o Sul do País teria sido «imune» ao barroco.

Voltemos, porém, ao «Ciclo (directo) de Mafra».

Para além da intervenção em Évora, Ludovice riscou duas casas para si: o *palácio urbano no alto da Calçada da Glória em Lisboa* e uma *casa rural em Benfica*. Em ambos os casos, rompeu com a tradição portuguesa da casa senhorial — que costumava ser mais baixa que alta, com a decoração limitada ao portal e à janela correspondente, de molduras de vãos simples e ângulos sublinhados com pilastras lisas. A casa urbana de Ludovice é quase o oposto disto tudo — mas o exemplo não vingou (tal como não haviam vingado os tipos de palácio francês ou genovês que surgiram nos Palácios Galveias, Fronteira e da Palhavã em Lisboa, erguidos no séc. XVII). Ludovice desenhou ainda a Igreja Patriarcal e a de *S. Domingos de Lisboa*, ambas destinadas a serem destruídas pelo fogo, a primeira no séc. XVIII, a segunda há poucos anos.

Em *Coimbra*, encontramos obras um pouco excêntricas em relação ao «Ciclo de Mafra» — sabemos muito pouco delas, todavia. Mardel,

como já se assinalou, trabalhou em S.^{ta} Clara-a-Nova. Mas quem fez a *escadaria barroca do Colégio de S. Jerónimo, o portal e a espantosa biblioteca da Universidade?*

De 1748 a 1755 trabalhou na cidade do Mondego o italiano Tamossi que riscou o corpo central do *edifício do Seminário* num tardo-barroco italiano em que uma fachada com um arco triunfal desenhado e com frontões sobre os vãos do último piso (cortando o beiral) se antepõe a uma igreja de nave octogonal com cúpula, pintada em perspectiva por outro italiano, e caso muito raro, na época, no nosso país. Sucedeu-lhe na obra mais um italiano (!), Azzolini, que desenhou em Lisboa as torres da igreja, de Inácio de Oliveira Bernardes e, mais tarde, um edifício elegante já proto-neoclássico (ou «barroco congelado», como já foi designado este estilo que voltaremos a encontrar): o *Picadeiro Real*, hoje Museu dos Coches de Belém.

Mas o mais importante arquitecto italiano que trabalhou em Portugal no séc. XVIII foi Canevari (1681-c. 1750). Chegou ao nosso país em 1728, interveio em Mafra, foi afastado das obras do aqueduto em 1732, para dar lugar a Mardel alguns anos depois, talvez por incompatibilidades estilísticas com os homens da arquitectura tradicional portuguesa.

A obra de Canevari em Roma demonstra, nas palavras do historiador P. Portoghesi,

uma «abertura a novas tipologias», isto é, à inovação da arquitectura italiana num caminho progressivamente menos barroco (que se pode detectar também em Juvara, Tamossi, Azzolini e se manifesta claramente na capela de Salvi e Vanvitelli para S. Roque).

Canevari desenhou, todavia, *a torre do Palácio Real de Lisboa*, que caiu com o terramoto — mas esteve na origem de todas as torres barrocas da capital erguidas depois para marcarem até aos nossos dias a «linha do céu» lisboeta.

A obra portuguesa fundamental do italiano foi, porém, a que riscou para o patriarca D. Tomás de Almeida — *a quinta, a igreja, o palácio e o fontanário monumental de S.^{to} Antão do Tojal*, perto de Loures. Apesar do estado de quase abandono em que está, o conjunto é exemplar de um espaço urbano cheio de belos objectos, abertos às festas e ao fausto de uma Igreja que aspirava a ser principesca. A igreja introduziu uma nova tipologia de fachadas em Portugal. Não é nada certo que o exemplo não tenha frutificado: veja-se o templo do *Senhor Jesus do Outeiro em Alter do Chão* — que pode muito bem ter sido riscado por Costa Negreiros (afinal de contas, onde teria ele ido buscar inspiração para o seu Palácio Barbacena, senão à influência do italiano?).

