

ARQUITECTURA
BARROCA
EM PORTUGAL



Biblioteca Breve

SÉRIE ARTES VISUAIS

ISBN 972 – 566 – 171 – 0

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO

ANTÓNIO QUADROS

JOSÉ FERNANDES PEREIRA

Arquitectura
Barroca
em Portugal



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Título

Arquitectura Barroca em Portugal

Biblioteca Breve / Volume 103

1.^a edição — 1986

2.^a edição — 1992

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*

Divisão de Publicações

Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa

Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

Tiragem

4 000 exemplares

Coordenação geral

Beja Madeira

Orientação gráfica

Luís Correia

Distribuição comercial

Livraria Bertrand, SARL

Apartado 37, Amadora — Portugal

Composição e impressão

Gráfica Maiadouro

Rua Padre Luís Campos, 686 — 4470 MAIA

ISSN 0871 – 519 X

ÍNDICE

	Pág.
Introdução	6
I / Período de experimentação (1651-1690).....	14
II / Período de definição (1690-1711).....	28
III / Barroco da Corte (1717-1750).....	50
IV / O Barroco no Norte (1725-1769)	117
V / Persistências e declínio (1750-1779)	151
VI / Barroco Provincial.....	166
VII / A Casa Nobre	187
Conclusão	200
Bibliografia	205
Índice de Ilustrações	214

INTRODUÇÃO

A análise da arquitectura barroca coloca ainda hoje ao analista o dilema da utilidade. Não da utilidade enquanto necessidade de escrita sobre um tema de arte num país de historiografia deficitária — mas porquê escrever sobre o barroco?

Emoções contraditórias para quem escreve e antevê incredulidades, alguns sorrisos e desconfianças ideológicas... O barroco suscita, ainda, paixões viscerais. Falar de barroco é referir inevitavelmente o seu julgamento em termos de dicotomia. Reassumir esse maniqueísmo é hoje paralisante e interessou-nos sobretudo reflectir ideias ou meras opiniões e elaborar uma visão pessoal que decorre de estudos anteriores e de outros em que actualmente trabalhamos. Não se pretenda ver neste livrinho, contudo, uma História, que não o é nem podia ser face à exiguidade de estudos parcelares e ao desconhecimento que paira sobre muitas obras, nem sequer inventariadas. Acresce ainda que, não invocando lamentações compensatórias sobre deficientes condições de trabalho, o autor não tem também idade para fazer Histórias.

Pertencemos a uma geração escolar a quem ensinaram a amar os castelos medievais, as igrejinhas

românicas implantadas em locais verdejantes, cuja importância a idade provecta caucionava, a pureza exemplar de Alcobaça, o rendilhado gótico da Batalha (como já não se faz!) ou ainda a gloriosa e heróica exuberância manuelina, cheirando a oceanos desbravados por intrépidos marinheiros. Depois era obviamente o declínio estéril, cujo símbolo era Mafra (“monumento maior que o Reino”, na expressão famosa de Oliveira Martins), referência última antes do silêncio sobre a “ignóbil” arte moderna, pois como também escolarmente se dizia, após 1820 não se tratava de História mas de política.

Restrinjamo-nos porém ao barroco. Como noutra local dissemos, a má fama desta arte tem raízes oitocentistas, iniciando-se em Cirillo e conhecendo ampla divulgação nas obras de Herculano, Antero e Oliveira Martins. Também Garrett ao viajar até Santarém referenciara apenas o gótico da cidade — e de modo paradigmático o fez. Românticos e liberais, nostálgicos da Idade Média heroicizada, reagiam contra o passado recente, absolutista e clerical.

Reacção ambígua, que aliás Garrett pressentiu. Era uma questão ideológica que esteticamente se definia enquanto gosto. Mas o anti-clericalismo militante dos românticos extasiava-se, porém, perante Alcobaça ou a Batalha — menos clericais que Mafra? Não, certamente; mas Mafra referenciava o universo absolutista dos Braganças e este era também um argumento decisivo. Aliás as referências artísticas são mero pretexto ilustrativo, entidades passivas. Mafra era sobretudo a lembrança de D. João V, fradesco, beato e devasso. O processo então instaurado ao rei visava efeitos moralizantes sendo contraposto ao carácter vigoroso,

enérgico e imaculado dos monarcas medievais. Era a História como lição de moral de que falava Oliveira Martins, moral que os Braganças não tinham. Se após a Idade Média Portugal era um país decadente, como o não seria a sua arte?

Românticos, liberais, positivistas, anti-clericais de tradição jacobina, forjaram os seus heróis e não-heróis, separando miticamente o trigo do joio. Operação bem sucedida a julgar pela sua longevidade e perdurabilidade na memória colectiva.

No século XX introduz-se uma nova componente glorificadora, o manuelino, nascendo do ambiente nacionalista do Estado Novo e tendo relações directas com a política oficial então seguida.

Quanto ao barroco joanino não constituía sequer um estilo, porque não existia então, como no reinado de D. Manuel, um ambiente de glória e exaltação (Reinaldo dos Santos, 1950). Então se comemorava o bicentenário da morte do Rei, discretamente assinalado. Governo e oposição não se reviam em D. João V, tão pouco no barroco. Dez anos antes, na Exposição do Mundo Português, barómetro do gosto oficial, era o românico, o gótico e o manuelino que informavam os vários pavilhões do certame. O “estilo D. João V” que os irmãos Rebêlos de Andrade podiam protagonizar, ficou de fora. Informava ainda anacronicamente obras civis e religiosas, em situação oficiosa que no entanto era contraditória. Relembrem-se a propósito os “restauros” a que se dedicaram com espírito de cruzada os Monumentos Nacionais e que visavam a reposição da “pureza” medieval com prejuízo e destruição das “nefastas” intromissões barrocas. Estilo anacrónico no século XX? Sem dúvida, mas nunca o preferido

oficialmente, pois a referência estética era medieval em continuação do gosto oitocentista.

De qualquer modo, o século XVIII tem sido um século de heróis, D. João V e Pombal, de que se apoderaram reaccionários e progressistas em visão redutora. Neste contexto, que futuro para o estudo desapaixonado da arte barroca, que aliás não se inicia com D. João V? A sua valorização veio de fora: Robert Smith, Bazin, entre outros, e Bottineau (mais tarde), salientam a originalidade da arquitectura barroca nacional no contexto europeu. Importância que se acentuou após os estudos sobre a arte sul-americana, verificando-se então as analogias civilizacionais. Arte ibero-americana se dirá então com mais propriedade, com Portugal e Brasil a valorizarem-se mutuamente. Em todo este processo Robert Smith é nome cimeiro e, durante décadas, cientificamente estudará e divulgará a arte barroca — recordem-se os seus estudos sobre Mafra, Nasoni e a revelação de André Soares como arquitecto de Braga.

Do lado português, o silêncio, parcialmente explicado pela carga cultural negativa do barroco, aqui e além referido em comunicações ou artigos de ocasião. Depreciativos eram-no sempre, embora sem a virulência de Oitocentos.

Historiadores com ou sem formação específica em História de Arte produziram no entanto algumas ideias-chave, repetidas depois à saciedade. Assim, o barroco nacional é sobretudo decorativo, vivendo da excelência da talha e azulejo; era mais exuberante e negro no Norte, mais clássico e claro no Sul; arte decorativa, um “eón” lusitano, anunciado no manuelino e sua janela-emblema de Tomar (D’Ors). Definiam-se igualmente a

sua geografia: Mafra e a Lisboa cortesã influenciavam a zona sul do país, e o território abaixo do Mondego; o Porto, com o vale do Douro e as terras próximas, constituía o segundo foco importante; Braga, terceiro centro importante, irradiava para o Alto Minho. Numa época de nacionalismos, era o barroco do Norte genuinamente português porque mais decorativo que estrutural, enquanto o Sul registava os estrangeirismos desejados e favorecidos por D. João V. Já na década de 70, e num Congresso dedicado a André Soares, Pais da Silva resume o estado da questão ao definir a igreja barroca como um paralelepípedo animado pela decoração no frontispício e no interior, exclusivamente. Condensava assim a noção tradicional seguida nas raras Histórias de Arte entre nós publicadas e que resumiam a arquitectura à decoração. Planimetria longitudinal, sobrecarregada, senão absorvida pela decoração, assim era vista a arquitectura barroca, se bem que os exemplos sempre citados, como St.^a Engrácia, Bom Jesus da Cruz; Clérigos ou a Falperra neguem o enunciado anterior. De facto, se considerarmos que a arquitectura não se resume ou esgota na decoração, verificamos por simples listagem que uma outra realidade domina o barroco produzido: a grande diversidade de plantas, propondo espaços diversificados e variados.

Mas a decoração assim valorizada motivava sobretudo estudos no domínio do azulejo (Santos Simões) e talha (R. Smith e Flávio Gonçalves). Era o corolário natural de velhas ideias tendentes a afirmarem o portuguesismo decorativo em oposição ao estrangeirismo mafrense. Esta oposição animava ainda Ayres de Carvalho em 62, levando-o a condenar o tudesco Frederico. O *D. João V e a arte do seu tempo*

representava um ponto de chegada, alicerçado ainda em vasta documentação, parcialmente transcrita, sonegando-se ainda aos leitores a sua origem arquivística. O positivismo documental, necessário mas insuficiente, revia-se também nesta obra que, vinte e três anos passados, representa a última publicação individual dedicada à arquitectura barroca.

Ao longo destas duas décadas somente as Actas do Congresso André Soares (publicadas em 74) permitiram uma “mise-au-point” notável, abrindo simultaneamente pistas interpretativas que em grande parte estancam velhos preconceitos e metodologias.

Entretanto, com o desaparecimento de R. Smith, e sem a formação de uma geração de historiadores que retomasse o seu trabalho, o estudo da arquitectura barroca ficou numa situação de orfandade tanto mais grave quanto permanecem tarefas em atraso: pesquisa documental sobre obras e autores, inventariação de exemplares, problematização de dados, formulação de novas sínteses, etc. Sem desesperos inúteis é tarefa complexa neste lugar e tempo, não realizável à escala individual. O autor pode aliás constatar que em instituição universitária onde adquiriu formação específica em História de Arte (FCSH), nem só circunstancialismos de momento explicam a exiguidade de teses apresentadas sobre o barroco.

A “reconquista” do barroco de que falava Charpentrat, referindo-se a Tapie e ao seu famoso livro de 57, teve entre nós apenas um obreiro de mérito em Robert Smith. A situação actual é de quase desertificação. Não está completamente ultrapassada a querela entre os herdeiros do anti-clericalismo versus herdeiros do nacionalismo conservador, ambos

amantes, contudo, da arte medieval (do românico ao manuelino). Tão pouco o barroco seduz historiadores de vocação marxista que vêem preferencialmente no maneirismo um período privilegiado de lutas laborais pela dignificação do artista. E, neste momento, pedir um novo olhar sobre o barroco aos historiadores do período contemporâneo será ainda pedir de mais, mesmo em fase pós-modernista...

Assim o círculo se fecha e retornamos à má fé oitocentista e seus tenazes prolongamentos. Falar do barroco é ainda retomar velhas querelas. Se o *Dicionário de História de Portugal*, publicado a partir de 61, era lamentavelmente omissivo quanto à arte barroca (único estilo anterior ao século XIX que não mereceu tratamento) o autor da entrada “D. João V” convidava à análise de estruturas e circunstâncias epocais. Em vão, sabemos-lo hoje. Nenhum estudo recente tratou da primeira metade de Setecentos ou do último quartel de Seiscentos, em termos globais. O historiador de arte, procurando informações noutras áreas, em atitude raramente retribuída, vê-se desamparado pela história social, económica, mental, etc. Os estudos literários têm comungado da mesma desconfiança anti-barroca, embora um estudo recente de Ana Hatherly (*A experiência do prodígio*) abra novas pistas interpretativas, valorizando a produção da época.

Mas qual a importância do barroco na cultura portuguesa? Ele é, na sua criatividade e nas ilusões criadas, o estilo que se segue à Restauração e a consolida. À imagem das igrejas bávaras, dos castelos checos, símbolos de um nacionalismo que se afirma, a arquitectura barroca em Portugal tem um valor simbólico de rebelião anti-espanhola, procurando

simultaneamente, e por isso mesmo, uma europeização diversificada. Por outro lado, e na sequência do maneirismo, o barroco é bem um estilo à escala do Império. Para além das oscilações de gosto, é também um estilo de longa duração, nascido da difícil conjuntura da guerra, expandindo-se a coberto de uma ilusória prosperidade de raiz colonial, perpetuando-se em anacronismo significativo mas retrógrado para além da sua morte natural.

Vitalidade, longevidade, fervor construtivo, na exacta proporção das azedas críticas que suscitou...

Possa a leitura do que se segue esconjurar alguns fantasmas e suscitar olhares desapaixonados.

I / PERÍODO DE EXPERIMENTAÇÃO (1651-1690)

Seguindo a regra geral verificável para outros períodos arquitectónicos, o barroco inicia-se fragmentadamente: motivos dispersos, de feição não-estrutural, decorativos, inseridos em edifícios já existentes. É um período de experimentação de formas e das suas potencialidades, fenómeno minoritário que lentamente irá desalojar um maneirismo persistente e duradouro, até se transformar em discurso dominante. A segunda metade do século XVII conhecerá uma justaposição de tempos artísticos, quando a modernidade barroca inicia, em substituição, um processo necessário de renovação do panorama arquitectónico português.

O primeiro exemplo conhecido de aplicação de formas decorativas barrocas é fornecido pela desaparecida igreja de Nossa Senhora do Loreto em Lisboa, pertencente à comunidade italiana da capital. Pinturas e esculturas que ornavam a igreja, foram importadas de Génova, anunciando um processo de italianização que será particularmente importante no

reinado joanino. A principal novidade trazida por essa decoração foram as colunas salomónicas em pedra verde, instaladas em 1671, e que se celebrizaram em Itália a partir do baldaquino berniniano para S. Pedro de Roma. Potencialmente essas colunas, devido ao seu dinamismo formal, interessavam a uma arquitectura que pretendia quebrar padrões espaciais estáticos. Terá sido grande o impacto produzido por esta novidade, embora os artistas portugueses estivessem alheios às obras do Loreto, certamente porque mal balbuciavam ainda a linguagem barroca. Para além do mais, os artistas portugueses tinham necessidades mais urgentes a que acudir, como veremos. A igreja era, pois, um fenómeno estranho que se introduzia, por importação, na arte e na sociedade portuguesas. A decoração privilegiava os mármore de tonalidades diversas, as estátuas de jaspe (vindas de Génova e executadas por Filippo Parodi), as pinturas no tecto (1681) figurando história do Velho Testamento. Tal obra, só era possível, ao tempo, devido à riqueza dos mercadores italianos e às informações artísticas veiculadas do seu país. Os arquitectos portugueses não estavam em condições de desenvolver a linguagem barroca que se iria esboçar por vias mais decorativas do que arquitectónicas neste período inicial.

As salomónicas da igreja do Loreto achavam-se despojadas de quaisquer elementos decorativos. Mas logo em 1676, na igreja de S. Nicolau do Porto, os retábulos perdidos combinavam a salomónica com elementos decorativos vegetalistas multiplicados indefinidamente e fornecendo um padrão estético que a partir da década de 80 se popularizará. Então dar-se-á início ao denominado “estilo nacional” em que a salomónica de ordem coríntia ou compósita se combina

com elementos naturalistas — cachos, folhas, aves — ou de simbologia cristã — fénixes, pequenos anjos em colheita eucarística. Procura-se uma unidade na infinita diversidade e os pequenos apontamentos decorativos, prova do gosto pelo detalhe, inserem-se numa ordenação geral que os enquadra e lhes dá justificação. A talha seguirá um percurso próprio, relegando para plano menor uma escultura subalternizada e gozando dos favores de uma clientela eclesiástica que se comprazia no infinito maravilhamento visual da madeira dourada. A relação da talha com a arquitectura é precisa neste período de experimentação, e assim se manterá ao longo de todo o período barroco: destina-se a dinamizar espaços internos estáticos e austeros já existentes, que se conservam, e cuja fisionomia é assim alterada. Os exemplos multiplicam-se em número infinito por todo o território nacional. Uma outra variante desta dinamização e ampliação espacial feita pela decoração, encontra-se em pequenas igrejas, geralmente de uma nave, que, construídas estaticamente, se destinavam a receber os citados elementos decorativos.

Um dos primeiros e mais requintados ensaios é constituído pela igreja do Convento de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, em Lisboa, iniciada em 1681 e cuja conclusão data de 1703. É uma igreja de proporções modestas, externamente sóbria, com duas portas de feição barroca a quebrarem a austeridade: a de S. José, de frontão triangular, e a de Nossa Senhora da Conceição, de frontão quebrado. Internamente consagra uma nave articulada a uma capela-mor, ambas rectangulares, com abóbada de berço. A simplicidade do plano fazia certamente prever uma decoração que substituísse o tradicionalismo arquitectónico: os

elementos de talha, azulejos, pinturas, imagens sacras, embutidos, preenchem totalmente os alçados do edifício, definindo um espaço interior com predominância de valores sensíveis e pitorescos. A arquitectura subordina-se à decoração, erigida a primeiro plano do programa construtivo. Aos primeiros ensaios em que a talha se continha nos altares, sucede-se uma progressiva apropriação do espaço pela decoração, que cada vez mais invade a totalidade do edifício. Na igreja dos Cardais assiste-se a um dos primeiros ensaios das igrejas forradas de ouro que terão um desenvolvimento próprio e constituirão uma das tipologias do discurso barroco. Aqui se combinam elementos variados, se multiplicam os focos visuais destinados a convencer emocionalmente os espectadores que se pretende seduzir e dominar.

Exemplos subsequentes, como a igreja da Nossa Senhora da Conceição de Marvila (1690-1700), a igreja do Convento da Madre de Deus em Lisboa, ou, no Porto, as igrejas de Santa Clara e S. Francisco, constituem a prova da fortuna decorativa dos interiores — pré-existentes ou não à data da intervenção dos decoradores. Mas a igreja dos Cardais relembra ainda o favor que o azulejo tem (no último quartel do século XVII torna-se naturalista, figurativo), similar ao discurso da talha. Pretende-se, isoladamente ou em combinação com outras formas decorativas, a ampliação espacial de pequenas igrejas, paroquiais ou de conventos religiosos. Um dos primeiros exemplos é dado pela igreja das Domínicas de Elvas, cujas paredes, abóbadas e zimbório foram, em 1659, revestidas a azulejos policromos de dois padrões. Em Santa Maria de Óbidos, a decoração azulejar (1661?) mostra já uma evolução para a

policromia de azul e branco que será dominante no século XVIII, em substituição da paleta variada apresentada pelos azulejos de período anterior. A novidade do azul e branco foi introduzida pelos azulejos holandeses que em finais de Seiscentos gozavam dos favores do público, correspondendo às necessidades e gosto de uma sociedade em mudança, ávida de padrões áulicos que destronassem a severidade geométrica e abstracta dos azulejos maneiristas.

Para além de aspectos relacionados com a feitura e preços, os azulejos holandeses introduziam uma nova iconografia. Surge uma imaginária pitoresca, graciosa, com figuras movimentando-se sobre fundos paisagísticos. Aplicados em alçados interiores de igrejas, dinamizam também os espaços comprimidos. A cronologia destas igrejas forradas a talha e azulejo é ainda obscura, constituindo uma série infindável que informa sobretudo a decoração. Mas o seu grande número e importância não podem fazer esquecer outras hipóteses que se colocaram aos artistas portugueses neste período de arranque da arquitectura barroca. Outras vias se esboçam e, das mais importantes, que se procura integrar na corrente italianizante do barroco europeu. Neste processo distingue-se o intrigante problema da igreja da Divina Providência em Lisboa, realizada em três meses no ano de 1653 e destruída em 1689, por ameaçar ruína, ser pequena e irregular. Ora no Tratado de Architectura do padre teatino Guarino Guarini (1624-1683) figura uma igreja da Divina Providência para a cidade de Lisboa, concebida nos moldes usuais do arquitecto italiano, e cuja ambição não se coadunava com a difícil conjuntura portuguesa. Seria, a ter existido, uma obra ímpar e extremamente precoce,

só possível por ser de importação. Mas as razões aventadas para a demolição da igreja de 1653 e início de uma nova em 1698, excluem, por absurda, a hipótese de construção do projecto de Guanini. O projecto não terá passado disso mesmo — mas é um anúncio também prematuro da corrente italianizante que D. João V oficializará.

Neste inquérito ao período de experimentação nota-se a ausência de uma obra inovadora que desse a medida das potencialidades renovadoras dos arquitectos portugueses. Tal ausência terá que entender-se dentro da conjuntura extremamente difícil que o país vivia. De facto, em 1640 rompia-se uma aliança de 60 anos com a vizinha Espanha em que Portugal figurava como dominado. Se a Restauração da Independência, fruto sobretudo da parte da nobreza e clero mais influente, fora possível numa manhã do primeiro dia de Dezembro, a manutenção da mesma exigia longos anos de esforço reorganizativo — militar, cultural e económico — dentro de uma situação interna particularmente instável. Para a nova dinastia tratava-se, antes de mais, de estabelecer uma autoridade forte. Mas as vicissitudes e necessidades do momento levavam a soluções de compromisso. Assim, as Cortes sucedem-se, todas em Lisboa: 1641, 42, 45, 53, 68, 74, 77, 79. D. João IV, ao morrer em 1656, deixa uma herança difícil em termos de sucessão. O primogénito, D. Teodósio, falecera três anos antes. D. Luísa de Gusmão será regente na menoridade de D. Afonso VI, até 1663, ano em que Castelo Melhor protagoniza um golpe de Estado palaciano a favor de um monarca doente e incapaz. O 3.º Conde de Castelo Melhor, Luís de Vasconcelos e Sousa, desenvolve a sua acção política segundo dois

vectores fundamentais — firmar o seu poder e reorganizar o mais depressa possível o exército. Mas ele próprio será apeado do poder por D. Pedro II, conluiado com a cunhada, D. Maria Francisca Isabel de Sabóia, com quem D. Pedro acabará por casar, depois da anulação do casamento (1668), a que se seguiu a deportação de D. Afonso VI para os Açores (1669). A periclitante situação sucessória da coroa só se resolverá definitivamente após o segundo casamento de D. Pedro II, em 1687, com D. Maria Sofia de Neuburgo e o nascimento do futuro D. João V.

Entretanto, a situação económica e financeira do Reino acusava entre 1670-1690 um período de crise como resultado da quebra comercial do açúcar brasileiro, ensaiando-se então uma política manufactureira patrocinada pelo Conde da Ericeira. Como pano de fundo, a guerra. Portugal carecia à data da Restauração de um sistema de fortificações, de exército organizado, de chefes militares. Por isso a táctica bélica dos portugueses será sobretudo defensiva — o importante não é conquistar, mas afirmar a soberania nacional. A guerra explica também a ofensiva diplomática empreendida e destinada a obter o reconhecimento por parte dos países europeus bem como as periclitantes alianças e tratados que se fazem e desfazem ao sabor dos circunstancialismos do momento. É uma guerra lenta e longa, oportunamente longa, pois a Espanha teve de acudir a outras frentes, permitindo a reorganização portuguesa. Montijo (1644), Linhas de Elvas (1658), Ameixial (1663), Castelo Rodrigo (1664) e Montes Claros (1665), constituem as batalhas mais importantes, a par de outros incidentes militares de menor monta: cerco de Elvas (1644),

recontro de Arronches (1653), cerco de Badajoz (1658). Para além do território europeu, com o teatro da guerra a situar-se sobretudo no Alentejo, Portugal defrontou ainda uma longa guerra nos territórios de além-mar, em especial no Brasil e Angola. Ao fim de vinte e oito anos a paz com a Espanha será assinada por D. Pedro II (27 /V/ 1668), pondo-se fim a uma guerra que condicionou negativamente o desenvolvimento da arquitectura.

Note-se que entre 1640 e o início do reinado joanino não há um programa construtivo por parte da Coroa, substituída então pelo clero que empreendia pequenas igrejas de que vimos o significado. A conjuntura da guerra, aliada à instabilidade política e económica, dificulta e impede a eclosão de um programa arquitectónico régio, só possível de alcançar em tempo de paz e desafogo financeiro. Nos anos subsequentes a 1640 a urgência governativa é a consolidação da independência. O ensino da arquitectura privilegia o imediato, isto é, as construções militares. Em 1647 cria-se a Aula de Fortificações e Arquitectura Militar na Ribeira das Naus, cujo inspirador e Mestre principal foi Luís Serrão Pimentel (1613-1678). Pimentel, especializado em matemática e náutica, professor da classe de Fortificação, será Engenheiro-Mor do Reino, exercendo grande actividade na consolidação de fortificações. Em 1680 publicava o *Método Lusitano de Desenhar Fortificações*, onde terá reunido matéria ensinada nas aulas. É uma obra emblemática pois revela as preocupações fundamentais que então se punham aos arquitectos. Estes eram sobretudo engenheiros militares e a sua profissão assim exercida, juntamente com uma carreira definida dentro da hierarquia castrense, são factores primordiais que explicam o desenvolvimento da

arquitectura nos finais do século XVII e cujos ecos iremos encontrar no período joanino e ainda na Lisboa pombalina.

A guerra é pois o fulcro, a pedra basilar em torno da qual se define a magra produção arquitectónica do período de experimentação. A batalha do Ameixial, em 8 de Junho de 1663, representou o episódio militar decisivo, pela ameaça efectiva trazida pelos exércitos espanhóis chefiados por D. João de Áustria. Derrotados, os espanhóis atacarão ainda no ano seguinte em Castelo Rodrigo e em 1665 em Montes Claros. Mas o Ameixial representou efectivamente a batalha mais importante do confronto ibérico. Por isso mesmo será o pretexto para a edificação de uma obra decisiva para o eclodir da espacialidade interna do barroco: a igreja de Nossa Senhora da Piedade em Santarém, planeada e começada em 1664. Uma crença milagrosa atribuirá aos poderes da imagem da santa, exposta numa pequena ermida junto à muralha, o desenrolar vitorioso do Ameixial — mais do que à força das armas... Confirmado o milagre (na génese da grande maioria das obras barrocas) pelas autoridades eclesiásticas, logo se pensou em habitação mais condigna para a imagem. Em 1664 D. Afonso VI empreende a viagem até Santarém, levando consigo os planos da nova igreja, devidos a Jácome Mendes, que também dirigirá as obras. Lançada a primeira pedra a 26 de Janeiro desse ano, a obra avançará até à cimalha real. As vicissitudes da política interna impediram o normal prosseguimento das obras, só terminadas no reinado de D. Pedro II. A única obra comemorativa da vitória na guerra, tal como esta, arrastou-se no tempo, apesar das

suas pequenas proporções — tempo de dificuldades, afinal.

A igreja de Santarém, de plano centralizado, define uma planta em cruz grega, sendo três dos topos dos braços livres pontuados por portas, e o quarto pelo altar. Na porta principal o escudo real mostra a iniciativa que lhe está na génese; as portas laterais são encimadas por tabelas emolduradas, com inscrições latinas alusivas à guerra da Restauração. Estas portas definem-se estaticamente, num formulário de raiz classicizante. São, ainda assim, a melhor contribuição para a definição externa do edifício — as janelas são simples aberturas. A secura dos ângulos rectos é sublinhada por pilastras. Sobriedade e austeridade são também apanágio do espaço interno, concordando com os tempos difíceis da década de 60. Todo o conjunto é encimado por cúpula octogonal, coroada por alto pináculo, projectando-se enquanto foco visual sobre o tecido urbano circundante, embora em escala modesta. Kubler avaliou esta igreja “plain and severe”, filiando-a no gosto português da Restauração. Mas a sua importância não pode ser encontrada na decoração, ou na sua ausência, mas na novidade que representa o retomar de planos centralizados após o tempo longo do longitudinal que caracterizou a produção maneirista na sua vertente oficial. O barroco vai ser tempo de renovação, de diversidade planimétrica, de espacialidade diversa. A planta, de raiz renascentista, representou o retomar de uma prática mal enraizada.

Se, como observou Tapié, os arquitectos barrocos são os “filhos emancipados do Renascimento”, mas de modo nenhum “infieis ou ingratos”, compreender-se-á a procura de, no caso português, um tempo perdido,

abruptamente terminado pelo dirigismo ideológico-artístico maneirista. Três mundos e três tempos se cruzam na pequena igreja de Santarém: a longínqua referência a soluções planimétricas renascentistas, à austeridade decorativa vinda do maneirismo (ambas representando o passado), e o futuro do barroco proposto pela variedade de pontos visuais de referência envolvendo os espectadores. Do Renascimento, a referência são os planos centralizados que em Portugal conheceram alguma aplicação: Claustro de Manga (1533-34), ermida de Santo Amaro (1549), igreja do Bom Jesus de Valverde em Évora (1544)... A austeridade decorativa, na tradição secular portuguesa que Kubler designou por “chã”, harmonizava-se com o tempo e o lugar. A planta era — e daí a sua primordial importância — a interrupção oficial dos esquemas do passado recente e o anúncio da diversidade que o barroco trará. A pluralidade de centros visuais quebra o dirigismo uni-direccional e envolve o espectador num espaço mais fluido, aqui enunciado. Quando a decoração mostrar as suas potencialidades sedutoras, o barroco terá atingido os seus objectivos de modo total. Entretanto registre-se o papel pioneiro desta igreja, comemorativa do facto mais importante do século XVII: a Restauração. Se da pequena obra se trata é porque difíceis eram os tempos. Será necessário esperar a recuperação das várias crises para que o barroco apresente obras de maiores proporções. Então o barroco assinalará um período de paz, de “boom” financeiro e a segura continuidade de uma nova dinastia. Como simbolicamente mostra a igreja de Nossa Senhora da Piedade, só o fim da guerra abriria novas possibilidades de renovação à arquitectura portuguesa.

Lisboa, que perdera a corte por sessenta anos, que assistia à edificação de uma igreja comemorativa em Santarém, terá neste período nulo papel, aguardando as renovações joaninas. Será pois na província que o barroco irá ensaiando as suas propostas, à míngua de um programa régio. As décadas de setenta e oitenta, dada a crise comercial existente, não tarão novidades importantes. Os Braganças, que desde 1635 patrocinavam em Vila Viçosa a igreja do Mosteiro de Santo Agostinho, levarão tempo a concluir a obra (sagrada em 1677), destinando a capela-mor e cruzeiro a Panteão de família. Os ossos, trasladados então, foram encerrados em túmulos simples e sóbrios, de reduzido interesse artístico. A igreja é, no seu conjunto, uma massa pesada e austera, com uma frontaria flanqueada por duas torres, um pórtico atarracado e um zimbório octogonal de grandes proporções. Internamente consagra-se a planta longitudinal e uma decoração sóbria em tons neutros. Esta igreja, apesar da data da sua conclusão, simboliza ainda o passado — sobriedade e estatismo — apenas contrariado por um pequeno elemento minoritário: o zimbório poligonal de grandes proporções impondo-se ao casario baixo da vila alentejana. Uma outra igreja alentejana, a do Carmo de Évora (1670-1691), revela as mesmas ambiguidades: no interior uma nave rectangular sóbria, com uma entrada em arco redondo de algum poder cenográfico. A encimar o conjunto, uma torre poligonal projectando-se também sobre o espaço urbano envolvente.

Hesitações, dificuldades de ordenação geral dos elementos decorativos, esboçam-se em Braga desde a década de 50. Em 1652 iniciava-se a construção da igreja das Beatas Capuchas. O seu interesse fundamental

reside na fachada, desenvolvendo-se em altura, e onde afloram, de modo pouco articulado ainda, formas de grande plasticidade. O conjunto é aditivo, sendo a fachada um pretexto para a “colagem” de elementos, multiplicados simetricamente. Definem-se enquanto “resíduos”, que André Soares, um século depois, desenvolverá exaustivamente. Pela data de construção a igreja é pioneira na definição das fachadas principais como peças privilegiadas das igrejas barrocas, onde a decoração aspira a ocupar, senão a substituir, a estrutura. A partir de um eixo central pontuado por cruz, nicho, escudo, óculo circular, porta, rasgam-se duas grandes janelas separadas por cornija da porta superior. Esta projecta-se ascensionalmente através de pináculos enquadrando um nicho central ladeado por volutas. Dir-se-ia que os artistas nortenhos ansiavam libertar as suas potencialidades decorativas após um longo período cerceador — apesar de as igrejas maneiristas do Norte privilegiarem, mais do que no Sul, tímidas soluções decorativas.

O desenvolvimento da arquitectura bracarense é prejudicado pela existência de uma sede vacante entre 1641-1671, na sequência da participação de D. Sebastião de Mattos e Noronha na conspiração contra D. João IV, logo no ano seguinte à Restauração. A igreja das Beatas Capuchas, sinal das potencialidades futuras da arquitectura de Braga, assumiu cunho decorativo próprio, ficando isolada até 1686 quando o Arcebispo D. Luís de Sousa refaz inteiramente à sua custa a igreja de S. Vítor, onde a fachada é também unidade fundamental. Em 1691, a igreja de S. Vicente repete a estrutura enunciada nas Beatas Capuchas: a decoração

tende para uma organização mais precisa e apodera-se totalmente de uma fachada de pequenas dimensões.

Experimentadas as potencialidades das novas formas, restava aos architectos barrocos definirem uma architectura renovadora e rumarem para novas e mais sólidas propostas.

II / PERÍODO DE DEFINIÇÃO (1690-1711)

A igreja de Santa Engrácia, em Lisboa, assinala o início das grandes construções e afirma o novo estilo. No entanto, a sua história é atribulada e do facto se retiram conclusões importantes para a sequência cronológica do barroco. No local existiu uma primeira igreja construída por iniciativa da Infanta D. Maria, última filha de D. Manuel e da sua terceira mulher, D. Leonor. D. Maria, princesa da Renascença, habitava no Campo de Santa Clara. Em 1577 trabalhava-se já na igreja à qual a Infanta fez avultados donativos. A igreja, em cujas obras terá trabalhado Jerónimo de Ruão (Aires de Carvalho), era de uma só nave com 5 altares e com porta do lado ocidental. A esta construção anda associado um célebre e pícaro episódio de roubo de sacrário perpetrado pelo cristão-novo Gabriel Pereira de Castro, cuja presença no local parece antes ligar-se a amores freiráticos. De qualquer modo foi queimado pela Inquisição e a igreja foi interdita (1630).

Cria-se entretanto uma confraria de fidalgos, chamada de Escravos do Santíssimo Sacramento, cujo

presidente era o Rei e que em 1632 decide arrasar a capela-mor e fundar uma outra. A primeira pedra é lançada logo nesse ano, mas a difícil conjuntura da Restauração tornou-as obras morosas, sendo mesmo interrompidas em 1664. Em noite de temporal de 1681 a nova capela-mor desmorona-se e arrasta consigo o corpo da velha igreja, decidindo-se então, e após audição de arquitectos, fazer-se uma igreja completamente de novo. A Irmandade abriu concurso para a planta da nova obra tendo sido vencedor o arquitecto João Antunes. Santa Engrácia surpreende imediatamente pela planta, um quadrado em que as arestas são assinaladas por torreões, definindo anteriormente um plano centralizado sob cúpula (só recentemente foi concluída) e em forma de cruz grega. Vimos já o significado que tal proposta contém, a propósito da igreja da Piedade em Santarém, embora a igreja de Santa Engrácia a exceda em dimensões e qualidade. Significativamente, ambas as igrejas pontuam diferentes conjunturas artísticas e sociais. A uma arquitectura de crise em tempo de guerra, sucedem-se obras de pendor áulico, afirmando valores que rompem decisivamente com o passado. Apesar da primeira pedra ter sido lançada em 1682 por D. Pedro, na década de 80 as obras praticamente não avançam. Logo em 85, em memorial dirigido ao Rei, a Irmandade se queixa de falta de verbas. Apesar da resposta favorável de D. Pedro, cremos que o início real das obras se situará em 1690, e ao longo da década terá sido construída a maior parte do edifício. Não foi grande o impulso dado em 86 pelo Conde de Tarouca, então nomeado Superintendente das obras.

Só em 1690, o país inicia a recuperação de uma grave crise comercial que a quebra açucareira provocara. “Os anos de 1690 a 1705 foram de incontestável incremento e prosperidade mercantil para Portugal” (V. M. Godinho). Os anos de paz e a resolução definitiva do problema sucessório (o futuro D. João V nasceu em 1689 e será declarado herdeiro do trono pelas últimas Cortes, expressamente convocadas para o efeito em 1697), trazem ao país, e à Corte, uma tranquilidade necessária ao delinear de um programa construtivo. St.^a Engrácia é por isso um sinal anunciador de uma mudança conjuntural — desde logo pela planta, inspirada certamente na proposta de Bramante para S. Pedro de Roma e que, figurando no tratado de Sérlio, conhecerá ampla divulgação. De facto, Donato Bramante dera um impulso decisivo às igrejas de planta em cruz grega centralizadas sob cúpula. Tal acontece na igreja de San Satiro de Milão (1479-1483), na catedral de Pavia (1488, de que foi apenas consultor nomeado pelo Cardeal Ascanio Sforza). Antes de S. Pedro, Bramante delineou o templete de S. Pedro em Montório (1503), para a Casa Real Espanhola, obra de pequena escala, com planta circular e espaço interior centrado sob cúpula. O templete, cujo desenho figura também no tratado de Sérlio é, ao contrário de St.^a Engrácia, um pequeno relicário dentro de um pátio privado e destinado a consumo restrito. Em sentido oposto se define a grande escala procurada para S. Pedro (1506), ampla área de serviço para multidões e cuja cúpula instaura um poder ordenador e referenciador sobre a cidade.

À escala lisboeta seriam estes também os desígnios propostos por João Antunes. Se a planta acusa a

influência de Bramante, logo aqui pressentimos o fascínio que a arquitectura romana não deixará de exercer no barroco em Portugal, constituindo no reinado seguinte um autêntico discurso oficial. Por agora registre-se que a sua escolha em concurso não deixa de constituir alguma surpresa dado o carácter particular do encomendador — uma Irmandade composta, no entanto, por fidalgos que se moviam no círculo cortesão e a que presidia o Rei. Como S. Pedro, também St.^a Engrácia é construção que se impõe sobre a malha urbana. Kubler, pitorescamente, achava-a, mais que uma igreja, um farol para a navegação do Tejo. Descontado o bizarro da afirmação, é indubitável que não é fortuito o aproveitamento do enquadramento paisagístico lisboeta. St.^a Engrácia situa-se numa plataforma da encosta de St.^a Clara, com admirável paisagem sobre o Tejo e a margem sul — e sabe-se a importância em que os arquitectos barrocos tinham os enquadramentos naturais e urbanos das suas obras. Acresce que St.^a Engrácia se situava então no limite oriental de Lisboa, inserida num bairro novo de cariz aristocrático que se delineava fora da apertada malha medieval da velha cidade, a qual dificultava a renovação. Os novos arranjos urbanísticos procuravam sobretudo áreas livres onde era mais fácil romper com estruturas do passado. Tal é o caso do Campo de St.^a Clara, de forma irregular, e onde desde o século XVI e sobretudo no século XVIII, uma clientela nobre vem erigir os seus palácios, sendo o Palácio Lavradio e o Barbacena os exemplos mais notáveis. O projecto de St.^a Engrácia considerou esta nova realidade emergente, procurando instaurar poder ordenador sobre o casario circundante e ser seu símbolo anunciador.

