

**PLANTAS CENTRALIZADAS NA CIDADE DE AVEIRO:
A CAPELA DO SENHOR DAS BARROCAS (1722 - 1732)**

Henrique Maria Ramos Lopes Viegas Pimentel
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura
sob orientação do Professor Doutor Bruno Gil
coorientação da Professora Doutora Maria de Lurdes Craveiro

Departamento de Arquitetura, FCTUC, Julho 2018



PLANTAS CENTRALIZADAS NA CIDADE DE AVEIRO:
A CAPELA DO SENHOR DAS BARROCAS (1722 - 1732)

Agradecimentos

Aos meus orientadores, Prof. Doutor Bruno Gil e Prof.^a Doutora Maria de Lurdes Craveiro, pelo sábio aconselhamento e crítica, e pela disponibilidade permanente.

Ao Pedro Caiado, pelos comentários ao texto e conversas de café.

Ao Pedro Treno pelo apoio técnico e conselhos permanentes.

À minha família, pelo seu apoio incondicional.

Ao Luís, pela infinita paciência.

PALAVRAS-CHAVE

PLANTA CENTRALIZADA; PLANTA POLIGONAL; AVEIRO; BARROCAS; ARQUITECTURA RELIGIOSA; SÉCULO XVII; SÉCULO XVIII

RESUMO

A presente dissertação pretendeu analisar a utilização da planta centralizada enquanto tema de projeto para a arquitetura religiosa erudita e popular, em particular no contexto que deu origem ao conjunto de capelas poligonais regulares construídas na cidade de Aveiro nos séculos XVII e XVIII. A capela do santuário de peregrinação do Senhor das Barrocas, constitui o exemplo mais recente deste grupo, afigurando-se como o resultado de um processo de contaminação entre culturas eruditas e populares, o que justificou uma análise mais profunda.

Estas capelas, pelo uso do partido planimétrico poligonal e contexto devocional comum, constituem uma série numerosa cuja maioria dos exemplares se implanta no atual distrito de Aveiro. O desenho da planta destaca-as de outras pequenas capelas em planta centralizada, que se encontram em todo o território português continental. Deste modo, interessou-nos compreender, à luz da problemática forma e função, as circunstâncias que influenciaram o uso respectivamente, da planta poligonal e da tipologia centralizada, em capelas rurais.

A metodologia teve por objectivo analisar os acontecimentos sócio-políticos gerados pelos factos históricos mais importantes e entender o seu impacto na evolução tipológica constatada nestes edifícios religiosos. Para esse efeito, relacionam-se as correntes que mais influenciaram a prática construtiva portuguesa e, conseqüentemente, o uso da planta centralizada, desde logo, a circulação de tratados de arquitetura, a cultura dos mestres pedreiros com formação em estaleiro, o ensino oficial no paço real e as práticas construtivas de saber empírico, desenvolvidas a partir de modelos construtivos herdados da cultura árabe da Península Ibérica.

KEYWORDS

CENTRAL PLAN; POLYGONAL PLAN; AVEIRO; BARROCAS; RELIGIOUS ARCHITECTURE ; 17TH CENTURY; 18TH CENTURY

ABSTRACT

The present research intends to analyze the use of the centralized plan, in religious buildings, in Aveiro, during the 17th and 18th centuries, as a typology that allows the coexistence between regional constructive practices and erudite projective references. Thus, its focus on the analysis of the “Senhor das Barrocas” Chapel.

The chapels constructed in Aveiro, due to the use of the polygonal planimetric form and the devotional context, constitute a much numerous serie whose elements are established in the coastal strip between Ericeira and Miramar beach (Vila Nova de Gaia). The design of this type of plan stands out from other small centralized chapels, which are found throughout the portuguese mainland. In this way, we were interested in understanding, in light of the problematic form and function, the circumstances that influenced the use, respectively, of the polygonal plant and the centralized typology, in rural temples.