Canevari terá sido responsável também pelo piso térreo da *Casa do Correio-mor em Loures*, do final da década de 30; erguida por entre montes e bosques que a isolam da estrada e do terrorismo urbanístico da zona, o palácio espanta pela sua enorme escala e pela planta em U, à francesa. A possível intervenção do italiano salta logo à vista: em vez de um portal, existe uma fonte; as entradas ladeiam-na.

Depois, veio 1755 e o grande terramoto que arrasou Lisboa.

A nova cidade já nada tem que ver com o barroco. Por toda a Europa o gosto estava a mudar. Mas, em Portugal, a obra inovadora dos reconstrutores de Lisboa foi mal compreendida. A velha tradição de sobriedade portuguesa — que se ajustava às novas tendências neoclássicas — foi submetida a uma crítica de carácter barroco. E até «dentro» do pombalino o tardo-barroco conseguiu penetrar, embora classicizado, pela mão de uma nova geração de arquitectos: Reinaldo Manuel (1737-1789), Caetano de Sousa (1742-1802), filho de Caetano Tomás, Joaquim de Oliveira (falecido em 1803), José Manuel de Carvalho Negreiros (1749-1813), neto de Costa Negreiros e filho de Eugénio dos Santos — e alguns outros. Tanto mais que vivia ainda, e sobreviveu até 1785, um homem da escola de Mafra

e o nosso mais importante arquitecto tardo-barroco: Mateus Vicente de Oliveira.

Em breve surgiria, porém, a nova era; através de quatro outros homens desta mesma geração: Carlos Amarante, no Norte, o inglês Elsdén, no Centro, Costa e Silva e o italiano Fabri, no Sul.

Foram eles os coveiros do barroco na arquitectura portuguesa.

CAPÍTULO EM QUE SE DESCREVE A ALEGRE E TRISTE AGONIA DO BARROCO EM PORTUGAL ...E SE PASSEIA POR JARDINS

Apesar dos esforços de Mardel, apesar dos torreões do Terreiro do Paço que se inspiraram no antigo Palácio Real e se dotaram de decoração aprendida em Mafra, apesar até da própria ideia de uma praça monumental com estátua ao centro a «abrir» a cidade, a «Baixa» pombalina de Lisboa recusa-se obstinadamente ao barroco.

E até aos princípios fundamentais de todo o urbanismo clássico desde a Renascença. Trata-se, de facto, de uma «grelha» geométrica sem focos monumentais nem perspectivas dominantes. As igrejas (de S. Nicolau, dos Mártires, do Sacramento, de S. Paulo) estão incluídas em quarteirões. Nenhuma torre se ergue

decisivamente, nenhuma rua é mais importante que as suas semelhantes, nenhuma casa se destaca.

A «baixa» pombalina é a primeira peça do urbanismo moderno em Portugal. É a última, durante quase dois séculos (e com a possível excepção de Vila Real de Santo António reconstruída por Reinaldo Manuel).

Neste quadro, as igrejas (submetidas embora à «grelha») continuaram a manifestar os princípios do eclectismo tardo-barroco nas suas várias tipologias (estudadas por J.-A. França no seu célebre trabalho sobre a Lisboa de Pombal).

Uma delas é especialmente interessante: a das *Mercês*, desenhada por Joaquim de Oliveira (pelo menos é o que diz a tradição): uma fachada elegante que atesta de um gosto inspirado pela corte francesa; «barroco congelado», fino mas rígido, que contém muitas lembranças do conjunto urbanístico-arquitectónico decisivo desta época no quadro do barroco: *Queluz*.

A vila foi planeada para a Casa do Infante. Em 1752, Mateus Vicente tornou-se o arquitecto dessa casa. Enquanto se erguia a Lisboa de Manuel da Maia e Eugénio dos Santos, Queluz submetia-se alegremente ao gosto barroco da aristocracia.

Trabalharam lá, além de Costa Negreiros e Mateus Vicente, o francês Robillion, talvez

Carlos Mardel, Manuel Caetano de Sousa — e uma multidão de pintores, decoradores e escultores.