Com St.^a Engrácia, e pela primeira vez, assiste-se em Portugal à manifestação do ideal barroco romano convertido numa linguagem internacionalizada. A planta é desde logo uma citação histórica e clássica, que a presença das ordens reforça. No portal do vestíbulo definem-se colunas salomónicas com capitéis de ordem compósita, ordem que se repete nas pilastras do interior. As ordens serão utilizadas sobretudo em obras reais ou de círculos próximos da Corte, e o reportório clássico é um emblema de poder, uma manifestação erudita, tanto mais eficaz quanto se afasta do gosto popular. Os valores clássicos presentes na obra e assumidos por João Antunes distanciam-se no entanto da dimensão humana de cariz renascentista ou da crise de valores do maneirismo. São uma herança cultural, uma referência histórica. Mas St.^a Engrácia é pelas proporções e volumetria uma obra barroca fundamental. Externamente a igreja apresenta uma novidade rara — a ondulação dos alçados, geradora de dinamismo visual e proporcionando contrastes de claro/ escuro. Tal proposta pressupõe informações sobre a obra de Borromini cuja influência é menor entre nós que a de Bernini. A ondulação dos alçados é um facto surpreendente: nada o fazia prever em obras anteriores e a sua materialização só se explica por importação de influências. Fenómeno revolucionário, proporciona o ritmo côncavo-convexo-côncavo. Nesta perspectiva a influência de St.^a Engrácia é quase nula e incompreendida. A alternância entre côncavo e convexo distribui-se pelas quatro fachadas, embora a fachada principal seja naturalmente assinalada por maior força decorativa de elementos extraídos do reportório

clássico. As restantes fachadas são pesadas massas ondulantes de decoração praticamente inexistente.

A obra barroca assume e desenvolve a importância que a arquitectura europeia confere à fachada principal. St.^a Engrácia confirma essa constante. A sua fachada principal é pontuada lateralmente pela presumível base de duas torres, enquadrando o ritmo da parte central. Ritmo e variedade são também propostos pela alternância de frontões, janelas e nichos. Quatro colunas gigantes introduzem a galilé, contraponto visual escuro à claridade geral da fachada. A porta principal é ladeada por colunas torsas acentuando a ideia de movimento que o edifício no seu conjunto propõe. O interior é anunciado pelo vestíbulo, onde se rasgam portas de recorte clássico. O espaço interno propõe valores sensíveis. A decoração de talha e azulejo está ausente, ao contrário do verificado nas pequenas igrejas longitudinais das ordens religiosas do período anterior. O mármore (material “nobre” e caro, e utilizado sobretudo em obras reais) de coloração rosa, amarelo e cinza, distribui-se pelo interior, não de modo aditivo mas inserido na ordenação geral proposta pela arquitectura. Harmonizando-se com a cor clara do calcário, os mármore definem o tom alegre, quase jovial, deste interior que propõe valores profanos para comprazimento dos olhos. A decoração marmórea de St.^a Engrácia anuncia Mafra, onde os tons de rosa caracterizaram a policromia da igreja, que assume toda a sua plenitude em dias de sol intenso. Também em St.^a Engrácia o colorido dos mármore pressupunha profusa iluminação assegurada por amplos janelões e pela presumível cúpula. A nacionalidade e o prestígio histórico da planta conjugavam-se com os valores

sensíveis da decoração numa simbiose que o barroco sempre perseguiu. O interior pressupunha ampla utilização pública — o barroco é uma arte de massas que se enquadram em construções de prestígio. Procurava-se dirigir multidões, captá-las emotiva e sensivelmente. St.^a Engrácia propunha um envolvimento em dispersão visual. A escala não humana da obra completava o efeito geral a que as quatro meias cúpulas (construídas) e a cúpula central (não realizada) emprestavam pela escala um efeito de grande peso visual.

Mas a importância e o significado de St.^a Engrácia têm de procurar-se também no percurso acidentado da sua construção. As obras decorreram com lentidão e algumas paragens. Em 1712, data da morte de João Antunes, achava-se ainda incompleta, tendo as obras continuado sob a direcção de Manuel de Couto. As primeiras décadas do século XVIII serão decisivas para a arquitectura barroca. Em 17 iniciam-se as obras de Mafra, que mobilizam enormes recursos humanos e materiais e que em parte poderão explicar o desinteresse de D. João V em completar St.^a Engrácia, apesar de se inserir na corrente estética oficial. Também a falta de recursos da Irmandade para uma obra de tais dimensões, a par da estrutural vocação nacional pelo inacabado, são factores a considerar. Mas a explicação final residirá na novidade extemporânea que St.^a Engrácia representava e cuja ondulação de alçados não foi assimilada por estranha à sensibilidade nacional. St.^a Engrácia é uma novidade precoce que corta definitivamente com a planimetria maneirista, facto que a arquitectura posterior não deixará de registar, mas nem sempre de modo tão consequente.

Obra de qualidade, St.^a Engrácia afirma o arranque definitivo da arquitectura barroca e mostra a importância fundamental que João Antunes teve nesse processo. Um inquérito sistemático à sua obra permitirá porventura confirmar a sua actividade fundamental na definição de um novo estilo, harmonizando-se com as novas necessidades de uma sociedade em mudança. Quando inicia St.^a Engrácia, João Antunes reúne um notável número de cargos, indicadores de fama alcançada — Arquitecto Régio, da Casa do Infantado, das Casas da Rainha, da Ordem Militar de Cristo, da Ordem de S. Tiago e S. Bento de Aviz. Tal realidade, de que avulta o cargo de Arquitecto Régio, define-o como o mais importante arquitecto de finais do século XVII, momento crucial na definição de uma nova arquitectura. Para além de hipotéticas atribuições, sabemos ter sido autor do famoso palácio dos Condes de Tarouca (1698), do Paço da Bemposta (1701) e da pequena ermida da Senhora da Saúde (1705), obras situadas em Lisboa, e ainda do Convento do Lourçal (1690). Trabalhou igualmente em Braga, em 1698, quando o arcebispo D. João de Sousa decidiu reconstruir a sacristia da Sé. João Antunes construiu em granito uma abóbada de volta inteira dividida em caixotões, tendo a sacristia dois grandes pórticos nas extremidades, inserindo-se a obra no formulário barroco. Em Aveiro reformulou a partir de 1699 o coro da igreja do Mosteiro de Jesus, para onde concebeu o túmulo da Princesa Santa Joana. Enquadrado por uma decoração de mármore, talha e azulejo, o túmulo (em forma de arca) é um repositório polícromo de embutidos de mármore. A arca tumular assenta em pequenos anjos e um bloco figurando fénixes. Nas faces da arca figuram elementos vegetalistas

e simbólicos. É certamente um curto inventário (o possível) para um arquitecto que demonstrara tal maturidade em St.^a Engrácia. É de presumir que a sua formação se tenha repartido entre uma prática que, à semelhança de outros, se dividia entre a engenharia militar e a arquitectura, e uma teoria que num país sem reflexão estética própria teria de se fazer, por importação, sobretudo de Itália por via da tratadística. Em St.^a Engrácia, porém, foi o labor do arquitecto que esteve presente e não o do engenheiro militar que faz arquitectura.

O facto de os modelos orientadores de renovação serem importados não é uma “fatalidade” nacional. Numa zona europeia ruralizada e católica, como a Europa Central, encontramos situação semelhante. As primeiras manifestações do barroco devem-se a arquitectos italianos — Carlo Caneval projectou a igreja das Servas (Viena, 1651), Barelli e Zuccali a igreja dos Teatinos (Munique, 1663), Lurago a Catedral de Passau (1668), Petrini a Haug Kirche em Würzburg, Francesco Caratti a fachada do palácio Czernin (Praga, 1667), Domenico Martinelli o corpo central do palácio Liechtenstein (Viena, 1692), etc. Só a partir da década de 90 se assiste ao despoletar de uma notável primeira geração de arquitectos autóctones, ainda assim com aprendizagem e estadia romana — Fisher Von Erlach, Lukas Von Hildebrandt, Andreas Schüter. Posteriormente, ainda Leopoldo I chama a Viena o irmão André Pozzo, que ali morre em 1709. Note-se que é de todo improvável que João Antunes tenha beneficiado de uma aprendizagem fora do país pelo que a sua obra é ainda mais surpreendente. Mas João Antunes é figura isolada nos finais de Seiscentos e a sua

acção será continuada não por um português mas por Ludovice.

No findar do século, dois artistas estrangeiros trabalhavam em Portugal: o maltês Carlos Gimac e o francês Claude Laprade. O acolhimento de ambos insere-se na necessidade de renovação e formulação de novas propostas. A actividade de Gimac desenvolve-se a partir de 1695, quando terá chegado a Portugal para responder à solicitação de D. António Correia de Sousa Montenegro (1618-96), Bailio de Leça e de Negroponto, que pretendia os seus serviços para a edificação de um palácio rural em Novões, perto de S. Salvador de Talvado. O que resta dessa obra inacabada permite perceber uma casa modesta de planta quadrada, circundando um pátio central, com a tradicional torre dos solares nortenhos. A morte do Bailio terá feito gorar a empresa e feito cair Gimac em demandas com o herdeiro. Mais importante se afigura o trabalho que realizou para o arruinado Mosteiro de Arouca. Em Março de 1703 delineou a planta longitudinal da nova igreja, cujas obras prosseguirão até 1708 sob a direcção dos monges. A igreja é uma vasta edificação, com decoração de talha. As directrizes da obra deixam perceber um arquitecto informado mas sem originalidade — de qualquer modo útil para a conjuntura nacional. Gimac trabalhará seguidamente em Lisboa, onde se destacou na realização de obras efémeras como o célebre Arco Triunfal que fez para a nação inglesa em 1708, quando do casamento de D. João V e D. Maria Ana de Áustria. Em 1712 parte para Roma integrado na embaixada do Marquês de Fontes, como gentil-homem. Em 21 aí reconstrói a igreja de Santa Anastácia (com

interior de mármore colorido), por solicitação do Inquisidor-Mor do Reino, D. Nuno da Cunha.

Também a actividade de Claude Laprade (1682-1738), francês de origem provençal, permanece por precisar em toda a sua extensão. Como Gimac, trabalhou em decoração de festas, a mais célebre das quais terá sido a procissão lisboeta de Corpo de Deus em 1719. No centro do país trabalhou em Coimbra, para cuja universidade esculpiu as figuras da Medicina, Cânones, Leis e Sabedoria. O seu trabalho na região levou alguns historiadores a atribuírem-lhe o portal da Biblioteca da Universidade e o da igreja aveirense do Senhor Jesus das Barrocas, dada a força decorativa de ambos. A principal obra conhecida de Laprade revela, de facto, o domínio correcto da linguagem decorativa barroca. Referimo-nos ao túmulo do Bispo D. Manuel de Moura Manuel, colocado no lado direito da Capela de Nossa Senhora da Penha em Ílhavo. D. Manuel de Moura Manuel (1632-1699) era um alto dignatário eclesiástico, doutorado em Cânones (1659), Reitor da Universidade de Coimbra (1685-90), Bispo de Miranda do Douro (1689), e instituiu na sua quinta de Vista Alegre um morgadio-capela. Nas disposições testamentárias exigia que lhe reservassem para jazigo um espaço na capela, construída por ter a santa intercedido em doença do prelado. Em 1699 as obras da pequena capela estavam concluídas. É um edifício de pequena escala, com plano longitudinal e uma só nave. Mármore embutidos, talha e azulejo decoram o interior. Externamente, apenas a fachada principal condensa algum interesse artístico, desenvolvendo o tradicional esquema simétrico. No seu conjunto a pequena capela nada acrescenta à evolução arquitectónica, filiando-se na

tradição das pequenas construções de espaço interior exíguo e condensado, animado aditivamente por apontamentos decorativos. Apenas o zelo do Bispo e as suas capacidades financeiras permitiram maior cuidado no tratamento de formas. Será o túmulo de Laprade a justificar a importância da obra. Numa igreja de pequenas dimensões o túmulo vê desde logo prejudicado o seu impacto, incrustando-se na parede perto do altar-mor. É enquadrado por um arco de recorte simples anunciando a concavidade onde se alberga a arca fúnebre. Sobre a tampa desta, perfila-se o corpo do Bispo, mão sobre o peito, olhando para a cena narrativa que tem diante de si e da qual, simultaneamente, é personagem principal — a sua própria ressurreição entre pequenos anjos e a imponente figura do Tempo na forma de um velho calvo de barbas longas, surgindo de entre nuvens. É uma cena de bom efeito teatral, com dinâmica própria que lhe é dada pelo tratamento dos panejamentos e pela organização de linhas-força oblíquas: o corpo do Tempo e do Bispo, o olhar deste projectado ascensionalmente. Pequenas caveiras dispersas pela composição e dois minúsculos baixos relevos representando a Fé e a Esperança sublinham a tensão dramática existente entre a vida e a morte, sublimada no tempo futuro pela ressurreição final.

A obra de Laprade surpreende pela correcta qualidade e pela novidade que não deixou de constituir. Tal peça escultórica não deixou rasto e a reflexão sobre a morte expressa em monumentos funerários é de reduzido interesse no barroco português. A obra de Laprade revela a actualidade da sua linguagem, introduzindo também a influência francesa no barroco

português de que importa precisar os contornos. Ao contrário da influência italiana, essa sim maioritária, é diminuta a importação de artistas franceses. Laprade é praticamente o único exemplo e interessando sobretudo à escultura. No reinado joanino receberemos pintores e obras decorativas em prata e ouro. A influência francesa deve entender-se como uma política geral de europeização com fontes diversificadas, prefigurada já em finais do século XVII e sendo apanágio da política externa joanina. As várias embaixadas que neste período se enviam a várias capitais da Europa cumprem essa função a par de prestigiarem a nova dinastia e o país restaurado: Viena (1707), Roma (1709), Paris (1715), Roma (1716), Roma (1718). Tal atitude compreende-se numa Europa de equilíbrio político instável, onde as alianças são precárias e marcadas por conveniências imediatas. O movimento artístico não deixará de acompanhar tal política.

A falta de uma política régia de construções sob D. Pedro II é um facto que permanece até ao final do seu reinado. Rei em tempo de crise e de guerra, não soube adaptar-se aos novos condicionalismos de finais do século e dos primeiros anos do século XVIII. Serão por isso os encomendadores particulares que dão continuidade à afirmação do barroco no seguimento de St.^a Engrácia. João Antunes prosseguirá a via de propor plantas diversificadas que favoreçam espaços fluidos e dinâmicos. Nessa linha se deve entender a igreja do Bom Jesus da Cruz em Barcelos, iniciada em 1704 (como consta de inscrição em duas cartelas lavradas, ladeando a porta principal) e na qual reconhecemos nítidas influências de St.^a Engrácia. As obras nascem sobre ruínas de uma antiga ermida que no local

perpetuava a lembrança de um milagre (o célebre milagre das cruzes) de que o sapateiro João Pires foi principal protagonista em 1504. A nova igreja consagra interiormente um plano centralizado em forma de cruz grega, circunscrito externamente por forma poligonal octogonal, em que quatro dos lados são arredondados. A decoração interior privilegia a talha e o azulejo (colocados em 1730) e painéis pintados. A planta, variação sobre um tema erudito, concilia-se com expressões decorativas, onde melhor se revia o gosto nacional. O resultado obtido é de belo efeito cenográfico: à envoltória que tais plantas propõem juntam-se os efeitos feéricos de uma decoração variada que se compraz na repetição infinita de pequenos apontamentos. A ampliação espacial é ainda reforçada pelas cenas perspectivadas dos azulejos. A falta de um estudo sobre a igreja, impede-nos de seguir a evolução das obras e, para além da planta, de conhecer verdadeiramente os propósitos iniciais de João Antunes e ulteriores distorções. Desconhecemos se uma tal decoração estava prevista pelo arquitecto ou se resulta de uma imposição do clero local. Igrejas com tal plano e construídas totalmente de novo só excepcionalmente admitem tal decoração. De qualquer modo, a igreja de Barcelos é um dos raros casos de igrejas forradas a ouro e azul que foge da planimetria longitudinal. Exteriormente, o templo define-se como uma massa de proporções medianas, realçando o claro/escuro pela díspar coloração de materiais utilizados: pedra granítica escura e cal branca. A ausência de movimentação dos alçados é compensada pela decoração. Os quatro lados em forma de semi-circunferência são realmente um compromisso entre um real movimento e o seu esboço.

Ainda assim indicam a predilecção de João Antunes pelos alçados curvos e, na forma poligonal, tal exemplo não será repetido. Em proporções mais modestas a igreja de Barcelos, lado a lado com St.^a Engrácia, informa sobre a capacidade renovadora de João Antunes, arquitecto que afirma decisivamente uma nova arquitectura. Os alçados exteriores são superfícies que, para além de simples recortes de janelas, portas (estaticamente concebidas), e pilastras separadas das várias faces, não acolhem outros motivos decorativos. Estes reservam-se para a parte superior do edifício, com pináculos pontuando uma platibanda contínua. A fachada principal é assinalada pela torre sineira e óculo encimando o portal. A feitura da obra apresenta uma ruralização acentuada e não corresponde às expectativas criadas pela planta. A igreja continua, apesar de tudo, um discurso arquitectónico nascido em condições particularmente difíceis e imbuído de espírito diferenciador. Será necessário esperar por um novo reinado e por um aumento de prosperidade financeira para que surja uma obra que polarize as capacidades neste período anunciadas.

St.^a Engrácia e o Bom Jesus da Cruz afirmam desde já que as plantas centralizadas constituem a realidade decisiva da arquitectura barroca e aí deve ser encontrada a sua especialidade — não na talha ou no azulejo. Se tal novidade não é apanágio exclusivo da arquitectura portuguesa, filia-a por outro lado numa linguagem internacionalizada com variantes regionais, referenciada ao centro romano de Bernini e Borromini, e desenvolvida consoante as capacidades temporais. A especificidade portuguesa resulta da generalizada adopção de formas poligonais, regulares ou não, com

número de lados variável. A explicação para o facto costuma encontrar-se na associação com a arquitectura militar, conhecida a dupla função dos nossos arquitectos. Mas o plano centralizado anuncia a nova cultura estética e pretende destronar um maneirismo persistente. Para a vizinha Espanha, onde são mais comuns as soluções ovais, Kubler havia já notado que tais planos constituem “la más vigorosa prueba que podemos apresentar respecto a la reacción contra los rectangulares y severos perfiles del estilo herreriano”. E se tais soluções são já enunciadas em algumas construções platerescas, os modelos espanhóis não deixarão igualmente de assinalar a influência do *Tratado* de Sérlio, cuja 1.^a edição castelhana se deve a Francisco de Villalpando em 1552. A existência de uma Corte aglutinadora e a força económica do país (apesar da “decadência”), justificaram o mais rápido surgimento de tais planos que num Portugal dependente que terá que se libertar por meio de uma guerra dispendiosa. Por isso a Espanha terá a sua primeira planta oval na igreja das Bernardas de Alcalá de Henares (1617-26), após a significativa rejeição do plano oval (1570) de Vicenço Danti para uma das dependências do Escorial. A continuidade é assegurada com a sacristia do Mosteiro de Guadalupe (1638-47) que articula peças octogonais com quadrados, a igreja das Comendadeiras, em cruz grega, a igreja dos Desamparados em Valência (1652-67) com plano oval de Diego Martinez Ponce de Urrana, a igreja do Colégio Real de Loyola (1681) de Carlo Fontana, a jesuítica igreja de S. Luís em Sevilha (1699-1731) com planta em cruz grega atribuída a Leonardo de Figueroa, etc.

D. Pedro morre em 1706 e D. João V, declarado herdeiro do trono em 1697, é aclamado rei após a morte do pai, governando até 1750, num dos mais longos reinados da história de Portugal. As condições económicas do Reino haviam entretanto mudado. A baixa de açúcar cerca de 1670 é compensada pela descoberta do ouro brasileiro — em qualquer dos casos será sempre um produto colonial a dominar a economia portuguesa. A prosperidade mercantil é um facto desde 1690. Cerca de 1695 surgem as primeiras remessas de ouro que atingem 725 kg em 1699, 1 785 kg em 1701, 4 350 kg em 1703, 14 500 kg em 1712... Até ao fim do reinado joanino, a chegada de ouro será constante, sujeita embora a naturais oscilações. O ouro brasileiro “ultrapassa de longe todo o ouro que, em conjunto, Portugal conseguiu da Mina, ou a Espanha nas Índias de Castela, em cada ano do século XVI” (V. M. Godinho). Tal riqueza colonial explica em grande parte o incremento de obras arquitectónicas. Mas também a produção vinhateira, sobretudo na região duriense e também na Madeira, sofre grande impulso, em especial a partir do tratado de Methuen. Este polémico acordo comercial consignava o envio do nosso vinho em troca dos panos de lã ingleses, sendo a diferença coberta com o ouro brasileiro. Representava também a secundarização da política manufactureira do Conde de Ericeira (cujo suicídio ocorre, simbolicamente, em 1690), mas não o seu estancar definitivo. De facto, ao longo do reinado joanino, em especial no período entre 1720-1740, surge um novo surto industrial na periferia lisboeta, destinado a resolver episódicas dificuldades de governação — manufacturas de couros em Alenquer (1728), de vidro em Coina (1722), Real Fábrica das

Sedas do Rato (1730-35), da pólvora em Barcarena... Mas o sector manufactureiro era minoritário e não provocará mudanças estruturais, como as não provoca o afluxo da riqueza aurífera, orientada numa via providencialista da economia e dando suporte a um regime absolutista eivado de paternalismo, que tem em D. João V um derradeiro cultor. As cortes não mais se reunirão e logo em 1706, e depois em 1722, D. João V decreta aumentos de impostos sem consulta prévia. O Império suportava e justificava o absolutismo joanino que em tempo de paz (pesem pontuais episódios de conflito), procurará lançar através de uma arquitectura de prestígio a renovação do país. A renovação far-se-á em termos barrocos, num quadro geral de alguma complexidade. Como pano de fundo, as arcaicas estruturas do velho Portugal rural.

A europeização será preocupação dominante do Rei que, ainda jovem, ambicionou viajar pela Europa — sonho que os circunstancialismos do país lhe não permitiram realizar. De Roma, ponto crucial de referências, chegava a Lisboa em 1701 João Frederico Ludwig. Nascera em Hohenhart, filho de Peter e Elizabeth Ludwig. Com 19 anos o jovem Ludwig está em Augsburg onde terá adquirido conhecimentos rudimentares de arquitectura, servindo também nas armas imperiais contra Luís XIV. Firmada a paz em 1697, parte para Roma onde trabalha ao serviço dos Jesuítas na igreja de Gesú, e muda o nome para Ludovisi. Provavelmente terá frequentado ateliers de arquitectos, talvez mesmo de Carlo Fontana. De qualquer modo nada prova que tenha erigido qualquer obra até 1717, ano do início das obras de Mafra. Quando chega a Lisboa vem contratado pelos Jesuítas

como ourives, encarregado de construir um sacrário para Santo Antão e outras obras para igrejas da Companhia. Mas, o então Ludovice quebrará o contrato e vê-lo-emos erigido em arquitecto oficial de D. João V e responsável pela principal obra do seu reinado. Tal mutação de um simples ourives em famoso arquitecto tem originado polémicas interpretativas. A fortuna de Ludovice seria justificada pelos favores dos Jesuítas e do meio alemão da corte. A presença próxima de alemães datava de 1687 quando do segundo casamento de D. Pedro II com D. Maria Sofia Isabel de Neubourg, nascida em Brevath, ducado de Juliens, filha do eleitor palatino Filipe Guilherme, duque de Neubourg, então recebida em Lisboa com grandes festas. A rainha vem acompanhada de damas que casam com nobres portugueses. D. João V casará com uma princesa austríaca, D. Maria Ana de Áustria, filha do Imperador Leopoldo I, coroando uma fase de aproximação política com aquele país. À volta da rainha, que em 1708 fundou o Convento dos Carmelitas Descalços Alemães em Lisboa, forma-se um “milieu” onde pontificavam numerosos religiosos, como o seu confessor, o jesuíta António Stieff que havia concebido as iluminações da casa do Residente D. José Zignony, quando do nascimento do Arquiduque Carlos.

Permaneceram misteriosas as influências que tal meio pôde exercer no panorama artístico e sobretudo na hipotética promoção de Ludovice. Mas esta terá que ser procurada na orientação geral que D. João V dará às artes e em especial à arquitectura. Ludovice vinha de Roma e seria portador de informações actualizadas que o Rei desejava — e essa circunstância terá pesado definitivamente a favor do arquitecto. A velhice de João

Antunes (que de qualquer modo não frequentou Roma), a permanência já antiga de Gimac, terão imposto nos decisivos anos 10 a figura de Ludovice. O desejo de colher informações de Roma motiva também a deslocação em 1712 à cidade papal de D. Rodrigo Annes de Sá Almeida e Menezes, 3.º Marquês de Fontes (que o Rei fará 1.º Marquês de Abrantes em 1718) e na qual se inclui Gimac. O Marquês de Fontes terá desempenhado junto do Rei funções de “conselheiro artístico”. Dotado de conhecimentos de pintura, escultura e arquitectura, desenhou fortificações, logo em 1697, com 20 anos, e em 1704, quando da guerra com a Espanha. De Roma foi portador de plantas e maquetes de monumentos para apreciação do Rei e que informam o rumo italianizante da arquitectura de corte. Em todo este processo Ludovice será uma peça importante e as obras futuras justificarão a escolha.

Mas antes do início da sua actividade, já D. João V fundava em Lisboa uma igreja que testemunha ainda soluções de compromisso, apesar de apontar uma italianização já afirmada em St.^a Engrácia. Referimo-nos à igreja do Menino Deus, edificada junto à cerca do castelo de Lisboa. É uma obra real, resultado provável de um voto joanino a favor da sua sucessão. Do casamento do Rei não resultaram frutos imediatos, ou pelo menos com a rapidez pretendida. O nascimento da Infanta D. Maria Bárbara poderá estar relacionado com a construção do Menino Deus, num prenúncio de igual motivação para as obras de Mafra. Providencialismo, milagrismo estão na origem dessas obras, enquanto o poder real absoluto se dignifica e prestigia. Seis anos antes de Mafra, a 14 de Julho de 1711, é lançada a primeira pedra da nova igreja e apesar de obra real ficará

inacabada externamente. A inauguração contou com a presença do Rei e com festejos tradicionais. Desconhece-se o autor do projecto e está fora do nosso propósito embrenharmo-nos no paralizante processo das atribuições. Tradicionalmente a igreja é atribuída a João Antunes, cuja morte logo em 12 tem suscitado opiniões diversas. Quanto à planta, este templo de recolhimento das Mantelatas da Ordem Terceira de S. Francisco de Xabregas adopta a forma rectangular com capela-mor profunda. No entanto a secura dos ângulos rectos é acentuada pelo seu corte (resultando um octógono irregular com evidente propósito de animação espacial, tímida embora). Tal facto evidencia uma involução se recordamos St.^a Engrácia e o Bom Jesus da Cruz, mostrando simultaneamente que não há uma linearidade na sequência cronológica das obras. Porém isso não significa menoridade do Menino Deus que, na expressão francasteliana é uma “cabeça-de-série”, inaugurando uma tipologia de que encontraremos outros exemplos. O facto bastaria para mostrar à sua importância, acrescida pela qualidade e beleza da decoração. Predomina a ordem coríntia nas colunas, e a dórica e a jónica nas pilastras. Mas são também utilizadas telas, talha, esculturas, mármore embutidos, ou em largas superfícies, numa simbiose a que só falta o azulejo. A capela-mor profunda, introduzida por grande arco, com dois painéis pintados (imagens de S. Marcos e S. Lucas), e colunas conjugadas com pilastras, é iluminada por óculo que anima também os mármore embutidos. Estes, na tradição seiscentista portuguesa, distribuem-se também pelo corpo da igreja (com motivos geométricos e florais), e a sua coloração é cinza, amarelo e, predominantemente, rosa. Traduzem sem

dúvida o gosto real, associado a soluções tradicionais nos 8 altares de talha e painéis pintados, separados por colunas coríntias. Dois púlpitos centralizam o espaço e recordam a importância que a palavra assume na liturgia barroca. As restantes dependências, como a sacristia de paredes brancas e pequena cúpula, ou a parte conventual, com claustro, não oferecem especial interesse. O ênfase é posto na parte pública, prestigiante do seu promotor. No exterior a fachada principal, inacabada, condensa toda a decoração. A ordenação faz-se segundo a tipologia — eixo central com nicho, óculo, janelão, portal, sendo este enquadrado por colunas coríntias. A escadaria de acesso é obra provável de Custódio Vieira. O alçado lateral livre banaliza-se — é apenas superfície caiada de branco, acusando a capela-mor. Filia-se na bem vincada tendência nacional em que os alçados laterais são apenas muros separadores.

Nas suas ambiguidades ou compromissos, bem como na sua qualidade, a igreja do Menino Deus contribui para a definição dos propósitos culturais de D. João V, sendo a sua obra mais renovadora na arquitectura da capital. As resistências físicas e mentais que a cidade impunha a novas propostas serão afinal resolvidas fora da sua malha urbana e na periferia mafrense, ponto fulcral da maturidade barroca.

III / BARROCO DA CORTE (1717-1750)

Por decreto de 26-XI-1711, D. João V autorizava a fundação na vila de Mafra de um convento dedicado a St.º António e a Nossa Senhora que ficaria pertença dos frades Capuchos Arrábidos. A fundação da que seria a maior construção do período joanino e sua obra emblemática, tem como génese a dificuldade da Rainha em procriar. Só uma intervenção divina podia resolver tal situação. Assim era, para a mentalidade da época, exemplarmente interpretada por Frei António de S. José. Este frade pertencia à Ordem dos Arrábidos, de severa disciplina, vida frugal, vivendo em completa pobreza. Tais qualidades agradavam ao Rei devoto e a Ordem gozava por isso dos seus favores. Frei António movimentava-se no seio de famílias nobres lisboetas que caritativamente o sustentavam e tinha acesso directo ao Paço. Conhecedor das dificuldades sucessórias existentes, lembrou a D. Nuno da Cunha que o Rei teria filhos se promettesse a Deus erigir em Mafra um convento dedicado a St.º António. A promessa entretanto formulada pelo Rei e as incessantes rezas dos Arrábidos (ordenadas pelo Provincial da Ordem, Frei

João dos Mártires), deram o resultado desejado — e logo em 1711 nascia a Infanta D. Maria Bárbara. Não teria sido completamente satisfeito o desejo do Rei, que certamente preferia um filho. De qualquer modo, o nascimento da Infanta tinha uma explicação milagrosa — e os milagres agradecem-se. Após o nascimento três Arrábidos vão humildemente viver para Mafra, alojando-se em pequenas cabanas de madeira, núcleo longínquo do futuro edifício.

Inicialmente seriam modestos os propósitos do Rei que pretendia um Convento para 30 frades. O projecto é alterado por duas vezes em ordem a engrandecê-lo, em datas e por razões que desconhecemos. Note-se que a fundação do Convento anda associada a um voto, satisfeito em 1711, e que logo em 1712 nasce um segundo filho (D. Pedro, falecido em 1714), e dois anos depois nasce o futuro D. José. Significativamente, o projecto inicial sofreu também dois aumentos — e de 30 passará para 300 frades. Tal coincidência não será inteiramente fortuita. Mas entre 1711 e 1717 o próprio projecto e sonho do Rei foi aumentando. Terá ganho corpo a ideia de fazer de Mafra o símbolo grandioso, duradouro e renovador de um reinado marcado pelo extraordinário afluxo de riquezas coloniais. De facto, desde o início que o Rei se ocupa do projecto, mandatando António Rebelo da Fonseca para tratar da escolha e aquisição de terrenos, rejeitando ao mesmo tempo a oferta da quinta que o Visconde de Vila Nova de Cerveira possuía em Mafra. O processo arrastou-se por dois anos, sendo principal demora os pagamentos aos vários donos dos terrenos. Entretanto o Rei ordenava a Ludovice a realização do plano da obra (desconhecido) que terá sofrido inevitáveis modificações

ou ajustamentos. Da humildade inicial passou-se para um projecto grandioso cuja gestação nos escapa. Informações laterais permitem compreender que o Rei desejava um projecto à romana, de modo a integrar a arquitectura portuguesa na corrente europeia. Era um modo de prestigiar o reinado e o país. Assinalámos já a importância das informações trazidas pelo Marquês de Fontes da sua estadia em Roma (desenhos, miniaturas). O fascínio por Roma terá ainda motivado a escolha de Ludovice. Durante os seis anos em que o arquitecto trabalhou no projecto, outras informações são pedidas para Roma. Tal atitude cultural e artística não deixará de informar maioritariamente o edifício.

A primeira pedra é lançada a 17 de Novembro de 1717 na presença do Rei, do Patriarca de Lisboa e da Corte. As cerimónias duram seis dias. O Patriarca sagra o terreno da futura igreja onde se erguera uma outra, provisória, em madeira. É um acontecimento cortesão, a que não faltam banquetes. Estava-se já distante da singeleza do projecto inicial e não será difícil perceber o menor agrado que sentiriam os ascetas Arrábidos pelo novo rumo que as obras tomavam. O projecto áulico, cívico de pompa real, afasta-se da filosofia da vida dos frades. Ultrapassados pelos acontecimentos, verão surgir em Mafra uma verdadeira povoação de construções de madeira, a que não faltava um hospital, destinada a alojar trabalhadores vindos de vários cantos do país. É uma enorme multidão de canteiros, torneiros, serradores, carpinteiros, vidraceiros, etc. Um cronista do século XVIII (Frei João de S. José do Prado) fala numa nuvem de pó — permanentemente sobre o local — sinal do trabalho intenso desenvolvido. Para além dos homens, mais de um milhar de bois foi utilizado na

remoção de materiais. Em 1729 trabalhavam no local cerca de 45 000 operários e a sua alimentação custava 9 000 cruzados por dia.

Mafra é um gigantesco empreendimento económico, destinado à glória de Deus e do Rei. Tal é a orientação económica da época. A riqueza comercial permite uma obra de tal envergadura, mas é insuficiente como explicação. Mafra pressupõe também um firme propósito renovador e uma grande exigência de qualidade. Era um empreendimento que partia do nada, sem necessidade de se removerem velhas estruturas. Tal como era mais fácil erigir novas cidades nas colónias americanas do que numa Europa presa ao espartilho urbano medieval, era também mais eficaz dar em Mafra, que não em Lisboa, a medida exacta dos sonhos e potencialidades do Rei D. João V. O gigantesco empreendimento mobiliza por isso grandes recursos, humanos e materiais. A pedra-lioz, extraída na região, será o material mais utilizado. Mármore são enviados de Pero Pinheiro e das pedrarias alentejanas, para colunas, vergas e peitoris; os mais raros são importados de Itália e destinam-se às partes mais nobres do conjunto, como a igreja. As madeiras mais raras vêm do Brasil (como a de angelim), sobretudo para portas e janelas, enquanto pranchas de nogueira são importadas de Itália. Mais tarde os próprio sinos, carrilhões, baixelas, indumentárias para o culto, chegam de Itália, França, Bélgica e Holanda.

Apesar do empenhamento do Rei, a grandeza da obra exigia um núcleo coordenador. Um oficial da corte, José Correia de Abreu, trocava correspondência com o embaixador em Roma, José Maria da Fonseca e Évora, para obtenção de informações sempre necessárias face

aos objectivos pretendidos. Leandro de Mello e Faria é nomeado Superintendente das obras, sendo António Soares de Faria e Maximo de Carvalho os fiscais. Entretanto o Rei terá nomeado Ludovice para chefiar a equipa de architectos, se bem que se desconheça a confirmação documental. Com ele trabalharam Custódio Vieira, Manuel da Maia e o próprio filho, João Pedro Ludovice, para além de outros architectos que aqui se irão formar, reforçando a importância pedagógica fundamental da obra de Mafra. No estado actual dos nossos conhecimentos é impossível individualizar funções, conhecer a hierarquização dos architectos, eventuais discussões, exigências do Rei, possíveis modificações face às notícias sempre pedidas para Roma, etc. É no entanto indubitável que preside uma unidade ao vasto conjunto mafrense. Tal realidade reforça a ideia de uma autoria individual ou, pelo menos, de uma direcção individualizada dos trabalhos que sintetizasse projectos ou meras opiniões. Essa unidade, a par do espírito italianizante da obra e da qualidade alcançada, reforça a ideia de uma chefia ludoviciana. O mau feitio do alemão (tantas vezes criticado) pode ter tido efeitos disciplinadores... Mas também o empenhamento do Rei e as disponibilidades materiais favoreceram a rapidez da obra (terminada no essencial em 1730), evitando futuras intervenções feitas com diferentes pressupostos artísticos. Mafra é dos raros monumentos portugueses a que preside uma unidade e donde está excluído o inacabado — considerações que reforçam favoravelmente o perfil do seu promotor.

O plano do vasto conjunto mafrense articula um palácio, uma igreja e a parte conventual, distribuídos por

dois rectângulos articulados entre si: rectângulo posterior, o palácio e a igreja; o da rectaguarda reservou-se aos monges. À volta de tal plano criou-se uma “lenda” comparativa com o Mosteiro do Escorial em Espanha, feito para Filipe II entre 1563 e 1584. Cirillo iniciou a comparação, afirmando que D. João V desejava fazer de Mafra um segundo, e talvez melhor, Escorial. No século XIX citou-se abundantemente a informação de Cirillo, irmanando-se os dois monumentos. A semelhança servia os desígnios da historiografia romântica e positivista e Antero não deixará de a aproveitar para tirar conclusões sobre o catolicismo e absolutismo peninsulares, deplorando ainda as somas gastas na edificação de monumentos tão gigantescos. Mas a comparação não resiste à simples observação das duas obras, como o notou Watson e depois Robert Smith. Desde logo, o Escorial e Mafra separaram-se por um intervalo de cerca de 150 anos — e o tempo é em história de arte um elemento decisivo. Na Serra do Guadarrama o arquitecto Juan Baptista de Toledo (até 1567) e o seu sucessor Juan de Herrera, fizeram um monumento austero. Da igreja-panteão estão ausentes os mármore e a pedra utilizada é o granito, cuja plasticidade e cromatismo produz efeito bem diverso do que veremos na marmórea igreja de Mafra. Por outro lado, a decoração é mínima, em harmonia com o clima mental e religioso da austera e mística Espanha filipina. Também na longa fachada predomina a austeridade: as torres terminais não se salientam, as janelas repetem-se infindavelmente com grande rigor geométrico, sem molduras nem cornija. Esse tom geométrico era indispensável à função de gigantesco mausoléu que é o Escorial. A combinação

das várias unidades é díspar: no Escorial a igreja é interior, tendo acesso por um vasto pátio, o palácio real é reduzido, e a parte conventual é privilegiada. Serão outras as propostas de Mafra — e as semelhanças do plano em grelha, da devoção dos monarcas (mas com diferentes propostas religiosas), tornam inútil insistir na comparação. Watson demonstrara-o e Roberto Smith, ao assinalar as influências romanas de Mafra, permitiu mais correctamente filiar o monumento e definir as suas linhas orientadoras.

Em Mafra a longa fachada principal orienta-se a oeste. Tem cerca de 220 m de comprimento e articula a fachada da igreja com o palácio real, enquadrados lateralmente por dois torreões avançados. A combinação destes elementos introduz variedade na fachada e acentua a importância da parte pública do monumento. Propõe também uma aliança entre o poder real e o poder religioso, sintetizando no essencial a teoria e prática política de D. João V. Tal teoria pressupunha ainda a importância da componente militar nas monarquias absolutas. Significativamente, os torreões terminais recordam, pelo seu aspecto maciço, construções castrenses e homenageiam a sempre importante arquitectura militar em Portugal. O Rei, a Igreja, o Exército, são a trilogia dominante no absolutismo, regime político de que Mafra é construção emblemática.

Robert Smith encontrou na articulação igreja-palácio na fachada principal, com o consequente arredar das dependências monásticas para a retaguarda, uma influência alemã veiculada por Ludovice. Cita a propósito os mosteiros alpinos e a Dreifaltigkeitskirche (1694) em Salzburgo, de Fisher Von Erlach, cujas

proporções são semelhantes às de Mafra. De qualquer modo tais planos tinham como inspiração comum a igreja de St.^a Agnese, na Praça Navona, em Roma. Mas a parte conventual é o reverso do mundo da corte. Imensos corredores formando autêntico labirinto, conduzem às celas monásticas donde a decoração está praticamente ausente, em harmonia com a filosofia de vida dos Arrábidos. Dois mundos se definem em Mafra — o da Corte e Igreja secular, áulica, glorificante e triunfante, e o da austera vida monástica.