The aim of the methodology employed was to analyze the socio-political events generated by the most important historical facts and to understand their impact on the use of typology in Portugal. In the same way, we analyse and compare the currents that most influenced the portuguese construction practice, and consequently, the use of the central plan, including: the circulation of architectural treaties, the culture of the masonry masters with yard training, the official teaching given at paço real (royal palace) and the practices of construction based on empirical knowledge originat from the arab culture of the Iberian Peninsula.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

11. PARTE I: UMA TIPOLOGIA
13. ASPECTOS GERAIS DE UMA TIPOLOGIA
23. A PLANTA CENTRALIZADA NO REINADO DE D. JOÃO III
43. A RESTAURAÇÃO E A PLANTA CENTRALIZADA

59. PARTE II: UM TIPO
61. 1580: “A CORTE NA ALDEIA”
79. O HEXÁGONO: UM TIPO PARA O LITORAL BEIRÃO
103. AVEIRO: UM CASO PARTICULAR

131. PARTE III: O SENHOR DAS BARROCAS
133. LEITURA DO ESPAÇO
145. CONTEXTO E DEVOÇÃO

175. CONCLUSÃO
177. ENTRE A CONTINUIDADE E A RUPTURA

187. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS
199. FONTES DAS IMAGENS

INTRODUÇÃO

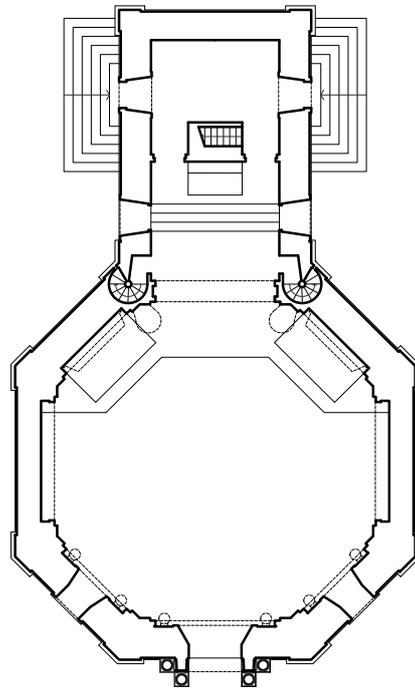
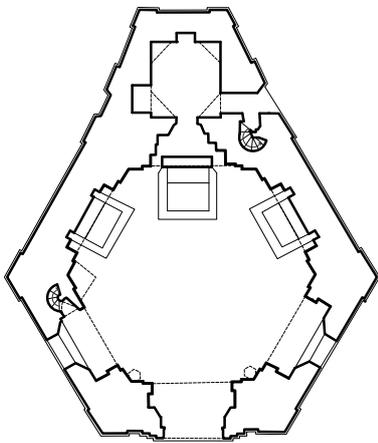
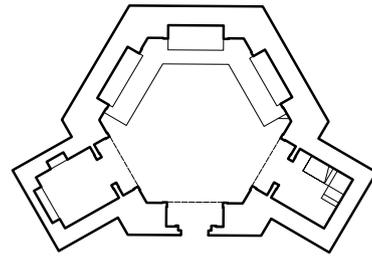
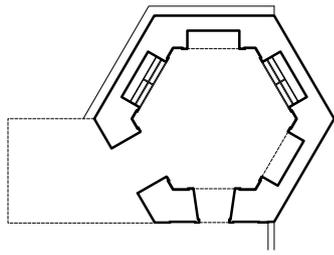


Fig.1 Plantas das capelas da Madre de Deus (c.1680), Santos Mártires (c.1670), S. Gonçalo (c.1712), Senhor das-Barrocas (1722), Aveiro. (autor)

A presente investigação desenvolve-se em torno de quatro capelas de planta centralizada poligonal construídas em Aveiro, ao tempo uma vila, durante um período definido entre o terceiro quartel do século XVII e a década de 20 do século seguinte. A condição destes templos varia entre dois menores, que correspondem a fundações privativas, e os dois maiores, que devem a sua construção a devoções colectivas organizadas em confrarias¹. Os tipos planimétricos, por sua vez, repartem-se entre o hexágono, para as três mais antigas – as capelas dos Santos Mártires, Madre de Deus e de S. Gonçalo – e o quadrado de cantos cortados, para a mais recente e maior: a Capela do Senhor das Barrocas. (Fig. 1)