Se, acerca de Mafra não se podia falar de manta de retalhos, em Queluz a expressão tem pleno cabimento. O palácio é um local feérico e despreconceituado em que a arquitectura se exhibe com a transitividade da festa e a seriedade da exibição do poder.

A praça frente ao palácio sugere um grande urbanismo barroco de eixos simétricos e vistas perspécticas — a que a torre dá o indispensável cunho de exploração das alturas. A fachada nobre sobre os jardins, atribuída a Mateus Vicente, lembra a Igreja das Mercês no seu elegante «barroco congelado». O pavilhão riscado por Robillion, na tentativa de compensar o desnível do terreno, exhibe em pequena escala o estilo arquitectónico francês da Corte de Luís XV e uma escadaria cenográfica, hábil apesar dos erros de articulação das arquitraves com os seus suportes, no canto.

Costuma referir-se o nome de Mardel a respeito da fachada «de Malta», por causa do duplo telhado. Mas a brutalidade de todo este corpo do Palácio, o mais ecléctico de todos, o seu excesso de elaboração e o desequilíbrio do conjunto, o portal que dá para a estrada (atribuível a Caetano de Sousa), parecem-me mais próximos de um estilo situado entre o gosto deste arquitecto e o de Mateus Vicente.

Dentro do palácio, a sala oval de Mateus Vicente, e principalmente as que foram riscadas por Robillion, exemplificam com luxo o requinte tardo-barroco com decoração rococó — colunas que traçam falsos espaços abertos, ângulos «anulados» por *écrans* vidrados, portas e sobreportas recheadas de um naturalismo muito artificial.

Mas Queluz também é interessante pelos seus jardins.

Não há muitos jardins barrocos em Portugal, para além do grande complexo do *Bom Jesus do Monte em Braga* com a sua escadaria famosa em todo o mundo. São de referir os jardins do *Palácio Pombal em Oeiras*, o portal e fonte do *Jardim da Sereia* e os objectos do *Jardim Botânico*, ambos em Coimbra, e dois casos menos conhecidos: o do *Paço Episcopal de Castelo Branco* e os do *Palácio do Estói*, perto de Faro (que foram alterados decorativamente no séc. XIX mas mantêm ainda uma série de características barrocas).

O jardim barroco é normalmente um conjunto articulado de espaços, por vezes a níveis diferentes, separados por escadarias ou arcos e sebes. Nenhum dos exemplos portugueses foge muito a estas «regras». A natureza é aí tratada como material arquitectónico ao nível da pedra ou da madeira; disciplinados, totalmente artificializados, arbustos, flores e árvores (e até um ribeiro, como em Queluz),

ombream com estátuas, fontes e vasos, de modo a constituírem uma paisagem submetida a eixos, por vezes labiríntica, em que impera uma visão clara, artificialmente confundida nos pormenores e nos recantos. O jardim barroco é o lugar da necessidade e não do acaso, da cultura e não da fantasia. É um mundo simbólico e abstracto, isolado do «real». O tardo-barroco só aceita a natureza enquanto estilo. Se na decoração, especialmente a rococó, surgem motivos naturais, nos jardins a natureza é ela própria, ao mesmo tempo, material e motivo — e espectáculo da magnificência principesca e do poder do juízo humano.

A frivolidade tardo-barroca de Robillion, autor dos jardins, nunca seduziu completamente Mateus Vicente; ele era do Palácio-Convento de Mafra e não do Palácio-Jardim de Queluz. Dessa hesitação há traços constantes na sua obra.