São múltiplas as referências romanas que encontramos em Mafra. Robert Smith sistematizou-as e enquadrou-as no plano mais vasto de intercâmbio artístico em que Portugal funciona como receptor periférico do centro romano. As duas secções entre a igreja e os pavilhões laterais lembram o palácio de Montecitori de Bernini e Carlo Fontana. São similares os materiais, as proporções das fachadas, os pórticos, e apenas as largas janelas distinguem Mafra do palácio romano. Também o entablamento central, quebrado por consolas duplas alongadas, revela a influência de Ferdinando Fuga no Palácio Corsini em Roma, ou do Palácio do Caramanico em Nápoles.

A longa fachada em que as janelas se repetem algo monotonamente é animada pela aplicação de alguns ornatos borrominescos que, pontualmente, surgirão em outras áreas. Borromini é suplantado em Mafra pela influência de Bernini. Na fachada da igreja as torres lembram St.^a Agnese de Roma, embora o coroamento bolboso lhes dê fisionomia própria, bem como a combinação de forma oval com colunas duplas no 2.º piso, provável invenção ludoviciana. Os vários pisos das torres são influência de Borromini. A conjugação das

duas torres pode significar tanto uma influência alemã como o eco longínquo da lisboeta igreja de S. Vicente de Fora. Ainda na fachada principal se sintetizam influências variadas em ordem a um equilíbrio final. Os materiais combinam os mármore com materiais locais, como o tijolo rebocado e a pedra lioz (na entrada da igreja, portas, janelas, pavilhões laterais), cuja patine lhe dá cor própria e a valoriza plasticamente.

Os maciços torreões laterais lembram o célebre Torreão que Tércio construiu para o Terreiro do Paço. Destruído pelo terramoto, deixou em Mafra a sua influência duradoira que se repercute também na pombalina Praça do Comércio. A sua fortuna é sinal de aceitação de uma arquitectura “militarizada” e que nem só os engenheiros militares influenciaram. Os torreões de Mafra, apesar da alternância de frontões nas janelas do 2.º andar (triangular-curvo-triangular), do coroamento bolboso e da qualidade construtiva, introduzem nota dissonante, mas significativa, no conjunto áulico. De aspecto fortificado, os torreões destinavam-se inicialmente aos aposentos do Rei (lado norte) e da Rainha (lado sul). No primeiro andar separava-os um extenso corredor a que o sol poente empresta uma poética simbiose de claro-escuro. Para além dessas qualidades poéticas, o corredor tem o seu ponto médio exactamente sobre a galilé, definindo-se uma zona de mármore rosa que é valorizada pela luz. Esse núcleo central comunica com a igreja por uma tribuna fronteira do altar-mor donde a família real assistia às cerimónias de culto e também com o exterior através das janelas das benções. É pois um ponto fulcral do edifício, onde se cruzam igrejas e palácio — e onde se cruzam igualmente os representantes do poder

oferecendo-se à vista da multidão que espera benesses. Arte de massas, o barroco procura sempre espaços de representação simbólica do todo social em que as várias classes se revêem nas suas posições relativas. A Igreja e o Estado (isto é, o Rei) funcionam em perfeita unidade, definindo uma política oficial de pleno significado ideológico e artístico. Este ponto de encontro tem nas janelas das benções a síntese fulcral, numa simbiose de poderes que informa o Estado Absoluto do período joanino.

A fachada tem também, pelo que enunciámos, um pendor urbano inegável que as grandes dimensões (em tudo contrárias ao gosto nacional) proporcionam. É sintomático que este fenómeno urbano se situe em zona ruralizada e se instaure a partir da fachada principal de uma unidade arquitectónica mobilizadora. A escadaria de acesso à igreja abre-se em leque, fazendo do monumento um centro irradiador. A vila de Mafra desenha-se em ruas perpendiculares a esta fachada ordenadora. O monumento impõe-se ao perto e ao longe, pelas aldeias circunvizinhas, onde as pequenas igrejas paroquiais registam de modo simplificado e ruralizado as suas influências formais. O seu impacto visual é de tal modo gigantesco que foi já afirmado que só era grandioso quando visto do mar (Mário Chicó) — pitoresco exagero... A horizontalidade predominante nas linhas exteriores é contrariada pelas torres e pelo zimbório onde afloram alguns motivos de Borromini: é um zimbório oitavado, com janelas perspectivadas e frontões dinâmicos. Ao contrário da inacabada St.^a Engrácia e da generalidade das igrejas portuguesas, o zimbório de Mafra referencia a arquitectura romana, em especial S. Pedro.

O interior da igreja tem acesso pela galilé, como em S. Pedro (e S. Vicente de Fora), e impõe-se pela monumentalidade de linhas. É um espaço de decoração marmórea, em cores sóbrias e penitenciais, contrastando com o ar festivo da sala das bênçãos. Na galilé, Ludovice fez uso da sua anterior actividade de ourives (Robert Smith), pela minúcia de execução. Mas é também na galilé que encontramos um verdadeiro repositório de escultura italiana da época: S. Vicente, S. Sebastião, S. Bento, S. Bruno, S. João, S. João, S. Bernardo, S. Filipe Néry, S. Pedro, S. Félix de Valois, S. Francisco de Paula, S. Caetano. São obras importantes de Itália, devidas a nomes como Joanes Baratta, Carlos Monaldi, Giosepe Frascari, Petrus Bracci, Agostinho Corssini, Joseph Broccettri, Baptista Vaca, Victorius Barbierus, etc. Em 1747 chega a Portugal Alessandro Giusti. Trabalha em Mafra, onde dirige uma verdadeira escola de escultura, frequentada por portugueses e onde se forma Machado de Castro. A importação de esculturas e escultores entende-se bem num país que privilegia as formas e processos artesanais. A acção do Rei é neste campo inoperante. Mas é necessário entender também que o programa joanino privilegiava em especial a arquitectura, cuja força pública mais prestígio proporcionava.

A igreja é interiormente uma vasta construção, medindo 35 m de comprimento e 12 m de largura. Insere-se na tradição europeia das igrejas de cruz latina, já consagrada em S. Pedro, onde vingaram os planos de Bramante. Se recordarmos que não é a planta em cruz latina que tipifica o barroco português, a excepção mafrense só encontra explicações na influência no modelo paradigmático de S. Pedro. A vasta nave é, no

entanto, algo estreita e com grande altura — características nacionais. Define um espaço condensado, alterado no cruzeiro mercê das dimensões do transepto e da altura da cúpula. Por isso a igreja proporciona uma leitura imediata que nem a decoração dificulta.

Na nave predomina a ordem coríntia. A abóbada é em forma goiva, dando lugar aos vãos das janelas que vasam a luz. Os elementos decorativos alternam com vastas superfícies de mármore; a decoração não anula a estrutura arquitectónica. Esta realidade acentua a validade dos objectivos joaninos na renovação da arquitectura. O barroco de Mafra não é desordem nem caos — mas não é também a contenção decorativa do maneirismo ou a racionalidade estrita do pombalino. Conjuga o racional e o sensível e propõe fruição total das potencialidades humanas. Que isso aconteça num templo não é fortuito em Portugal onde o bem e o mal, a dor e o prazer, a vida em suma, só têm justificação dentro das coordenadas orientadoras do catolicismo. Mas o homem tem nas suas profundezas, ou no seu inconsciente freudiano, capacidades latentes que afloram na arte barroca de modo inequívoco. O tom festivo da igreja de Mafra relembra certamente uma liturgia assumida como acontecimento — e também a instauração dos prazeres terrenos que se atingem por via dos sentidos. A aplicação de mármore colorido, a intensa luz vinda de amplas janelas e da cúpula, definem um ambiente em que o olhar se compraz.

Lateralmente à nave definem-se capelas comunicantes, cada uma com invocação própria. São zonas de menor iluminação, decoradas com mármore escuro, proporcionando recolhimento devocional.

Funcionam como antítese luminosa e cromática da nave — o claro/escuro caro ao barroco.

Na capela-mor predomina a verticalidade (influência alemã?) que também presidirá ao palácio Ludovice em Lisboa. O espaço da capela-mor é dominado pelo altar, com grandes dimensões. Num primeiro registo, uma composição arquitectónica de duas grandes colunas e frontão triangular enquadra o retábulo pintado. Tal cânone é seguido nos restantes altares do monumento e define o gosto real. O seu eco simplificado chegará às igrejas pombalinas de Lisboa.

O interior da igreja de Mafra consagra, pois, a monumentalidade e o sensível, através de uma realização de qualidade e bom gosto decorativo. É peça principal de todo o conjunto, que encerra ainda outros motivos de interesse. A sacristia adjacente segue uma ordenação similar. É uma vasta unidade de planta rectangular, desenvolvendo-se em altura (com abóbada de canhão, e sendo também algo estreita). Nas paredes, os painéis simples e rígidos são divididos por pilastras. Predomina igualmente o tom rosa, mas há também tons amarelos diferenciadores. No altar o retábulo pintado confirma a alteração de gosto entretanto introduzida, distinto dos altares de talha e cujo seguimento admitirá ainda um material como o gesso. Do lado esquerdo da sacristia situa-se a Sala dos Lavabos, os quais são de mármore coloridos e decorados com motivos florais.

À alegre fruição da vida Mafra propõe, ainda, a meditação sobre a hora grave da morte. Do lado oposto à sacristia, e em posição simétrica, a Capela do Campo Santo ou Capela Funerária, destinava-se ao uso dos frades Arrábidos. Os mármore adequam-se ao local — são de tom cinzento escuro (o tom rosa aflora apenas

no friso), alternando com paredes caiadas de branco. As paredes são rigidamente compartimentadas. Esta capela representa ainda um hipotético ressurgimento de um neo-paladianismo.

Uma outra dependência importante é a Capela dos Sete Altares, de belas proporções, centrada numa pequena cúpula. As paredes, com mármore de várias cores, são divididas em painéis. A capela tem ainda uma *loggia* destinada a acomodar espectadores, que se impõe pelas suas proporções monumentais.

Se estas capelas, apesar da sua inegável boa feitura, não proporcionam surpresas, outro tanto não acontece com a Sala do Capítulo. Esta sala é dos mais notáveis exemplos da arquitectura barroca em Portugal e tem sido, com injustiça, praticamente ignorada. A planta é em forma elíptica — é um dos raros exemplos nacionais. Encontraremos outra planta semelhante na igreja dos Clérigos, de Nasoni. Em ambos os casos a elipse surge em obras devidas a arquitectos estrangeiros, provando a difícil aceitação que teve junto de encomendadores e artistas nacionais. A elipse proporciona uma espacialidade fluida, cara aos artistas barrocos. As suas dimensões são medianas mas o efeito obtido é de inegável beleza plástica. Os alçados surgem divididos em secções rectangulares, emolduradas por duplas pilastras. Não têm mármore, mas estuques, em harmonia com a sobriedade da Ordem. A ausência de mármore não anula contudo a sua qualidade decorativa. As janelas têm formas geométricas (rectângulos, elipses) e a luz por elas vasada obliquamente dá força poética ao interior. São os elementos arquitectónicos que fazem a decoração. Por força do recorte variado das janelas e da iluminação, na Sala do Capítulo a arquitectura basta-se a si própria. É

uma proposta que terá pouco seguimento num país onde o gosto pelo decorativo se firma muitas vezes em estrutura. De qualquer modo a planta da Sala do Capítulo, inserida num monumento régio, comprova a busca e a aceitação que a diversificação de plantas teve no período barroco. Lado a lado com a igreja esta sala é seguramente a peça melhor conseguida de todo o monumento e uma superior demonstração do empenho do Rei e da capacidade do provável arquitecto, João Frederico Ludovice. A ideia desta sala foi talvez importada e comprova a afirmação de Smith sobre o arquitecto: “Ludovice exercised the happy faculty of subordinating the many features he had borrowed from the great seventeenth century Roman masters to the few original ideas he expressed”.

Obra capital do barroco em Portugal, a Sala do Capítulo não favoreceu seguidores ou simples imitadores. Os arquitectos portugueses prosseguirão a busca de plantas e de espaços alternativos em formas poligonais.

O vasto edifício alberga ainda um grande número de dependências, servindo os frades, como o refeitório e cozinhas, a Sala dos Actos, de decoração simples e onde se realizavam as cerimónias finais de estudos, uma enfermaria, etc. A parte conventual desenvolve-se em torno de um grande pátio. Aí se definem fachadas de feição urbana, assemelhando-se o conjunto a uma vasta praça. Idênticos propósitos apresenta a fachada que se desenha em frente da actual parada militar. A biblioteca foi construída posteriormente e resulta de uma adaptação. Obra de Caetano de Sousa, foi realizada sob o signo do rococó, quando os Cónegos Regrantes de St.º Agostinho (Ordem que se dedica ao estudo) foram

habitar Mafra. A zona conventual agrupa ainda grande número de celas monásticas, a que se acede por pórtico na fachada sul, semelhante ao da entrada do palácio, embora mais rústico. Na portaria as salas têm ainda feição mundana. Os pisos superiores são servidos por bela escadaria de provável autoria de Custódio Vieira. É uma escadaria palaciana, de aparato, proporcionando perspectivas variadas. Para além desta zona semi-pública, os corredores e aposentos monásticos são austeros, sem qualquer decoração. Aliás o mármore apenas reveste as paredes da portaria.

Um pequeno jardim na cerca monástica, sóbrio e discreto, lembra o interesse pela natureza e a abertura ao exterior que no barroco se desenvolve.

Mafra é uma obra que renova totalmente o panorama arquitectónico setecentista e fá-lo em termos de grande qualidade. Obra de arquitectos, a decoração surge integrada em alçados e espaços. A ausência total de talha e azulejos e a preferência dada a mármore e telas define uma mudança de gosto. É também reveladora do firme propósito renovador de D. João V. A aposta do Rei em Mafra tem de ser entendida como uma forte exigência de qualidade a par da vontade inovadora que aproximasse o Reino das correntes europeias. É um símbolo do reinado joanino e a sua obra mais positiva. As grandes dimensões da obra mostram as potencialidades financeiras das riquezas coloniais e também a capacidade organizativa do Rei — a unidade que lhe preside bem como a rapidez de execução significativamente o atestam. Mafra é ainda uma realidade económica definida segundo as concepções providencialistas dominantes. O mecenato joanino privilegia a arquitectura e Mafra mostra a aposta

real num programa construtivo áulico, glorificador do Rei, da dinastia consolidada, da pacificação geral do país. A arquitectura de Mafra é concebida como manifestação do poder pessoal e absoluto, em união com a hierarquia eclesiástica, o poder do exército, a austera vida monástica — é bem uma síntese perfeita da sociedade joanina. Ao povo reservava-se o maravilhoso decorativo da igreja, concebida “ad majorem Dei gloriam”.

Mas Mafra foi também escola de arquitectos, escultores, pedreiros, etc., cuja obra continuará na segunda metade do século. O seu impacto é enorme no futuro e também no presente, sobretudo a sul do Tejo onde mais se fez sentir a influência renovadora do Rei.

É esse justamente o significado que encontramos nas obras de renovação da capela-mor da Sé de Évora. Inserida no velho tecido urbano da cidade a Sé eborense é das principais construções medievais do sul do país. Pelas suas proporções impõe-se naturalmente ao casario citadino e à própria planície alentejana. Mário Chicó considerou a Sé de Évora “devido à solidez das fachadas e ao sistema de cobertura, a mais recente das nossas igrejas românicas de maiores dimensões, e, ao mesmo tempo, uma das mais importantes manifestações de arquitectura gótica do sul de Portugal”. Terá sido o primeiro templo católico a sul do Tejo, resultando de uma adaptação da primitiva mesquita árabe. Nesta fase pensa-se que a sua fundação se deve ao bispo D. Pais (1186), tendo sido sagrada em 1204 por D. Soeiro. A actual construção é, contudo, atribuída ao bispo D. Durando Pais (reinado de D. Afonso III). A igreja tem planta de cruz latina, com 3 naves de desigual altura. Em princípios do século XVIII (1703) morre o arcebispo D. Luís da Silva que deixa em testamento 17 000 cruzados

de ouro para uma nova capela-mor. Tentava este prelado actualizar o monumento que nos séculos XVI e XVII registara apenas alterações de pormenor. O seu sucessor, D. Simão da Gama, não inicia as obras até à data da sua morte (1715), embora a quantia deixada em testamento permaneça incólume. Seguir-se-á uma situação de Sé vacante até 1741, período em que o cabido procura aplicar o testamento. As diligências empreendidas mostram o reconhecimento das insuficiências da capela-mor medieval face às novas exigências de culto. O cerimonial religioso exigia maior número de celebrantes e as dimensões da capela-mor revelavam-se exíguas. Em 1716, D. João V está em Évora em trânsito para Vila Viçosa, em peregrinação a N.ª Sr.ª da Conceição. O cabido informa o Rei dos planos para a nova obra, pedindo simultaneamente ajuda económica. Os planos não satisfizeram D. João V. Promete auxílio desde que seja Ludovice a ocupar-se das obras e a traçar-lhe os planos. Ludovice trabalhava então no projecto de Mafra e esta segunda encomenda de D. João V mostra a confiança que o Rei nele depositava. É também a confirmação do lugar de Ludovice como autêntico arquitecto-real, encarregado das obras mais significativas promovidas pelo Rei. Os planos de Ludovice satisfazem o Rei e em 1718 as obras iniciam-se. Sebastião de Mira Coelho, António Rosado Bravo, Manuel Gomes superintendem a obra, enquanto o Padre António Franco e António de Lucena se responsabilizam pela extracção dos mármore de Estremoz. É provável que as obras estivessem concluídas em 1729. Então se canta na nova capela um solene *Te Deum* com a presença do Rei, regressado das festas do Caia. O custo da obra orçou 1 milhão de

cruzados, verba superior à legada por D. Luís da Silva. Foi D. João V quem verdadeiramente financiou a capela e por isso se considera obra-real.

A nova capela-mor da Sé de Évora é tributária da influência de Mafra. Desenhada por Ludovice, são naturais as afinidades com a capela-mor da igreja de Mafra, a par de naturais diferenças. Não sendo feita de raiz teve naturalmente que ter em conta as estruturas já existentes e com elas se harmonizar. Havia uma altura e largura a respeitar. Estas condições terão prejudicado a obra. Smith acha as proporções infelizes, sendo a capela demasiado estreita em relação à altura. Mas a excelente qualidade da decoração é superior à de Mafra. Uma vez mais se aplicam mármore — azuis, rosas, brancos (do Alentejo e Sintra), verde antico (de Itália). Os mármore policromos imprimem maior animação ao conjunto que o encontrado em Mafra, a par de uma maior iluminação. A decoração completa-se com janelas e elementos decorativos extraídos do prestigante vocabulário romano. No altar-mor as semelhanças com Mafra são evidentes, sendo o coroamento feito pela imagem de Cristo ladeada por dois anjos (esculturas de Bellini de Pádua e de Manuel Dias). Na parte inferior um retábulo de Masucci. Ao mesmo escultor se devem os bustos de S. Pedro e S. Paulo sobre as portas pequenas e ainda figuras alegóricas.

Exteriormente a forma arredondada da ábside divide-se em dois pisos por meio de cornija. As janelas e balaustrada são do tipo das de Mafra. As pilastras organizam-se aos pares, jónicas na parte inferior, compósitas na parte superior. Mas a leitura exterior é facilitada em Évora pela inexistência de ático, pela menor acentuação da cornija superior, etc. “On the

whole, the decoration of the exterior of the capella-mor is sobrer than that of the basilica of Mafra” (Robert Smith). Ludovice preocupou-se em conseguir uma unidade, mais que uma composição original.

Construção de prestígio, a capela-mor impõe-se à cidade. Na parte superior uma linha de fogaréus (que em Mafra se encontram só em torres e frontão) revela a intenção urbana que presidiu à sua feitura. Sinal anunciador do poder eclesiástico e do poder real, a capela eborense confirma a atitude renovadora do Rei e define a italianização crescente da arte de Corte. É também a mais importante obra barroca de Évora e deve-se à passagem fortuita do Rei pela cidade. Resulta de uma imposição real, isto é, de Lisboa à província. Esta realidade define Lisboa como um importante centro de irradiação, do barroco italianizante para zonas próximas. Veremos outros exemplos deste gosto oficial — e a diminuição da qualidade de feitura variando na razão directa da menor participação de D. João V.

Mas nem sempre o programa joanino prima pela radicalização. Se em Évora as estruturas do passado são destruídas, outro tanto não acontece no Paço e na Capela Real. O Paço da Ribeira serviu de habitação aos reis de Portugal desde que D. Manuel aí se instalou. Substituiu então o velho Paço da Alcáçova, reconstruído em finais do século XIII. Os “fumos da Índia” justificavam a proximidade do rio. O Paço da Ribeira deve ter sido construído nos primeiros dez anos do século XVI, sendo “um palácio assaz pobre, com múltiplas arcadas, e que foi prolongado mais tarde por um grande terraço aberto sobre o estuário”. Diante do palácio abriga-se o Terreiro do Paço, a grande praça de Lisboa. D. João V herdou esta habitação, cujas

descrições apontam frequentemente para falta de unidade e coerência. Irremediavelmente perdido no terramoto de 1755, dele apenas conhecemos descrições fragmentárias. Ocupava um espaço rectangular, pontuado nos vértices dos torreões, e abrindo galerias para o Terreiro do Paço. De D. Manuel a D. João V poucas intervenções de mérito registou, com excepção da verificada em princípios do século XVII. Então Filipe Tércio construiu para Filipe II um pavilhão em forma de torreão (15 m de lado por 20 m de altura), com dois andares nobres, onde oito pilastras (em alternância, dóricas e jónicas) separavam cinco grandes janelas com frontões ora curvos ora triangulares.

Um manuscrito coevo publicado parcialmente por Camilo Castelo Branco permite seguir com algum pormenor as alterações protagonizadas por D. João V. Uma famosa Torre do Relógio, obra de Canevari, foi incorporada no conjunto. Vieira Lusitano citá-la-á no seu monótono poema lamentatório (“O Insigne Pintor e Leal Esposo...”). Terá sido construída entre 28 e 32, quando da estadia de Canevari. Mas, mau grado as queixas de Vieira Lusitano contra o tudesco Frederico, terá sido este o responsável pelas principais modificações operadas, confirmando-se uma vez mais os favores de que gozava junto do Rei. O quarto dos Infantes dava para a Ribeira das Naus, através de uma varanda descoberta, “gradeada de mármore à volta, primorosamente lavrado, sobre cujos pilares assentam vasos de jaspe cheios de murta e flores”. D. João V habitava o Torreão seiscentista, donde se via a barra — enquanto um jardim com grande eirado se debruçava sobre o rio. Ludovice abriu várias galerias, sempre decoradas com mármore, “que nem a cera seria capaz

de mais ténues arabescos” (lembranças dos trabalhos de ourivesaria?). A decoração completava-se com bustos, carrancas, festões, relevos, frisos, folhagens, etc. Ao Paço Real juntará D. José um Teatro da Ópera do Tejo, cuja “serventia é a mais arrogante e magestática obra de Lisboa”. Era mais uma dependência do Paço da Ribeira. Os planos iniciais de João Pedro Ludovice, criticados em Itália, foram substituídos pelos de Giancarlo Bibiena, chegado a Lisboa em 1753. O Teatro foi inaugurado sete meses antes do terramoto — e dele nada restou. Era uma construção de grandes dimensões (60 m de comprimento por 32,4 m de largura), onde a decoração atingia grande sumptuosidade, ofuscando mesmo a própria arquitectura. Dependência do Paço, o Teatro da Ópera ajusta-se afinal com as suas linhas orientadoras: o predomínio da decoração sobre a estrutura arquitectónica.

Igual atitude presidiu à renovação da Capela Real, herdada também de D. Manuel. Mas os planos joaninos eram mais ambiciosos e cedo o Rei pretendeu obter de Roma privilégios que dignificassem a igreja lisboeta — e o próprio D. João V, principal protagonista dos eventos seguintes. Logo em 1710 a Capela Real é elevada a Colegiada, por mercê do Papa Clemente XI, funcionando com uma corte de 6 Dignidades, 18 Cónegos e 12 Beneficiados. Era um pequeno ensaio da aproximação com a corte papal. Nessa perspectiva o Rei mobilizará esforços e recursos com vista a obter para o Arcebispo de Lisboa o título de Patriarca. A formação do Patriarcado de Lisboa tem de entender-se como um projecto pessoal de D. João V em ordem a prestigiá-lo, e ao país, no plano interno, e sobretudo externamente. Desta motivação não podemos excluir a própria

devoção do Rei. O processo de sensibilização do Papado inicia-se em tempo de Clemente XI quando este solicita a ajuda portuguesa para fazer face aos turcos que haviam conquistado a Moreia, ameaçando domínios venezianos e a península italiana. Uma armada portuguesa participa vitoriosamente na batalha de Matapão em Julho de 1717. Este incidente bélico, que não anula a pacificação geral do país no reinado joanino, serviu de pretexto para a elevação a Colegiada da Capela Real que passa a ser sede de Lisboa Ocidental e é elevada à categoria de Igreja Metropolitana. Simultaneamente é instituído o Patriarcado de Lisboa. O Patriarca ficava com todas as prerrogativas inerente ao cargo e recebia inúmeras doações, monetárias e territoriais, indispensáveis à sustentação de uma vida de esplendor e magnificência, bem como da numerosa corte patriarcal então formada. Este processo mostra as boas relações entre Portugal e o Papado, culminando em 1737 na concessão do grau cardinalício ao Patriarca, por Clemente XII, e na atribuição do título de Fidelíssimo a D. João V por Bento XIV em 1748. O conflito e corte de relações entre 28 e 32 não ensombra este panorama, significando uma afirmação de poder absoluto por parte do Rei. Bento XIV unificara entretanto a cidade, por Bula de 1740.

A obtenção do Patriarcado para a igreja lisboeta permite que as cerimónias litúrgicas conheçam um novo esplendor que em tudo as assemelhava às da Roma papal. Faltava obviamente um cenário condigno e uma residência para o Patriarca, que habitava casa alugada. Três hipóteses se perfilavam e a escolha feita terá significado preciso. A hipótese de aproveitamento da velha Sé de Lisboa não terá passado disso mesmo. De

facto, as suas estruturas medievais não a recomendavam para os efeitos áulicos pretendidos e o seu aproveitamento significaria um recuo nas propostas renovadoras de D. João V. Hipótese mais condigna seria a construção de uma nova Patriarcal com residência anexa, na tradição episcopal portuguesa e na sequência da influência papal. São empreendidas diligências para a sua construção, e a escolha do local oscila entre a hipótese do Terreiro do Paço (defendida pelo Marquês de Fontes) ou do sítio de Buenos Aires. O projecto andou arrastado entre 1715 e 1719, ano em que chega a Lisboa o famoso arquitecto italiano Filippo Juvara. De fama internacional, Juvara enquadra-se bem nos propósitos reais. O arquitecto tinha ainda uma grande sensibilidade urbanística — e essa característica mais o recomendava para exercer actividade numa cidade que pouco se renovava, paradoxalmente. Os projectos de Juvara contemplavam o sítio de Buenos Aires, por razões de salubridade do local, muito batido pelo vento, e por razões paisagísticas. Do local domina-se o curso do Tejo, até à barra, e era ainda possível delinear parques e jardins segundo a moda europeia. Os desenhos conhecidos de Juvara fazem antever uma construção com claras referências à vasta zona de serviço que é S. Pedro de Roma. A cúpula dominava a cidade e centralizava o espaço, como em St.^a Engrácia se esboçara, na tradição da arquitectura bramantina. À maneira de Mafra, a construção seria simétrica, com dois blocos de edifícios centrados na igreja, destinados a residência do Rei e Patriarca. Novamente numa mesma unidade arquitectónica o poder temporal se unia ao poder religioso — e essa repetição tem óbvias intenções políticas e culturais.

Mas a nova Patriarcal planeada por Juvara nunca passou de projecto. Segundo Francisco Xavier da Silva (autor do elogio fúnebre a D. João V), o Rei recuou face ao tempo necessário para edificar a nova obra: cerca de 30 anos, excessivos para a pressa real e sua esperança de vida... Entretanto já decorriam as dispendiosas obras de Mafra. Apesar do ouro brasileiro as possibilidades económicas do Reino não eram significativas — e o país continuava rural, sem que nenhum grupo social assumisse funções de liderança mobilizadora. A economia joanina repousava de facto numa ilusória prosperidade que o fim do ouro brasileiro, a meio do século, mostrará em toda a sua crueza.

A nova Patriarcal é a segunda hipótese rejeitada. Apesar de tudo, informa sobre o contínuo fascínio italiano e proporciona a vinda a Lisboa de um arquitecto de real prestígio.

A solução a encontrar terá de ser compromisso entre o velho e o novo, escolhendo-se a Capela-Real, a qual ruirá no terramoto. As descrições que nos chegam são vagas e fragmentadas. Courtils ficou sobretudo impressionado pelo peso do ouro, da prata e das pedrarias que cobriam altares, móveis e paramentos, enquanto Ratton foi sensibilizado pela pompa das cerimónias litúrgicas. Por sua vez Moreri considerou a Patriarcal uma das mais magníficas igrejas da Europa, citando os objectos de culto e a pompa das cerimónias. “A mayor da Europa” — era também a opinião de Barbosa Machado.

A Patriarcal era uma igreja de três naves, separadas por grossos pilares de cantaria, onde descansavam arcos de mármore. A capela-mor, ornada de quadros emoldurados em talha, era antecedida por um arco em

ouro. O altar seguia o cânone de Mafra — no meio um grande painel figurando a Assunção de Virgem, enquadrado por colunas de ouro. Era iluminado profusamente por amplas janelas. A policromia dos mármore culminava a decoração. Nas naves laterais a decoração fazia-se por meio de azulejos nas paredes e pinturas nos tectos. Doze altares distribuíam-se pelo corpo da igreja, com estrutura “à romana”, isto é, um retábulo pintado enquadrado por colunas. O conjunto rematava com cimalkas onde assentavam carteias de ouro e, na parte superior, dosséis. Três galerias para músicos mostram que o cerimonial religioso fazia uso de todos os recursos. Uma tribuna real, ligada ao Paço, permitia ao Rei e seus familiares assistir ao culto. Este dignificava-se com a presença do Patriarca, na verdade um Papa à escala lisboeta. Exteriormente, pouco sabemos da Patriarcal. Desta restará talvez uma porta, agora aplicada na igreja de S. Domingos, e cuja feitura revela pormenores e estrutura ludovicianas.

Antes de procurarmos o significado destas obras joaninas na velha Capela Real, notemos que para o Rei elas foram sempre uma solução de compromisso, o adiamento do sonho de uma nova Patriarcal. De facto, ainda em 1745 o Rei pediu a Ludovice os planos para uma nova Patriarcal capaz de rivalizar com S. Pedro de Roma. Situar-se-ia à Cotovia, num dos extremos do Bairro Alto. Projecto novamente falhado por razões que desconhecemos, mas a que não será alheia a doença do Rei, que lentamente o vitimará.

As obras da Capela-Real erigida em Patriarcal inserem-se na corrente nacional que vimos definir-se no período de experimentação e que está sempre presente no discurso barroco. Tratava-se de dinamizar e ampliar

um espaço estático já existente por via decorativa. Havia que preservar velhas estruturas e, nestas circunstâncias, a renovação seria sempre superficial. Tal atitude permitia um diálogo passado — presente, por força de uma economia de preservação.

A Patriarcal assim renovada é habitualmente considerada uma prova de incapacidade de D. João V — e do seu mecenato passivo. Mas a Patriarcal não resume toda a actividade construtiva do Rei, nem é a sua obra primordial. O balanço sobre a sua actividade terá que incluir Mafra e a Capela-Mor da Sé de Évora — e Mafra é verdadeiramente o símbolo maior da primeira metade de Setecentos.

A resistência das velhas estruturas à renovação total, no caso lisboeta, só um terramoto as podia decisivamente abalar. Por isso a Lisboa joanina não existe para além de intervenções pontuais. Como na Patriarcal e no Paço, a renovação privilegiava os interiores das igrejas e não alterações significativas da malha urbana medieval. Tal é o caso da velha igreja de S. Domingos no Rossio, onde se fará sentir a intervenção de Ludovice. Em 1748 o arquitecto alemão erigiu aí a nova capela-mor, financiada por D. João V, contando com a colaboração de João António Bellini de Pádua que, como em Évora, executou as esculturas. Como em Mafra e em Évora, Ludovice recorre novamente aos mármorees como materiais decorativos. A capela-mor de S. Domingos distingue-se pela qualidade no conjunto da produção lisboeta e influenciará as igrejas de pós-terramoto.

Toda a renovação se processava nos interiores. É esse o sentido da igreja de Santo Estêvão, situada no medieval bairro de Alfama. A primitiva igreja, que

datava do século XII, era um vasto edifício de cinco naves e que sofreu várias reconstruções ao longo dos séculos. Em 1733, dada a ruínosa situação em que se encontrava, a Irmandade do Santíssimo ordenou a sua demolição e a construção de uma nova igreja. O risco da obra deve-se a Manuel da Costa Negreiros, e repete o esquema do Menino Deus: uma igreja de ângulos cortados, definindo um octógono irregular com a capela-mor profunda. Este plano interior insere-se no rectângulo estático externo. Em relação à velha igreja de cinco naves o plano agora apresentado traduz uma mudança e actualização do gosto. As semelhanças planimétricas com o Menino Deus não disfarçam contudo a díspar qualidade decorativa. Santos Pacheco foi o entalhador do altar-mor. À morte de Manuel da Costa Negreiros, Mateus Vicente de Oliveira intervém na obra e impõe nova fórmula para o altar-mor, donde é abolida a talha dourada barroca. O grupo escultórico do altar-mor, vindo de Mafra, é obra de José de Almeida. Aí serviu provisoriamente, durante as cerimónias da sagração da Basílica em 1730. No corpo do octógono, dois altares de mármore, com colunas salomónicas, e o altar de N. Sr.^a da Conceição, com mármore embutidos, contrastam com altares de madeira pintada. Da intervenção de Mateus Vicente datam dois outros retábulos com madeira de cor marmórea. Aqui se conjugam vários materiais, gostos e possibilidades económicas, resultando uma decoração distante do fulgor decorativo do Menino Deus. Exteriormente a igreja nada oferece de notável. A fachada exterior, impondo-se ao casario medieval, é obra de Mateus Vicente de Oliveira. Casa de Deus, as

igrejas eram-no sobretudo nos interiores, predominando sobre o profano do exterior.

Mas, no exterior da cidade, só o Aqueduto das Águas Livres emerge do marasmo conservador. Construído entre 1731-1748, contou desde o início com o apoio de D. João V. Na direcção das suas obras trabalharam Manuel da Maia, Custódio Vieira e o romano Canevari, cujo processo de despedimento se afigura obscuro e controverso. O aqueduto mede 18 605 m desde Caneças até à Mãe-d'Água, nas Amoreiras. O seu risco é da responsabilidade de Maia e Custódio Vieira. As suas secções mais significativas e monumentais situam-se sobre o vale da antiga ribeira de Alcântara (35 arcos) e na sua parte terminal das Amoreiras, com um verdadeiro arco triunfal edificado em 1748. Deste modo a cidade festejava a satisfação de um bem essencial de que sempre se mostrou deficitária. O arco triunfal segue uma linguagem clássica de grande sobriedade, coroado por frontão triangular. O Aqueduto das Águas Livres é a melhor contribuição de D. João V para o urbanismo da capital — a única a bem dizer.

Mas no subúrbio rural de Lisboa o romano Canevari, rejeitado nas Águas Livres, daria a exacta dimensão das suas potencialidades, satisfazendo encomenda do primeiro Patriarca de Lisboa. Quando da instituição do patriarcado foi escolhido D. Tomás de Almeida para desempenhar o cargo e a importância de que se revestem as obras por ele patrocinadas merecem referência detalhada. D. Tomás (1670-1754) pertencia à casa de Avintes e era doutorado em cânones pela Universidade de Coimbra (1688). Desempenhou no reinado de D. Pedro II sucessivos cargos públicos de que avultam o de Secretário de Estado e Chanceler-Mor

do Reino, indicadores da confiança do Rei no seu tacto político. A actividade eclesiástica de D. Tomás de Almeida teria contudo um modesto início na paroquial de S. Lourenço, na Mouraria lisboeta. Aqui patrocina as primeiras obras, ainda modestas mas que constituem o longínquo indício da sua especial vocação de mecenas. Sagrado Bispo de Lamego em 1707, realiza pequenas obras na Sé da cidade em ordem a actualizá-la com o espírito barroco dominante. Mas o impulso decisivo da sua actividade será proporcionado pela nomeação para o cargo de Bispo do Porto. Para além do rotineiro exercício da sua actividade, D. Tomás é responsável pelo projecto de construção de uma vasta praça, semelhante às da vizinha Espanha. É provável que o projecto viesse de trás, mas D. Tomás de Almeida reactiva-a, procurando daí retirar óbvios dividendos políticos de que ele próprio e o país beneficiariam. Estava-se em plena Guerra de Sucessão de Espanha e não estariam ainda completamente apagadas as sequelas do domínio filipino. O projecto seria uma prova de afirmação do poderio nacional em ordem a impressionar o vizinho espanhol.

As dimensões da praça, quadrada com 120 metros de lado, com arcadas, ultrapassavam as da Plaza Mayor de Salamanca. Era uma unidade urbana, fechada à circulação, regular, que se inseria num tecido urbano medieval de aparente “non-sense”. À sua volta definiam-se os edifícios de carácter palaciano, destinados à nobreza nortenha, que se obriga a construir em respeito pelo plano. A retaguarda dos prédios seria ocupada por jardins.

Mas a assinatura do tratado de paz com a Espanha, pondo fim à Guerra de Sucessão, e a nomeação em

1717 de D. Tomás de Almeida para o cargo de Patriarca de Lisboa, motivam o abandono definitivo do projecto. Permanece contudo como um anúncio maior da personalidade do Patriarca e terá pesado, a par da sua origem familiar, experiência política e formação académica, na escolha para o novo cargo.

Uma vez em Lisboa, não seria contudo na cidade que D. Tomás projectaria os seus desígnios de construtor. Lisboa era cidade do Rei, e o Patriarca um sinal da sua política perseverante de imitação romana. Segunda figura importante do Reino, logo a seguir a D. João V, D. Tomás de Almeida aproveitará a velha quinta do recreio dos Arcebispos de Lisboa, em Santo Antão do Tojal para, em escala reduzida, reeditar o projecto portuense.

Nas primeiras décadas do século XVIII, a propriedade do Tojal compunha-se de um pequeno palácio em L, uma igreja de feição medieval (com obras de período quinhentista) e de um pequeno jardim confinado à casa. Este núcleo humilde será radicalmente transformado e acrescentado, sendo as obras realizadas por António Canevari.

António Canevari era um arquitecto romano que esteve em Portugal entre 1728 e 1732. A sua passagem por Lisboa e as razões concretas que a motivaram não estão esclarecidas. A sua presença insere-se no conjunto mais vasto das relações artísticas luso-romanas, e no desejo do Rei em estar permanentemente actualizado. Fantasioso foi o concurso para Mafra (Cirillo) em que teria sido batido, juntamente com Juvara, por Ludovice. Em Roma teve como discípulo Nicola Salvi (autor da Fonte de Trevi) e trabalhava para a Corte portuguesa desde 1725, quando projectou a Academia dos Arcades,

no monte Gianicolo, rodeada de jardins, com escadarias, estátuas, grutas, fontes. Para além de outras obras romanas, Canevari estava habituado a lidar com obras hidráulicas e por isso não deixa de surpreender o seu afastamento do Aqueduto das Águas Livres, que dirigiu durante sete meses, com o argumento de não ter dado aos arcos suficiente altura. A inabilidade de Canevari será desmentida no Tojal. De qualquer modo é contraditória a sua estadia. Despedido das Águas Livres, fará uma Torre do Relógio para o conjunto régio do Terreiro do Paço e tem carruagem própria no cortejo que em 1729 se dirige às festas do Caia. Problemática é a sua acção em Mafra e outras obras que lhe são atribuídas. Mas, no Tojal, Canevari revelará a sua linguagem romana, necessária ao cortesão D. Tomás de Almeida.