O objetivo fundamental é analisar o uso da planta centralizada em Aveiro, nos séculos XVII e XVIII, como tipologia que permite a coexistência entre práticas construtivas, e soluções de desenho do espaço, de carácter regional, ainda que, com referências projetuais e técnicas de inspiração erudita. A capela do santuário de peregrinação do Senhor das Barrocas, constitui o exemplo mais recente deste grupo, afigurando-se como o resultado de um processo de contaminação entre culturas eruditas e populares, o que justificou uma análise mais profunda.

Assim, procurámos desde logo compreender como é que uma tipologia que, desde o século XV, ocupa uma posição central na produção e discussão teórica da arquitetura, se tornou tão popular no contexto regional português. Trata-se, de facto, de uma questão particularmente relevante, sabendo-se que, no quadro da religião católica, os templos de planta centralizada foram sempre entendidos como “obras excepcionais”². No decurso da investigação, todavia, outras questões se revelaram igualmente pertinentes.

De facto, as capelas construídas em Aveiro constituem uma expressão reduzida de um grupo maior, de capelas de planta hexagonal, associadas a cultos populares, que na sua máxima extensão ocupa a área geográfica litoral, entre a Ericeira e a praia de Miramar (Vila Nova de Gaia). (Fig. 2) Contudo, estas capelas poligonais pertencam, pelo uso da planta centralizada, modesta escala, natureza votiva e implantação rural, a um conjunto de extensão nacional que se fez construir entre os finais de quinhentos e todo o século XVII.

Deste modo, interessou-nos responder a três incógnitas: a primeira sobre a razão que determinou a distribuição destes pequenos templos ao longo de todo o território continental; a segunda, perceber o que promoveu o uso da forma hexagonal nas capelas do litoral beirão; finalmente, tentar compreender o que terá conduzido a uma concentração tão insólita de capelas centralizadas junto aos limites urbanos da vila de Aveiro.

1 Convém esclarecer que a designação capela se encontra, em teoria, desatualizada, atendendo a que a Igreja Católica classifica, atualmente, como capelas, apenas os templos privativos. No entanto, em abono da clareza de discurso, optou-se pela designação original que, por si, esclarece características de programa, de dimensão e de natureza fundacional.

2 Paulo Varela Gomes. *Arquitetura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada*. (Porto, FAUP publicações, 2001, 16) - Efetivamente, segundo recolhas de depoimentos escritos sobre descrições arquitetónicas, em contexto português, comprova-se que maioritariamente se usavam adjetivos abonatórios, nos casos de plantas centralizadas.