Aprendeu em Mafra a usar frontões em querena, a jogar com as pilastras chanfradas e com a sua combinação com colunas. Ganhou no barroco internacional de derivação borrominesca o gosto pelos frontões rompidos por pilastras erguidas até à cimalha. Em 1760 foi chamado a completar o *templo da Memória em Belém*, erguido para assinalar o local do atentado falhado contra D. José (r. 1750-1777). A igreja fora traçada por Giovanni Carlo Bibiena, outro italiano que se fixara em Portu-

gal e desenhara a faustosa *Ópera Real* e dezenas de cenários barrocos para óperas. Mateus Vicente sobrepôs ao piso térreo da Memória, riscado pelo italiano no estilo sóbrio do barroco de S.^{ta} Engrácia, uma miniatura da rigidez de Mafra. O gosto da corte, como também veremos que sucedeu no Estrela (dessa vez contra Mateus Vicente...), fixara-se no convento, contra a tradição nacional.

Este barroco agonizante ainda podia resultar, porém, pela mão do mesmo Mateus Vicente, na mais bela fachada tardo-barroca de Lisboa: a de S.^{to} António da Sé (sagrada em 1787) em que um forte impulso vertical rasga, com poderosas colunas, toda a frontaria.

Se o leitor comparar esta fachada com a da Igreja dos Congregados de André Soares, que já referi, ou com a da *Igreja do Convento de S. Bento da Ave-Maria do Porto* (de 1784-89 e entretanto desaparecida, só sendo conhecida por gravura), notará evidentes semelhanças. Mas, no Norte, as molduras são mais «moles», as formas penetram umas nas outras e fundem-se em vez de se oporem. A «casca» dura do classicismo está presente no Sul até ao fim.

A última obra em que inerveio Mateus Vicente foi a da *Basílica da Estrela*, cujo estaleiro dirigiu talvez até à sua morte.

Os trabalhos iniciaram-se em 1779 sob impulso directo da rainha D. Maria I (r. 1777-1799) e foram ocasião de um curioso episó-

dio da história da arquitectura tardo-barroca em Portugal: Mateus Vicente riscou a basílica à sua maneira, com um grande frontão contracurvado, rompido (desta vez discretamente) por pilastras que continuam as colunas da frontaria, torres elegantes e sóbrias, tambor e cúpula baixos de modo a esconderem-se por detrás do frontão. Se tudo tivesse corrido de feição, a Estrela teria sido mais um edifício do «barroco congelado».

Mas a opinião dos encomendadores mudou; a sua ideia da monumentalidade do templo destinado a «responder» barrocamente às torres de S. Vicente de Fora e às fachadas da Graça, do outro lado da cidade, era mais uma vez... Mafra.

O risco foi alterado. E assistiu-se ao paradoxo de ver o arquitecto pombalino de Vila Real de Santo António e da Igreja dos Mártires de Lisboa, Reinaldo Manuel, a eclecticizar a Basílica da Estrela de olhos postos em Mafra: ergueu as torres, dotou-as de uma decoração quase rococó, acentuou o peso e a altura do tambor e da cúpula com lanternim de modo a dominarem a fachada, substituiu o frontão contracurvado por um frontão recto muito «mafrense». O último grande templo barroco da Europa tornou-se, deste modo, o espelho da teimosia de um gosto que as circunstâncias e a época forçosamente eclecticizavam. Sobre as colunas da fachada, estátuas de Machado de

Castro, também ele formado por italianos em Mafra, desempenham o papel significativo da estatuária na arquitectura barroca: dar «voz» ao edifício, dotá-lo de uma retórica gestual humana, no seu «diálogo» com a paisagem urbana.

Este final do séc. XVIII, em que já se ouvia alto e bom com o troar dos canhões da Revolução Francesa e se anunciava o fim de todo um mundo e da Idade Clássica, foi marcado em Portugal por várias obras hesitantes como a Estrela — obras que as novas ideias neoclássicas seduziam sem ainda convencerem. Refiro-me, muito concretamente, aos edifícios de Manuel Caetano de Sousa.

O homem foi o pequeno Borromini (sem o génio e sem as oportunidades) da nossa arquitectura; odiado pelos comentadores e críticos da época, acusado de desonestidades várias, vilipendiado como mau arquitecto, fez no entanto a carreira normal na altura. Riscou um número incontável de cenários efémeros para festas, de decorações influenciadas simultaneamente pelo rococó e o neoclassicismo. E a solitária *torre barroca* que se ergue *face ao Palácio da Ajuda* (1792), o *Palácio do «Mantigueiro»* e duas importantes igrejas: a da *Encarnação*, iniciada em 1792, e a *Capela Real do Paço da Bemposta* (concluída em 1793).