A igreja foi despojada dos elementos medievais, mantendo contudo as estruturas e ganhando uma nova fachada. Interiormente o espaço unifica-se e a decoração contempla a talha e o azulejo. A fachada acompanha a vaga italianizante da arquitectura cortesã, seguindo a estruturação usual: um eixo central dividindo-a em partes simétricas. Registe-se a boa feitura da fachada e a harmonização cromática de materiais, o calcário e a cal branca. Fronteira à fachada abriu-se então uma rua de acesso vinda do pequeno aglomerado rural. Servia a igreja mas também uma praça de pequenas dimensões, irregular, formada aditivamente pelas unidades arquitectónicas. Essa praça é, no entanto, o fulcro do conjunto e a arquitectura a ela se subordina.

A igreja, cujas dimensões e funções oscilam entre a igreja paroquial e a capela de palácio, tem comunicação interior com este. Um corredor interno faz a ligação.

Mas nesse percurso abre-se uma janela fronteira à praça que reedita as intenções da janela das bênçãos de Mafra. Mais uma vez a obra de Mafra projecta a sua influência. O Tojal, para além do tributo que lhe presta, serve inclusivamente de ponto de apoio a materiais que para lá se dirigem (através de um canal entretanto aberto e em ligação com o rio de Sacavém) e ao próprio Rei nas suas deslocações.

Para este, Canevari construiu de raiz um pequeno edifício, peça arquitectónica mais importante do conjunto. É uma construção rectangular de feição inacabada — mas só o é na aparência. A fachada principal, fronteira à praça, é na verdade uma fonte aparatosa que em dimensões e qualidade suplanta os modestos chafarizes de Lisboa. Os restantes alçados são meras estruturas divisórias e de suporte, de nula expressividade. Note-se que a tradicional entrada de cerimónia (situada em geral na fachada principal) é inexistente, substituída por simples portas laterais. Deste modo estamos em face de uma aparente ambiguidade: um palácio que é de facto uma fonte.

O palácio/fonte confere à praça um efeito cenográfico. O acesso à fonte faz-se por escadaria de sete lanços, protegida na base por plintos que preservam, em zona rural, o seu carácter urbano. Um pequeno patamar repete o desenho do primeiro tanque com o qual confina. Este tanque recebe água de níveis diferentes — directamente de três mascarões, das bicas, e, por excesso, de um pequeno tanque superior. Factor de dinamização de uma fachada, a água é aqui um elemento sensível, pitoresco e de recreio. Dentro da fachada principal a fonte é o núcleo central. Condensa elementos decorativos de boa qualidade e feição

italianizante, veiculados por Canevari. A fachada era lateralizada por dois pequenos torreões com coberturas de chumbo. No andar nobre rasgam-se dois varandins que permitem fruir o espectáculo da água e o da praça.

Se intenções áulicas presidem a este palácio/fonte diferentes são as propostas de um pequeno chafariz e do aqueduto, também construídos de raiz. O chafariz, embora afastado, mantém unidade formal com o núcleo principal. Destinava-se a uso exclusivo das populações. É uma benesse patriarcal destinada a satisfazer uma necessidade primária, a água. Deve por isso ser entendido como um sinal das “luzes” católicas, movimento cultural de que Bento XIV será figura principal. Ele informa-nos ainda sobre o sentido renovador protagonizado por uma elite aristocrática a que D. Tomás de Almeida pertencia, dentro do complexo quadro cultural do reinado joanino. De qualquer modo, as “luzes” católicas são um movimento, ou uma expressão, reformadora, não assumindo o radicalismo de posições do iluminismo. Por isso mesmo o pequeno chafariz é um elemento minoritário enquadrado no conjunto prestigiante da figura patriarcal. Como o Aqueduto das Águas Livres, também no Tojal se mostra que o Portugal joanino não está tragicamente arredado da renovação que a Europa atravessa. A felicidade dos povos era no Tojal patrocinada pela Igreja — e poderia ser de outro modo? O Aqueduto trazia a água de Pintéus e mostra as capacidades de Canevari. Abastece todo o conjunto que se completa com o velho palácio em L, datando do Renascimento. Aqui as renovações propostas por Canevari são tímidas. Acrescentou uma nova ala ao palácio resguardado por grossas paredes só abertas por

um grande portal. Este portal insere-se no conjunto urbano e é por isso a melhor contribuição deste palácio. Ergue-se como um arco de triunfo, sendo superiormente dominado pelas armas patriarcais, sinal do promotor, e que enquadram um mirante sobranceiro à praça. Uma vez mais são as partes públicas que ganham maior relevância.

Interiormente o espaço estático de salas e corredores é animado pelo pitoresco de azulejos seriados ou em registos isolados, merecendo destaque os guardas na escadaria de acesso ao primeiro piso. A retaguarda comunica com um jardim que, por sucessivos alargamentos, ganhou área considerável. Da sua decoração restam alguns registos de azulejos figurativos, rivalizando cenograficamente com a própria natureza, dois tanques e dois pombais. Desapareceram as estátuas e fontes importadas de Itália. Toda esta decoração se inseria num rigoroso traçado geométrico definido por alamedas, cujo traçado respeitou as acentuações do terreno. Área de recreio, o jardim resume na sua história a própria evolução da arte dos jardins do Renascimento ao Barroco, quando a natureza começa a ser procurada como repouso. Tal atitude explica a proliferação de quintas de recreio, cuja construção se intensifica na periferia lisboeta a partir do século XVIII.

Resultando de uma política real, D. Tomás de Almeida, Patriarca-Construtor, reeditou no Tojal o projecto do Porto, em escala menor. O conjunto resulta num cenário íntimo de glorificação pessoal. Apesar do seu carácter urbano, não constitui pólo de desenvolvimento da aldeia rural. A praça é, na verdade, um espaço fechado onde as populações vinham participar na retórica festa de promoção do Patriarca.

Delineado numa data compreendida entre 1728 e 1732, é uma obra periférica das construções reais — à escala do Patriarca.

Outras obras para uso pessoal de D. Tomás de Almeida revelam-se de menor importância. As reformas feitas na Quinta da Mitra, em Marvila, privilegiaram a decoração de interiores do Palácio. No exterior um belo portal em arco de triunfo recorda o seu congénere do Tojal. No essencial encontramos novamente a mesma dificuldade em remover velhas estruturas. Superior qualidade tem o Palácio Lavradio que mandou construir no Campo de St.^a Clara, em Lisboa, para seu sobrinho — e a que nos referiremos adiante.

Para além das obras pessoais, D. Tomás de Almeida, patrocinou outras, dentro do espírito de expansão da fé cristã. Iniciou a igreja de St.^a Isabel, em Lisboa para cujas obras deixou avultadas somas em testamento; fez concluir o Mosteiro das Trinas em Lisboa; um pequeno e modesto chafariz em Alhandra, recorda a ideia de servir populações, facultando-lhes a satisfação de necessidades terrenas; em terras da lezíria do Tejo, doadas pelo Rei ao Patriarcado, mandou construir uma pequena ermida, a de S. José, de notável fachada, etc. Mas nesta linha de intenções, a sua obra mais importante é, sem dúvida, a igreja do Senhor Jesus da Pedra, situada extra-muros da Vila de Óbidos e que pertencia à jurisdição do Patriarcado.

À atribulada história do Senhor Jesus da Pedra andam associadas explicações lendárias, eivadas de milagrismo, remontando ao tempo de D. João II. Então terá D. Leonor mandado colocar a imagem do Santo junto à entrada para indicar o caminho da cura, em Caldas da Rainha. A imagem caiu posteriormente no

esquecimento, perda entre matagal e ervas daninhas. Os maus anos agrícolas sucessivos, devidos à seca que se abateu sobre a região, dão à cruz a oportunidade de demonstrar os seus poderes milagrosos. Redescoberta por um lavrador, a imagem será objecto de procissões e devoção popular. E após anos de seca choveu, enfim, em toda a região. Em 1739 um eclesiástico oferece à imagem uma moeda — início de doações constantes que culminarão na construção da igreja. O volume atingido pelas ofertas justifica a intervenção do Patriarca que ordena o estabelecimento de uma confraria e a construção de uma igreja de madeira destinada a guardar a imagem. À fama do local associava-se também a presença próxima da água cujos poderes eram obviamente milagrosos.

Devoção popular, natural enquadramento da hierarquia eclesiástica, estão na origem da construção desta igreja de peregrinação situada em zona rural. Fenómeno tantas vezes repetido, ela reveste um simbolismo sociológico fundamental para o entendimento da arquitectura setecentista.

A primeira missa é celebrada no local em 1740. Como as doações continuassem em bom ritmo, tanto em dinheiro como em materiais de construção, o Patriarca de Lisboa terá entendido a importância do fenómeno — e de imediato ordenou a construção de uma igreja definitiva. Então terá terminado a fase popular da construção. Foi de facto o povo obidense quem despoletou todo o processo, o apoiou e chamou para o local o interesse dos poderes eclesiásticos. O Patriarca não deixou de aproveitar a ocasião para fazer da obra um símbolo mais de uma Igreja triunfante. Por isso se empenha pessoalmente em enviar ao local

(Setembro de 1740) um seu representante, acompanhado do arquitecto da Mitra, o Capitão Rodrigo Franco. Deste arquitecto desconhecemos qualquer obra significativa e garantiria apenas uma rotineira actividade de renovação e consolidação das igrejas sob responsabilidade do Patriarcado. Mas em Óbidos deixará um testemunho notável das suas capacidades.

Resolvida a questão do local definitivo da obra, Rodrigo Franco traça os planos da nova igreja — um hexágono regular interior, com capela-mor profunda, inscrito numa circunferência exterior articulada com o rectângulo da sacristia. Esta planta é única em Portugal e ultrapassa a linearidade de alguns planos centralizados. No Senhor da Pedra verificamos uma problematização mais complexa, pela articulação de figuras geométricas. Se recordamos que os planos centralizados e as figuras poligonais constituem a novidade mais importante da arquitectura barroca, a igreja de Óbidos representa um dos modelos mais significativos.

A prova da sua importância é pontuada por manifestações religiosas ao longo da sua construção, onde o efémero popular pontificou. Mas a igreja será também objecto de uma verdadeira romaria nacional, na qual se incluem o Patriarca, D. João V e a Corte, o Cardeal da Cunha, o Cardeal da Mota, vários bispos do continente, o Legado Apostólico Jacobo Oddi, etc. Particularmente importante foi a presença do Rei, já enfermo e que não deixará de contribuir com largas doações para as obras. Legitimava-se o milagre, reforçava-se a importância da construção.

Mas a envergadura da obra rapidamente se torna obstáculo à sua total conclusão. Face às personalidades

em presença, e disponibilidades financeiras de que dispunham, o não-acabamento da igreja é mais uma manifestação do estrutural vício nacional em não cumprir os planos iniciais. Em 1747 D. Tomás de Almeida ordenava que a imagem fosse trasladada para a sua nova morada considerando que o estado das obras no interior estava terminado — e que o que faltava exteriormente não impedia a decente realização do culto. No exterior faltavam de facto as torres, provavelmente quatro, e a cobertura. A solução encontrada para cobrir a igreja é menor, fruto natural da pressa em colocar a igreja ao serviço do culto.

Ainda assim, em Abril de 47 festejava-se mais uma igreja. A festa durará vários dias, numa longa duração de expressividade barroca, e a ela se associam a corte, a hierarquia eclesiástica e o povo, que assistiu apenas à passagem do cortejo, e não teve acesso às cerimónias realizadas no interior — uma força militar preservava a ordem e os lugares reservados a cada grupo social...

A inacabada obra final acaba por registar as iniciativas díspares que lhe estão na origem, numa simbiose plena de significado. Podemos considerar a sua planta como resultado do interesse demonstrado pelo Patriarca. O espaço interno insere-se no discurso barroco nacional, comum às igrejas feitas sem compromisso com qualquer anterior estrutura. Espaço amplo, sem dúvida, proporcionado pela elevada altura em que a cúpula deveria coroar — e não o simples tecto de madeira. Os elementos decorativos são mínimos. A talha, as telas, confinam-se aos altares. O pequeno registo de azulejos na capela-mor não altera este espaço que se basta a si próprio. Vive sobretudo do tom claro geral, dado pela cal branca e pela utilização de calcário

nas molduras das portas e janelas. Todo o interior é intensamente iluminado, sobretudo pelo grande janelão da fachada principal. Não encontramos aqui os mármore de Maфра, mas, dado o carácter secundário da decoração, a igreja do Senhor Jesus da Pedra mostra a vontade renovadora da arquitectura feita por cortesãos, seguindo o modelo orientador do Rei — uma arquitectura-arquitectura, não uma arquitectura-decoração, concebida em termos prestigiantes para o promotor.

O interior do edifício completa-se com amplos corredores em vários pisos, ladeando o hexágono e dando acesso ao coro e tribunas. Pequenas salas hexagonais mostram a popularização das formas poligonais. Exteriormente a igreja impõe-se pelas suas dimensões. Situa-se em zona plana, fronteira à vila de Óbidos e são evidentes os propósitos dinamizadores que a nova obra não deixa de exercer sobre o velho burgo medieval. Apertada entre muralhas, com o seu traçado urbano definido, Óbidos dificilmente podia admitir no seu interior uma obra de tal envergadura e tão radicalmente renovadora. Uma vez mais o barroco surge em espaços livres, onde pode cumprir mais eficazmente a sua missão.

A fachada principal vira-se, por isso, para a vila e recebe maior decoração, dentro dos cânones das fachadas barrocas. A partir do eixo central, janelas e óculos distribuem-se simetricamente pelas superfícies curvas de cal branca, em harmonização cromática. Os elementos definidos no eixo central sofrem, contudo, uma banalização excessiva nos alçados laterais, acentuando a ruralização da obra e o acabamento menor que teve. É o fruto de alguma pressa e da própria

participação popular, sempre constante ao longo das obras. Aos peregrinos que devotadamente acorriam ao local reservaram-se as arcadas que ladeiam parte do edifício. O tom geral é de clareza nos seus elementos decorativos. Apenas uma ambiguidade, que é também uma desestruturação de elementos convencionais: a inserção de janelas invertidas no eixo central, que se simplificam nos alçados laterais.

Surgida na década de 40, a igreja de Óbidos culmina de modo notável as plantas e espaços barrocos. Daí a sua importância no contexto nacional, e o modelo paradigmático de que se reveste para a arquitectura local. De facto, as igrejas locais do período pombalino não deixarão de repetir, de modo simplificado e racionalizado, o modelo da fachada do Senhor da Pedra. É uma atitude semelhante à que encontraremos nas igrejas lisboetas de pós-terramoto, mostrando a importância do formulário barroco.

A igreja de Óbidos encerra o ciclo das obras públicas patrocinadas por D. Tomás de Almeida. Na escala conveniente de um Patriarca, fruto da vontade real, ela regista as potencialidades e as fraquezas de um mecenato eclesiástico. Apesar de tudo, a sua importância na época não deixou de ser registada. De facto, o *Mercur de France* não deixava de informar no seu número de Março de 1741 o lançamento da primeira pedra da igreja do Senhor Jesus da Pedra.

Na sequência cronológica da arquitectura barroca, os anos 40 são os finais de reinado de D. João V que, minado pela doença, e concluída a emblemática obra de Mafra, promoverá obras de menor escala. Lisboa será então palco privilegiado da actuação do Rei. Falhadas as tentativas de construção de uma Patriarcal condigna,

renovado o Paço da Ribeira apenas em termos decorativos, D. João V faz do conjunto das Necessidades a compensação das frustradas tentativas de renovar Lisboa. Nas Necessidades, tal como em Mafra, igualmente se articulam um Palácio e um convento; mas a vasta igreja é, no entanto, substituída por pequena capela. Em proporções reduzidas as Necessidades são de facto uma réplica do conjunto mafrense, dezassete anos depois de este se ter concluído.

Remotamente, o sítio das Necessidades anda associado a uma lenda. A peste de 1580 obrigou à fuga de muitos lisboetas para zonas mais salubres da periferia, como a Ericeira. Para esta vila se dirigiu um casal de tecelões, onde frequentou a ermida da Senhora da Saúde. Abrandada a peste ambos regressam a Lisboa — não sem que antes tenham furtado a imagem devota que, secretamente, guardam em casa. Iniciam entretanto esforços para a construção da pequena ermida que abrigasse a imagem. O terreno é obtido e a ermida começa a construir-se com ajuda de esmolas. A imagem, de efeitos milagrosos, atrai a devoção de fiéis, em especial de marítimos que a ela recorriam em caso de necessidades — daí a designação de Nossa Senhora das Necessidades. Forma-se então uma Irmandade que constrói ermida mais sólida, onde D. João IV, D. Afonso VI, D. Pedro II, vinham orar. Ao último valeu a presença da imagem em seu real quarto a cura da moléstia, em 1705 — e que logo o matará um ano depois, sob o olhar protector da Santa.

A necessidade de retemperar a saúde valerá à imagem nova viagem até aos aposentos de D. João V, em 1742, quando é atacado de paralisia. Como sentisse

melhoras, comprou o terreno onde se situa a ermida, decidindo ali construir um palácio real que lhe possibilitasse fruir a veneração da imagem sem contudo a roubar ao contacto público. Deste sentimento devoto nascerá o actual conjunto das Necessidades. A parte conventual que D. João V decidiu juntar visava a dignificação e pompa do culto aí celebrado, bem como a instituição de uma escola. Nesse sentido se dirigem ao Rei os frades da Congregação do Oratório, que em 1744 obtêm licença para aí se instalarem. D. João V reservava, no entanto, para si e seus descendentes o palácio, sacristia e coro da igreja.

Os Oratorianos fundarão no local quatro classes de ensino de Filosofia, Teologia Moral, Doutrina Cristã e Gramática e Retórica. A Congregação, fundada em 1564, em Roma, por S. Filipe Néri, introduzida um século mais tarde em Portugal pelo Padre Bartolomeu de Quental, gozou da protecção de D. João V — e a partir do seu reinado rivalizará com os Jesuítas no ensino, onde se mostravam mais actualizados. Nesta atitude joanina encontramos também um inequívoco sinal renovador. Nas Necessidades os Oratorianos farão funcionar uma aula de Física Experimental, frequentada por fidalgos e gente da Corte. A preferência dada pelo Rei aos Oratorianos é bem expressa numa série de compras de terrenos contíguos às Necessidades, de modo a que a cerca conventual significativamente se alargasse.

Estabelecidos os espaços, tratava-se então de construir. É tradicionalmente apontado Caetano Tomás de Sousa como o autor do plano. No entanto, tal autoria foi modernamente posta em dúvida (Manuel Corte Real), porque o nome do arquitecto figura em pé de

igualdade, numa folha de pagamentos, com o de outros mestres-pedreiros. Refere ainda o mesmo autor que em descrição elaborada em 1840 pelo arquitecto Joaquim Possidónio Narciso da Silva, se afirma ter sido a obra edificada por um arquitecto italiano, cujo nome omite. De um modo ou de outro, é indubitável que a obra se insere na corrente italianizante e se acorda com o gosto oficial. D. João V pretendia que a obra se terminasse rapidamente. Mas na década de 40 perdeu-se o fulgor de que Mafra beneficiou; e, desde 1742 a 1750 “apenas se tinha concluído o palácio, aumentado a ermida e terminado uma quarta parte do chamado hospício” (M. Corte Real). As obras continuarão para além da morte de D. João V, em 1750. Em 1751 sagrava-se a capela. Durante o reinado de D. José a Ordem continuará a ser protegida pelo Rei, isto é, pelo Marquês de Pombal, que via nos Oratorianos uma alternativa aos expulsos Jesuítas.

A análise da obra das Necessidades mostra a continuação do fascínio que a Roma barroca inspirava. A obra projecta-se acentuadamente para o exterior formando um núcleo urbano áulico. Uma pequena praça desenha-se diante da fachada principal, definindo-se como um patamar debruçado sobre o rio, num propósito evidente de aproveitamento paisagístico. Aí se define uma fonte com carrancas jorrando água para um tanque, e um obelisco em mármore rosado, datado de 1747. No seguimento do Tojal, também nas Necessidades a fonte é utilizada como animação urbana, embora aqui tenha menores dimensões. A utilização do obelisco, símbolo solar, é uma referência ao modelo da praça de S. Pedro, onde representa o poder universal dos Papas. Para além dessa influência, o obelisco das

Necessidades seria o símbolo de um Rei cujo Império se distribuía pelos cinco Continentes, com ênfase conjuntural no americano.

Elegância e requinte de construção predominam no chafariz e obelisco, tal como na longa fachada principal, onde o corpo da igreja avança sobre a praça. A fachada da capela repete, em pequena escala, a galilé de Mafra, sendo também decorada com estatuária “italiana” de Giusti e José de Almeida. Externamente destaca-se ainda a torre, de formulário borrominesco, que será repetida posteriormente em várias igrejas pombalinas. O interior é de pequenas dimensões, com nave única. A capela tinha comunicação directa com o palácio-real — e o Rei assistia à missa do coro. A fachada da capela articula-se com a do palácio, o qual, internamente, repete salas, algumas decoradas aparatosamente com estuques dourados. A parte conventual, aloja instalações necessárias à Congregação, com decoração variada, tendo sofrido posteriores obras de adaptação a outras funções. Celas, dormitórios, oficinas, a famosa biblioteca, o claustro, o pátio grande, distribuem-se pelas quatro frentes do edifício, divididas em cinco pisos.

O conjunto das Necessidades é, sem dúvida, a melhor contribuição do Rei para o urbanismo de Lisboa, confirmando que as novas propostas são mais facilmente exequíveis quando partem do ponto zero. Miniatura de Mafra, o seu exterior impõe-se ao interior, embora a praça fronteira seja, no fundo, um largo mais dilatado, acordando-se com as proporções nacionais. Miniatura de uma cidade ideal, a cidade do absolutismo, as Necessidades propõem um programa político similar ao de Mafra — a união do Rei com o clero, na forma de

uma Ordem religiosa que se abre para o mundo, através do ensino e da ciência.

É a penúltima obra importante de D. João V, decorrendo paralelamente à devota Capela de S. João Baptista, na jesuítica igreja de S. Roque, que encerra o longo reinado de 44 anos. Numa visita que efectuou à Igreja de S. Roque, D. João V considerou que era pobre a decoração da Capela de S. João Baptista, em comparação com as restantes. A Capela, primitivamente dedicada ao Espírito Santo, datava de 1570. Teria uma composição simples, “provavelmente sustentada por colunas compósitas e arco simbolizando estabelecimento. Painéis de azulejo, dentro do esquema geral da igreja, preenchendo as superfícies principais”.

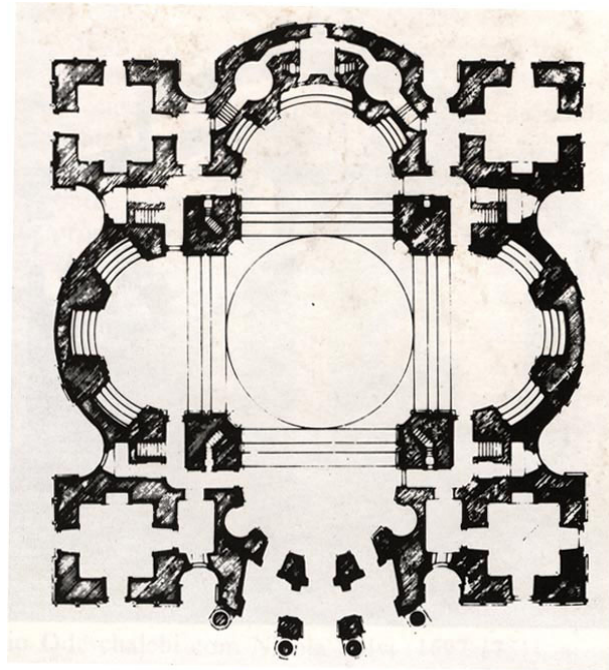
Tal humildade não era defensável para o Rei que logo decide substituí-la por outra, capaz de rivalizar com obras romanas, e que impressionasse pela variedade e riqueza dos seus materiais: bronzes e mármore. Será, novamente, uma nova obra de um devoto que procura engrandecer-se com obras pias. A decisão terá sido tomada no ano de 1742 — e logo o Rei nomeia o embaixador de Portugal em Roma, D. Manuel Pereira de Sampaio, seu agente encarregado de estabelecer contactos. Em Lisboa, o italiano Padre Carbone, coordenaria a correspondência com Roma, enquanto Ludovico criticaria os planos do arquitecto italiano. E, nos finais de 1742, a escolha recairá sobre Luigi Vanvitelli, parceiro de Salvi. Vanvitelli (Nápoles 1700 — Caserta 1773), trabalhou sobretudo em Roma e Nápoles, e a sua obra principal é o palácio de Caserta, obra que apresenta já ritmos neoclássicos. Vanvitelli trabalhou na remodelação do palácio Odescalchi com Nicola Salvi (1697-1751), arquitecto que se insere no



1



2



3

4

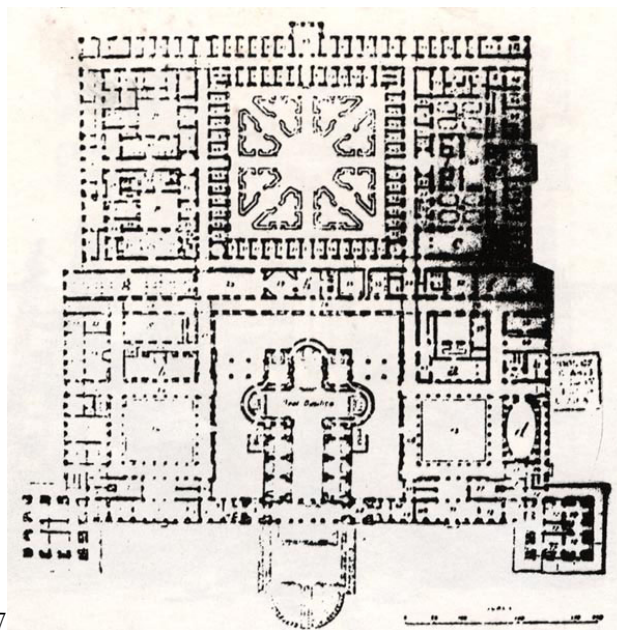




5



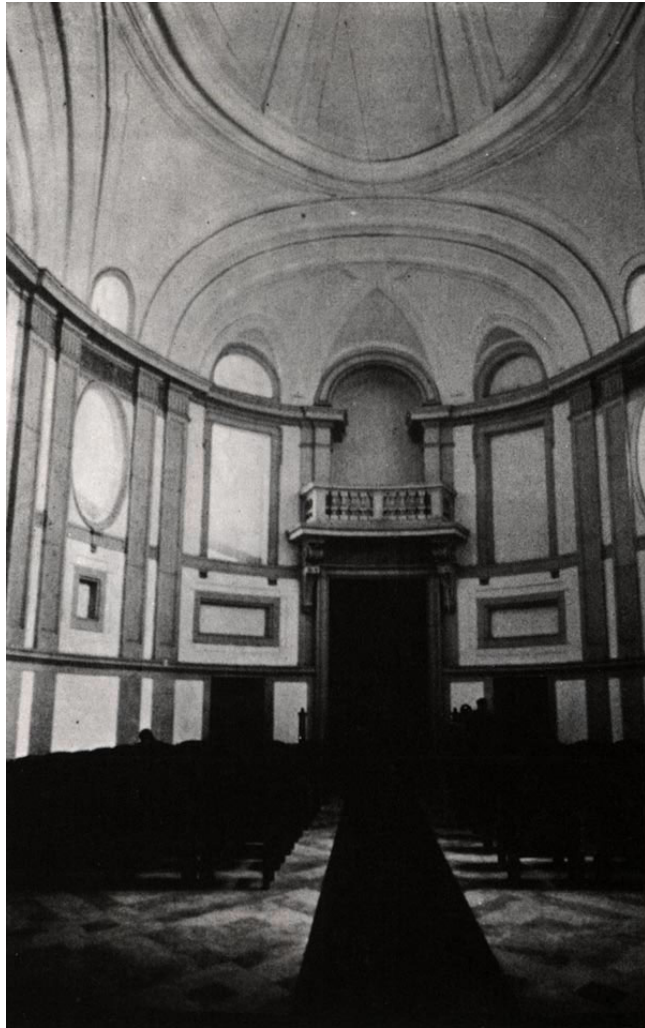
6



7

8





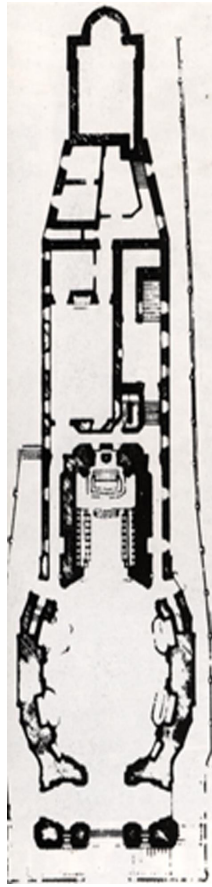


10

11



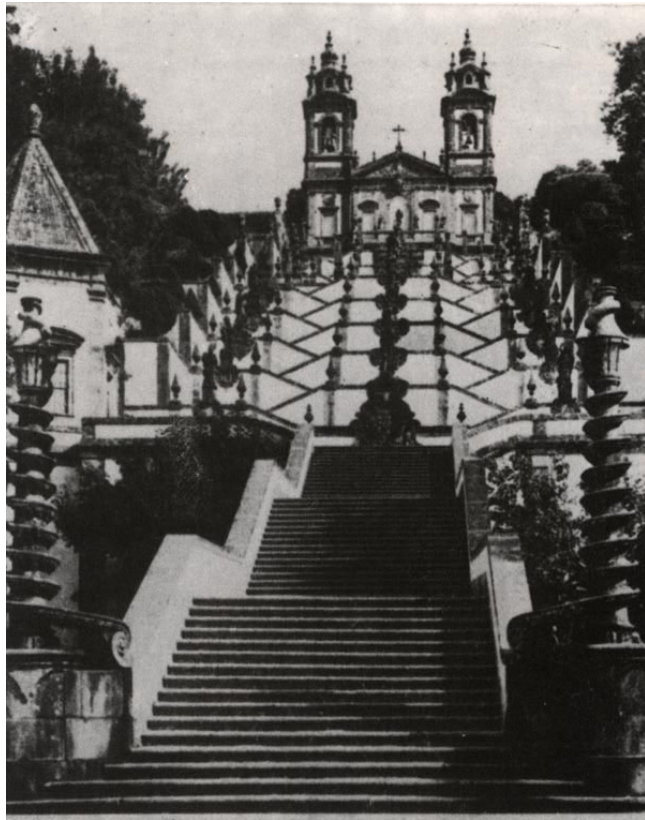




13



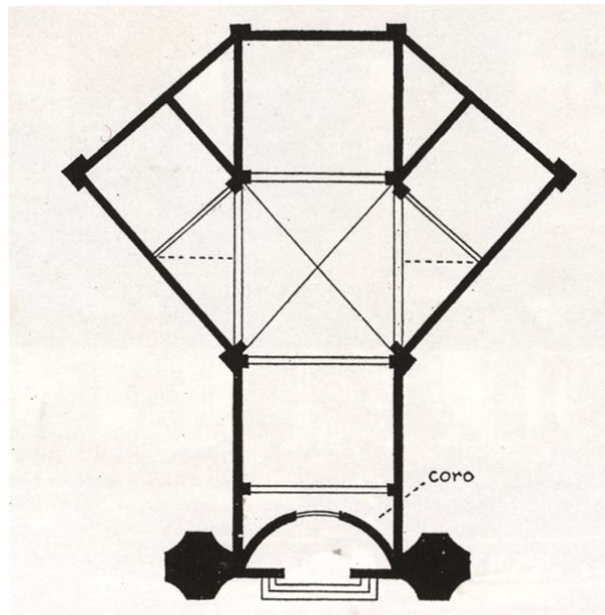
14



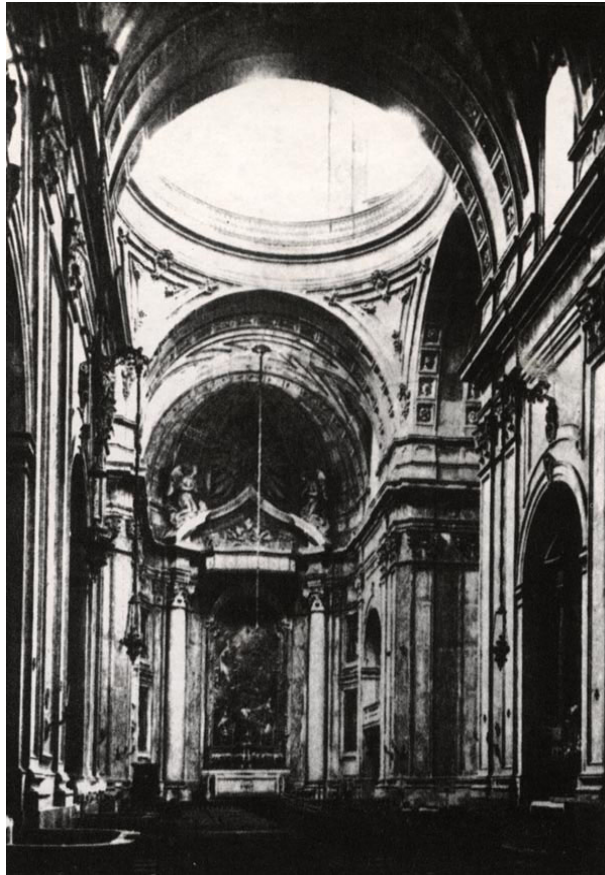




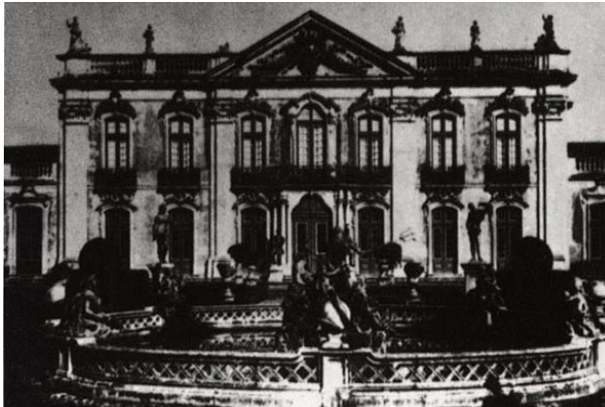
17
18







20



21



22



23



24
25





26



27

espírito do barroco romano seiscentista. Ora a análise da obra de S. Roque indica claramente a autoria de Vanvitelli, inserindo-se na evolução artística da sua carreira.

A escolha de um arquitecto romano pressupõe o afastamento de Ludovice. É uma natural decisão de D. João V, que ao longo do seu reinado sempre procurou uma actualização constante em Roma. Essa atitude motiva a fortuna de Ludovice nos começos do século, quando chega a Portugal directamente de Roma; motiva o seu afastamento em 1742 porque cerca de 40 anos se tinham passado e o arquitecto não mais saía de Portugal. Mas o seu afastamento é relativo e Ludovice não deixará de impor o seu gosto nas cartas enviadas para Roma. Funcionando como conselheiro artístico do Rei, passados os gloriosos tempos de Mafra, o grande Frederico romano continuava a merecer a confiança de D. João V. Inovador na juventude, Ludovice será um zeloso defensor da tradição nas críticas formuladas ao projecto de Vanvitelli, e também por isso a obra final será um compromisso entre dois mundos: um barroco resistente, que lentamente se esgotará, e o neoclassicismo que se anuncia.

A Capela de S. João Baptista oferece a rara particularidade de poder ser confrontada com os trabalhos iniciais preparatórios — os projectos (guardados no Museu de S. Martino em Nápoles) e a correspondência trocada entre Lisboa e Roma. Na primeira carta datada de Lisboa (1742) são indicadas as dimensões do espaço disponível, natural limitação a que os projectos terão que se acomodar. Paralelamente segue a informação do objectivo pretendido: uma nova capela que resplandeça pela qualidade e cenografia dos

materiais “nobres” a serem utilizados, o bronze e os mármore. Este princípio concorda com a prática corrente de renovar velhos interiores por via decorativa, subordinando-se à linha geral de actuação de D. João V e de outros encomendadores nacionais. As diferenças, fundamentais, residem contudo na constante exigência de qualidade e no uso dos mármore, que balizam o mecenato régio. Na mesma carta seguem indicações iconográficas precisas. A pintura do altar-mor representaria o Baptismo de Cristo, onde apareceriam o Espírito Santo S. João Baptista e a Virgem. De cada lado, pequenas pinturas representariam a Anunciação da Palavra Divina e o Espírito Santo descendo sobre os Apóstolos. Todas as pinturas seriam feitas por Agostinho Masucci. Informações técnicas completam a carta: as partes laterais deviam orientar-se pelas das outras capelas, pedindo-se ao arquitecto que fizesse desenho separado para o santuário do altar.

Uma semana depois uma carta de Roma indicava a escolha do arquitecto. Os desenhos entretanto enviados merecerão duras críticas a Ludovice. Vanvitelli propunha algumas formas borrominianas, como a forma oval no altar, e elaborada decoração nas portas laterais. Ludovice dirá da falta de dignidade da Capela, criticando a forma oval, a falta de friso no entablamento, imprópria utilização das armas reais no pavimento, preferindo-as no exterior, sobre o arco, a não integração do altar na Capela. Apesar do tom duro das críticas e dos receios de Carbone de que as mesmas ofendessem o arquitecto, este aceita as correcções e obedecerá às instruções recebidas. Os trabalhos começarão então, sendo os seus progressos informados continuamente para Lisboa. A fama da capela espalhou-

se entretanto por Roma, e Bento XIV manifestou mesmo o desejo de a ver antes do seu embarque para Portugal. De Roma chegava a indicação de que a Capela seria uma das mais maravilhosas da Europa, consideração que lisonjeava os propósitos europeizantes e de prestígio de D. João V. Em Dezembro de 1744 o Papa consagrava o altar da capela, numa longa cerimónia que decorreu na igreja de St.º António dos Portugueses.

Alguns contratempos surgidos com o pagamento de materiais prolongaram as obras até 1745. Também a doença de Masucci as retarda. Em 1747 as obras são finalmente concluídas — e em Setembro desse ano chega a Lisboa a nova Capela. É acompanhada por vários artistas italianos, encarregados de supervisionarem a sua instalação, iniciada em Novembro. À morte de D. João V, as obras não estavam ainda terminadas — e não se sabe quando estiveram.

A obra final regista as correcções impostas por Ludovice: balaustrada rectilínea, armas reais sobre o arco, esfera armilar, simbolizando as descobertas dos portugueses, colocada no chão da capela, entablamento enriquecido por friso. Outras alterações não mencionadas nas cartas são também introduzidas: quatro colunas caneladas no altar, em vez de duas, os arcos de altar terminando em volutas, decoração de *putti* na abóbada. O resultado final da obra revela as ambiguidades resultantes dos compromissos preliminares e da existência de um espaço a respeitar. O exterior da capela harmoniza-se com o tom genérico das restantes capelas e contrasta com a cenografia interior. Como na capela-mor da Sé de Évora, o espaço é exíguo,

e a sua dinamização e ampliação obtêm-se pela cor dos mármore, mosaicos e ainda pelo ponto de fuga das pinturas.

Obra de um devoto, a Capela de S. João Baptista (invocando o Santo com o mesmo nome do Rei), é obra final do reinado joanino e não deixa de condensar algumas constantes desses 44 anos. Desde logo o empenhamento do Rei em fazer obra de qualidade, o constante desejo de actualização com Roma onde a obra é encomendada e feita, o interesse do Papa que a sagra conferindo-lhe importância e dando-lhe prestígio internacional, a escolha de um renomado arquitecto, a presença de Ludovice pairando criticamente. Apesar dos ciúmes sentidos por Ludovice, a sua actuação em todo o processo da obra não deixava de representar uma distinção e a consagração da sua actividade de arquitecto ao serviço do Rei. Membro da Confraria de S. Lucas em 1718, membro da Ordem de Cristo em 1740, arquitecto-mor do Reino em 1750 (já no reinado de D. José), Ludovice é um arquitecto-cortesão com palácio próprio em Lisboa, a S. Pedro de Alcântara (1747), e casa de campo em Benfica (Quinta da Alfarrubeira, 1727), sendo ambas as construções de sua autoria. Aproveitado por D. João V, dentro dos parâmetros ordenadores do programa construtivo régio, Ludovice domina o panorama da arquitectura cortesã da primeira metade de Setecentos. É portador de uma linguagem eclética, forjada nos contactos romanos e, numa encruzilhada geracional de arquitectos portugueses, ele emerge como o renovador que D. João V procurava. O grande Frederico romano — e o também odiado Ludovice — é ainda portador de uma outra mensagem: a da constante exigência de bem construir e acabar as suas obras

(enquadrado obviamente pelo mecenato real), que em Portugal serão sempre qualidades a distinguir.