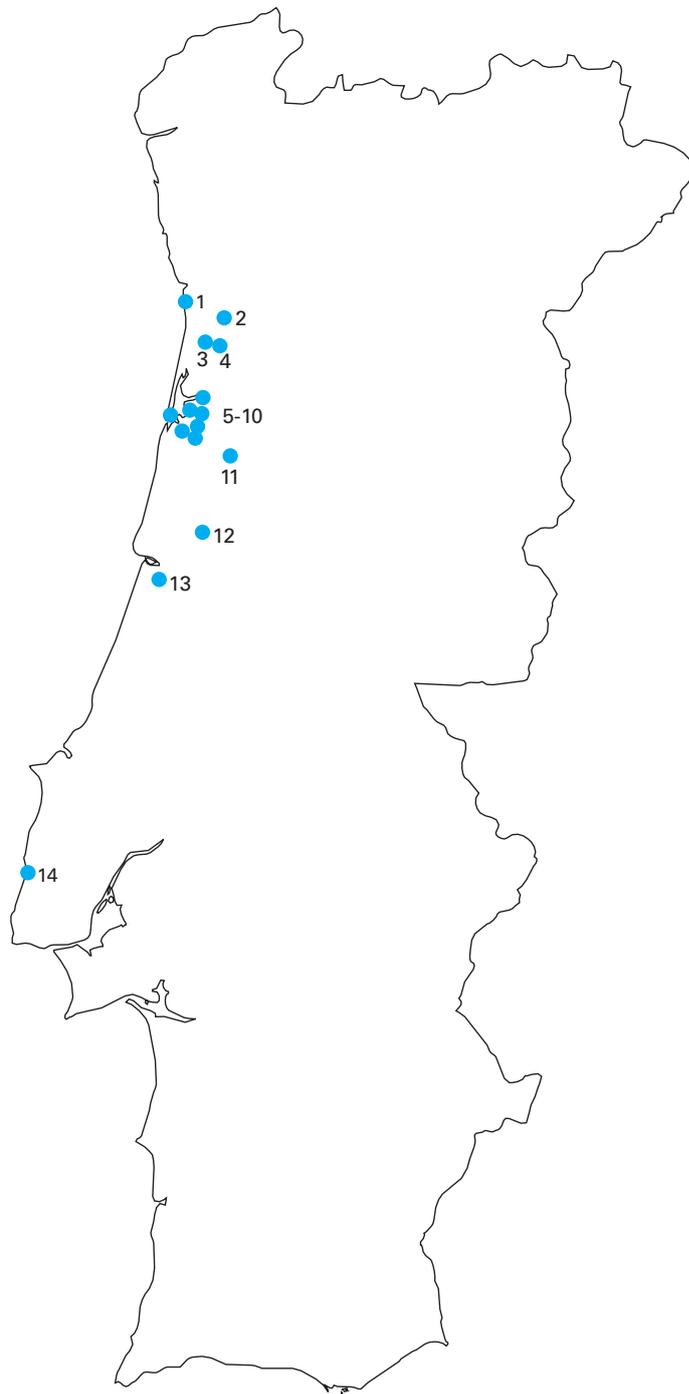


Fig.2 Mapa das capelas regionais de planta centralizada inventariadas e referidas ao longo da dissertação.(1. Capela do Senhor da Pedra (Miramar); 2. Capela de Nossa Senhora da Piedade (Canedo), 3. Capela de Nossa Senhora da Encarnação (Santa Maria da Feira), 4. Capela de Stº Estevão (Arrifana); 5-10. Capelas da cidade de Aveiro; 11. Capela das Almas Santas (Areosa, Águeda); 12. Capela do Senhor dos Aflitos (Lamarosa, Coimbra); 13. Capela de Nossa Senhora de Seíça (Paião, Fig. da Foz); 14. Capela de S. Sebastião (Ericeira).

De facto, para a historiografia portuguesa estas construções permanecem globalmente desconhecidas e o próprio estudo da planta centralizada em Portugal, entre seiscentos e setecentos, encontra-se essencialmente concentrado na obra “Arquitetura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada” de Paulo Varela Gomes. É certo, contudo, que José Fernandes Pereira dedicou algumas linhas, em compilações de História de Arte³ Portuguesa, ao estudo da tipologia no mesmo período, referindo nomeadamente estas ermidas centralizadas, mas denunciando o seu estado geral de desconhecimento.

Também, foi publicado um artigo intitulado «Edifícios Religiosos de Planta Centrada entre Vagos e Vila Nova de Gaia (Faixa Litoral)»⁴, da autoria de Maria Augusta Almeida Pinto, de cuja leitura pudemos confirmar o desconhecimento sobre a origem destes templos, e as circunstâncias que os relacionam. No entanto, felizmente, está relativamente bem estudado o contexto em que se desenvolveram a disciplina e prática da arquitetura, engenharia e construção em Portugal desde o século XVI⁵.

Finalmente, é importante esclarecer que o tema e os objetos de estudo desta dissertação coincidem com os de outra dissertação de mestrado, sob o título “Edifícios de religiosos de planta centralizada nos séculos XVI, XVII e XVIII - distrito de Aveiro”, defendida em 2004 no âmbito do curso Teorias da Arte⁶. Porém, tanto a abordagem como a problemática, bem como os objetivos, não coincidem com as da presente dissertação, concentrando-se esse trabalho na procura e ensaio de significados das formas hexagonal e octogonal, não adicionando mais informações concretas às já avançadas pelo seu orientador José Fernandes Pereira, na bibliografia supramencionada.