De uma para outra, Caetano de Sousa percorreu o caminho entre o eclectismo da despro-

porção de uma fachada muito alta, delineada no plano mas recheado de decoração, e um edifício congeladamente barroco, versão «rígida» da fachada nobre de Queluz ou das Mercês.

O neoclassicismo esteve presente como um fantasma nestas igrejas de Caetano de Sousa. E no Palácio da Ajuda que, ironia das coisas, talvez deva mais ao arquitecto representante do «mau gosto alemão» (o barroco, nas palavras de um crítico da época) que ao seu sucessor neoclássico. De facto, quando o fantasma do neoclassicismo se materializou hostilmente, de súbito, perante Caetano de Sousa, e os seus planos foram substituídos pelos de Costa e Silva, já a estrutura do edifício estava delineada no terreno. Era uma réplica do palácio classicizante de Caserta, em Nápoles — a caminho do neoclassicismo, mas sem dar esse último passo. Um pouco como sucedeu, embora mais hesitantemente, na restante obra de Caetano de Sousa.

A «lenda negra» do nosso último arquitecto barroco diz que ele morreu da materialização do fantasma. Em todo o caso, morreu com ele a arquitectura barroca em Portugal.

CAPÍTULO DE CONCLUSÕES E COMEN-
TÁRIOS GERAIS EM QUE, FINALMEN-
TE, SE FALA DOS AZULEJOS E DA
TALHA

Foram duas as correntes da arquitectura barroca em Portugal: a que resultou da barroquização sóbria da tradição architectónica portuguesa, se manteve ao lado e «por dentro» do «Ciclo Pombalino», e se extinguiu, com o tardo-classicismo e a arquitectura «chá», no início da segunda metade do séc. XVIII — sobrevivendo transformada em certos edifícios neoquinhentistas ou proto-neoclássicos posteriores. E o tardo-barroco internacional que de facto dominou a arquitectura portuguesa durante o séc. XVIII.

Entre estas duas «arquitecturas» estabeleceram-se contactos nos dois sentidos: os architectos e engenheiros militares portugueses deixaram-se seduzir por vários recursos da «linguagem» tardo-barroca internacional; e alguns deles adoptaram por completo o novo gosto. As correntes internacionais, por seu lado, adquiriram em Portugal uma característica sobriedade; com excepção do que sucedeu raramente aqui e ali, puseram-se de lado as plantas não centralizadas em quadrado ou polígono e não longitudinais, as paredes côncavas e convexas, etc. (deve dizer-se que estes

traços estilísticos também estavam a «passar de moda» em Itália, no séc. XVIII).

Resta-nos perguntar, deste modo, por que razões não vingou em Portugal a tendência que parecia anunciar-se em S.^{ta} Engrácia; e porque é que o barroco internacional se viu obrigado a tornar-se sóbrio no nosso país.

Trata-se de uma só questão, como se compreende; que tem que ver com o ciclo verdadeiramente muito longo da sobriedade espacial e planimétrica da arquitectura clássica portuguesa.

Não é possível encarar essa sobriedade como sendo, só por si, toda a arquitectura. É preciso contar com a «decoração» e com a tendência para a exploração da espessura das paredes, o gosto pela composição no plano e pelo contraste entre a nudez do muro e a elaboração decorativa das molduras — que são outras características «portuguesas».

Chegou a altura, portanto, de referir as questões do *azulejo* e da *talha*.