D. João V morre a 30 de Julho de 1750, encerrando-se um ciclo da arquitectura barroca — mas não a sua longevidade persistente. O Rei fez de Lisboa/Mafra um centro primordial de irradiação do barroco. O seu mecenato, alargado a outras manifestações artísticas, privilegiou contudo a arquitectura, onde foi mais consequente a sua acção — e a que mostrou resultados mais duradouros. Oscilando entre a renovação total, que Mafra protagoniza, ou soluções de compromisso, como as verificadas na Capela-Real, há uma orientação permanente na política construtiva — prestigiar o país, prestigiando-se, projectá-lo na Europa e inseri-lo nas suas correntes actantes.

Rei de um país católico vivendo de riquezas coloniais providencialmente descobertas, D. João V faz de Roma modelo paradigmático, e mítico, da sua acção artística. Em Roma criou em 1717 uma Academia de pinturas destinada a acolher e formar pintores portugueses numa época em que a pintura romana entrara num convencionalismo paralisante. É também a Roma que se enviam escultores e de lá nos chegam outros destinados a suprir falhas nacionais. Frustrante para a pintura e escultura, assim parece ser o mecenato joanino — mas não incoerente em relação ao modelo romano que se pretende imitar. Por isso o Papa lhe deu o título de “Rei Muito Fiel”. Era o corolário natural de uma política que lhe valeu, mais recentemente, um título não menos apropriado: “Roi Très Romain” (Bottineau).

IV / O BARROCO NO NORTE (1725-1769)

O Porto ganha no período barroco um cunho peculiar que em grande parte mantém. No século XVIII a cidade conservava uma fisionomia medieval animada por alguns grandes edifícios maneiristas e pela antiquíssima Sé, dispondo ainda de uma paisagem natural única, com os campos repartidos em socalcos até ao Douro. D. Tomás de Almeida procurara dar-lhe um novo sentido através de uma intervenção urbana que apreciámos. A sua partida para Lisboa em 1717 gorou o projecto que nenhuma outra força social portuense se mostrou interessada em prosseguir. No fundo, tanto o clero como a nobreza do Porto mostravam relutância em patrocinar soluções urbanas globais, preferindo modelos de intervenção pontuais. Não era uma originalidade portuense pois sabemos que já idênticas soluções foram adoptadas em Lisboa onde também a renovação citadina se faz por via de fachadas cenográficas.

No Porto sentia-se a necessidade de renovação que desse sentido à prosperidade económica da cidade,

ligada sobretudo com o comércio vinhateiro. Segunda cidade do Reino, ciosa da sua qualidade de capital do Norte, cabia-lhe naturalmente uma actualização arquitectónica que artistas locais pareciam incapazes de realizar. A solução encontrou-se com a vinda do toscano Nicolau Nasoni, pintor de profissão e que no Porto se fará arquitecto dando à cidade uma fisionomia cenográfica que a individualizará. Graças à geral prosperidade do país era possível quebrar a relativa unidade maneirista e as cidades e regiões desenvolveram as suas próprias potencialidades através da adopção de um arquitecto exclusivo. Com o barroco fomentam-se núcleos regionais que se distinguirão mais pela cronologia e diferentes gradações decorativas do que por reais dissemelhanças estruturais.

Nasoni chega ao Porto em 1725, destinado a trabalhar para o clero da Sé que, numa situação de vacância, é o grupo social que aposta na renovação da arquitectura citadina. Nascera numa pequena povoação próxima de Florença em 1691. A sua actividade na Itália é pouco conhecida mas sabe-se que trabalhou em Siena onde se distinguiu como construtor de obras efémeras nas quais desponta já o sentido cenográfico desenvolvido no Porto. Aos 22 anos iniciou-se nessa actividade revelando desde logo um bom relacionamento com o poder local, faceta que conservará. A estadia em Siena entre os anos de 1713 e 1720 deu-lhe ainda oportunidade de estudar arquitectura. Mas em Siena Nasoni tomou sobretudo lições de pintura do seu mestre Nasini. É na qualidade de pintor que passa à ilha de Malta, após uma estadia romana onde pintou o palácio do Grão Mestre. Em Malta toma contacto com a arquitectura da ilha,

fechando assim um itinerário pessoal cujas influências o futuro revelará. Nasoni trabalhou em Malta com D. António Manuel de Vilhena, Grão-Mestre da Ordem, e travou conhecimento com Roque de Távora e Noronha, fidalgo portuense que originou a vinda do artista para o Porto. Esse fidalgo era irmão do Deão da Sé do Porto, D. Jerónimo de Távora e Noronha Leme Cernache, figura destacada da igreja local. Numa primeira fase o Cabido pretendia renovar a velha Sé medieval, actualizando-a na vaga italianizante sentida desde D. Pedro II e que D. João V tornou modelo prestigiante. Por outro lado terá sido sedutor para Nasoni trabalhar num país e numa cidade que não lhe podiam opôr rivais de talento na arte da pintura. É na qualidade de pintor que é contratado, como Ludovice o fora como ourives. Por sintomática e paradoxal coincidência, ambos grangearão fama, fortuna e honras mundanas como arquitectos. O toscano será chamado de Dom num país onde as leis severas regulavam o seu uso. Ludovice e Nasoni serão em Portugal insígnies arquitectos por um conjunto de razões que vão desde a necessidade de actualização face à realidade italiana até à falta de alternativas apresentadas pelos artistas locais.

Em Setembro de 1725 Nasoni pintava as suas primeiras obras na Sé do Porto, criando perspectivas ilusionistas que ampliavam o espaço medieval. Até 1733 Nasoni criou a ilusão de espaços infinitos (como Bacharelli o fizera na portaria de S. Vicente de Fora em Lisboa), na capela-mor e na sacristia, com uma riqueza de pormenores que rivalizavam com a talha. Pinturas, talha e mármore tendiam para uma apropriação total do espaço reivindicando primazia sobre as ancestrais estruturas arquitectónicas.

A fama destas obras e de Nasoni estendeu-se pelo vale do Douro e o toscano recebe a incumbência de decorar a Sé de Lamego (1738?) que conhecia igualmente um período de vacância. Nas abóbadas da nave central e laterais, Nasoni pinta cenas do Velho Testamento, com riqueza e variedade de ornatos, sentido de profundidade e tendência para a assimetria. R. Smith considerou estas obras, no seu género, as mais importantes do país. Outras obras suas, como as realizadas na pequena igreja de St.^a Eulália na Cumeeira (St.^a Marta de Penaguião), ou as que realizou para a igreja da Venerável Ordem Terceira de S. Francisco (Porto), mostram a sua fácil aceitação nos meios clericais nortenhos e uma fama rapidamente divulgada. A protecção do Clero da Sé portuense e o seu bom relacionamento social facilitaram uma carreira rentável, logo assinalada em 1732 pela compra de uma pequena propriedade. Mas a viragem decisiva na carreira de Nasoni dá-se com a sua passagem a obras de arquitectura. Tal mutação compreende-se no quadro de circunstancialismos locais a que não é estranha também a protecção de Deão e a natural ambição pessoal de Nasoni. O seu passado italiano e o contacto com as obras ter-lhe-ão servido de memória cultural a que o seu génio lírico dará inegável cunho pessoal. Estamos, no entanto, em presença de um quadro de referências empíricas e o artista raramente ultrapassará a qualidade de arquitecto-decorador, notável embora.

Em data e local incertos, na Sé do Porto, Nasoni iniciou-se como arquitecto. Nas portadas da capela-mor e nas oito naves do claustro, Nasoni fez de certo modo uma transposição para a pedra da sua linguagem pictórica: frontões curvos interrompidos, grandes

volutas laterais, etc. Era uma nova gramática barroca de ressonâncias italianas e onde a invenção teatral do artista se desenvolve em formas de grande plasticidade colocadas sobre superfícies lineares. Eram motivos pontuais que emprestava nova cenografia a velhas estruturas. Os progressos do artista far-se-ão sentir na escadaria do claustro, dando acesso ao lugar superior, onde Nasoni revela a sua sensibilidade aos arranjos espaciais animados pela intensa luz natural coada de grandes janelas. Nasoni repetirá com mestria esta criação de espaços cenográficos. Mas na Sé é a nova galilé, concluída em 1736, que melhor documenta o sentido da obra nasoniana. Consiste numa ampla *loggia* palladiana, cenograficamente trabalhada e solicitando a rápida adesão do espectador.

Mas o enriquecimento e renovação da área da Sé completar-se-ia com a mais vasta residência episcopal portuguesa, o Paço, desenvolvido a partir de uma longa fachada principal centrada ao meio no eixo portal janela-remate. A mole imensa do edifício, algo pesado e lentamente construído a partir de 1741, impõe-se no entanto à cidade prestigiando os seus promotores. Aproveitando o declive do terreno, o edifício irregular propõe três fachadas principais cujo encanto maior reside nos motivos decorativos que sublinham as aberturas, distinguindo-se especialmente os frisos ovados das janelas superiores. O eixo central da composição apresenta um portão rusticado encimado por varanda de linhas sinuosas, local de apresentação pública do poder eclesiástico. A vasta escadaria interior confirma o talento de Nasoni como encenador de espaços. Esta qualidade nasoniana ensaiara-a o artista pela primeira vez no Palácio de S. João Novo, obra

atribuída, ao combinar a sala de entrada com escadaria fortemente iluminada. Uma série de escadas assim se define: S. João Novo — Claustro da Sé — Paço Episcopal — e define também as potencialidades do pintor-encenador-arquitecto. No palácio de S. João Novo (1727?) Nasoni trabalhou para Miguel da Costa Lima e Melo, 4.º filho do tesoureiro-mor da Sé, continuando a mover-se no círculo de uma clientela eclesiástica ou com ela aparentada e que nunca abandonará. Em sítio irregular, dando para pequeno largo fronteiro e para a igreja do mesmo nome, o palácio de S. João Novo consagra uma pequena unidade urbana resultante do poder referencial de uma fachada teatral. A estas qualidades contrapõem-se algumas fraquezas de feitura, no dimensionamento de janelas e pilastras, resultado natural de uma aprendizagem que se faz profissionalmente em obras de responsabilidade.

Motivos decorativos nasonianos surgem também na pequena capela da Casa de Fafães (pressupondo uma atribuição segura), obra realizada para um dos Beneficiados da Sé.

Este conjunto de obras constitui a primeira fase de experiência arquitectónica de Nasoni, quando o artista se notabiliza por uma forte linguagem decorativa expressa num granito negro. A essas virtudes plásticas Nasoni junta o domínio efectivo de espaços interiores através de escadarias dinamizadoras. Estabelecem-se assim os princípios básicos que nortearão a sua actividade futura.

No panorama da obra de Nasoni destaca-se justamente a igreja dos Clérigos, onde o domínio espacial resulta da planta e alçados e não de engenhosos artifícios decorativos. Para os Clérigos concebeu Nasoni

uma planta elíptica, a segunda conhecida em território continental após a Sala Elíptica de Mafra. A primeira é seguramente de Nasoni, a segunda é obra provável de Ludovice. Em qualquer dos casos a elipse, forma que melhor traduz os propósitos barrocos de envolvimento, fluidez e espaço infinito, deve-se a artistas estrangeiros não vinculados a uma prática de engenharia militar redutora. Nos Clérigos a unidade interior, prejudicada pelo aumento da capela-mor e supressão do lanternim que diminui a entrada de luz, é notável, constituindo a melhor obra do género de Nasoni. Roberto Smith considera mesmo os Clérigos como “a primeira igreja do estilo barroco do Porto” — e pela proposta planimétrica seria a bem dizer a única. Após as escadarias, é na igreja dos Clérigos que Nasoni se revela verdadeiramente arquitecto, capaz de dominar a linguagem espacial e estruturando a obra a partir daí. Significativamente — e apesar da qualidade dos ornatos — estes dignificam a obra mas não reivindicam papel primordial. A decoração é, no panorama barroco, fundamental, mas apenas onde a arquitectura está ausente.

A igreja dos Clérigos é pois a obra fundamental de Nasoni — e fundamental o é também para a arquitectura barroca. Iniciada em 1732, resulta da decisão de uma assembleia (1731) da Irmandade com o mesmo nome constituída em 1707 e que desejava sede condigna. Na reunião de 31 o projecto é apresentado e logo aprovado sendo então presidente da Irmandade o Deão Jerónimo de Távora e Noronha, protector permanente de Nasoni. A nóvel igreja seria construída em local extra-muros da cidade, confirmando a apropriação de novos espaços feita pela arquitectura barroca, funcionando

simultaneamente como pólos dinamizadores do crescimento urbano. É por isso intencional o aproveitamento de um sítio elevado donde a igreja pudesse irradiar o seu poder visual, prestigiando a Irmandade e a própria cidade. Esta terá compreendido a importância decisiva da obra pois comemora com luminárias (concebidas por Nasoni) e cortejo em que se incorporam as principais forças sociais da cidade, a abertura dos trabalhos.

O ritmo das obras não é constante, como resultante de intrigas movidas pelo Clero da igreja de St.º Ildefonso, que receava a concorrência da nova igreja. A igreja de St.º Ildefonso, de planta octogonal, representava não o passado seiscentista, e muito menos uma tradição herdada de João Antunes, como queria Robert Smith, mas a vertente mais comum de plantas projectadas por artistas portugueses: não o passado, mas o presente actuante que, nas suas limitações e ambiguidades, constituía a proposta diferenciadora da arquitectura barroca em Portugal. Mas em 1745 ainda a obra conhecia dificuldades, rapidamente solucionadas em 1748 quando se encontrava praticamente terminada. Faltavam no entanto as escadas fronteiras à fachada principal (1750-54), sendo a igreja somente sagrada em 1779, seis anos após a morte de Nasoni. Por sobre todas as vicissitudes o Porto tinha finalmente a sua igreja barroca, a que melhor define a renovação empreendida no período joanino.

A fachada principal, com os seus dois pisos, definia-se intencionalmente na vertical, assumindo a importância de que se revestia. Às proporções juntava-se um vocabulário decorativo com exuberantes formas “gordas”, uma cenografia trabalhosa que suscitava a

empatia do espectador. É “uma vasta pintura cenográfica” traduzida espectacularmente em arquitectura: painéis com florões, cascas, panejamentos, grinaldas, festões, uma tríplice coroa papal sobre almofada, estátuas de S. Pedro e S. Filipe Néri... Era encimada por um frontão de linhas ziguezagueantes, com pilastras terminais e uma cruz central reforçando o jogo ascensional. Era a apoteose dramática do pintor-decorador-arquitecto Nicolao Nasoni que assim moldava definitivamente a fisionomia da cidade. A clientela clerical do artista aceitava com entusiasmo o imaginário lírico do artista que meritariamente harmonizava a sua formação com o gosto local.

A igreja era servida por escadaria, em parte sacrificada nos arranjos urbanísticos oitocentistas, sublinhando o pendor teatral do local, reforçado pela decoração que acompanha o seu desenvolvimento. Escadas servindo patamares, partiam na parte inferior de uma forma semi-circular. Dir-se-ia uma igreja de peregrinação imposta à cidade, que a exclui e a atrai simultaneamente. Pensada em função da cidade fora-o certamente, desde logo no empenho posto na fachada principal, que as laterais não registam. A fachada principal era um grande bloco decorativo que se aplicava ao edifício. A ausência de torres seria em 1757 compensada com a realização de uma torre famosa que ficaria emblema da cidade.

Mas, enquanto decorriam as obras da igreja dos Clérigos, Nasoni não esteve inactivo. Em 1734 está em Lamego com a incumbência de renovar a Sé, realizando obras de alguma austeridade sobretudo nas três grandes naves. Entre 39 e 43 trabalhou no Palácio de Mateus onde será o provável autor da dupla escadaria exterior e

de motivos decorativos assaz simplificados e de que o artista não terá vigiado de perto a feitura. A planta do palácio trasmontano revela ainda afinidades com as do Freixo e Ramalde. A mais importante construção senhorial do Norte será assim com toda a probabilidade obra de Nasoni — inevitavelmente.

Mas na zona do Porto, em Matosinhos, Nasoni é encarregado de realizar obra importante para a Irmandade do Bom Jesus, cujos irmãos se estendiam por todo o Reino, como o Duque de Cadaval, os Marqueses de Arronches e Fontes. Ligada a remota aparição milagrosa duma imagem do Bom Jesus, constituíra-se entre 1559-79 numa capela por ordem da Universidade de Coimbra a quem pertenciam os terrenos das margens do Leça. O crescimento devocional e económico motivou um programa renovador do século XVIII que culmina em 1743 com a resolução de fazer obra grandiosa. Nasoni é assim autor do frontispício e fachadas laterais da igreja do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos. A esta obra não é mais uma vez estranha a figura do Deão que em 1733 era figura principal de uma procissão realizada pelas ruas de Matosinhos. A fachada principal desenvolve-se horizontalmente, sendo o ritmo marcado por pilastras jónicas duplas que enquadram portadas e nichos. Na parte superior definem-se as duas torres laterais e um imafronte central onde se define uma janela de linhas curvas. Na linguagem decorativa nota-se uma mutação para formas menos “gordas”, mais cingidas à parede, sem que se perca a fantasiosa “rêverie” do artista.

Em 1741 terminou entretanto a situação da Sé vacante e é já em presença do novo Bispo, D. Frei José Maria da Fonseca e Évora, que Nasoni projecta a

pequena igreja de Santa Marinha, em Vila Nova de Gaia. A torre, completada em 1849, oferece a originalidade da sua planta poligonal até à cornija, recordando a obra do Aleijadinho.

No Porto, Nasoni continuava a satisfazer encomendas do poder eclesiástico. Para espaço exíguo projectou em 1746 a casa do Despacho da Venerável Ordem Terceira de S. Francisco, aproveitando o brasão como elemento decorativo dinamizador da fachada principal. Os interiores, ricos em ornamentação, são dos mais notáveis do Porto setecentista.

Na zona oriental da cidade Nasoni constrói o Real Recolhimento de Meninas Orfãs de N.^a S.^a da Esperança, obra encomendada pela Misericórdia. A fachada da igreja surge entre as duas fachadas do Recolhimento, plano só terminado no século XIX e de que ignoramos a autoria. A fachada da igreja é um notável repositório da plasticidade das formas nasonianas. Em pequena escala, é uma variação sobre a fachada dos Clérigos. O frontão apresenta o mesmo perfil ondulante pleno de movimento que volutas e palmas dobradas reforçam, e a portada retoma também os Clérigos. O naturalismo, caro a Nasoni, apresenta aqui flores atadas e outros elementos florais. O interior porém não oferece supresas. E, à excepção da igreja dos Clérigos, Nasoni preocupa-se sobretudo com a dignificação das fachadas, como na pequena igreja em análise. O interior define uma planta longitudinal com cobertura em abóbada de berço. Espaço simples prevendo a dinamização do retábulo do altar-mor.

Esta constante na obra de Nasoni pressupõe que o artista se manteve essencialmente um decorador exímio, com um notável reportório formal em permanente

invenção. Tal é o sentido das obras realizadas na velha igreja da Misericórdia que, datando de 1559, ameaça, em meados de Setecentos, ruína eminente. Trabalhando para a rica instituição, a que pertencia a melhor fidalguia da cidade, Nasoni fará um novo exercício de virtuosismo das suas qualidades cenográficas. As obras iniciam-se após reunião deliberativa de 1749 e no ano seguinte achava-se concluída a nova fachada, assinalando um momento criativo fundamental de Nasoni.

Após a reunião de 49, Nasoni apresentou um primeiro projecto destinado a engrandecer a igreja e a instituição, que não foi aceite pacificamente pela Mesa. A obra realizada é assim uma solução de compromisso entre o projecto de Nasoni e as exigências do encomendador, resultando numa perda de imponência. A obra foi sobretudo prejudicada pelo abandono do gradioso arco terminal, que não figura no segundo projecto elaborado. À moda italiana, estavam também previstas mais estátuas. Não sabemos se as simplificações operadas se deveram a problemas financeiros, razões estruturais do edifício ou simples divergências de gosto.

A nova fachada da igreja da Misericórdia retoma a divisão em dois andares enunciada nos Clérigos, mas com aberturas mais iguais. No piso inferior uma galilé enquadra a porta principal entre duas janelas. A decoração faz novamente a riqueza desta fachada, projectada verticalmente e dividida por pilastras jónicas. É uma decoração onde assomam motivos *rocaille*, como na tarja que remata a porta principal ou nas conchas rematando as portas menores ou ainda na composição saliente a meio da fachada. Nunca, porém, Nasoni fará a

passagem definitiva para a linguagem fina e mais delicada do *rocaille*, mantendo-se também aqui fiel a formas mais pesadas, características do barroco. Repete as cascas, os frisos de flores, os festões, os florões — e tirando mais uma vez partido das formas heráldicas e simbólicas. Na fachada da Misericórdia, como o fará no Palácio do Freixo, utiliza com abundância esculturas em reforço da opulência plástica preconizada. Notável é a fantástica composição entre a portada principal e a janela do meio da fachada, bem como o remate do arco, enquadrado por duas esculturas sentadas em frontões invertidos.

Situada numa rua de casas burguesas, a fachada da igreja da Misericórdia, realizada no meio do século XVIII, simboliza a vitalidade que o barroco conhecia ainda no Porto quando em Lisboa e nos círculos da corte conhecia um declínio que a morte de D. João V apressaria. Mas a clientela portuense não tinha ainda completado o seu ciclo renovador feito em termos barrocos.

Faltava porém uma obra que coroasse o esforço empreendido e que prestigiasse a cidade e o artista. Dando seguimento à igreja dos Clérigos, Nasoni construiria na sua retaguarda uma casa utilitária de forma poligonal e um hospital. A partir de 1757 o conjunto completava-se com o início da construção da famosa torre que sintetizará o estilo nasoniano. Com 75,6 metros de altura, servida por escadaria com 225 degraus, divide-se em seis zonas repartidas por quatro andares. Na parte inferior, na primeira zona, predominam valores estruturais sobre os decorativos. Passada a segunda zona, de transição, define-se uma terceira, mais rica na decoração: frontões curvos na

fachada oeste, remates borrominianos e jarra chamejante sobre cornija nas fachadas norte e sul. À quarta zona de forma oitavada seguem-se as zonas terminais onde a decoração assume um esplendor mais teatral: fogaréus, jarras chamejantes, vergas e remates arqueados, grinaldas, etc. A composição termina num alto lanternim, lembrança toscana do artista.

R. Smith considerou a Torre dos Clérigos a “obra-prima do mestre Nasoni” e “o triunfo do pintor que se faz arquitecto, do artista essencialmente decorador, que aqui e unicamente aqui realizou completamente as funções da architectura monumental...”.

A Torre dos Clérigos coroa a obra de Nasoni e a architectura barroca do Porto, permanecendo como emblema da cidade e sinal do poder do clero responsável pela renovação empreendida. O clero, que dominava de facto a cidade, era pois o único grupo social capaz de empreender tal obra — e o único que verdadeiramente a merecia.

Nasoni construiria ainda uma derradeira igreja para a cidade do Porto, a de Nossa Senhora do Terço e Caridade. Situada em rua estreita, a igreja tem na sua fachada “o maior exemplar do realismo decorativo” (R. Smith) da obra de Nasoni. De facto, o motivo principal da fachada não é mais que uma grandiosa custódia plena de simbolismo e em que a linguagem decorativa serve uma vez mais a exaltação religiosa. A ornamentação aproxima-se, pela sua finura, e uma vez mais, dos motivos *rocaille*.

A igreja do Terço e Caridade foi construída entre 1755-59 e encerra a participação do arquitecto civil da cidade e dos arredores, onde construiu várias casas de campo. A clientela servida girava em torno de membros

da hierarquia diocesana, mantendo por isso o arquitecto propostas similares embora decorativamente mais depuradas.

Perto da Sé, Nasoni construiu para o Cónego do Cabido, Doutor Domingos Barbosa, a casa do mesmo nome. Domingos Barbosa fora o principal administrador das obras da Sé e naturalmente escolheu o arquitecto que podia protagonizar o desejado sentido de mudança. Nasoni delineou duas fachadas de alguma monumentalidade, dando uma para rua estreita e outra para largo interior. Com proporções diferentes do Palácio de S. João Novo, a casa do Dr. Domingos Barbosa aceitou o mesmo tipo de janelas, cuja função é dinamizar os alçados estáticos. As duas torres angulares, para além das qualidades planimétricas e ornamentais, retomam uma tradição regional. Esta atitude contemporizadora de Nasoni é talvez uma homenagem a uma região e a uma cidade que tão bem o acolheram.

Mas, nos arredores campestres do Porto, Nasoni tinha ainda um vasto campo aberto para experiências cenográficas. O movimento em direcção à natureza sentido no Porto proporcionará uma arquitectura em harmonia com jardins ao modo das “vilas” italianas, que são para Nasoni pontos inevitáveis de referência.

A oeste da cidade, na Quinta do Chantre, Nasoni continuou a servir uma clientela eclesiástica. Esta obra (atribuída) foi talvez realizada entre 1743-46 para o Chantre Fernando, da família Barbosa de Albuquerque. É uma casa nobre rural, dominando os eixos dos jardins, à maneira italiana, povoados de esculturas harmonizadas com a paisagem. A casa é um grande bloco rectangular, centrada numa torre com capelas laterais. Mais uma vez Nasoni servia a tradição

portuguesa na articulação dos elementos, nos propósitos sociológicos e estéticos desta clientela de província simultaneamente conservadora e aberta a novas soluções. Esta solução de compromisso prejudica sobretudo os elementos estruturais, já que na decoração pode Nasoni fantasiar os seus frontões invertidos combinados com volutas, os painéis irregulares, etc.

O conservadorismo de soluções é visível na Quinta de Ramalde, feita para o respectivo Morgado, onde a nova casa evolui da primitiva medieval. Um neogótico em antecipação, como queria Robert Smith, ou um conservadorismo de soluções que, na verdade, nunca abandonou a arquitectura doméstica portuguesa em concordância com uma situação mental e estética de encomendadores ruralizados?

A Quinta da Prelada, feita para a família Noronha de Meneses, oferece outras soluções mais teatrais, em especial nos jardins. Aqui Nasoni fez recurso a vasta gama de elementos, pontuando o espaço de representação — cascatas, obeliscos, pirâmides, um labirinto, um grande lago com torre gótica, etc., constituindo sem dúvida um ponto alto da sua carreira. No conjunto, realizado talvez entre 1743-48, a casa será o elemento mais modesto, vivendo novamente da decoração.

Para o novo bispo D. Frei José Maria da Fosenca e Évora, Nasoni trabalhou na Quinta de St.^a Cruz, rodeada de altos muros pontuados de aparentosos portões de entrada em que os elementos heráldicos são fulcro de composições decorativas.

Nasoni iniciara estas casas de campo numa fase já madura da sua carreira de arquitecto. Devia-a em grande parte à falta de concorrência capaz, mas também à

protecção que o Deão sempre lhe dispensara. A D. Jerónimo de Távora e Noronha, mecenas do artista e da cidade, faltavam as habitações condignas com o seu estatuto. Nasoni será o autor da sua habitação citadina, a desaparecida casa da Vandoma, e do Palácio do Freixo numa quinta em Campanhã. Inserida em terrenos em declive sobre o Douro, em óptima situação paisagística, a Quinta do Freixo será o local ideal para Nasoni idealizar uma arquitectura digna do seu principesco protector. Será o coroamento da sua arquitectura civil este palácio italianizante, transfigurado pelo lirismo nasoniano. A casa assenta num terraço, sendo dominada por uma série de linhas verticais ao longo das quatro fachadas, enquanto torres pontiagudas angulares as enquadram. A casa apresenta por isso uma forma compacta, tendo cada fachada um desenho distinto. A mais movimentada é a fachada leste, onde o corpo central recuado é servido por grande escada conduzindo a portas monumentais e terminando em frontões interrompidos. A fachada era encimada pelo brasão dos Noronhas, sinal do poder e grandeza do Deão. Na fachada oeste a movimentação obtém-se pelos nichos chanfrados das três janelas do andar superior, enquanto na fachada sul, fronteira ao rio, a janela central é reentrante. A fachada norte, bastante adulterada, mostra ainda a parte central chanfrada, sem esculturas.

Nos jardins, Nasoni utilizou novamente uma “espacialidade processional”, desde o portão principal da quinta até à casa, dramatizando a natureza concebida como cenário prestigiante. O esquema adoptado harmonizou-se com o terreno em declive num sábio aproveitamento dos recursos paisagísticos. Por isso utilizou Nasoni um percurso em diagonal, servido por

cenográficas escadas e terreiros e iniciado num portão opulento de formas decorativas (hoje em quinta de Ponte de Lima), onde se destaca o golfinho, símbolo heráldico dos Távoras. Figurando no topo do portão, o golfinho é ladeado por volutas de formas inesperadas, mostrando as inesgotáveis capacidades do decorador Nasoni. Marcando o início do eixo que conduz à casa, Nasoni colocou aí um belvedere, nova lembrança italiana, ladeado por dois pequenos pavilhões, e cuja figuração, de inspiração militar, será uma homenagem prestada à Ordem de Malta.

No Freixo, Nasoni termina verdadeiramente, e em apoteose, a sua carreira de arquitecto de casas de campo. Com a igreja e Torre dos Clérigos e a Misericórdia, o Palácio do Freixo forma um notável conjunto do arquitecto do Porto que soube moldar a cidade através de uma inesgotável capacidade criativa. A linguagem utilizada, um tardo-barroco com afloramentos *rocaille*, privilegiou os aspectos decorativos das fachadas em prejuízo de elementos estruturais renovadores que Nasoni negligenciou. À excepção dos Clérigos, Nasoni foi realmente um notável decorador — e é a propósito da sua obra que, de modo mais exemplar, podemos dizer que a decoração substituiu a arquitectura. A força imensa da sua obra encerra simultaneamente as contradições da sua aprendizagem e do mecenato que serviu.

A influência de Nasoni sobre a arquitectura do Norte e do vale do Douro é visível nas formas simplificadas que muitas obras ruralizadas apresentam. O artista não fez verdadeiramente uma escola nem formou discípulos. Será José de Figueiredo Seixas, seu contemporâneo, o que mais consequentemente

aproveitou a sua lição. Começou a sua carreira como pintor, tal como Nasoni, e sob a sua direcção trabalhou desde a década de 30 (traduzindo já em 32 o tratado do Pe. Pozzo). Seixas foi autor da igreja da Ordem Terceira do Carmo, iniciada em 1756, cujos planos da fachada foram alterados em 62, após crítica de Nasoni. Este confinou a varanda à frontaria enquanto Figueiredo Seixas a queria até à porta transversal. De planta rectangular, a igreja notabiliza-se pela fachada, dividida em três secções, terminando em frontão ondulante coroados por estátuas. Situada junto à igreja de N.^a S.^a do Carmo, que beneficiou de trabalhos de Nasoni, a igreja de Seixas é, sem dúvida, o seu trabalho conhecido que revela maior originalidade. A outra sua obra conhecida, a igreja de N.^a S.^a da Lapa (1759), revela já um vocabulário neoclássico em acordo com o novo rumo então tomado pela arquitectura do Porto.

De facto, em 1757 chegava ao Porto João de Almada e Melo, primo do Marquês de Pombal e por este enviado para reprimir os motins contra a recém-criada Companhia dos Vinhos do Alto Douro. Esta companhia monopolista tinha ainda como finalidade modernizar o Porto, isto é, actualizá-lo com os princípios iluministas norteadores do governo pombalino. Em 1758 criou-se a Junta das Obras Públicas do Porto, dirigida por João de Almada e vivendo do imposto sobre o vinho, cuja acção logo se faz sentir na abertura de ruas rectilíneas e algumas praças fora do burgo muralhado que entretanto se tentava também revitalizar. Era um amplo programa urbanístico em que a cidade era então pensada como um todo e levará à sistematização de um plano radioconcêntrico em 1760. Tratava-se de projectar uma

cidade nova que fosse digna do seu comércio internacional e reflectisse uma crescente prosperidade. Sucedia ao plano monumental que D. Tomás de Almeida retomara, formulado embora com outras directrizes. No plano consignava-se um pensamento programático de base iluminista. Nesse intuito renovador participou também a colónia inglesa na pessoa do consul John Whitehead, amador de arquitectura e urbanismo e amigo de João de Almada. A Whitehead se deve o plano da Praça da Ribeira (1763), rectangular e simétrica e em que os edifícios da mesma largura acolhiam arcadas nas zonas inferiores. Situada na zona ribeirinha, era a resposta portuense à lisboeta Praça do Comércio. A nova praça seria o pólo mobilizador de um novo urbanismo prolongando-se pela Rua de S. João e terminando em praça tringular. Este projecto, como a realização do plano radioconcêntrico, não seria finalizado mas define o novo rumo tomado pela arquitectura portuense. É certo que só em 63 se inaugurava a Torre dos Clérigos, mas nas paroquiais de N.ª S.ª da Vitória e S. Nicolau as formas decorativas tendem para a simplificação e linearidade. Tal como em Lisboa, também no Porto as igrejas seguiam a sobriedade e standardização dos prédios que na Rua Nova do Almada se construía. De 62 a 64, a rua que perpetuava o nome do “Pombal do Norte” dava seguimento aos planos gizados pela Junta. Neste novo ambiente mental se insere o próprio Figueiredo Seixas que no recentemente divulgado *Tratado da Ruação* inflecte em direcção a propostas iluministas que se contrapunham à sua aprendizagem e prática. Seixas defende aí um “Rococó racionalista” (Rafael Moreira)

para prédios que se distribuiriam numa utópica cidade regularizada.

Se Nasoni trabalhara apenas em igrejas e solares, com a possível excepção de um risco para uma cadeia (1761), a nova orientação apontava sobretudo para obras utilitárias, ou tidas como tal pelo pragmatismo pombalino. Nessa linha de acção se insere o Palácio da Relação e Cadeia, com projecto de Eugénio dos Santos (1765), de pesada e depurada fachada, lembrando esquemas seiscentistas, e o Hospital de St.º António (1769), cujos planos de John Carr, vindos de Inglaterra, apontam no caminho do neo-classicismo assim revelado à cidade. Por força da colónia inglesa o Porto antecipava-se a Lisboa — e a Feitoria (1785-90), desenhada pelo próprio John Whitehead, consagrava em definitivo o novo estilo.

A aventura barroca da arquitectura portuense detinha-se assim, para além de inevitáveis anacronismos, cedendo lugar a uma nova estética de uma sociedade em transformação. Mas por sobre o realizado e o apenas planeado, a Torre dos Clérigos continuava a ser o símbolo da cidade que Nasoni transformara. Que o símbolo se mantivesse e mantenha é prova da perenidade da obra realizada.

Mas a vitalidade do barroco continuava actuante no Norte graças ao notável artista bracarense André Soares (1720-1769). Trata-se do prolongamento de um estilo, numa situação tardo-barroca que aceita o vocabulário *rocaille* em oposição à racionalidade pombalina, erigida então em discurso oficial. O tardo-barroco bracarense de meados do século constitui com Queluz o reverso do Portugal iluminado. A província e a corte irmanavam-se

na resistência anti-pombalina mostrando que não era pacífica a nova orientação governativa.

Braga, cidade clerical ciosa das suas tradições religiosas, sede de Arcebispado, conheceu todavia uma lenta progressão arquitectónica na primeira metade do século. A velha Sé românica, com as suas três naves, recebe arranjos decorativos em actualização necessária face às novas exigências do culto e devoção. Tais obras, patrocinadas pelo Arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles, visavam sobretudo uma nova decoração e o aumento de luminosidade natural que lhe desse sentido. D. Rodrigo acrescentou ainda o antigo Paço Arquiepiscopal no lado sul, no seguimento de obras quinhentistas. Mas a acção artística deste prelado, cujos contornos e alcance são ainda imprecisos, não se confinou à mera renovação pontual de velhas estruturas, em atitude de consonância com o verificado na Patriarcal de D. João V ou na Sé do Porto. Também em Braga as obras fundamentais do barroco se estruturam à margem do passado. Como D. João V preferia Mafra a Lisboa (e Luís XIV, Versailles a Paris), e à escala de uma cidade de província do Noroeste, D. Rodrigo de Moura Teles prefere um cenário natural à velha Braga, para aí iniciar a obra emblemática que desse sentido à sua governação eclesiástica. No Monte Espinho, a leste de Braga, existia desde o século XIV uma simples ermida dedicada à St.^a Cruz; e o monte, em 1629, transforma-se em Monte Calvário. Constitui-se então a primeira confraria e ao longo do século XVII obras decorativas se vão realizando. As obras de reconstrução iniciam-se em 1722 e prolongar-se-ão nos seus aspectos mais significativos até finais do século. O fenómeno do Sacro Monte conheceu grande divulgação no Portugal

barroco, sobretudo no Norte, e visa conciliar reminiscências pagãs de provável origem pré-histórica com a representação do Monte Calvário, local de agonia de Cristo. A escolha de locais acidentados permitia ao peregrino, por um processo de empatia, reviver as agruras de Cristo depois compensadas pela ressurreição libertadora — Sua e da Humanidade. Deste modo se legitimava a apropriação do mundo selvagem, cristianizado e integrado na lógica da Igreja e se constituía um foco dinamizador da religiosidade campesina.

O conjunto então iniciado constava de um escadório, de percurso ziguezagueante em respeito pela ordenação do século anterior. Constituíram-se também as fontes dos Sentidos, intromissão terrena e corpórea no mundo sagrado, situação de equilíbrio instável que no barroco se não resolveu. As fontes do Escadório dos Cinco Sentidos, em representações simbólicas, eram ainda o lenitivo proporcionado aos peregrinos — e, em simbiose com a vegetação, harmonizavam o natural com o sobrenatural. Pontuavam o percurso, enriquecido, pequenas capelas devocionais de planta quadrada, em grande parte destruídas no século XIX e substituídas por outras de persistentes formas octogonais. No alto construiu-se então a igreja principal (projecto do engenheiro Manuel Pinto de Vilalobos?), cuja forma carece de precisão. Elíptica, circular ou simplesmente arredondada, consagrava em graus diferentes a vocação anti-longitudinal do barroco. É esta igreja demolida em 1780-81, por ameaçar ruína e não satisfazer o aumento do número de peregrinos, sendo então substituída por outra cujo significado referiremos.

A notável obra do Bom Jesus do Monte, contributo essencial para o barroco europeu e com repercussões no Brasil, insere-se numa primeira fase do barroco setecentista de Braga. Na arquitectura da cidade procurava-se sobretudo a renovação de interiores, pela talha e azulejo, numa prática que ocupou vários artistas locais de uma primeira geração e em que se destacou o entalhador Marceliano de Araújo. O seu vocabulário decorativo de borlas, grinaldas, farjas, conchas, etc., denota a influência de estampas internacionais que constituem a verdadeira aprendizagem destes artistas locais, interpretando-as ao sabor das limitações próprias ou do seu génio lírico. Assim foi para André Soares Ribeiro da Silva, o artista que melhor caracteriza o barroco bracarense ao mesmo tempo que fecha o ciclo nacional deste estilo, esgotando-lhe as possibilidades formais. André Soares terá beneficiado do contacto com Marceliano de Araújo? A verdade é que tudo se ignora sobre a sua formação. Filho de abastado comerciante, é natural que fosse um autodidacta, beneficiando ainda da circulação de estampas e gravuras de Augsburg portadoras de reportório temático e formal internacionalizado que tocou toda a Europa e as colónias americanas dos países Ibéricos. Em grande parte de origem francesa, encontraram em Jeremias Wolff um dos principais editores dessas formas, que seduziam pela plasticidade e que vinham afinal ao encontro do gosto de encomendadores e artistas do Noroeste. Os conventos da região, como o de Tibães, conservavam nas suas bibliotecas colecções dessas edições que, juntamente com os Registos dos Santos, vendidos em festas e romarias, constituirão factores de divulgação das formas *rocaille*.