3 José Fernandes Pereira, «Resistências e Aceitação do Espaço Barroco: a arquitetura religiosa e civil.», ed. Carlos Moura, História da Arte em Portugal - O Limiar do Barroco (Lisboa: Publicações Alfa, 1986); José Fernandes Pereira, «O Barroco do Século XVII: Transição e Mudança», História da Arte Portuguesa, Grandes Temas da Nossa História (Lisboa: Círculo de Leitores, 1995).

4 Maria Augusta Almeida Pinto, «Edifícios Religiosos de Planta Centrada entre Vagos e Vila Nova de Gaia (Faixa Litoral)», Espaço e memória: revista de património, 1996.

5 Rafael Moreira, «A Escola de Arquitectura no Paço da Ribeira e a Academia de Matemáticas de Madrid», ed. Pedro Dias (As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos: [actas do] II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, Coimbra: Minerva, 1987); Rafael Moreira, «Arquitectura: Renascimento e classicismo», ed. Paulo Pereira, História da Arte Portuguesa, Grandes Temas da Nossa História (Lisboa: Círculo de Leitores, 1995); Rafael Moreira, «A Arquitectura Militar do Renascimento em Portugal» (A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica, Coimbra: Epartur, 1981); Rafael Moreira, «Do Rigor Teórico à Urgência Militar», ed. Carlos Moura, História da Arte em Portugal - O Limiar do Barroco (Lisboa: Publicações Alfa, 1986); Rafael Moreira, «Os Primeiros Engenheiros-Mores do Império Filipino», ed. Pedro Dias, Portugal e Espanha Entre a Europa e Além-Mar - IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte (Coimbra, 1988); Paulo Varela Gomes, Arquitetura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada (Porto: FAUP publicações, 2001); José Fernandes Pereira, «O Barroco do Século XVIII: Cultura Arquitectónica», ed. Paulo Pereira, História da Arte Portuguesa - Do Barroco à Contemporaneidade, Grandes Temas da Nossa História (Lisboa: Círculo de Leitores, 1995); Maria de Lurdes Craiveiro, Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX, ed. Dalila Rodrigues, 2008.a ed. (Vila Nova de Gaia: Fubu Editores, sem data); Carlos Ruão, «Arquitectura maneirista no Noroeste de Portugal: italianismo e “flamenguismo”» (Coimbra, 1995, 3).

6 Juliana Abreu Pinho, «Edifícios de religiosos de planta centralizada dos séculos XVI, XVII e XVIII - distrito de Aveiro» (Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2004).