Ao longo da história, o azulejo foi utilizado na arquitectura portuguesa de três modos diferentes: como padronização abstracta, como figuração de «falsas» molduras arquitectónicas, como conjunto de quadros figurativos. Mas o aspecto essencial da nossa azulejaria é o facto de se ter destinado quase sempre a animar as paredes, tornando-as mais presentes e, ao mesmo tempo, mais suportes de imagem

ou membranas transitórias. Tudo se passa como se não tivesse bastado aos architectos e decoradores delimitar as paredes por pilastras ou vãos e lhes tivesse sido indispensável *disfarçar* e *denegar* o papel estrutural dos muros enquanto separadores de áreas. Tudo indica que se não gostava do vazio da parede ou, o que é o mesmo, da sua presença dominante pela cantaria ou a cal, e se preferia *fazer do pano moldura*. Também foi este, como é evidente, o papel reservado à talha: introduzir módulos de animação e efeitos de luz em certas áreas dos edifícios (as capelas, nomeadamente) e, ao mesmo tempo, sublinhar as molduras.

Toda a decoração architectónica em estuque ou pedra usada em Portugal no séc. XVIII se destinou, também, a distinguir pela erudição ou a exuberância os traços constituintes e delimitadores da estrutura. O azulejo, a talha e a decoração em mármore ou pedra traçam o esqueleto do edifício e sublinham a transitoriedade e a dispensabilidade da parede. Há nisto tudo algo de gótico — e de um certo barroquismo afinal borrominesco na sua obsessão pela evidência das linhas estruturais.

É até por isso que, ao contrário do que sucedia na Europa Central ou na Andaluzia, a decoração nunca ameaça irromper e recobrir todo o edifício — mesmo igrejas nortenhas, completamente cobertas de talha, deixam à

vista a estrutura na sua clareza essencial. Não espanta muito, portanto, que o rococó tenha tido algumas dificuldades em ser compreendido em Portugal, especialmente nos seus aspectos mais assimétricos. A não simetria indica, de facto, a transitoriedade da própria estrutura — e isso era, em Portugal, inaceitável.

É até possível detectar este tipo de gosto nos nossos românico e gótico (mesmo o gótico manuelino). Não se trata de abstenção espacial, como é uso dizer-se. Trata-se, pelo contrário, da exposição do contraste entre, por um lado, a planta e a estrutura dos alçados e, por outro, os objectos — as molduras, os retábulos, etc. Ora este aspecto demonstra, melhor que noutras arquitecturas em que a elaboração planimétrica e volumétrica é habitual pretexto a que se fale de «espaço» e espacialidade, que na arquitectura clássica os separadores de áreas são mais importantes (até pelos símbolos de que se vestem e revestem) que apreciações *abstractas* da espacialidade dos edifícios, características de uma concepção moderna do Mundo.

Encontrar «razões» para este conjunto de características formais de quase toda a arquitectura portuguesa da Idade Clássica é trabalho muito complexo que não cabe neste livrinho. Avançaria, em todo o caso, as seguintes apreciações de carácter «sociológico» (que

não pretendem, evidentemente, ser a «explicação» determinante):

Portugal era, nos séculos XVII e XVIII, uma sociedade pobre de Antigo Regime; as classes dominantes não estavam suficientemente longe (em mentalidade e hábitos, bem entendido) das classes populares para adoptarem uma arquitectura de luxo, sedução e elaboração cultural e simbólica como a que foi erguida na Roma papal ou nas Cortes principescas e eclesiásticas da Europa Central. Quando as possibilidades económicas e a tentação cultural de o fazerem apareciam, a arquitectura tendia a escapar ao rigoroso controle, que só é possível, nestas condições, na pequeníssima escala, e a tornar-se *brutalmente* monumental (como em Mafra) ou violentamente decorativa (como nos casos de Nasoni e André Soares) — os encomendadores e os seus arquitectos *não dominavam* de facto a linguagem da erudição arquitectónica.

Mas não existia também no nosso país o corte radical entre a aristocracia e o clero, por um lado, e as massas camponesas, por outro, que ajuda a explicar o barroco brasileiro ou da Boémia. Ou seja: o peso que tinham em Portugal as camadas que Vitorino Magalhães Godinho chamou «terciários de Antigo Regime» (gente de estratos sociais intermédios mas que vivia «colada», ao menos mentalmente, às camadas dominantes) pode dar-nos

a compreender que o luxo que se queria exhibir fosse sempre superficial, efémero e excessivo — mas contraposto a uma sobriedade essencial avessa a correr riscos.