A obra de André Soares constitui assim a tensão máxima entre estruturas herdadas do barroco e uma decoração assimétrica, quase sempre simplificada em relação ao difusor germânico. Esta dicotomia barroco-*rocaille* é resolvida ao longo da sua obra de um modo eclético, mas inovador. À semelhança do Porto, também Braga esperava, afinal, o seu arquitecto que desse sentido aos desejos áulicos de dois Arcebispos saídos da Casa de Bragança: D. José (1741-56), filho de D. Pedro II e irmão legitimado de D. João V e o filho ilegítimo deste último, D. Gaspar (1758-89), um dos célebres “Meninos de Palhavã”.

A primeira obra documentada de André Soares é uma iluminura do frontispício dos Estatutos da Irmandade do Bom Jesus e Sant’Ana (1747), da igreja de St.ª Cruz, de dinâmicas formas curvas e onde se combinam os concheados, folhas e volutas com formas naturalistas herdadas da talha de Marceliano de Araújo. Este frontispício é um pequeno manifesto de formas que o artista em breve petrificará. André Soares intervém então em meados do século nas obras do Bom Jesus do Monte, desenhando para o Terreiro dos Evangelistas uma pequena capela hexagonal dedicada à Ascensão de Cristo. À persistência da forma planimétrica alia Soares uma notável fachada decorativa de formulação barroca e onde emprega um óculo oval que repetidamente utilizará. Nas suas formas gordas, esta decoração filia-se nas tendências nasonianas, embora apontem para uma assimetria crescente. Este progressivo domínio de linguagem *rocaille*, nos seus “fragmentos” de jarros assimétricos e pedra de armas, surge de novo nas obras com que D. José de Bragança acrescentou a residência dos Arcebispos.

Nesta primeira fase da sua obra, André Soares construiu sobretudo em pequeno, se bem que a encomenda de D. José revele já uma aceitação por parte do principal poder da cidade. O artista multiplicava-se então como entalhador (retábulo da capela-mor da igreja de N.^a S.^a a Branca de 1754) e desenhador de azulejos (Paço Arquiepiscopal), em exercícios estilísticos que as gravuras de Augsburg inspiravam. André Soares, aliás, será também um meritório entalhador e essa actividade está presente na sua concepção de fachadas concebidas como grandes retábulos de pedra aplicadas a estruturas arquitectónicas.

De 1753 a 1755, porém, André Soares seria chamado a desenhar os planos de uma nova igreja de peregrinação no Monte da Falperra e dedicada a St.^a Maria Madalena. Próxima do Bom Jesus, a nova obra perseguia os mesmos objectivos de aproveitamento da religiosidade popular, embora as suas dimensões sejam menores. A igreja, de forma poligonal, é o coroamento lógico de um discurso reassumido pelos arquitectos barrocos em finais de Seiscentos. Assim era aqui, onde “a capela-mor se combina com a zona tradicional dos transeptos e esta, por seu turno, com a nave, criando um efeito fluido de espaço, enriquecido pelo vestíbulo ovado entre as torres fingidas das fachadas, que completa esta planta originalíssima de forma septagonal” (Robert Smith). A simplicidade dos alçados laterais exteriores, paredes brancas divididas por graníticas pilastras, será seguida na arte de Minas Gerais onde o problema barroco-*rocaille* também se coloca. A fachada da igreja da Falperra constitui a maior aproximação com o espírito do *rocaille*, pela deliberada apropriação de uma decoração naturalista e

atenuamento da utilização das ordens clássicas. Simultaneamente abandonam-se formas maciças barrocas, aligeiradas pela exuberante decoração e pelas torres fingidas. Mas a subversão do barroco não é total pois subsiste o seu ordamento geral, a sua simetria estruturada a partir do eixo central, contrariada superficialmente por decoração assimétrica. Por outro lado, a originalidade das formas executadas em granito prejudica um estilo que preferia matérias mais dúcteis e cores mais suaves, como o branco, azul e amarelo claro. Não é, aliás, uma originalidade portuguesa aplicar formas de um estilo delicado, mais decorativo do que estrutural, a obras de herança áulica. Tal contradição só a Baviera em grande parte a resolveu, em especial em Wies, Vierzehnheiligen e Ottobeuren. No fundo, tratava-se da difícil conciliação em zonas rurais católicas do espírito *rocaille* francês com o pendor áulico herdado do barroco romano seiscentista — e o resultado seria sempre um compromisso entre dois antagonismos. De facto, como conciliar na sociedade bracarense de Setecentos os pequenos prazeres frívolos e galantes tipificados na pintura de Fragonard, com o apelo devocional de obras como a da Falperra? A igreja de André Soares está assim no extremo limite da transgressão que uma sociedade católica se pode permitir a si própria.

A manipulação espacial que André Soares revela no interior, conseguida por uma planta engenhosa, completa-se com o retábulo da capela-mor (1763), pertencente já à última fase da sua talha de “tranquila simplicidade”. Mas o interior da Falperra vive sobretudo do espaço conseguido e que a luz natural dinamiza, distante da saturação que a talha fornece a interiores

menos ambiciosos, e contando-se como a melhor realização nacional a partir de esquemas poligonais.

Para o terreno livre fronteiro à fachada principal André Soares desenhou em 57 os pátios, articulados por escadaria, com predominância de fortes linhas diagonais reveladoras do pretendido jogo envolvente. Também neste caminho ascensional o aparato cede lugar ao intimismo e ao discurso sensível que a pequena dimensão reforçava.

A maturidade aqui alcançada será completada por André Soares em Tibães entre 1757-60, quando tem oportunidade de reformular decorativamente a igreja beneditina. Deixando livres zonas da vasta igreja, deu uma nova definição aos focos visuais mais importantes, como a capela-mor, onde instalou um retábulo de formas arredondadas em movimento, os púlpitos ou as capelas laterais de sanefas assimétricas. A importância da obra de Tibães proporcionou-lhe outras intervenções de entalhador, como em S. Domingos de Viana do Castelo (retábulo de N.^a S.^a do Rosário, 1760), “obra-prima de *rocaille* de toda a Europa”, ou como na capela-mor de Nossa Senhora da Agonia da mesma cidade (1762-63), correspondendo à última fase do artista, quando a exuberância cedia lugar a uma crescente simplificação, rumo a um neo-clássico nunca atingido.

As obras de André Soares para Tibães permitiram a iniciação de um seu “discípulo”, Frei José de Santo António Vilaça (1731-1809), renovador dos interiores beneditinos de Rendufe, Refóios de Basto, St.^o Tirso, etc... Vilaça, combinando a informação de estampas internacionais com a sua própria invenção, continua a mesma linha de formas sinuosas de grande plasticidade, enriquecendo o núcleo *rocaille* do Noroeste.

Mas, na década de 50, André Soares dispunha ainda em Braga de um vasto campo de acção. E logo em 54 constrói um palácio para um rico comerciante, cavaleiro da Ordem de Cristo, João Duarte de Faria. O denominado Palácio do Raio, em lembrança do proprietário oitocentista que foi D. Miguel José Raio, visconde de S. Lázaro, constitui a mais importante casa urbana de Setecentos. De forma rectangular, inacabado na parte traseira, é na fachada que uma vez mais André Soares condensa o esforço cenográfico desta construção de prestígio. Centrada num eixo incorporando porta janela e frontão, animado por múltiplas linhas curvas, desenvolve-se em dois andares animados por janelas e portas enquadradas por motivos sinuosos de exuberante plasticidade. A decoração completava-se ainda com estátuas, na linha de Nasoni, e por balaustrada superior abrangendo toda a fachada. A cenografia mantinha-se na escadaria interior, onde o tom exótico era dado pela estátua de um turco, retirada provavelmente do formulário germânico.

A Casa do Raio mostra a adopção pela cidade das formas tardo-barrocas de André Soares que as mutações pombalinas não afectariam substancialmente. O terramoto não provocou na cidade estragos significativos, mas foi suficiente para abalar as consciências oferecendo aos Jesuítas uma oportunidade de uma chamada de atenção sobre o cumprimento das leis católicas. N.^a Sr.^a da Torre beneficiou então de orações intercessoras dos bracaraenses aterrorizados e os Jesuítas canalizaram as esmolas para a construção da pequena capela no largo do Colégio de S. Paulo. Iniciada provavelmente em 1756, e contraposta aos planos pombalinos para Lisboa, constitui, nas suas pequenas

proporções, um sinal de continuidade, face à ruptura da capital. Colocada entre os degraus circulares que lhe dão acesso e a alta torre de Santiago de Cividade, a pequena capela-mor, com os seus dois andares, recebe a já consagrada decoração dramática de André Soares, as suas volutas viradas, a ombreira sinuosa, as almofadas, os concheados, as folhagens nos pilares. É este reportório que permite atribuir a obra, com segurança, ao arquitecto.

Em 56, porém, terminavam as obras de ampliação da Casa da Câmara, no lado Oeste do Palácio Arquiepiscopal, dando monumentalidade à praça fronteira através de trepidantes formas decorativas da fachada principal, depuradas dos habituais motivos naturalistas. Para finais da década, em 58, André Soares construiria ainda a Casa Rolão no antigo Campo de Sant'Ana. Sem o fulgor da Casa do Raio, ela não deixava de enriquecer a arquitectura civil da cidade, articulando uma ordenação vinda do princípio do século (em obras do mestre pedreiro Manuel Fernandes da Silva) com o vocabulário *rocaille*. Manuel Fernandes da Silva iniciara, aliás, em 1703 a igreja dos Congregados, próxima da Casa Rolão, e que André Soares completará (1761-67). A fachada desta igreja, “a obra mais emocionada” do artista, na sua definição em altura, faz-se já na vigência eclesiástica de D. Gaspar de Bragança que retoma os projectos de engrandecimento de seu tio. O eixo central da fachada é um repositório notável de elementos articulados, com uma nada canónica janela principal em forma de grande chave. O lirismo de Soares, como o de Nasoni, atravessa toda a sua obra e, juntamente com fontes germânicas, explica a constante procura de

formas movimentadas dinamizando a sólida racionalidade das fachadas em que se aplicam.

Mas as obras de André Soares conhecerão alguma simplificação decorativa a partir da década de 60, acompanhando o movimento geral do país e por provável influência de D. Gaspar. Essa simplificação, anunciada em duas pequenas obras (a capela de St.^a Teresa e o Recolhimento de S. José), traduz-se na passagem de plasticidade e ritmo a soluções mais planas e de menor dinamismo.

O coroamento da sua obra bracarense, o Arco da Porta Nova, revela, exactamente essa mutação e as hesitações do artista perante um estilo que de todo não lhe convinha. O Arco, obra póstuma de 72, apresenta uma face externa de cariz neo-clássico com frontão barroco servindo de suporte às armas de D. Gaspar e à imagem alegórica da cidade. Ladeando a composição, os obeliscos remetem para o novo estilo — que a face interior do Arco contraria e onde ressurge a movimentação cara ao artista. Síntese e repositório das várias fases da sua obra, o Arco da Porta Nova comemora de facto o triunfo de um artista autodidacta, de um “curioso de arquitectura” como se autodesignava, e que fez de Braga um centro primordial do barroco influenciando todo o Minho. Na década de 50 será de sua autoria a fachada da Porta Branca do mosteiro Beneditino de St.^o Tirso, com decoração afim a obras de Braga.

Uma outra obra atribuída é a Igreja de N.^a S.^a da Lapa (Arcos de Valdevez), completada em 1767. Exteriormente, o corpo da nave impõe-se monumentalmente ao vestíbulo e capela-mor, enquanto os alçados se curvam ligeiramente em nova

originalidade, rara em artistas nacionais. A decoração atinge maior notabilidade na fachada principal que, numa visão frontal, “equilibra” o vestíbulo com o corpo da igreja.

A última obra conhecida de André Soares é a igreja de Nosso Senhor dos Santos Passos em Guimarães, iniciada em 1769. Era precedida por frente ornamentada com estátuas, terminando num hemiciclo, conjunto que enquadrava a igreja e também sofreu modificações: as altas torres oitocentistas, em tudo estranhas à obra de André Soares. Como em Arcos, André Soares repete a curvatura na fachada principal, onde a decoração atenua a plasticidade habitual.

Com a morte de André Soares (1769) desaparecia o “grande poeta do granito”, criador de espaços e formas de expressividade lírica — a derradeira reivindicação barroca da arte como realização do génio individual.

Ao longo do século, porém, as obras do Bom Jesus do Monte continuavam. Maior empreendimento barroco da cidade, sofreriam modificações finais tendentes a actualizá-la com o neoclassicismo. Sucessivamente ampliado e melhorado, o Bom Jesus regista a evolução da própria arte bracarense e os seus principais artistas. André Soares aí trabalhou novamente desenhando a pequena capela de Noli Me Tangere de planta hexagonal e dominada pelo motivo decorativo da sua portada. De novo, em 1765, aí trabalha desenhando um chafariz (1765) para o último patamar do escadório, em abstração de formas *rocaille*.

Mas a renovação principal e decisiva ocorreu em 1784, quando a primitiva igreja é substituída pelo templo actual, com risco de Carlos Amarante. Protegido de D. Gaspar de Bragança, Carlos Amarante (1748-

1815), natural de Braga, era capitão e engenheiro militar, construtor da famosa Ponte das Barcas (no Porto) e faz a passagem do tardo-barroco bracarense para o neoclassicismo. Tal passagem inicia-se na substituição do templo da primeira metade do século pela actual igreja longitudinal. Obra contemporânea de duas outras construções bracarenses, o Colégio de St.^a Maria do Populo e o Hospital de S. Marcos, representava como estas as perplexidades e compromissos de Amarante, herdeiro de um gosto barroco que então urgia renovar. Amarante iniciou-se como desenhador de decoração *rocaille* e a frequência do meio da corte episcopal (onde o pai era músico) ter-lhe-á proporcionado a leitura de Blondel bem como a notícia das modificações em curso no Porto e na capital. Antes de se fixar no Porto, em 1801, Carlos Amarante teve uma passagem por Lisboa onde, visualmente, não deixou de se actualizar com as obras pombalinas e, por hipótese, terá conhecido Costa e Silva e os planos da Ajuda então em formação. Dessa passagem e desse contacto beneficiou o autodidacta bracarense que no Porto, logo em 1803, a igreja e convento da Trindade não deixam de informar do rumo classicizante empreendido. Dentro das coordenadas definidas pela “arquitectura do Port Wine”, Amarante é o responsável pelo novo risco da Academia da Marinha (1807), tributária do Hospital de St.^o António, com a sua fachada centrada no corpo central de colunata encimada por frontão triangular. Carlos Amarante simboliza assim a participação nacional na formação de uma nova cultura estética cujos parâmetros importávamos, através de planos (John Carr) ou em aprendizagem italiana (Costa e Silva). A um barroco de definição tardia, o

Norte (e sobretudo o Porto) podia agora opor a Lisboa um neoclássico pioneiro.

Para trás ficava uma arquitectura onde o peso e originalidade da decoração (interna e externa) tende a sobrepor-se à arquitectura (Nasoni) ou a conjugar-se com ela em síntese final (André Soares). Mas a exuberância dessas formas líricas de curvas e contracurvas, onde o insólito e o sonho se misturam, não fazem esquecer que o barroco do Norte segue afinal as mesmas coordenações orientadoras das verificadas no resto do país: velhas construções reanimadas pela talha e em menor escala pelo azulejo; planos longitudinais pré-concebidos como suporte de uma decoração totalizante; menor peso desta em igrejas poligonais (Falperra) ou elípticas (Clérigos). Por sobre a diversificação regional pairam atitudes estruturais. Contrastes antagónicos norte-sul, pesem as *nuances*, seriam afinal estranhos em área continental de pequena superfície. Dentro da grande unidade barroca com o seu centro difusor em Roma, coexistiam na periferia do ocidente europeu diferenças de grau mas não antagonismos reais.

V / PERSISTÊNCIAS E DECLÍNIO (1750-1779)

A cidade joanina manteve-se presa ao passado multiseular. D. João V não pôde renová-la e à sua morte a cidade mantinha-se medieval, animada pontualmente por edifícios cujas fachadas instauravam novos pontos de referência. O passado impunha então a sua força e a sua lógica explicando parcialmente a ambiguidade das propostas reais para o Paço e Capela Real, bem como o abortar de planos como os de Juvara. E a não ser o Rei, num país fortemente centralizado, nenhuma outra força política e social estava em condições de intervir decisivamente na capital do Reino. Só um acontecimento ocasional poderia proporcionar desenlace diferente. Tal veio a ser, efectivamente, o papel do terramoto de 1755 e do incêndio subsequente, que eliminaram a cidade velha e as suas resistências físicas. Mas as propostas da natureza só contam quando os homens lhe dão sentido. Ao terramoto natural juntava-se a acção enérgica e o espírito iluminista de Pombal — e da acção do ministro de D. José iria nascer uma cidade nova, uma cidade do Iluminismo com as

suas ruas direitas cortando-se em ângulo recto e formando uma malha que unia a Praça do Comércio ao Rossio. Este plano deveu-se ao Capitão Eugénio dos Santos e era sem dúvida o melhor dos seis apresentados — ou o que melhor se harmonizava com a ideologia de Pombal, que teve o mérito de o saber escolher.

A reconstrução de Lisboa ocorre com diferentes premissas das verificadas para o barroco joanino. As dificuldades económicas, aliadas à necessidade de fazer rapidamente, levaram a uma arquitectura standardizada, algo monótona pela repetição. Ao edifício diferenciado a Lisboa Pombalina opõe um bloco de prédios de rendimento, pintados de ocre. O esquema de tais prédios (4 andares em que o 1.º tem varanda e o 2.º janela de peitoril) ganhava melhor definição nas ruas principais e ia empobrecendo em ruas secundárias. A sua origem pode talvez encontrar-se num prédio joanino datado de 1749: o prédio dos Almadas, próximo da Sé.

Na nova Lisboa, cidade do futuro, interessa-nos sobretudo procurar sobrevivências do recente passado barroco, certos de que num país conservador inevitavelmente a tradição dita as suas leis — ainda que o passado tenha em Pombal um feroz opositor.

A nova cidade deve-se, antes de mais, a Eugénio dos Santos. Mas para ela concorreu também o velho engenheiro Manuel da Maia (nascera em 1677), autor de uma dissertação que continha “os princípios básicos a que a Lisboa pombalina obedeceu” (J.-A. França), e ainda o húngaro Carlos Mardel, que dirigiu as obras depois da morte de Eugénio dos Santos (1760).

O percurso destes três homens informa-nos sobre as propostas acolhidas na nova Lisboa, e define o seu perfil

final. Maia era oficial do Exército (Mestre de Campo General em 1754) com exercício de engenharia e arquitectura. Tomou parte ainda no cerco de Badajoz, tendo levantado praças e fortes e desenhado fortificações. O seu labor insere-se numa velha prática nacional em que os architectos faziam carreira castrense, prova da fragilidade económica da sociedade civil ou da sua impreparação estética que a levava muitas vezes a preferir simples artesãos. Manuel da Maia traduziu o *Governador de Praças e Fortificação Moderna*, obras que informam mais a engenharia que a arquitectura. Esta formação está presente na sua *Dissertação*, onde a funcionalidade e o pragmatismo são vectores dominantes. Afinal era Manuel da Maia que preconizava o portal como elemento diferenciador das casas nobres... Assumia-se assim uma rotineira prática nacional; mas nessa atitude encontramos também o eco das lineares fortificações militares onde apenas as portas eram motivo de alguma fantasia.

Carreira semelhante é seguida pelo Capitão Eugénio dos Santos, o infatigável executor das premissas de Manuel da Maia. Nascido em 1711, Eugénio dos Santos é admitido em 1735 como aluno da Aula Militar onde fez a sua aprendizagem. Não teve obras significativas anteriores aos planos da Baixa onde a racionalidade das suas propostas apenas acolhe alguma variedade na Praça do Comércio, local emblemático da nova sociedade pretendida por Pombal. Os remorsos que o acometem à hora da morte por não ter respeitado o terreno sagrado de igrejas anteriores ao terramoto mostram a absorção dos novos princípios ideológicos, em tudo opostos ao espírito barroco. Estrita racionalidade, carácter uniforme dos blocos de casas repetidos em série — eis a obra de

Eugénio dos Santos, que por essa via enterrou definitivamente o barroco em Lisboa, enquanto apontava já para um neoclassicismo que despontará posteriormente. Simultaneamente ressurgia na obra de Eugénio dos Santos uma economia de meios que, embora ajustada ao iluminismo de Pombal, recordava certas soluções do denominado “estilo chão”. Mas este eclético estilo pombalino, onde o passado, o presente e o futuro se entrecruzam, admitirá alguma variedade nos trabalhos de Carlos Mardel. De provável origem húngara, Mardel chega a Portugal em 1733. No reinado joanino pode propor e executar obras dentro do discurso barroco vigente, como a Casa de Lázaro Leitão. Trabalhou no Aqueduto das Águas Livres sendo autor da Casa da Mãe d’Água e de projectos de fontes de que se construíram apenas as menos espectaculares: as da Esperança, do Rato e da Rua Formosa. Dois dos projectos não executados propunham duas estátuas de D. João V (uma pedestre, outra equestre) a coroar as fontes. Herdeiro de todos os cargos de Custódio Vieira a partir de 1746, Mardel exerceu também funções de engenheiro, elaborando um plano de regularização da barra de Aveiro e, sobretudo, um projecto de cais entre Belém e o Terreiro do Paço, com docas de abrigo e uma grande praça em frente da Boa Vista. Chegado a Portugal com a patente de capitão, Mardel inseriu-se naturalmente na carreira militar sendo à sua morte, em 1762, Coronel de Infantaria com o exercício de engenheiro. Mestre na Aula do Paço da Ribeira e segundo mestre na nova casa do Risco das Obras Públicas (após a morte de Eugénio dos Santos), soube inserir-se na nova estética pombalina sem contudo abandonar certas formas do passado barroco, agora

racionalizadas. No Rossio introduziu “um estilo económico que não fosse desgracioso, e (...) tentou introduzir um pouco de movimento na gravidade monótona dos desenhos de Eugénio dos Santos” (J.-A. França). Na ausência de um plano monumental para o Rossio, Mardel projectou para esta praça o desaparecido Palácio da Inquisição que cumpria mal a sua função mobilizadora. Ele permite, no entanto, perceber como o barroco ressoava ainda no projecto mardeliano. De facto, o núcleo central, desenvolvido a partir do eixo portal-varanda-frontão triangular conserva uma estrutura tipicamente barroca. Nos blocos de prédios também Mardel procurou introduzir tímidas inovações: uma janela de sacada, ligada ao portal, situa-se entre duas janelas de peitoril. Era um módulo que se repetia, separando cada unidade por uma pilastra. Mas a proposta mais original de Mardel foi, sem dúvida, o emprego do duplo telhado germânico, tornando o sótão mais espaçoso.

Mas a racionalidade pombalina só permitiu maior fantasia a construções de “terceiro grau”, as igrejas. Apenas estas puderam escapar da regularidade geral. No entanto, há um esquema geral que se mantém. São igrejas de nave única, fachadas coroadas por frontão, ladeado ou não por duas torres (a existência das torres mostra a duradoura influência da igreja de S. Vicente de Fora), com portais onde, na maior parte dos casos, se repercute a arte de Ludovice. Um modesto arquitecto do Senado Municipal, Remígio Francisco de Abreu, é autor das igrejas de S. Paulo e do Sacramento, recuperando para ambos os portais de tendências joaninas. Manuel Caetano desenhou a central igreja da Encarnação, com algumas fantasias barrocas, enquanto

Reinaldo Manuel enquadrava um frontão por duas aletas (ideia tomada de Vignola) na sua igreja dos Mártires. Estas sucessivas ressurreições eram paradoxalmente naturais se recordarmos que um portal barroco da Patriarcal, desenhado por Ludovice, virá a ser reaproveitado para a igreja de S. Domingos junto ao Rossio. Apesar de tudo, o estilo pombalino prejudicou decisivamente o aparecimento de um *rocaille* que surgisse na evolução natural do barroco. Tal parece ser o sentido das duas principais obras do período, a Igreja de Jesus ou das Mercês (1760) e a de St.º António (junto à Sé). A primeira é obra de Joaquim de Oliveira, arquitecto do Senado e da Junta de Comércio, com uma movimentada fachada coroada por ondulante frontão de inspiração borrominesca, ladeado por balaustradas ornadas de fugaréus. Retoma ainda a tradição maneirista de S. Vicente de Fora ao adoptar uma galilé de três arcos.

A igreja de St.º António (1767-1812) é obra de Mateus Vicente de Oliveira, arquitecto formado em Mafra. A fachada da igreja é um repositório do gosto joanino, com cenografia barroca a que não falta o frontão ondulante, tão ao gosto de Mateus Vicente. Este tipo de frontão fora utilizado em duas pequenas igrejas de Lisboa datando da primeira metade do século: as de St.ª Luzia e Santiago.

Mateus Vicente terá ainda sido o autor da parte superior da denominada igreja da Memória, erigida para perpetuar o atentado contra D. José. Bibiena, arquitecto italiano, foi o autor do projecto inicial e reassumiu um gosto barroco anterior a Pombal: o de que não falte uma cúpula, que St.ª Engrácia não teve mas que se encontra em Mafra. Bibiena fora, aliás, o decorador da Ópera do Tejo e Mateus Vicente um discípulo de Ludovice, que

perpetua a sua prática num contexto diferente, senão adverso. Apesar da falta de unidade da obra (é infeliz a participação de Mateus Vicente) a igreja da Memória tem um significado importante. Situada à margem da urbanização da Baixa, individualiza-se por isso mesmo das restantes igrejas aí construídas e que se alinharam pelo novo traçado urbano. No entanto o seu perfil, embora preso ao passado, é “reelaborado ao gosto actual — quer dizer, conforme necessidades estéticas de sobriedade e de gravidade que encontramos expressas no Terreiro do Paço” (J.-A. França).

A utópica “cidade das luzes”, pretendida e em grande parte realizada por Pombal, faz-se também em grande parte contra o barroco. A sua sobrevivência é minoritária, reduzida a esquemas depurados. A este nível é significativa a comparação entre o altar-mor de S. Domingos, obra de Ludovice, e os realizados para as igrejas pombalinas.

A sobrevivência do barroco vai localizar-se inevitavelmente fora do novo urbanismo e tendo outros patrocinadores que, herdeiros da velha ordem joanina, a procuravam anacronicamente preservar. Será o caso do Palácio de Queluz e da Basílica da Estrela que, para além da sua importância artística, assumem emblematicamente uma atitude anti-moderna, leia-se: anti-pombalina.

A Lisboa pombalina e Queluz são dois mundos em confronto. Queluz representa o gosto da corte que se alheou da reconstrução de Lisboa. Em Queluz definia-se um palácio de veraneio, culminando esta tipologia muito divulgada no século XVIII.

O primitivo domínio de Queluz era, no entanto, bem modesto. Pertencera no século anterior à Casa dos

Castelo Rodrigo cujo titular fora apoiante da causa espanhola. São-lhe então confiscados bens patrimoniais, em que se incluía Queluz, incorporados na então criada Casa do Infantado. Esta Casa seria sempre pertença do irmão segundo do Rei, assim se mantendo até à sua extinção em 1834. Até 1747 Queluz primava pela rusticidade, sendo uma banal quinta de arrabalde, com uma pequena casa à semelhança de outras da periferia lisboeta. Então o Infante D. Pedro, futuro D. Pedro III, pensa em alargar o seu domínio, adquirindo terrenos contíguos e dar uma feição mais erudita aos edifícios que projectava construir. As obras não confiadas a Mateus Vicente, que em meados do século é nomeado arquitecto da Casa do Infantado. Formado em Mafra, beneficiando da permanente exigência de qualidade de Ludovice, Mateus Vicente dava à partida garantias de um trabalho sério, inserido na estética barroca pretendida pelo encomendador. Na obra de Queluz o arquitecto não desmerecerá da escolha. Mateus Vicente é, aliás, um arquitecto importante nesta última fase do barroco, prolongando-lhe a duração no círculo lisboeta. Era o derradeiro fôlego de uma arte aristocrática, que desenvolve em Queluz como oposição ao utilitarismo pombalino que lhe é contemporâneo, e na Basílica da Estrela em fase de “viradeira” política e ressurreição estética. Mas, em qualquer dos casos, não sai diminuída a capacidade do arquitecto, último elo de uma trilogia de arquitectos cortesãos, começada em João Antunes e continuada por Ludovice.

As obras renovadoras de Queluz terão começado em meados do século. Mateus Vicente (apesar do desconhecimento de provas documentais) será o autor da bela fachada de cerimónia, em articulação com

estruturas anteriores. Esta fachada é um bom remate da arquitectura barroca, sendo seguramente a melhor obra conhecida do arquitecto. Parte principal do conjunto a desenvolver, esta fachada virava-se naturalmente para os jardins a construir, propondo valores intimistas como convinha ao lugar. É uma elegante fachada de dois andares, desenvolvendo-se em simetria. No remate das janelas recorta-se uma decoração floral à maneira *rocaille*. Na leveza da fachada aflora também um tímido espírito *rocaille*. Mas a sua ordenação clássica, reforçada pelas estátuas que ornaram a balaustrada superior, deixa perceber as dificuldades de imposição de um estilo sem correspondência social em Portugal, mesmo nos círculos cortesãos. Não era especificidade nacional e também noutros locais nem sempre o *rocaille* foi capaz de destronar uma ordenação geral barroca.

Entretanto, em 1753, termina a primeira fase das obras de Queluz. Quando das obras de Lisboa, Mateus Vicente e os operários foram solicitados pelo urgente trabalho de reconstrução. Só em 1758 se retomarão as obras, agora sob a direcção de um francês, Jean-Baptiste Robillon, enviado a Lisboa provavelmente pelo prateiro Thomas Germain, após a falência deste Robillon adquirira conhecimentos de arquitectura em Itália e França mas em Lisboa trabalhara como gravador e desenhador. Depois do Ludovice ourives-arquitecto era a vez do Robillon gravador-arquitecto. Mas a repetição da história é então bem menos consequente. D. Pedro terá requisitado os seus serviços para decoração de salas e traçado dos novos jardins. Mas o trabalho de Mateus Vicente em Lisboa terá fornecido a Robillon uma inesperada oportunidade de resolver problemas deixados pelo próprio arquitecto português. Os dois

corpos do rés-do-chão que prolongavam a fachada de cerimónia desenvolviam nas suas extremidades duas alas, de que resultava uma tradicional planta em U. Ora precisamente na retaguarda da ala ocidental do U existia um desnível do terreno não considerado por Mateus Vicente. A solução encontrada por Robillon constitui uma fachada de dois andares, o inferior ao nível dos jardins e o superior antecedido por colunata que suportava o terraço. A celebrada colunata-Robillon, como passou a ser designada estendia-se para a fachada poente do novo edifício, num grande terraço servido por duas grandes escadarias. Estas, que se pretendiam imponentes, são porém desequilibradas na sua articulação — e a cascata axial que aí se desenvolve tenta suprimir uma estrutura mal concebida.

Robillon era afinal um artista menor, empírico nas suas soluções, satisfazendo um encomendador pouco exigente e mal informado. Por este prisma, as soluções encontradas em Queluz coroam exemplarmente o mecenato da nobreza, sem dúvida menos exigente que o clero. As ambiguidades de Queluz são ainda extensivas à fachada de Malta, ilustrando um edifício pesado e desgracioso que em tudo contrasta com a leveza da fachada de cerimónia. O tom intimista que se pretendia para os jardins é assim definitivamente prejudicado, numa incoerência que só a ignorância do proprietário pode justificar. De autor desconhecido, feito em finais dos anos 60 “a fachada de Malta recorda Ludovice, mas também a igreja de Santo António na sua pesada cenografia... O duplo telhado recorda inevitavelmente Mardel”... É, sem dúvida, um conjunto híbrido e dissonante do lugar.

Os jardins são ponto fulcral no conjunto de Queluz e, a par dos interiores, mostram a importância de que se revestiu o trabalho de Robillon como decorador. Os trabalhos de ajardinamento iniciaram-se a partir de 1758, sobretudo o de Neptuno e de Malta que, desenvolvidos a partir das fachadas, constituem os seus melhores momentos. Le Nôtre foi fonte de inspiração na regularização da natureza, que se povoou de estátuas mitológicas, bacias para água, um pavilhão chinês, a “Barraca Rica” com quartos em talha dourada, um teatro, uma praça de touros, uma grande bacia de azulejos paisagísticos onde se aprisionou o rio Jamor e ainda uma ala de utilitárias amoreiras, impostas por Pombal, cujo valor simbólico é à época inegável mas que continuava uma velha praxis da nobreza portuguesa, amante das actividades da lavoura. Os jardins de Queluz são pois um ponto de chegada. Mais sábios e requintados, não deixam de plasmar contradições ancestrais que o são afinal de um grupo social de renovação lenta e com hábitos mentais de longa perdurabilidade.

No interior atinge-se uma rara pompa, que ultrapassa a modéstia tradicional. Aí trabalhou Robillon entre 1758 e 1782, acolitado por uma equipa de artífices franceses, como Pierre Larrie, entalhador, Jean-François Cragner, carpinteiro, Guillaume Lantier, estucador, Jacques-Antoine Colin, escultor. Aí trabalharão ainda dois portugueses, os bisonhos pintores Bruno José do Vale e Francisco de Melo e o pintor italiano Giovanni Berardi. Do conjunto salientam-se a Sala dos Embaixadores, ornada com faiança oriental, e a Sala do Trono, com decoração *rocaille*.

Os interiores de Queluz mostram o esboço de um programa de mudança, do barroco ao *rocaille*. Apesar de certa opulência e requinte, extensivo aos jardins e fachada de cerimónia, o intimismo procurado detém-se a meio caminho entre múltiplas influências externas (francesas e centro-europeias) e a sociedade ruralizada que servia. É o gosto da corte e os valores sensíveis que assim se opõem com persistência a Pombal e ao seu utilitarismo. No momento em que o ministro de D. José procurava criar uma sociedade em que fosse a burguesia a classe motora, a nobreza respondia com um projecto que, nas suas virtudes e defeitos, é ponto capital do barroco em Portugal. Insere-se na tradição joanina e não deixa de patentear a prestimosa influência de Ludovice por mão de um discípulo que se saía bem da disputa com Robillon e seu arsenal de influências mal assimiladas. Mateus Vicente é o arquitecto que serve projectos que prolongam o barroco. Passado o terramoto pombalino, despedido o terrível marquês, a piedosa D. Maria I não deixará de requisitar os serviços do arquitecto para a derradeira obra barroca da capital.

A Basílica da Estrela é necessário entendê-la como uma recuperação de valores do passado que o pombalino procurara enterrar definitivamente. O reinado de D. Maria I marcará uma tentativa de restauração da velha ordem social e a Estrela assume por isso uma significação precisa. Desde logo, a intenção de a erigir assemelha-a a Mafra. D. Maria, ainda Princesa, casara com o tio D. Pedro em 1760, não resultando do casamento qualquer descendência. Então, e uma vez mais, se faz um voto ao SS. Coração de Jesus, satisfeito dez meses depois. Mas a igreja não se enquadrava nos planos de Pombal para a nova Lisboa e

terá que esperar pela subida ao trono de D. Maria para que finalmente se possa executar. É, aliás, uma das primeiras medidas do governo mariano. Os planos de Mateus Vicente, aprovados em Julho de 1779, prevêm a construção de uma igreja e um convento que servisse de recolhimento a freiras. A escolha de Mateus Vicente é natural, pois era o arquitecto da Casa do Infantado, isto é, do Príncipe consorte. O terreno para a nova obra foi, aliás, cedido pela Casa do Infantado. As obras do convento iniciam-se antes da igreja, cuja primeira pedra é lançada em Outubro de 1779, sendo sagrada dez anos depois.

Os planos da Estrela pretendem continuar Mafra mas a sua qualidade é menor. Mateus Vicente morre em 86 e o seu projecto inicial é alterado por revelar fraquezas, sobretudo no desenho das torres, frontão (ondulante), zimbório e no interior. O projecto de Mateus Vicente era algo modesto e atarracado. Vicente, apesar da sua importância como arquitecto de uma terceira geração, tem uma obra desigual, a meio caminho entre a criação original e um mimetismo inconsequente. A fachada da Estrela ressent-se dessa ambiguidade. É feita à semelhança de Mafra, mas a colunata colocada à parede prejudica-a definitivamente.

Em 86 as obras estavam concluídas até à cimalha real e será Reynaldo Manuel o continuador. Propõe, no entanto, alterações que indubitavelmente melhoram a obra. O frontão ondulante cede lugar a um outro triangular, na esteira de Mafra e prefigurando o neoclassicismo seguinte. As torres ganham mais leveza e elegância com morfologia algo *rocaille*. Os fogaréus que as ornamentam substituíram com vantagens os pináculos. Mas é o zimbório elegante, em substituição

do atarracado, que dá à obra uma dimensão urbana notável e permite uma melhor iluminação ao interior.

Paradoxalmente, Reynaldo Manuel forma-se não em Mafra, mas na Casa do Risco, na Estrela. As suas propostas, porém, são mais ludovicianas que as de Mateus Vicente. Nascido em 1731, Reynaldo Manuel é autor do Passeio Público (1764), primeiro jardim público de Lisboa, de feição assaz monacal. Mas a aprendizagem com Eugénio dos Santos utilizá-la-á na sua obra mais importante, a nova Vila Real de Santo António, de plano semelhante ao da Baixa lisboeta. Arquitecto da conjuntura, servindo mundos opostos, Reynaldo Manuel depura formas barrocas mas sem atingir verdadeiramente o cânone neoclássico.

O interior da Basílica da Estrela beneficiou da sua intervenção, desde logo pela luz vertida da cúpula, conferindo poesia à sobriedade geral. O plano adoptado é a cruz latina, referência a Mafra e a S. Pedro, completando um ciclo de referências plenas de significado. Sem capelas laterais, a nave da Estrela é, no entanto, mais espaçosa que a de Mafra. Na filiação desta consagra também uma decoração de mármore, rosas cinzentos e ocres. Excluía-se a talha, ausente das grandes obras reais do século XVIII. Não a encontramos em Mafra ou nas paroquiais pombalinas. A sua missão foi, de facto, a de dinamizar espaços exíguos e a Estrela é a prova final dessa constatação. Na decoração da Estrela predominam as esculturas (Machado de Castro) e os retábulos pintados que prolongavam a duradoura influência do cânone joanino enunciado em Mafra. A corrente italianizante era de longa duração, importando-se para a Estrela sete retábulos de Pompeo Batoni, famoso pintor romano.

A Basílica da Estrela encerrava no círculo lisboeta o longo processo da arquitectura barroca sendo, em 1789, “a última grande igreja dum “Ancien Régime” (J.-A. França).

VI / BARROCO PROVINCIAL

A arquitectura barroca estendeu-se a todo o território nacional, sofrendo *nuances* de interpretação que tanto podem ser variações locais e ruralizadas de temas eruditos, incompreensão dos mesmos, ou vontade de afirmar uma força criadora diferenciada. Essas manifestações participam do espírito barroco nacional e as clivagens regionais são-no menos em termos estruturais que no vocabulário decorativo ou nos materiais utilizados.

O estudo das inúmeras obras disseminadas pelo território nacional apresenta dificuldades resultantes da falta de estudos monográficos — pesem as prestimosas informações de historiadores locais, nem sempre sistematizadas ou inseridas numa problemática de história de arte. Também a lamentável falta de inventariação do todo nacional concorre, por omissão, para o desconhecimento da simples listagem das obras.

Dentro destas difíceis coordenadas é possível traçar um quadro genérico que é, no entanto, provisório. A influência do barroco cortesão estendeu-se, naturalmente, a zonas próximas da capital e de acção do

Rei. D. João V viveu sobretudo em Lisboa e as suas deslocações nunca motivaram estadias prolongadas em qualquer localidade. Ao contrário dos tempos medievais em que a corte tinha estadias demoradas fora de Lisboa, nota-se que a partir de D. João IV o poder absoluto se centraliza na capital. Tivéramos já o indício dessa tendência quando referimos as várias cortes que se sucedem em 1640: todas se realizam em Lisboa. D. João V segue essa tendência e as suas saídas privilegiam na década de 40 as Caldas da Rainha, por razões de saúde, e o Alentejo, quer em peregrinações religiosas quer às festividades do Caia.

Évora beneficiou ao longo dos tempos da relativa proximidade de Lisboa e das sucessivas e prolongadas estadias dos vários monarcas. A evolução da sua arquitectura atesta-o. A Sé, devida embora à iniciativa dos vários Bispos eborenses, não deixava de registar obras dos cardeais-infantes D. Afonso e D. Henrique, no século XVI. Outro notável monumento da cidade medieval, a igreja de S. Francisco foi também favorecida ao longo dos tempos pela casa real. Mas é no século XVI que Évora, então importante centro renascentista, reúne um notável conjunto de edifícios como o Convento da Graça, de 1531, onde trabalharam Miguel de Arruda, Torralva e Manuel Pires; a notável igreja do Bom Jesus de Valverde; a Universidade do Espírito Santo (1551), de iniciativa do Cardeal D. Henrique, cuja igreja sagrou em 1574 e onde trabalhou também Manuel Pires com Afonso Álvares; a igreja de St.º Antão, obra de 1577 devida a Manuel Pires e feita por iniciativa do Cardeal D. Henrique; o Convento da Cartuxa, datado de 1587. Estes alguns dos mais notáveis exemplos de

arquitectura de uma cidade que não repetirá tal vitalidade no período barroco.

A igreja do Carmo, já referida, é um dos primeiros exemplos do novo estilo, se bem que presa ainda a concepções do passado. A igreja de S. Tiago, datando do tempo de D. Dinis e sofrendo sucessivas reformas, foi completamente transformada em finais do século XVII (1680-83), inserindo-se no barroco do reinado de D. Pedro II. A severidade e pobreza da fachada principal contrapõem-se à decoração interior. De uma só nave, com espaço estático, será decorada com azulejos (1699-1700) de Gabriel del Barco e pinturas a fresco. A sua concepção tem afinidades com a tipologia das igrejas do período de experimentação. Da mesma época (1681) data a singela ermida de N.ª Senhora da Cabeça, de iniciativa particular. É uma construção de pequenas dimensões, híbrida, onde se simplificam motivos eruditos. Na mesma linha se insere uma outra pequena ermida, a de S. Sebastião (inaugurada em 1713). Tal era o pobre panorama da arquitectura eborense à data das obras da Sé, em 1718. A nova capela-mor, para além de importante no panorama nacional, é das raras intervenções de qualidade numa cidade que aceitou mal o barroco e a quem faltou um mecenato real mais constante, à semelhança do passado.

A única obra verdadeiramente importante que se segue às obras da Sé, é a igreja do Senhor Jesus da Pobreza, iniciada em 1729 e cujo autor é desconhecido. Apresenta uma notável fachada principal enquadrada por duas torres copuladas e encimadas por fogaréus. As formas decorativas seguem um reportório classicizante e inserem-se na corrente do barroco cortesão. Encimada pelas torres e frontão triangular, a fachada divide-se em

duas secções. Na superior alternam os frontões das janelas, enquanto pilastras jónicas a dividem; no registo inferior define-se a galilé, cuja abertura central é encimada por frontão interrompido. Pese a qualidade da fachada principal, a notabilidade da igreja encontra-se na planta, que recorda a do Santuário della Consulata (1679) de Guarino Guarini (Mário Chicó). De facto, o seu interior articula a nave em forma rectangular com uma rotunda em forma hexagonal antecedendo a capela-mor. É uma planta única no território nacional e não sabemos o que pode dever à presença de Ludovice nas obras da Sé, que entretanto decorriam. Provavelmente um dos mestres pedreiros da Capela-mor da Sé, Manuel da Cruz ou Manuel Nunes Negrão, dirigiu as obras (Túlio Espanca) que decorreram rapidamente. De facto, já em Agosto de 1730 a nova igreja se encontrava em fase avançada. Será sagrada antes de 1733, data da morte de António Rosado Bravo, seu padroeiro e cônego. Desconhecemos também o que a obra poderá eventualmente dever a D. João V, que em 1729 estacionou em Évora do regresso das festas do Caia. É indubitável que a evolução do barroco eborense não fazia prever tal obra, tributária da vaga italianizante.

A nave, com arcadas abatidas, de dois tramos separados por pilastras aparelhadas de mármore negro na base, consagra a ordem jónica nos capitéis. O coro tem tribunas rectangulares defendidas por galerias. A rotunda hexagonal tem altares colaterais e é iluminada desde a torre lanterna com cúpula de forma hexagonal. Esta torre lanterna é, na sua formulação, “bastante rara e original na arquitectura religiosa do seu tempo” (Túlio Espanca). A iluminação completa-se com altos janelões. Os elementos decorativos confinam-se aos altares e

toda a estrutura arquitectónica é imediatamente apreendida. Como no Senhor da Pedra em Óbidos, também aqui a arquitectura se basta a si própria e impõe a sua lógica ordenadora. A planta fornece perspectivas espaciais inusitadas, confirmando a procura da diversidade do barroco. Essa orientação genérica tem nesta igreja eborense uma materialização importante que, lado a lado com a nova capela-mor da Sé, define a difícil introdução do barroco na cidade medieval e renascentista.

Aceitação difícil — ideia ou lenda que se tem repetido a propósito do barroco no Alentejo. E, no entanto, outras manifestações de arquitectura barroca se encontram um pouco por toda a parte na província de “entre Tejo e Odiana”.

Do século XVII data o convento de N.^a Senhora da Conceição dos Congregados do Oratório de S. Filipe Néri, situado no Rossio de Estremoz. Foi feito por iniciativa do arcebispo eborense D. Fr. Luís da Silva, que para tal doou 30 000 cruzados. A obra inicia-se em 1697, arrastando-se até aos princípios do século XIX. Apesar das doações joaninas (9 000 cruzados em 1718), o vasto conjunto monástico não se concluiu. A parte que especialmente nos interessa, a igreja de N.^a S.^a da Conceição, ficou também incompleta. Os seus planos datam também de 1697 e preconizavam uma fachada movimentada, com ritmo semelhante a St.^a Engrácia: côncavo, convexo, côncavo. As duas obras são praticamente contemporâneas e constituem duas peças isoladas quanto à ondulação dos alçados. Na igreja de Estremoz essa movimentação confina-se apenas à fachada principal. Nesta predominam as três entradas, enquadradas por grossas pilastras de ordem dórica com

vários andares, em mármore branco. No segundo registo definem-se as janelas para a iluminação interior, sendo a axial ladeada por colunas coríntias.

Significativamente, tanto St.^a Engrácia como N.^a S.^a da Conceição são exemplares originais e raros que ficam incompletos, reforçando a ideia da difícil aceitação que os alçados ondulantes encontravam no gosto português. As possíveis relações entre as duas igrejas permanece misteriosa, bem como o autor do projecto da igreja de Estremoz: um arquitecto italiano pertencente a ordem (Túlio Espanca) ou arquitecto português na esteira de João Antunes, senão ele próprio? De qualquer modo, a igreja de N.^a Sr.^a da Conceição informa sobre a vaga italianizante que se define já no reinado de D. Pedro II e que D. João V desenvolve mais intensamente.

Uma outra igreja alentejana, a de S. João Baptista em Campo Maior, informa sobre o programa erudito que a província acolheu. No exterior, a igreja define-se estaticamente, com vulgar fachada principal enquadrada por duas torres. Qualidade superior mostra a planta interna, um octógono irregular com capela-mor profunda. É obra afim do Menino Deus quanto à planta e qualidade decorativa. Privilegiam-se os mármore, em largas superfícies e no altar-mor, feito nesse material. A nave é centrada nos dois púlpitos. Todo o interior é bem iluminado por altas janelas separadas por pilastras e é informado pelo gosto “à romana”, nos materiais e formas, nos altares laterais com tela. O contraste entre o exterior e o interior define dois gostos e pressupõe que os planos do octógono terão sido enviados de Lisboa. Sebastião Soares foi o mestre da obra, mas não o seu autor. Este pode ter sido Manuel de Azevedo Fortes (Ayres de Carvalho) que, precisamente em 1734, foi

encarregado de reconstruir a praça de Campo Maior? Sendo ou não Fortes o seu autor, a igreja raiana mostra o alastramento do gosto oficial por todo o Alentejo, a par da existência de uma corrente popular de inegável importância.

Nela se filia a igreja de peregrinação de N.^a S.^a de Aires, junto a Viana do Alentejo. No local existia uma primitiva ermida, motivo de grande devoção do povo alentejano. Demolida em 1743, alguns dos seus materiais serão reutilizados na nova obra, de autoria do oratoriano Padre João Batista. Os trabalhos arrastam-se até 1760, data da sagração, sendo as torres e frontispício terminados em 1790. Instalada na planície, a igreja salienta-se pelas torres de cúpulas bolbosas e zimbório octogonal de boa feitura. Interiormente é de uma só nave, algo estreita, e capela-mor circular.

Igualmente local de peregrinação é a igreja do Senhor Jesus da Piedade de Elvas, erigida em 1753. A fachada principal apresenta uma fachada rara: duas torres laterais que se definem obliquamente em relação ao núcleo central. É uma solução que conhecerá ampla divulgação no Brasil, como em Nossa Senhora da Conceição da Praia, em Salvador (inícios do século XIX). Esta tipologia, iniciada em Elvas, evoluirá na América do Sul com as torres a ganharem forma cilíndrica, como em S. Francisco de Assis (Ouro Preto), obra do Aleijadinho, em Nossa Senhora do Carmo (Ouro Preto) ou na igreja do Carmo de S. João del Rei (Minas), etc. Entre as torres, o núcleo central adopta um eixo central com porta, janelão e frontão de linhas sinuosas. Mas a importância da igreja é extensiva ao interior, onde se recorta um octógono irregular entre a nave e capela-mor rectangulares. Todo este interior é

decorado com mármore polícromos, reforçando o programa erudito desta construção entre o mundo europeu e americano.

Dadas as características do relevo alentejano, as igrejas de peregrinação dispensam o escadório cenográfico que no Norte se desenvolve. Sendo igrejas com pendor vertical necessitam de terreiro fronteiro, que simultaneamente agrupa romeiros ou serve a instalação de feiras (como em Viana do Alentejo). A igreja de N.^a Sr.^a da Lapa em Vila Viçosa exemplifica esta constante. Iniciada em 1756, é sagrada oito anos depois, estando acabada no essencial. Ergue-se em local de peregrinação, a N.^a Sr.^a da Lapa dos Milagres, e foi construída com esmolas e donativos variados. O plano é do arquitecto elvense José Francisco de Abreu. Duas torres laterais enquadram a fachada principal em cujo eixo central se rasga um portal cenográfico articular com janelão e frontão triangular. Interiormente, adopta-se a planta em cruz latina, sendo pobre e escassa a decoração.

Os principais exemplos apresentados mostram que o Alentejo não foi estanho ao barroco. Nos séculos XVII e XVIII a arquitectura alentejana continuou com vitalidade própria definindo-se entre programas eruditos de influência régia e soluções regionais — como sempre aconteceu. Ao invés, não parece que no Algarve o barroco tenha grande implantação arquitectónica. A igreja do Carmo em Faro, obra do século XVIII, situada na periferia da cidade, é rara excepção.

Se o barroco alentejano é, directamente ou não, tributário da arte da Corte, para além de inevitáveis transformações locais, outro tanto acontece com duas outras obras próximas de Lisboa.

A igreja de Nossa Senhora da Conceição em Atouguia da Baleia é um templo ainda do século XVII (1694-1698). Oferece um contraste cromático acentuado na fachada principal: paredes caiadas de branco no núcleo central e pedra negra nas torres laterais, copuladas, e na galilé de três aberturas. As torres terminam em fogaréus, pretendendo-se assim projectar verticalmente uma estrutura algo pesada e atarracada. Três janelas simples e um óculo recortam-se no branco da fachada, que termina num jogo de curvas nada canónico, filiando-se no gosto pelo insólito que por vezes irrompe por sobre a regra. Insólito é, aliás, todo o exterior da igreja, jogando entre as pesadas torres e o dinamismo formal das linhas de puro classicismo. No interior, nave única e capela-mor profunda decorada com polícromos mármore embutidos na tradição seiscentista portuguesa e que chegaram até à igreja do Menino Deus. Obra surpreendente, será atribuível a pedreiro local, embora desconheçamos o seu autor. O nome de João Antunes foi já apresentado, como hipótese nunca comprovada (Ayres de Carvalho).

Mais próxima da capital se encontra a igreja de N.^a Sr.^a dos Navegantes (Cascais), obra do século XVIII. Sobre este notável templo pouco se sabe, apesar de ser, sob o ponto de vista arquitectónico, “a mais original de todas as igrejas da vila e uma das mais interessantes do país”. De plano octogonal, o interior conjuga mármore brancos, rosa e cinzentos. Deve-se à devoção da Irmandade dos Martírios de Cascais.

Para norte de Caldas da Rainha, a influência do barroco de Mafra vai-se esbatendo quanto à linguagem decorativa utilizada. O santuário dos Milagres, perto de Leiria, é ainda devedor dessa influência. Obra de

pedreiros locais, José e Joaquim da Silva, iniciou-se em 1732 e sintetizava influências eruditas com soluções popularizantes. A igreja era ponto de peregrinação, tendo por isso uma galeria exterior a toda a volta para abrigo de peregrinos. Na cidade de Coimbra e sua zona de influência, o barroco, como em Évora, teve difícil aceitação. A herança cultural renascentista e maneirista impôs-se uma vez mais.

O complexo universitário, dominando toda a cidade do alto de uma colina, data da Idade Média e foi recebendo obras sucessivas ao longo dos séculos. Do século XVIII data a torre — das raras torres civis em Portugal e que se transformará em símbolo de toda a cidade, que tinha aliás na Universidade a sua mais importante realidade cultural. A data da sua realização (1728-1733), coincidindo com a estadia de Canovari em Portugal e ainda por se conhecer a sua autoria para a lisboeta Torre do Relógio fez cair sobre o arquitecto a hipótese de paternidade da obra (Ayres de Carvalho). A torre compõe-se de vários corpos sobrepostos, situando-se os sinos no penúltimo. No andar superior situa-se o relógio e um miradouro para fruição da paisagem.

Ainda no complexo universitário se construiu no século XVIII (1717-1723) a Biblioteca, cujo interior (no andar nobre) é composto por três salas separadas por arcos. Nas paredes distribuem-se as estantes de talha e o tecto recebeu pinturas de Simões Robeiro e Vicente Nunes. No portal, provável obra de Laprade, recortam-se dois pares de colunas jónicas e no corpo do entablamento um dinâmico escudo nacional. De cenografia algo pesada, este portal é uma bela peça escultórica virada ao largo universitário.

Na cidade, o Bispo D. Miguel da Anunciação, patrocinou a construção do Seminário Maior, cujas obras se concluíram em 1765. A obra foi projectada por dois arquitectos italianos, Francesco Tamossi e Giacomo Azzolini. O conjunto compõe-se de três edifícios, sendo os laterais concluídos no século XIX, embora ao gosto barroco. No corpo central, e destacando-se dele, situa-se a igreja, de pequenas dimensões e plano octogonal.

Mas em Coimbra situa-se também o jardim da Sereia, cujos encantos barrocos seduziram Eugénio D’Ors...

Em local não menos sedutor, em vale profundo, se situa o Mosteiro do Lorvão, importante centro da cultura medieval. O conjunto monástico sofreu obras renovadoras no século XVIII, sobretudo no período entre 1748 e 1761. A igreja data desse período e revela a influência da escola de Mafra. É de plano longitudinal e uma só nave, sendo esta separada da capela-mor pelo cruzeiro sobre o qual se ergue o zimbório que permite a entrada intensa da luz. No altar-mor, o retábulo é enquadrado por duas colunas e encimado por frontão em arco de querena. Este arco encontra-se em muitas das obras de Mateus Vicente — como na igreja de Santo António, em Lisboa. Ora, Mateus Vicente formou-se em Mafra, cujos ecos se repercutem no Lorvão. Simples coincidências ou esta obra “à romana” será filha natural de um arquitecto que é o mais importante de uma geração que se forma em Mafra?

O interior da igreja é aliás um belo repositório de decoração classicizante — colunatas, volutas, frisos, cornijas — a par de motivos naturalistas. O Mosteiro devia gozar no século XVIII de desafogo económico a julgar pela qualidade da obra — das raras obras

importantes protagonizadas por comunidades religiosas no período barroco, primando pela radicalização em relação ao passado envolvente.

O barroco da zona coimbrã tem sido visto como uma charneira entre o Norte e o Sul. Para nós, que desconfiamos de uma tal clivagem arquitectónica, o barroco coimbrão é antes de mais uma manifestação de resistência que o passado oferecia à renovação. Falta de apetência pelo novo formulário ou atitude conservadora e enimesmada de uma cidade cuja arquitectura após o maneirismo perde fulgor?

Menores dificuldades de implantação teve o barroco na região de Aveiro, onde se assiste a um verdadeiro ciclo de pequenas igrejas de plano centralizado. É das regiões do país com maior densidade de igrejas de tal tipologia. A pequena capela de Santo Estêvão (Arrifana, Vila da Feira), provavelmente reconstruída em 1567 será o mais antigo exemplar do distrito. De pequenas dimensões, tem forma circular. Na cidade de Aveiro, e datando também do século XVI, tem forma circular a sacristia da pequena capela de N.^a Sr.^a das Neves. Ao longo do século XVII outros exemplares surgem na região: capela de S. Geraldo (Cássenes), de 1658, em forma octogonal; capela de S. Simão (Murtosa), de 1609 e plano circular; capela dos Santos Mártires em Aveiro, em forma hexagonal e datando de finais do século; igualmente na cidade aveirense, a capela da Madre de Deus, em forma hexagonal.

Outras pequenas construções se disseminam pela região, quase sempre capelas de espacialidade compacta e acentuado ruralismo. Este fundo artístico reflecte-se nas duas obras mais importantes do século XVIII: as capelas de S. Gonçalo (1712 ou 1714) e do Senhor Jesus

das Barrocas (1722), ambas localizadas em Aveiro. A primeira tem forma hexagonal, sem capela-mor, cujo lugar natural é ocupado pela sacristia. Exteriormente os ângulos são vincados por pilastras, coroando-se a obra com falso lanternim. A decoração interior faz-se com talha e azulejos em linhas ziguezagueantes. Pequeno ensaio para obra maior que na cidade nunca se construiu, a capela de S. Gonçalo foi erguida para prestar culto ao santo do mesmo nome, por provável iniciativa de populares. Como já foi assinalado, “não é projecto de architecto na verdadeira acepção; provém de construtor hábil, que conhecia a sua arte e tinha recursos; revela o bom nível que se encontra noutras obras da zona do sul deste distrito, na passagem dos séculos XVII ao XVIII (Nogueira Gonçalves).

Obra mais erudita é a do Senhor Jesus das Barrocas, datando de 1722. É também uma obra devocional que demorará dez anos a construir. A sua planta articula um octógono com o rectângulo da capela-mor. É uma obra de “arquitecto de fora: o traçado geral e os perfis indicam mão e nível artístico que não é regional” (Nogueira Gonçalves). O portal tem afinidades com o da Biblioteca da Universidade de Coimbra e será obra provável de Laprade. O octógono irregular é dobrado interiormente com talha, o que lhe confere aspecto feérico. Esta pequena obra faz assim a síntese entre duas tendências, a estrutural e a decorativa. Idêntica simbiose encontramos no projecto planimétrico e na interpretação formal regionalizante da sua feitura.

No interior do país, Beiras e Trás-os-Montes, regiões tradicionalmente mais desfavorecidas e arredadas dos circuitos artísticos eruditos, a arquitectura barroca

conhecerá por isso menos fulgor. Nessas zonas, com poucas exceções, acentua-se a ruralidade das construções — e o seu carácter ingénuo. Os ritmos temporais são aí mais lentos; e ainda nos finais do século XVI se reconstruía em estilo gótico... São também menores as soluções planimétricas originais e o espírito barroco manifesta-se sobretudo em formas decorativas.

O programa mais erudito surge sobretudo em cidades sede de bispado, mas não nas Sés. Datando de períodos anteriores, adoptam apenas alguns acrescentos decorativos. Tal é o caso da Sé da Guarda, com cadeirais de talha, órgão e coro do século XVIII, ou da Sé de Viseu, onde surgem alguns azulejos da mesma época. A Sé de Lamego beneficiou de pequenas obras realizadas no bispado de D. Tomás de Almeida: abertura de janelas, lajeamento e gradeamento do adro, a par das posteriores intervenções de Nasoni. Em qualquer dos casos, e à semelhança da Capela-Real de Lisboa, tratou-se de preservar estruturas anteriores e dinamizá-las pontualmente. Em Bragança a “nova” Sé resulta da antiga igreja dos padres jesuítas, do mesmo modo que em Vila Real se adapta a novas funções a medieval igreja do convento de S. Domingos. A criação da nova diocese de Castelo Branco em 1771, por decreto de Clemente XVI, motivou também o aproveitamento da igreja de S. Miguel — e a granítica moldura barroca sobre a porta da sacristia é uma forma anacrónica datando de 1814.

Os exemplares mais representativos serão, por isso, pequenas construções de iniciativas variadas. Tal é o caso da igreja da Misericórdia na Guarda, datando do século XVII. De bela fachada ladeada por duas torres

sineiras terminando em cúpulas piramidais, projecta-se verticalmente e os fogaréus superiores dominam sobre o casario circundante em rivalidade com a Sé que lhe fica próxima. O portal, ladeado por pilastras, é do negro granito serrano, em contraste com o branco dos alçados. O interior é pobre, com vulgares altares e tecto de madeira.

Numa outra igreja da Misericórdia, a de Viseu, a fachada principal desenvolve-se mais horizontalmente, sendo também enquadrada por duas torres. É o mesmo ritmo contrastante de claro-escuro e uma certa sobriedade e estatismo, só contrariado pelo recorte das janelas. No eixo central um frontão de linhas sinuosas — e um grande portal granítico sobrepujado por varanda, esquema formal que surge também em alguns palácios beirões. O interior é extremamente sóbrio. As Misericórdias da Guarda e Viseu distinguem-se sobretudo pelas dimensões, definindo-se dentro do mesmo esquema formal.

Uma outra igreja viseense importa citar neste inquérito: a dos Terceiros de S. Francisco, concluída em 1773. É uma obra de pequenas dimensões, situada em ponto alto da cidade e introduzida por escadaria. Na fachada pressente-se já o fulgor decorativo do norte do país em formas onde visualmente se vêem reminiscências nasonianas. O interior de nave única é decorado com talha e madeiras imitando mármore.

Em Lamego situa-se uma importante igreja de peregrinação, o Santuário de Nossa Senhora dos Remédios. Encontra-se em ponto elevado donde se desfruta admirável cenário paisagístico. A cidade define-se a seus pés — e uma monumental escadaria liga-a à igreja. O monte era no século XV local de devoção

onde o bispo D. Durando fez construir pequena ermida dedicada a Santo Estêvão, arruinada cem anos depois. D. Manuel Noronha, então bispo de Lamego, determinou que no local se construísse então uma capela dedicada ao culto da Virgem que será o núcleo longínquo do actual conjunto. Iniciadas em meados do século XVIII, as obras da actual igreja prolongaram-se longamente até 1905.

A monumental escadaria que se ergue na encosta é ritmada por patamares, zonas de descanso dos peregrinos e cenário de manifestações artísticas de interesse. No primeiro patamar define-se a Fonte do Pelicano, pretexto para o espectáculo visual e sonoro da água. A capela, mandada executar por D. Manuel de Noronha, ergue-se no segundo patamar e tem forma octogonal. Uma outra pequena capela poligonal, a da Sagrada Família se construiu no escadório (1783). Antecedendo a igreja, o Adro dos Reis recorta-se sob a forma de um decágono irregular, centrado num obelisco. Lateralmente erguem-se dois pórticos sobre os quais se colocaram pesadas estátuas graníticas. No topo da escadaria o santuário de peregrinação conserva uma estrutura barroca animada por algumas formas *rocaille*. No conjunto da obra, igreja e escadório, são evidentes as afinidades com o Bom Jesus do Monte consagrando-se uma tipologia que o Norte e o Brasil acolheram muito favoravelmente.

“The stairway and chapels of Bom Jesus considered as a complete conception together with the similar grand design of Lamego, are perhaps the most magnificently original achievements of eighteenth-century baroque of north Portugal — only repeated

elsewhere on a much smaller scale, as at Congonhas do Campo in Minas Gerais, Brazil” (John Bury).

Na capital trasmontana, a igreja dos Clérigos (também chamada Capela Nova ou Capela de S. Pedro Novo), salienta-se na arquitectura da cidade, denotando influências nasonianas. Datada de 1750, confirma a influência do arquitecto do Porto para a região norte, adaptando o seu vocabulário decorativo de grande exuberância formal. A igreja é-lhe aliás atribuída — ou ao seu “discípulo” Figueiredo Seixas. De estrutura geral barroca, a fachada principal revela apontamentos *rocaille*, mostrando a aceitação de superfície que a nova gramática encontrou. É simultaneamente um sinal das dificuldades de uma sociedade rural em se acomodar a um estilo que propõe valores que lhe são antagónicos.

O roteiro do interior completa-se com a pequena igreja da Madalena em Chaves, de plano centralizado, cuja expansão cobre praticamente todo o território nacional.

A paisagem minhota encontrou nas construções barrocas uma rivalidade expressa numa decoração exuberante e plena de movimentação. Pequenas igrejas, solares, vias sacras, simples nichos, povoam a zona Noroeste. É uma enorme produção onde irrompe o gosto popular, uma miscelânea de influências ancestrais, muitas de origem pagã — e também profunda devoção cristã. O conjunto vale pelo seu todo e constitui uma notável mostra sociológica do Minho setecentista.

Viana do Castelo, para além de apontamentos renovadores inseridos em estruturas anteriores, mostra a igreja de Nossa Senhora da Agonia, de notável fachada, que resume no essencial a tipologia da época. A

plasticidade das fachadas minhotas conhece na pequena capela da Casa dos Malheiros Reimões uma conclusão natural. A decoração pressagia o barroco brasileiro e os recursos fantásticos da arquitectura colonial, cujas afinidades com o vocabulário minhoto permitem falar de um barroco atlântico setecentista.

Na órbita do clero bracarense, a pequena cidade de Barcelos é favorecida pelo mecenato de D. Rodrigo de Moura Teles. Este prelado promove em 1707 a construção da igreja do Convento das Beneditinas, com uma só nave de pequenas proporções. Na mesma cidade a igreja do Menino Deus iniciou-se em 1726. Na génese da sua construção estão as potencialidades de uma milagrosa imagem do Menino Deus a par, novamente, do Arcebispo Moura Teles. A importância destas igrejas é sobretudo local, revitalizando o panorama urbano e instaurando um poder referenciador.

O clero é o principal encomendador, em época triunfalista e numa região de catolicismo arreigado. As suas obras oscilam por isso entre programas eruditos e num imaginário popular fecundo e por vezes paradoxal. O barroco é, na verdade, uma arte promíscua, servindo uma sociedade em mutação de valores, embora enquadrada numa hierarquia rígida. Vivendo ainda em velhos mosteiros medievais que enxameiam a paisagem minhota, as Ordens Religiosas são encomendadores de segunda grandeza no período barroco. Comprazendo-se na renovação decorativa de interiores, modificando portas ou acrescentando torres, são um elemento conservador juntando ao românico ou ao gótico saborosas formas barrocas.

Algumas obras se destacam, no entanto, pelo corte radical com o passado. O Mosteiro dos Refojos de

Basto (Cabeceiras de Basto) foi totalmente reconstruído no século XVII, oscilando entre reminiscências estruturais maneiristas e uma ordenação geral barroca. A fachada principal nobilita o conjunto, com as suas torres de cúpulas de pedra ladeando a parte central com frontão, óculo, varandim e portal cenográfico. Uma cúpula ilumina o interior de talha dourada. Dir-se-ia que o imaginário popular ansiava pelo fim dos férreos dogmas maneiristas e da austera sociedade contra-reformista para dar vazão às suas pulsões latentes. Igual atitude se pressente no Mosteiro da Costa (Guimarães), cuja igreja foi iniciada em 1748. A fachada é novamente um compromisso entre a estrutura barroca e uma decoração que aceita motivos *rocaille* em perpétuo movimento.

Impossível referir aqui todos os exemplares que fazem a fortuna desse barroco monástico ainda mal conhecido, pesem os estudos de Robert Smith. No estado actual da questão os beneditinos emergem como encomendadores principais, a partir da casa-mãe de Tibães, cuja influência se repercute em Rendufe, Pombeiro, etc.

Mas a geografia do barroco segue os rumos do Império, que então ganhava um decisivo destino sul-americano. Portugal e o Brasil formarão então um barroco luso-brasileiro tendo entre ambos o Atlântico, palco de rotas comerciais e artísticas. Em pleno oceano, os Açores servem de ponto de apoio à travessia marítima e nas suas ilhas de sonho e fantasia a arquitectura barroca desenvolver-se-á segundo a lógica da metrópole, sem deixar de apontar para a terra brasileira ou para a afirmação de algumas particularidades insulares.

O recente apetite que esta arquitectura insular vem suscitando permite apontar algumas linhas de rumo que, na sua variedade, não deixam de ser convergentes na busca de variedade e ritmo. Assim, um grande número de igrejas adopta planos longitudinais, interiormente ritmados pela talha e azulejo, enquanto no exterior composições engenhosas se concentram em portais e janelas. Aí se utilizam rochas vulcânicas cujo cromatismo cinza se contrapõe às seculares paredes brancas que a arquitectura portuguesa nunca abandona.

Um vocabulário exuberante de festões, molduras, cartelas, grinaldas, medalhões, salomónicas, etc., de plasticidade “gorda”, cobre a fachada da igreja de Todos-os-Santos em Ponta Delgada, exemplo eloquente desta tipologia, como o é também a igreja de St.º Espírito (St.^a Maria). Em muitas outras igrejas ou simples capelas, porém, a decoração das fachadas ganha formas de evidente influência da arte efêmera presente nas festividades religiosas.

Uma das primeiras igrejas barrocas do arquipélago é a do Castelo (1642), em Angra, cujo perfil recorda a já citada igreja de Atouguia da Baleia.

As pequenas igrejas prestam-se também nos Açores a experiências que roçam o absurdo. Também é o caso da pequena fachada da igreja de S. Francisco, na Ribeira Grande, onde o usual eixo central se estrutura sem porta principal. Esta não existe de facto, sendo substituída por duas portas que simultaneamente são laterais e principais. A tradicional clareza barroca que a simetria proporciona pode também, como se vê neste exemplo, ser subvertida utilizando-se argumentos “legais”. A importância da pequena igreja é reforçada pela sua rara fachada convexa.

A actualização da arquitectura açoriana com os ritmos continentais, assegurada desde o manuelino, é confirmada em período barroco pelas igrejas poligonais. A especificidade da arquitectura barroca nacional estendia-se assim a todo o território.

Em local sobranceiro ao mar, a igreja de S. Pedro em Ponta Delgada (1737-48), de autor desconhecido, consagra um octógono irregular, que é mais um plano longitudinal, em que os ângulos cortados são acusados externamente. Interiormente segue a tendência nacional de espaço comprimido e a decoração de talha pontua sobriamente os alçados. Outros exemplares poligonais se encontram no arquipélago, como a pequena ermida do Recolhimento de St.^a Bárbara (um octógono irregular), em Ponta Delgada, ou a igreja da Fajã de Baixo, semelhante à de S. Pedro.

Entre Portugal e o Brasil, a arquitectura açoriana reforça o conceito civilizacional de barroco atlântico que, com as suas fraquezas e originalidades, constitui um capítulo fundamental da história deste período artístico.

VII / A CASA NOBRE

Depois do Rei e do clero, a nobreza surge como um encomendador de terceira grandeza e as suas propostas serão menos radicais, girando em torno de um conservadorismo significativo. Também aqui haverá que distinguir regiões, mais por comodidade expositiva e diferenças decorativas que por significativas clivagens estruturais.

Os ritmos construtivos da arquitectura civil são semelhantes aos da arquitectura religiosa — mas o domínio espanhol, com a corte a residir em Madrid, remeteu a nobreza portuguesa para uma ruralização acentuada. Esse modo de vida condicionou o desenvolvimento futuro da arquitectura civil. Os solares disseminados pelo campo são cenários de verdadeiras cortes de aldeia onde famílias de antiquíssimos pergaminhos predominavam numa estrutura social cristalizada.

É esse o sentido de reconstruções efectuadas na segunda metade de Seiscentos, como a Torre de Aborim (Barcelos) ou a Torre do Castro (Amares). Em ambos os casos tratava-se de dar uma nova cenografia que se

acordasse com os propósitos áulicos nascentes. Varandas, portas, escadarias ou pinturas de tectos acrescentavam-se então ao passado medieval que se preservava como herança. Esta atitude tipifica a mentalidade da nobreza rural do Norte, arreigada ao prestígio histórico do passado. Assim a casa-torre (que se preserva ou se recria) é a tipologia que simbolicamente a define e que se manterá ainda na centúria seguinte.

Essa clientela nobre era servida, não por arquitectos, mas por mestres de obras ou simples pedreiros cujas propostas se inserem numa ancestral prática artesanal. Encomendadores e artesãos encontravam-se assim num mesmo sistema de referências mentais moldando resistências a inovações estruturais. Apesar de tudo, no século XVII a arquitectura civil evolui num sentido de regularidade de planos e de uma compartimentação interior que indica profundas alterações quanto à concepção de família e intimidade individual.

A regularidade desejada materializou-se na adopção de plantas em U. A casa de Vale de Flores, em Braga, construída em finais do século XVII, adopta esse plano. A casa desenvolve-se em volta de um pátio fechado ao exterior, preservando a intimidade. Apenas um estreito portal axial, com brasão de armas e frontão cenográfico, se rasga nas paredes protectoras. A capela, situada numa das alas, insere-se no conjunto, respeitando-lhe as proporções. Uma inscrição permite datá-la de 1687. “A regularidade da planta, o carácter e a sobriedade das fachadas, a grande dignidade aliada a extrema simplicidade, fazem desta casa uma das mais importantes e características do século XVII” (Carlos de Azevedo).

Idêntica planimetria adoptou o lisboeta Palácio Galveias, construído em meados do século XVII por um membro dos Távoras, com a diferença das duas janelas rasgadas no muro do pátio. Em ambos os casos cada casa assume uma unidade e nítida demarcação social. O rés-do-chão era utilizado para serviços de apoio enquanto o primeiro andar, nobre por excelência, se destinava à residência dos proprietários. O pátio era utilizado pelas carruagens. O Palácio Galveias é seguramente a mais notável residência nobre da Lisboa seiscentista, já que os restantes exemplares enfermam de conflagradora mediocridade. O que seria o mais notável palácio lisboeta não chegou a ser construído. Trata-se do palácio do Conde de Tarouca, situado à Cotovia. Teve planos (desconhecidos) de João Antunes, datados de 1698, mas as obras nunca ultrapassaram os alicerces. O Conde de Tarouca vivia no estrangeiro e desejava fazer um palácio que ultrapassasse pela magnificência a pobreza das casas nobres de Lisboa.

Na periferia da capital surgem algumas residências que anunciam a grande vaga que terão no século seguinte, quando a natureza é procurada como repouso. Na margem sul, a Casa de Calhariz, situada na Arrábida, é um dos exemplares mais importantes. Segue igualmente o esquema em U, mas aberto. Tal resulta porventura da sua situação em pleno campo procurando obter-se o máximo resultado da natureza circundante. O grande número de janelas, a varanda sobre o jardim, o pitoresco dos bancos de azulejos, mostram um interesse crescente pelo ambiente natural cuja origem remontava ao Renascimento.

Na mesma região uma outra casa, a dos Duques de Aveiro, adopta novamente o esquema em U se bem que

a sua fachada monumental seja severa e se desenvolva em altura, contrariando a tendência barroca geral.

A planta em U, novidade principal do século XVII, conhece outras variantes como a representada pela Casa dos Figueiredos (Condeixa), cujo pátio interior não é visível de fora, ou a tímida solução representada pelo Palácio dos Marquês de Fronteira (Lisboa), onde o corpo principal é apenas recuado. Este último palácio, dos mais notáveis da periferia lisboeta, foi terminado na década de setenta e revela a vaga italianizante cujo significado conhecemos. A frontaria inspira-se num desenho de Serlio, com tripla arcada sustentando a varanda do primeiro andar. Os jardins, povoados de azulejos e com um grande lago e casas de fresco, conferem ao conjunto um sentido cenográfico que contrasta com a relativa modéstia das construções da época. À rusticidade e linearidade o Palácio dos Marquês de Fronteira opõe uma concepção mais sábia. Mas a função utilitária do grande lago do jardim mostra as dificuldades da nobreza portuguesa em ultrapassar mentalmente um estado ruralizante.

Nos finais do século XVII, apesar das inovações introduzidas, a arquitectura civil ficava distante da renovação atingida pela arquitectura religiosa. Condensava estruturas estáticas, animadas apenas pelos azulejos, janelas ou escadarias cenográficas, com jardins pobres, quase hortas. Apesar da notabilidade de alguns exemplares do século seguinte, esta constante manter-se-à, dando da nobreza barroca uma visão ambígua, renovada superficialmente mas mantendo estruturas mentais ancestrais. Ainda assim é no século XVIII que os palácios portugueses (ou simples casas nobres) atingem o seu período áureo.

Na região Noroeste encontramos a maior densidade da casa nobre, certamente porque aí a propriedade está muito fraccionada. Uma antiquíssima nobreza rural, vivendo afastada da Corte e dos circuitos artísticos mais eruditos, vai incentivar construções onde tendências locais de simplicidade e estatismo se plasmam com novas formas decorativas dinâmicas.

Subsiste a casa-torre, símbolo de uma sociedade em grande parte feudal. Essa tipologia era, no fundo, aquela onde tal nobreza melhor se podia rever, ciosa de pergaminhos que em muitos casos remontavam ao período anterior à independência. O Solar de Bertandos, nas proximidades de Ponte de Lima, conservou uma torre quinhentista à qual se juntaram dois edifícios do século XVIII, simétricos mas não de igual altura. Um certo estatismo anima as fachadas dos vários blocos que a sobriedade de portas e janelas acentua. Apenas a escadaria, irrompendo do centro da casa é elemento dinamizador do espaço, característica que outras casas adoptam, compensando o estatismo de plantas e alçados. A Casa de Pomarchão (Arcozelo), reconstruída em 1755, adapta contudo a tipologia de casa-torre. Também neste exemplo a escadaria ruralizada é elemento diferenciador, dando acesso a varanda alpendrada com nítidas influências da arquitectura popular regional. Este carácter meio rural meio urbano traduz bem a mentalidade de uma nobreza para quem a terra é valor primordial. A pequena capela que se insere no conjunto com fachada dinâmica assume melhor a linguagem barroca.

O Solar de Bertandos consagra um tipologia em que a torre é central, a par de outra solução em que se definem duas torres laterais.

Mas nem só a tradição subsiste no Noroeste. A Casa dos Biscainhos, em Braga, representa um notável avanço em relação à casa-torre. É uma construção urbana e por isso a ordenação geral é díspar em relação aos solares rurais. Desaparece a tradicional escadaria e a entrada nobre dá acesso a um pátio interior, que servia o trânsito de carruagens. A compartimentação interior consagra algumas salas que se distinguem sobretudo pela decoração de azulejos e pinturas no tecto. É esta uma regra geral dos interiores, em geral modestos, e contrastando com a maior ênfase dada às fachadas.

Mas o maior interesse da Casa dos Biscainhos residirá porventura nos seus jardins, concebidos em terreno desnivelado para se obterem efeitos variados de perspectiva. Por outro lado, a sua decoração contempla esculturas, fontes e lagos, casa de fresco, um pequeno templo, definindo um ambiente barroco guardado no entanto por alto muro guarnecido por ameias e guaritas medievalizantes.