Tem-se mantido até hoje no gosto popular (exemplificado pela decoração das casas da muito pequena burguesia e pelas casas «de emigrante») a preferência pela exuberância e o efémero, sem que as estruturas sejam afectadas. Hoje, como ontem, nem o nível cultural ou as necessidades de dominação pela sedução são tão elevados que suscitem a elaboração formal a nível das estruturas, nem tão diminutas que dispensem até o prazer do luxo efémero e excessivo.

A simplicidade de certos aspectos da arquitectura clássica portuguesa pode ser considerada, por estas e outras razões, como *uma das vertentes europeias do anti-historicismo arquitectónico* que se opôs ao experimentalismo renascentista e tardo-clássico em nome de uma arquitectura sem história, sem ambivalências e sem polissignificações.

Mas esse anti-historicismo, essa imobilidade que se pensava como essencial, abriu-se muitas vezes, pela «decoração» e outros aspectos que referi, à suspeita de que algo muda efectivamente. Ou ainda a pequenas experiências engenhosas... e súbitas explosões brutais.

LÉXICO ESTILÍSTICO E ARQUITECTÓNICO USADO NO TEXTO

Por *tardo-classicismo* (que muitos autores dizem «maneirismo») entendem-se as correntes arquitectónicas dos dois terços finais do séc. XVI caracterizadas pela complexificação, o experimentalismo e uma relativa «heresia» em relação às «regras» da arquitectura classicista que foram delineadas no séc. XV em Itália.

Tardo-barroco é o termo que se aplica às correntes da arquitectura europeia do séc. XVIII, considerando-se que «barroca» foi a arquitectura dos mestres romanos do séc. XVII.

O *neoclassicismo* é uma tendência do pensamento estético e da arquitectura da 2.ª metade do séc. XVIII e do início do séc. XIX que advogava o retorno à «pureza» da arquitectura clássica.

A expressão inglesa *gothic revival* aplica-se ao movimento, iniciado na Grã-Bretanha na primeira metade do séc. XVIII, de recuperação do estilo gótico como padrão estético.

alçado: plano das paredes e elementos arquitectónicos desenhados na vertical.

arquitrave: parte mais baixa dos entablamentos que assenta sobre as colunas ou os pilares.

capitel: topo decorado da coluna.

cornija: parte superior saliente do entablamento interior ou exterior dos edifícios clássicos.

frontão: elemento triangular, curvo, quebrado ou contracurvado («em querena») que coroa portas, janelas ou o topo das fachadas.

galilé: também dita «nártex», átrio ou vestíbulo à entrada de uma igreja.

lanternim: estrutura colocada no topo da cúpula.

moldura: termo empregado para designar todos os ornamentos salientes.

pano: parede entre vãos.

pilastra: coluna rectangular que sobressai ligeiramente de uma parede.

tambor: parte inferior da cúpula.

tramo: secção das naves ou alçados dos claustros (entre colunas ou pilares).

vão: abertura nas paredes.

DEZ LEITURAS FUNDAMENTAIS

Obra geral

José Fernandes Pereira, «Arquitectura barroca em Portugal», Biblioteca Breve do I.C.L.P., Lisboa, 1986.

Sobre a arquitectura tardo-classicista e «chã» e o barroco seiscentista português:

George Kubler, «Portuguese Plain Architecture», Wesleyan University Press, 1969; livro fundamental que está há demasiado tempo para ser traduzido em português.

J. H. Pais da Silva, «Estudos sobre o Maneirismo», Ed. Estampa, Lisboa, 1983.

Sobre o barroco internacional em Portugal:

Robert Smith, «João Frederico Ludovice, an XVIII th Century Architect in Portugal», Art Bulletin, Set. de 1936; artigo, ainda essencial, de que há muito poucos exemplares em Portugal.