Mas o que seria a mais espectacular casa da Região Norte, a Casa de Vila Boa de Quires, não foi terminada. Restam-nos as ruínas da sua fachada, desenvolvendo-se em comprimento e de grande poder cenográfico. As formas decorativas, imbuídas já de espírito *rocaille*, agrupam-se no entanto em torno da porta principal e das janelas laterais, no que segue a tendência geral. Desconhecemos em boa verdade o que tais formas devem à influência de Nasoni, com cujo pendor decorativo se harmonizam. As notáveis ruínas de Vila Boa de Quires são uma excepção na pequenez de dimensões que as casas nobres propõem e que favoreciam uma comunicação mais íntima entre o espectador e o objecto. É um dado cultural, sem dúvida,

mas é também um anúncio de um poder económico frágil. A excepcionalidade da Casa de Vila Boa de Quires ditou porventura a sua triste sorte.

O exemplo mais acabado do solar na zona Norte é dado pelo Solar de Mateus, próximo de Vila Real, cuja importância se projecta para todo o País, representando “um dos pontos culminantes da arquitectura barroca em Portugal” (Carlos de Azevedo). É uma construção de meados de Setecentos, devida a António José Botelho Mourão, herdeiro dos morgados de Mateus e da Cumeieira. A planta adoptada é um duplo U. De facto, o corpo da entrada nobre proporciona a constituição de dois pátios: um interior, de planta quadrada, outro exterior ou de honra, que um murete de balaustrada não cerra. Deste modo a fachada principal projecta-se para além do pátio, ganhando uma relevância que merece como núcleo principal do edifício, onde o tratamento decorativo atinge maior qualidade, próxima das propostas de Nasoni. Apesar da importância da obra, esta não atinge escala monumental. Na fachada principal a horizontalidade consagrada é atenuada por gigantescos pináculos produzindo efeito insólito num desrespeito significativo pelas regras. Como num jogo, conta sobretudo o aspecto lúdico, despoletando-se formas de um imaginário “ingénuo”. Robert Smith chamara a atenção para certas formas decorativas desta fachada que lembram a arte de Nasoni, como janelas cintadas ou as conchas estriadas. Se Nasoni trabalhava em 39 na Cumeieira, esta fachada terá sido construída entre 40 e 43. Aliás, todo o conjunto formado pelo pátio de honra está imbuído de cenografia, atingida pela plasticidade das formas, numa atitude bem cara ao “arquitecto do Porto”.

As restantes fachadas desenvolvem-se em comprimento, dando-se ênfase à linha dos telhados. Divididas em dois andares, o primeiro para residência do proprietário, o rés-do-chão para serviços de apoio à casa e propriedade agrícola, são indicadores da unidade sociológica que o solar constitui. A capela adjacente completa este verdadeiro espaço de representação social do Solar de Mateus onde melhor se resume o ideal de vida da nobreza setecentista. Em 1750 construiu-se a capela, cujas proporções ultrapassam a mediania. É, sem dúvida, grande de mais para capela de palácio, pressupondo uma utilização menos privada. Data do mesmo ano da Igreja dos Clérigos de Vila Real e a ambas o nome de Nasoni pode ser associado. As fachadas de ambas as construções são aliás semelhantes, denotando a mesma atitude — jogar com formas clássicas de modo cada vez mais livre, inserindo-se na corrente tardo-barroca, de Nasoni, afectada superficialmente por formas *rocaille*.

O Solar de Mateus insere-se na zona vinhateira do vale do Douro onde, ao longo do século, e por força do crescimento económico, a nobreza rural foi ampliando ou construindo novas casas. Inseridas em zona de grande beleza paisagística, tais casas dir-se-ia quererem rivalizar pela decoração com a própria vegetação circundante. Tal é o caso da Casa de Agrelós, setecentista, com motivos *rocaille* nas janelas. Nesta zona geográfica a obra mais importante parece ser a Casa do Cabo (S. João da Pesqueira), desenvolvendo-se em comprimento. A fachada principal desenvolve-se a partir de um eixo central cenográfico e de aparato. As janelas recebem uma decoração *rocaille*, bem como as pilastras divisórias, onde mais uma vez é possível

recordar Nasoni. A tipologia das casas compridas tem na zona outros bons espécimes, como a Casa de Cedovim ou a Casa de Almendra, onde portas e janelas dinamizam o estatismo das fachadas.

Na Beira interior surgem também algumas construções importantes, como a Casa Anadia, em Mangualde, com imponente escadaria interior, a Casa de Gogim (Armamar), de planta em L com um pátio interior onde se desenvolve pequena escadaria perpendicular à fachada, a Casa da Soenga (Resende), etc. A Casa da Ínsua (Penalva do Castelo) será a peça mais significativa, com as suas duas torres laterais enquadrando o edifício. A casa é de grandes dimensões e oscila entre o passado (logo pela presença de torres ameadas) e um gosto barroco pela articulação das fachadas e jardins e motivos *rocaille* nas janelas. No entanto, o tom incaracterístico da obra é dado pelo grande tanque junto ao muro do terraço, recordando o fosso dos castelos medievais. Decididamente, o gosto por construções acasteladas faz parte do imaginário nacional sendo uma das suas permanentes atemporalidades.

É revelador do carácter da nobreza da época que as suas casas se situem no campo, onde constituem guardiãs de uma ordem social ancestral e que a arquitectura inevitavelmente demonstra. Por isso nas cidades pouco construíram e quando o fizeram não deixaram obras de vulto. Lisboa é a esse respeito um modelo paradigmático, pela ausência de palácios de qualidade, a começar pelas tímidas soluções de compromisso protagonizadas pelo Rei no Paço da Ribeira.

Um alto dignatário da Patriarcal, Lázaro Leitão, fez construir à Junqueira, em 1734, a sua casa. Verdadeiramente, era uma casa de recreio, situada na praia e presa ao gosto tradicional português ao desenvolver-se em comprimento, com a capela situada num dos extremos. Mas os telhados revelam influência germânica por via de Mardel, presumível autor da obra. A Casa de Lázaro Leitão, Principal da Patriarcal, mostra a pequena corte que em seu torno se formou, e de que vimos já a obra do principal mecenas, D. Tomás de Almeida.

Sabemos já que este fez construir para seu sobrinho, o Marquês de Lavradio, um Palácio de alguma qualidade. Situado ao Campo de Santa Clara é uma construção de cerca de 1740, quando no local a nobreza se ia instalando. Datará de então o Palácio Barbacena, devido ao risco de Manuel da Costa Negreiros e à iniciativa do 4.º visconde, Luís Xavier Furtado de Mendonça. Desenvolvendo o seu belo perfil em altura, foge também ao corrente gosto português.

Lisboa mostra-se assim parca em construções civis de qualidade — e o que seria o seu melhor exemplar, o Palácio Tarouca, não chegou a ser construído.

Será na sua periferia que as casas de recreio, articuladas com jardins, apresentarão alguns exemplos significativos. Tal é o caso do Palácio do Correio-Mor (Loures). Instalado na quinta do mesmo nome, assim chamada por ter pertencido a Luís Gomes da Mata, correio-mor em tempo de Filipe II, o palácio será obra do século XVIII — ou sê-lo-ão pelo menos os restauros e ampliações significativas, imputadas hipoteticamente a Canevari. Desenha-se em U, com largo pátio cerrado por muro (que infelizes obras recentes destruíram). As

fachadas são de alguma imponência, sendo a principal coroada por grande frontão. Notável é a escadaria interior que conduz ao andar nobre, com pequena fonte no primeiro patamar. O interior do palácio foi sendo sucessivamente decorado, resultando um conjunto importante de azulejos e tectos pintados. É das raras obras onde os interiores mereceram um tratamento paralelo aos exteriores. Na retaguarda os jardins delinearão-se geometricamente, sendo povoados de árvores, buxos, recantos pitorescos, azulejos e cascata, onde o eterno movimento da água proporciona animação sonora concorrendo para o espectáculo total que o barroco sempre persegue.

Noutra zona de periferia lisboeta, em Oeiras, se erigiu o Palácio do Marquês de Pombal, cuja iniciativa é de seu irmão Francisco Xavier de Mendonça Furtado. Será uma das últimas obras de Carlos Mardel — e o palácio não deixará de acusar a economia de meios do denominado estilo pombalino, cujo maior dinamismo se concentra na linha de telhados e na existência de mansardas.

Para Sul, no Alentejo e Algarve, rareiam as propostas de qualidade. A casa da Quinta da Lameira (Portalegre) de fachada desenvolvendo-se em comprimento, com capela incluída, data de 1783 e é um modesto exemplar da casa nobre do sul, cujas propostas são semelhantes às encontradas no Norte. Também na arquitectura civil a unidade se mantém.

A Casa de Estói, no Algarve, é a mais notável residência do Sul. É-o não tanto pela casa, onde no exterior surgem já alguns indícios neoclássicos e no interior se desenvolve uma rica decoração de estuques, mas pela qualidade cenográfica dos seus jardins. Estes

desenvolvem-se em três níveis diferentes, ligados por escadarias que multiplicam perspectivas e que pressupõem o lazer e repouso que a natureza pode proporcionar — e ainda a sugestão de gozo dos prazeres terrenos dado pelas sensuais estátuas femininas disseminadas pelos jardins, acompanhadas por bustos de figuras históricas como Herculano ou Camões. O jardim é um espaço de representação e fruição de prazeres, embora nem sempre a nobreza da época assim o tenha entendido. Ordenado geometricamente, alargou-se significativamente numa lenta conquista de espaços. É um longo processo iniciado no Renascimento e que culminará no sonho romântico quando a natureza surge como o grande refúgio. Então a disciplina barroca será substituída por uma natureza selvagem que se multiplica em liberdade. Mas, com outra ordenação, o encanto pela mãe natureza nos seus variados aspectos já o barroco o enuncia. Nos jardins de Estói, uma pequena gruta mostra o gosto pelo mistério, enquanto o grande lago recebendo água de sereias lembra o perpétuo devir da vida assim enunciada simbolicamente.

Este breve inquérito à arquitectura patrocinada pela nobreza revela que este grupo social se mostrou mais avesso a inovações, tanto na província como no círculo cortesão, preservando formas e soluções do passado e animando-as com formas decorativas em portais e janelas. É isto indício de um bloqueio mental que é também social. As inovações surgidas são tímidas e surgem mais no seguimento da ordem natural das coisas que como atitude programática. Inevitavelmente assim teria de ser, se lembrarmos que aos arquitectos a nobreza preferia pedreiros ou mestres de obras de cujo

labor estavam ausentes preocupações estéticas. Apesar de tudo, é sem dúvida no período barroco que a casa nobre portuguesa conhece a sua época áurea.

CONCLUSÃO

Emergindo lentamente da difícil conjuntura da Restauração, a arquitectura barroca ganha desde logo um cunho renovador e diferenciador, necessário ao País e ao próprio ritmo artístico nacional. Então se experimentam formas dinâmicas, de plasticidade engenhosa, que dinamizam interiores e portais. Sem programa régio construtivo até ao advento joanino, a arquitectura barroca é patrocinada sobretudo pelo clero. Desde logo, no entanto, germinam as suas tendências dominantes: a procura de dinamismo renovador para velhas estruturas, mercê de formas decorativas variadas, enquanto se ensaiam de novo planimetrias poligonais e se perfilam as primeiras obras italianizantes. Os finais do século XVII são um tempo de experiências variadas em que o discurso maneirista se vai desarticulando e uma nova linguagem emerge. No seio de uma sociedade em mutação a arquitectura cumpre o seu papel de cenário áulico. No panorama ibérico interessava também a Portugal apresentar possibilidades criadoras próprias que justificassem uma independência arduamente restaurada. Assinalámos por isso a importância de que

se reveste a pequena igreja de N.^a Sr.^a da Piedade em Santarém, comemorativa da vitória militar, e cujo traçado constitui o primeiro sinal daquilo que será a especificidade da arquitectura barroca nacional — os planos centralizados nas suas variadas possibilidades. Eles mostram que o dirigismo maneirista cede lugar a uma atitude mais flexível, definida embora dentro das possibilidades oferecidas por uma monarquia absoluta. Planimetria centralizada era a proposta de St.^a Engrácia, obra pioneira e decisiva, informada pela tradição italiana que remontava a Bramante mas animada pelo espírito de Borromini. De facto, em St.^a Engrácia registava-se a novidade dos alçados ondulantes, que se repetem em N.^a Sr.^a da Conceição de Estremoz, proposta renovadora que se abre e simultaneamente se fecha. Um tal dinamismo de alçados era em tudo contrário ao gosto nacional e por isso, significativamente, ambas as obras ficarão inacabadas. A formação dos arquitectos, feita em urgência justificada pela guerra, explicará a predilecção por planos poligonais oferecendo ao espectador a envolverência espacial que a nova sensibilidade requeria. O novo gosto considerava a arquitectura como um espectáculo do sensível, grato ao olhar, capaz de convencer multidões e de as orientar. A decoração teria, num tal contexto, de reivindicar também papel dinamizador, invadindo alçados anteriores e deles se apropriando totalmente. É esta uma via do barroco nacional, original nas propostas do azulejo e talha, não encerrando contudo a totalidade das suas propostas. Se a decoração renova o antigo, ela não deixa de se esbater em obras de planimetria não-longitudinal. Deste modo o barroco é um discurso plural, possibilitando ao arquitecto a possibilidade da

escolha e de afirmação de propostas pessoais. É certo que até D. João V apenas o nome de João Antunes parece sobressair e a sua obra conhecida permite desde já avançar o seu nome como “inventor do barroco”.

De qualquer modo, pesem as vias abertas em Seiscentos, será na centúria seguinte que a arquitectura barroca se estrutura definitivamente como discurso organizado de poder, favorecida pela riqueza aurífera. Então a nova monarquia, solidamente se instala e, mercê da acção de D. João V, pode delinear um programa de aproximação com a Europa, diversificado mas preferencialmente “romano”, que afaste de vez a união ibérica. Mafra será então o emblema da nova realidade e um manifesto da ordem social joanina, unindo o clero e o exército ao poder supremo do rei. Na sua qualidade, resultado do empenhamento de D. João V, Mafra é um resumo do discurso oficial esteticamente referenciado ao modelo prestigiante de Roma. Daqui veio afinal o seu presumível obreiro, o polémico Ludovice, substituindo os arquitectos nacionais mergulhados em dúbia situação profissional e que o mecenato real ambiguamente conservou. Entre a novidade de Mafra e o conservadorismo da Patriarcal ou do Paço da Ribeira se define a obra de D. João V — força e fraqueza que o país repetirá na escala conveniente.

Ao longo do período barroco assistir-se-á a esta dual tensão entre o novo e o velho, a decoração e a arquitectura, as tendências nacionais e os modelos importados... que ora se excluem, ora se harmonizam. É paradigmática neste contexto a obra de Nasoni, obreiro do Porto barroco, mais decorativo que estrutural, mas cuja obra principal é a igreja dos

Clérigos, em aparente contradição. Pintor de formação, como Ludovice-ourives, ou como os nacionais arquitectos-engenheiros militares, a arquitectura barroca ressentia-se fatalmente desta situação agravada por uma cultura estética de importação, mal assimilada por encomendadores pouco exigentes. A este propósito são significativas as casas nobres onde a superficialidade da assimilação do barroco é manifesta, constituindo a sua fraqueza e seu indelével sabor para além de um testemunho sociológico e inequívoco.

Por isso as elipses de Mafra e dos Clérigos, radicalmente inovadoras, devidas a arquitectos estrangeiros, se enquadram em planimetrias diversificadas, maioritariamente poligonais, constituindo a novidade maior da arquitectura barroca nacional.

Mas o barroco permite ainda às várias regiões do país afirmarem-se como realidades artísticas próprias. O Porto e Braga, sobretudo, constituem após Mafra-Lisboa, pólos irradiadores, servindo mecenatos locais em busca de prestígio que a prosperidade geral do país, real ou ilusória, podia permitir. Se Nasoni moldara o Porto, André Soares fará de Braga a cidade do tardo-barroco com apontamentos *rocaille*, informados pelas estampas germânicas e servidos pelo génio lírico do artista. Mas a diferença de grau da decoração não anula o discurso poligonal que cobre todo o país e que tem na Falferra um ponto de chegada. Decorrendo, em grande parte, em simultâneo com a reconstrução pombalina, a obra de André Soares a par de Queluz permite referenciar a tensão estética entre dois mundos opostos. O barroco perderá então na segunda metade do século o seu fulgor, persistindo tenazmente em obras menores,

fenómeno que constitui a sua fama e também a sua anacrónica fraqueza.

Arte de uma sociedade de Antigo Regime, o barroco servira um poder que cenograficamente se dá a ver, uma religiosidade que em fase triunfalista se expande e enquadra sentimentos populares ancestrais e profanos. Se Mafra é antes de mais um emblema do poder absoluto, o Bom Jesus do Monte de Braga condensa no essencial os sentimentos do catolicismo de Setecentos, constituindo ainda uma obra fundamental do barroco europeu e cujos ecos se repercutem no Brasil. Arte do Império, na sequência do maneirismo, o barroco tinha naturalmente uma vocação atlântica, dos Açores ao Brasil, onde constitui na obra do Aleijadinho um sinal precursor da independência da colónia que nas suas formas soube plasmar a especificidade autonómica nascente.

Cumpria-se assim na América do Sul o barroco iniciado em Seiscentos. Aí, como em Portugal, tratava-se de situações periféricas cujo centro orientador era Roma, cidade dos Papas, de Bernini e Borromini. Modelo prestigiante, a lição romana foi no entanto apreendida como uma orientação não redutora, permitindo-se o aparecimento de especificidades regionais. Neste contexto se entende a importância do barroco português — importância reforçada pela existência de um Império cuja riqueza permitiu o seu florescimento e expansão.

Lisboa, Outubro 1984 — Março 1985

BIBLIOGRAFIA

- A. A. V. V., Niccòlo Nasoni (1691-1773) *Un artista italiano a Oporto. III Centenario della nascita*. Firenze-Porto, 1991.
- Actas do I Congresso Internacional do Barroco*, 2 vols. Porto, 1991.
- ALCOFORADO, Diogo, *A igreja dos Terceiros do Carmo: contribuição para uma leitura da sua fachada*, in *Revista de História*, vol. II, Porto, 1979.
- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, *Barcelos*, Lisboa, 1990.
- ALMEIDA, José António Ferreira de, *O barroco e o rococó em Portugal e no Brasil*, in *História da Arte*, dir. J. Pijoan, Lisboa, 1972.
- ALMEIDA, Manuel Lopes de, *Portugal na época de D. João V: esboço de interpretação político-cultural da primeira metade do século XVIII*, in *Actas do Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros*, Nashville, 1953.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, *A arquitectura do século XVIII em Portugal: pretexto e argumento para uma aproximação semiológica*, in *Bracara Augusta*, II Tomo, n.º 64, Braga, 1973.
- ALVES, Joaquim J. B. Ferreira, *Matias Lourenço de Matos, mestre pedreiro de Vila Real no século XVIII*, Vila Real, 1983.
- *A construção da nova fachada e o acréscimo da igreja de São Paulo de Vila Real*, Porto, 1984.
- *A capela de Nossa Senhora da Pena*, Vila Real, 1984.
- *A cadeia e tribunal da Relação do Porto*, Porto, 1985.
- *Aspectos da actividade arquitectónica no Porto na segunda metade do séc. XVII*, Porto, 1985.
- *O Porto na época dos Almadás. Arquitectura. Obras públicas*. Porto, 1988.

IDEM E NATÁLIA MARTINHO FERREIRA ALVES, *Alguns artistas e artífices setecentistas de Entre Douro e Minho em Vila Real e seu termo*, Braga, 1981.

— *Subsídios para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam em Trás-os-Montes nos sécs. XVII-XVIII*, Porto, 1984.

ALVES, Natália Marinho Ferreira, *Subsídio para o estudo artístico do convento de Santa Clara do Porto nos princípios do século XVIII*, Porto, 1985.

— *O santuário do Senhor de Perafita*, Vila Real, 1987.

— *A arte da talha no Porto na época barroca*. (artistas e clientes. Materiais e técnica). 2 vols. Porto, 1989.

AMEAL, João, *D. João V e a sua época*, Lisboa, 1952.

ARAÚJO, Ilídio Alves de, *Arte paisagística e arte dos jardins em Portugal*, Lisboa, 1962.

— *Quintas de Recreio*, in “Bracara Augusta”, tomo I, Braga, 1973.

AZEVEDO, Carlos de, *Solares portugueses*, Lisboa, 1961.

BASTO, Artur de Magalhães Basto, *Um plano de urbanização do Porto de há perto de duzentos anos*, in “O Primeiro de Janeiro”, Porto, 2 de Setembro de 1938.

— *D. João de Almada e a urbanização do Porto*, Porto, 2 de Setembro de 1938.

— *As contrariedades de um urbanizador*, in “O Primeiro de Janeiro”, Porto, 9 de Setembro de 1938.

— *As vistas largas de João de Almada*, in “O Primeiro de Janeiro”, Porto, 16 de Setembro de 1938.

— *Quatro épocas do Porto*, in “Imagens e Costumes do Porto de outras eras”, Porto 1946.

— *Apontamentos para um Dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto*, in “XVI Congrès International d’Histoire de l’Art”, vol. II, Lisboa-Porto, 1949.

— *Nicolau Nasoni e a construção da Relação do Porto*, in “O Primeiro de Janeiro”, Porto, 16 de Junho de 1950.

— *Estudos portuenses*, Porto, 1963.

BAZIN, Germain, *L’architecture religieuse du Portugal et du Brésil à l’époque baroque*, in “XVI Congrès International d’Histoire de l’Art”, Lisboa-Porto, 1949.

— *Réflexions sur l’origine et l’évolution du Baroque dans le Nord du Portugal*, in “Belas-Artes”, n.º 2, Lisboa, 1950.

— *la bibliothèque la plus fausteuse que j’ai jamais vu*, in “Connaissance des Arts”, Paris, Julho de 1960.

— *A arquitetura religiosa no Brasil*, 2 vols., Rio de Janeiro, 1983.

- BEBIANO, Rui, *D. João V — Poder e Espectáculo*, Aveiro, 1977.
- BERTAUX, Emile, *Les arts au Portugal*, Paris, 1935.
- BORGES, Nelson Correia, *O Mosteiro do Lorvão*, Coimbra, 1977.
- BOTTINEAU, Yves, *Baroque Ibérique*, Fribourg, 1969.
- *Le gout de Jean V : art et gouvernement*, in “Bracara Augusta”, II, tomo, n.º 64, Braga, 1973.
- *L’architecture aux Açores du manuelin au baroque*, in “Colóquio-Artes”, n.º 35, Lisboa, 1977.
- BOXER, Charles, *O Império colonial português*, Lisboa, 1977.
- BRANCO, Camilo Castelo, *O Paço Real da Ribeira*, in “Noites de Insomnia”, Porto, 1929.
- BRANDÃO, Domingos de Pinho, *José de Figueiredo Seixas. Algumas obras. Alguns documentos*, in “Museu”, 2.ª série, n.º 7, Porto, 1964.
- BRASÃO, Eduardo, *D. João V e a Santa Sé*, Lisboa, 1937.
- *Relações externas. Reinado de D. João V*, Porto, 1938.
- *Subsídios para a História do Patriarcado de Lisboa 1716-1740*, Lisboa, 1945.
- BURY, John, *Late Baroc and Rococo in north Portugal*, in “Journal of the Society of Architectural Historians”, vol. XV, n.º 3, New York, 1956.
- CALADO, Maria Marques, *Reynaldo Manuel dos Santos. Um arquitecto português do século XVIII*, tese de Licenciatura, F.L.L., Lisboa, 1975.
- CARVALHO, Ayres de, *D. João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, 1962.
- *Novas revelações para a História do Barroco em Portugal*, in “Belas-Artes”, n.º 20, Lisboa, 1964.
- *As obras de Santa Engrácia e os seus artistas*, Lisboa, 1973.
- CASTRO, José de, *Portugal em Roma*, Lisboa, 1938.
- CHARPENTRAT, Pierre, *L’art baroque*, Paris, 1967.
- *Le mirage baroque*, Paris, 1967.
- CHICO, Mário Tavares, *Aspectos da arquitectura em Portugal no século XVIII*, in “Aspectos da Arquitectura Portuguesa 1550-1950”, Rio de Janeiro, 1950.
- IDEM E HUMBERTO REIS, *A arquitectura religiosa do Alto Alentejo na segunda metade do século XVI e nos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, 1983.
- CIDADE, Hernâni, *Barroco*, in “Dicionário de História de Portugal”, dir. de Joel Serrão, vol. I, Lisboa, 1983.

- CIDADE, Manuel Pereira, *Memórias da Basílica da Estrela*, Coimbra, 1920.
- CORREIA, J. E. Horta, *Villa Real de Santo António levantada em cinco meses pelo Marquês de Pombal*, in “Actas do Congresso Pombal Revisitado”, 2 vol., Lisboa, 1984.
- CORTESÃO, Jaime, *Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid*, Rio de Janeiro, 1951-59.
- COSTA, Luís Xavier da, *As Belas Artes Plásticas em Portugal no século XVIII*, Lisboa, 1935.
- COUTINHO, Bernardo Xavier, *A Igreja e a Irmandade dos Clérigos*, in “Documentos e Memórias para a História da Cidade do Porto”, n.º 36, Porto, 1965.
- *Economia e cultura Setecentista - 3 Arte: do Barroco ao Neo-Classicismo*, in “História da Cidade do Porto”, vol. III, Porto, 1965.
- DIAS, J. S. da Silva, *Portugal e a cultura europeia (séculos XVI a XVIII)*, Coimbra, 1963.
- D'ORS, Eugénio, *Du baroque*, Paris, 1968.
- ESPANCA, Túlio, *Évora Arte e História*, Paris, 1968.
- FEIO, Alberto, *Bom Jesus do Monte*, Braga, 1930.
- *Uma figura nacional, Carlos Amarante, Insigne Arquitecto-Engenheiro 1748-1815*, Braga, 1950.
- FEIO, Florêncio M. B., *Memória histórica descritiva acerca da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Coimbra, 1857.
- FERNANDES, José Manuel, *Angra do Heroísmo*, Lisboa, 1989.
- FERRÃO, Bernardo, *Projecto e transformação urbana do Porto na época dos Almadas 1758/1813*, Porto, 1985.
- FERREIRA, João Albino Pinto, *Architectonic plan of Praça da Ribeira in the 18th century*, in “XVI Congrès International d'Histoire de l'Art”, vol. II, Lisboa-Porto, 1949.
- *Exposição de plantas da cidade do Porto dos séculos XVIII e XIX*, Porto, 1949.
- *Um documento notável para a história da urbanização do Porto. O plano de melhoramento em 1984*, in “O Tripeiro”, n.º 11, Porto, 1953.
- *O urbanismo do Porto no Século XVIII e seus reflexos no plano económico-social*, in “Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto”, n.º 3-4, Porto, 1965.
- *Textos laudatórios do século XVIII a João de Almada e Melo, inspirados na grandiosa obra por ele realizada na cidade do Porto*, in “Bracara Augusta”, n.º 65-66, Braga, 1974.
- FERREIRA, José Augusto, *Fastos episcopais da Igreja Primacial de Braga*, Braga, 1928.

- FRANÇA, José-Augusto, *A arte em Portugal no século XIX*, vol. I, Lisboa, 1966.
- *La fin du goût baroque au Portugal*, in “Bracara Augusta”, tomo II, n.º 64, Braga, 1973.
- *Lisboa pombalina e o Iluminismo*, Lisboa, 1989.
- FRANÇA, Marie T. Mandroux, *Quatre phases de l’urbanisation de Porto au XVIII siècle*, in “Colóquio-Artes”, Lisboa, 1972,
- *Information artistique et “mass-media” au XVIII: la diffusion de l’ornement gravé rococo au Portugal*, in “Bracara Augusta”, tomo. I, Braga, 1973.
- FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e, *Memória histórica da Ordem terceira de Nossa Senhora do Carmo da cidade do Porto*, Porto, 1956.
- José de Figueiredo Seixas. *O homem e o artista*, in “O Tripeiro”, n.º 9, Porto, 1964.
- GODINHO, Vitorino Magalhães, *1580 e a Restauração*, in “Ensaaios II”, Lisboa, 1978.
- *Portugal, as frotas do açúcar e as frotas do ouro 1670-1770*, in “Ensaaios II”, Lisboa, 1978.
- *Estrutura da antiga sociedade portuguesa*, Lisboa, 1975.
- GOMES, Paulo Varela, *O essencial sobre a arquitectura barroca em Portugal*, Lisboa, 1987.
- *A cultura arquitectónica e artística em Portugal no século XVIII*, Lisboa, 1988.
- GOMES, Paulo Varela, e JOÃO Vieira Caldas, *Viana do Castelo*, Lisboa, 1990.
- GONÇALVES, Flávio, *Um século de arquitectura e talha no noroeste de Portugal (1750-1850)*, in “Boletim da Câmara Municipal do Porto”, Porto, 1968.
- *A arte no tempo do Marquês de Pombal*, in “Actas do Colóquio Pombal Revisitado”, 2 vol., Lisboa 1984.
- GUEDES, Natália Correia, *O palácio dos Senhores do Infantado em Queluz*, Lisboa, 1971.
- GUIMARÃES, Alfredo, *Guimarães monumental*, Porto, 1930.
- GUSMÃO, Artur Nobre de, *Os mosteiros de Cister na época moderna*, in “Lusíada”, vol. III, n.º 10, Porto, 1957.
- HATHERLY, Ana, *A experiência do prodígio*, Lisboa, 1983.
- KUBLER, George, *Arquitectura de los siglos XVII e XVIII*, Madrid, 1957.
- *Portuguese plain style between spices and diamonds 1521-1706*, Middletown, 1972.

- IDEM E MARTIN SORIA, *Art and architecture in Spain and Portugal and their american dominions 1500 to 1800*, Harmondsworth, 1959.
- LACERDA, Aarão de, *A arquitectura*, in “História de Portugal”, dir. de Damião Peres, vol. II, Barcelos, 1934.
- LAMAS, Artur, *A casa nobre de Lázaro Leitão no sítio da Junqueira*, Lisboa, 1925.
- LAMBERT, Elie, *L’art portugais*, s/l, 1948
- LAVAGNINO, Emilio, *L’art baroque au Portugal*, in “XVI Congrès International d’Histoire de l’Art,” vol. I, Lisboa-Porto, 1949.
- MACEDO, Jorge Borges de, *A situação económica no tempo de Pombal. Alguns aspectos*, Porto, 1951.
- *Problemas de História da indústria em Portugal no século XVIII*, Lisboa, 1963.
- *D. João V*, in “Dicionário de História de Portugal”, dir. de Joel Serrão, vol. III, Lisboa, 1979.
- *Absolutismo*, in “Dicionário de História de Portugal”, dir. de Joel Serrão, vol. III, Lisboa, 1979.
- MACHADO, Cyrillo Volkmar, *Colecção de Memórias*, Lisboa, 1823.
- MARINHO, Natália e JOAQUIM J. B. Ferreira Alves, *Aspectos artísticos da igreja dos Congregados em meados do séc. XVIII*, Porto, 1982.
- MARRANA, José António, *História do culto de Nossa Senhora dos Remédios em Lamego*, Porto, 1957.
- MARTINS, António Coimbra, *Luções*, in “Dicionário de História de Portugal”, dir., de Joel Serrão, vol. IV, Lisboa, 1979.
- MARTINS, Francisco Ernesto de Sousa, *Subsídios para o inventário artístico dos Açores*, Angra do Heroísmo, 1980.
- *Arquitectura nos Açores*, Horta, 1983.
- MARTINS, Oliveira, *História de Portugal*, Lisboa, 1879.
- MEIRA, Alberto, *Os engenheiros Vila-Lobos, séculos XVII-XVIII*, Porto, 1953.
- MECO, José, *O palácio e a quinta do Marquês em Oeiras (algumas notas sobre a arte e o tempo de Pombal)*, in “Actas do Colóquio Pombal Revisitado”, 2 vol., Lisboa, 1984.
- MOREIRA, Rafael, *Uma utopia urbanística pombalina: o “Tratado de Ruação” de José de Figueiredo Seixas* in “Actas do Colóquio Pombal Revisitado”, Lisboa, 1984.
- OLIVEIRA, Aurélio, *Elementos para o estudo do barroco no Noroeste português*, Porto, 1973.

- OLIVEIRA, José Manuel Pereira de, *Nasoni e a Igreja da Misericórdia*, in “Studium Generale”, n.º 2, Porto, 1961.
- OLIVEIRA, Luís Vasco Salgado de, *O significado do luxo no reinado de D. João V. Alguns aspectos*, in “Bracara Augusta”, n.º 65-66, Braga, 1974.
- PASSOS, Carlos de, *Guia histórico e artístico do Porto*, Porto, 1935.
- *Nova monografia do Porto*, Porto, 1938.
- *Os Almadás reformadores do Porto*, in “Boletim dos Amigos do Porto”, vol. III, n.º 1-2, Porto, 1960.
- PEREIRA, José Fernandes, *O santuário do Senhor da Pedra*, Óbidos, 1985.
- *Resistências e aceitação do espaço barroco: a arquitectura religiosa e civil*, in “História da Arte em Portugal”, vol. 8, Lisboa, 1986.
- *Retórica da Fé — Simbolismo e decoração no Escadório dos Cinco Sentidos*, in “Claro-Escuro”, n.º 1, Lisboa, 1988.
- *Ornamento e geometria*, in “Claro-Escuro”, Lisboa, 1989.
- *Óbidos*, Lisboa, 1988.
- *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, 1989.
- *Structural elements of baroque architecture*, in “Routes du Baroque”, Queluz, 1990.
- *A acção artística do primeiro Patriarca de Lisboa*, Lisboa, 1991.
- PEREIRA, Paulo e Jorge Rodrigues, *Portalegre*, Lisboa, 1988.
- PIMENTEL, Diogo P. Forjaz de Sampaio, *Memórias do Bom Jesus do Monte*, Coimbra, 1984.
- PIRES, António Caldeira, *História do Palácio Nacional de Queluz*, 2 vols., Coimbra, 1925-26.
- QUENTAL, Antero, de, *Causas da decadência dos povos peninsulares*, Lisboa, 1871.
- REAL, Manuel H. Corte, *O palácio das Necessidades*, in “Revista Municipal”, n.º 136-137, 138-139, Lisboa, 1973.
- RIBEIRO, Angelo, *D. João V*, in “História de Portugal”, dir. de Damião Peres, vol. III, Barcelos, 1932.
- RODRIGUES, Maria João Madeira, *Aspectos de definição estética da Capela de São João Baptista*, in “Boletim cultural da Junta Distrital de Lisboa”, n.º 81, Lisboa, 1975.
- *A capela de S. João Baptista e suas colecções*, Lisboa, 1989.
- SANTOS, Reynaldo dos, *A arte luso-brasileira do século XVIII*, in “Belas-Artes”, n.º 1, Lisboa, 1948.
- *D. João V e a arte*, Lisboa, 1952.
- *O Porto barroco*, in “Guia de Portugal”, Lisboa, 1951.
- *História da arte em Portugal*, vol. III, Porto, 1953.

- *The art of Portugal*, London, 1955-56.
- *Oito séculos de arte portuguesa*, Lisboa, s/d.
- SCOTI, Aurora, *L'Accademia degli Arcadi in Roma e i suoi rapporti con la cultura portoghese nel primo ventennio del 700*, in "Bracara Augusta", vol. XXVII, n.º 63 (75), Braga, 1973.
- *L'attività di Filippo Juvara a Lisbona*, in "Colóquio-Artes", n.º 28, Lisboa, 1976.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *A igreja do Menino Deus*, in "Belas-Artes", n.º 3, Lisboa, 1951.
- SERRÃO, Vítor, *Marcos Magalhães, arquitecto e entalhador do ciclo da Restauração (1647-1664)*, in "Boletim Cultural" tomo I, Lisboa, 1983.
- *Santarém*, Lisboa, 1990.
- SILVA, Francisco Xavier da, *Elogio fúnebre e histórico de D. João V*, Lisboa, 1750.
- SILVA, J. H. Pais da, *Rococó*, in "Dicionário de História de Portugal", dir. de Joel Serrão, vol. VI, Lisboa, 1979.
- *Em torno da arquitectura setecentista portuguesa*, in "Bracara Augusta", n.º 64, Braga, 1973.
- *Nota sobre a arquitectura barroca em Portugal*, in "Páginas de História de Arte", vol. II, Lisboa, 1986.
- SIMÕES, J. M. Santos, *Azulejaria em Portugal no século XVII*, Lisboa, 1971.
- *Azulejaria portuguesa no século XVIII*, Lisboa, s/d.
- SMITH, Robert, *João Frederico Ludovice an eighteenth century architect in Portugal*, in "Art Bulletin", vol. XVIII, n.º 3, Chicago, 1936.
- *Some eighteenth century architectural drawings in Lisbon*, in "Belas-Artes", n.º 9, Lisboa, 1941.
- *A arte barroca de Portugal e do Brasil*, in "Panorama", n.º 38, Lisboa, 1949.
- *The development of baroque art in Portugal and Brazil*, in "Congrès International d'Histoire de l'Art", Lisboa-Porto, 1949.
- *A talha em Portugal*, Lisboa, 1962.
- *O palácio de S. João Novo*, in "Revista de Etnografia", n.º 21, Porto, 1968.
- *The art of Portugal*, New York, 1968.
- *A Casa da Câmara de Braga (1753-1756)*, in "Bracara Augusta", n.º 51-54, Braga, 1968.
- *Nicolau, Nasoni (1691-1773)*, Lisboa, 1973.
- *André Soares*, Lisboa, 1973.
- SOUSA, Nestor de, *A arquitectura de Ponta Delgada nos séculos XVI-XVIII*, Lisboa, 1983.

- TAPIÉ, Victor, *Barroco e classicismo*, 2 vols., Lisboa, 1974.
- VALE, Alexandre Lucena, *Viseu monumental e artístico*, Viseu, 1949.
- *A igreja da Ordem Terceira do Carmo*, in “Beira Alta”, vol. XXIV, Viseu, 1965.
- VASCONCELOS, Flório de, *Carlos Mardel. Elementos para a História da Arquitectura portuguesa do século XVIII*, tese de Licenciatura, F.L.L., Lisboa, 1955.
- *História de Arte em Portugal*, Lisboa, 1972.
- VITORINO, Pedro, *Engenheiros e arquitectos desenhadores de antigas plantas do Porto*, in “Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, n.º 2, Porto”, 1939.
- WATSON, Walter C., *Portuguese architecture*, London, 1908.
- WOHL, Hellmut, *Carlos Mardel and his Lisbon architecture*, in “Appolo, CXVII”, n.º 134, London, 1973.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

1. Igreja de N.^a Sr.^a da Piedade, em Santarém.
2. Igreja do Senhor da Cruz, em Barcelos.
3. Igreja de St.^a Engrácia (planta).
4. Fachada da Igreja de St.^a Engrácia (obras seiscentistas).
5. Igreja do Convento dos Congregados de S. Filipe Néri, em Estremoz (estado actual).
6. Interior da igreja do Menino Deus, em Lisboa.
7. Planta do conjunto de Mafra.
8. Fachada da igreja e palácio de Mafra.
9. Sala dos Actos ou Sala Elíptica, em Mafra.
10. Palácio-Fonte em St.^o Antão do Tojal.
11. Igreja do Senhor Jesus da Pedra, em Óbidos.
12. Capela de S. João Baptista na igreja de S. Roque, em Lisboa.
13. Planta da igreja dos Clérigos.
14. Interior da igreja dos Clérigos.
15. Santuário do Bom Jesus do Monte.
16. Igreja dos Congregados, em Braga.
17. Igreja de St.^a Maria Madalena da Falperra.
18. Igreja de St.^a Maria Madalena da Falperra (planta).
19. Igreja de Jesus, em Lisboa.
20. Interior da Basílica da Estrela.
21. Fachada de cerimónia do Palácio de Queluz.
22. Igreja do Snr.^o Jesus da Pobreza, em Évora.
23. Casa de Vila Boa de Quires.
24. Igreja de S. Francisco, na Ribeira Grande (Açores).

25. Solar de Mateus.
26. Igreja do Snr.º Jesus da Piedade, em Elvas.
27. Casa do Raio.