- , «Nicolau Nasoni, Arquitecto do Porto», Livros Horizonte, Lisboa, 1966.
- , «André Soares, Arquitecto do Minho», idem, 1973.

Sobre o tardo-barroco da 2.ª metade do séc. XVIII:

- Ayres de Carvalho, «Os Três Arquitectos da Ajuda», ed. A. N. de Belas-Artes, Lisboa, 1979.
- J.-A. França, «A Arte em Portugal no Séc. XIX», vol. I, Bertrand, Lisboa, 1966 (reeditado recentemente).
- , «Lisboa Pombalina e o Iluminismo», Livros Horizonte, Lisboa, 1966.
- , «Le fin du goût baroque au Portugal», in Actas do Congresso André Soares, Braccara Augusta, Braga, 1972.

NOTA DO AUTOR

Estava este livrinho já no prelo quando foi publicado pelo Instituto de Cultura e Língua Portuguesa a «Arquitectura Barroca em Portugal» de José Fernandes Pereira, lúcida síntese que deve ser saudada como a primeira obra geral sobre este assunto posta à disposição do público leitor português desde há quarenta anos.

De maior tamanho e outras ambições, o livro de José Fernandes Pereira distingue-se também do nosso por uma periodização e teoria da arquitectura barroca em Portugal que são diferentes das que adoptámos.

Este último motivo justificou só por si a decisão de manter a publicação de «O Essencial sobre a Arquitectura Barroca em Portugal».

Que, depois de décadas de ausência de escritos gerais, os curiosos e estudantes passem a ter em mãos dois textos desse tipo sobre a nossa arquitectura barroca, é mérito do Curso de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa.

Lisboa, Setembro de 1986

COLLEÇÃO ESSENCIAL

Composto e impresso
para
Imprensa Nacional - Casa da Moeda
por Gráfica Maiadouro, Maia,
em Maio de 1987
com uma tiragem de dez mil exemplares.
Concepção gráfica do Gabinete Editorial da IN-CM.

CÓD. 213 026 000
ED. 12 610 347

DEP. LEGAL N.º 15 432/87

COLECÇÃO ESSENCIAL

1. IRENE LISBOA
Paula Morão
2. ANTERO DE QUENTAL
Ana Maria A. Martins
3. A FORMAÇÃO
DA NACIONALIDADE
José Mattoso (2.^a edição)
4. A CONDIÇÃO FEMININA
Maria Antónia Palla
5. A CULTURA MEDIEVAL
PORTUGUESA
(Séculos XI a XIV)
José Mattoso
6. OS ELEMENTOS
FUNDAMENTAIS
DA CULTURA
PORTUGUESA
Jorge Dias
7. JOSEFA D'ÓBIDOS
Vitor Serrão
8. MARIO DE SA-CARNEIRO
Clara Rocha
9. FERNANDO PESSOA
Maria José de Lancaster
10. GIL VICENTE
Stephen Reckert
11. O CORSO
E A PIRATARIA
Ana Maria Pereira Ferreira
12. OS «BEBÊS-PROVETA»
Clara Pinto Correia
13. CAROLINA MICHAELIS
DE VASCONCELOS
Maria Assunção Pinto
Correia
14. O CANCRO
José Conde
15. A CONSTITUIÇÃO
PORTUGUESA
Jorge Miranda
16. O CORAÇÃO
Fernando de Pádua
17. CESARIO VERDE
Joel Serrão
18. ALCEU E SAFO
Albano Martins
19. O ROMANCEIRO
TRADICIONAL
J. David Pinto-Correia
20. O TRATADO
DE WINDSOR
Luís Adão da Fonseca
21. OS DOZE
DE INGLATERRA
Artur de Magalhães Basto
22. VITORINO NEMESIO
David Mourão-Ferreira
23. O LITORAL PORTUGUÊS
Ilídio Alves de Araújo
24. OS PROVÉRBIOS
MEDIEVAIS
PORTUGUESES
José Mattoso
25. A ARQUITECTURA
BARROCA
EM PORTUGAL
Paulo Varela Gomes