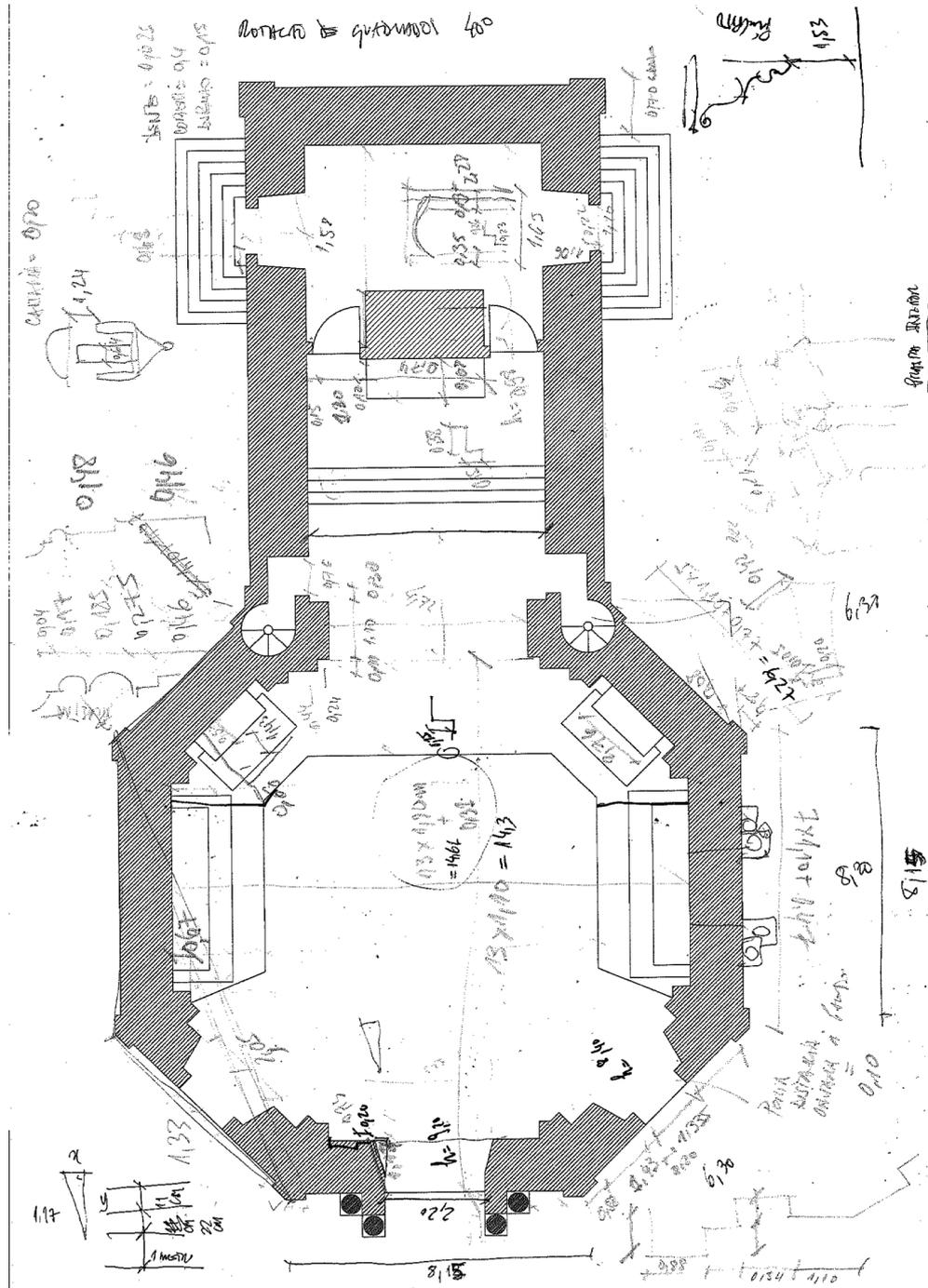


Fig.3 Apontamentos do levantamento arquitectónico da Capela do Senhor das Barrocas, sobre cópia da planta publicada em: António Nogueira Gonçalves, Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Aveiro, zona Sul, vol. 6 (Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, p. 145).

METODOLOGIA

Esta investigação, realizando-se em torno de edifícios religiosos de planta centralizada, e pelas características de excepcionalidade e intencionalidade que caracterizam o seu uso, impôs, por natureza, uma abordagem com especial interesse na matéria de índole sociológica. O estudo dos contextos sócio-culturais, políticos e religiosos, marcados pelos principais acontecimentos históricos, revelou-se, desde o início, essencial para compreender cada caso. De facto, correspondendo a áreas da historiografia largamente investigadas, permitiram uma abordagem mais segura para este tema, sobre o qual existe tão pouca bibliografia. Todavia, um estudo completo apenas ficará concluído quando forem analisados os contextos particulares de cada obra e dos seus encomendadores e autores, exercício naturalmente fora do âmbito dos nossos objetivos.

Mas de facto, as vontades individuais e os acontecimentos históricos, que marcaram cada geração e influenciaram as fortunas e os infortúnios das diversas épocas, são, efetivamente, importantes para contextualizar as correntes que determinaram a prática da arquitetura em Portugal. Por um lado, identificámos três factores essenciais, como a forte cultura das associações de pedreiros - uma escola informal de estaleiro, itinerante e de raiz medieval - que influenciou a prática construtiva regional até ao fim do século XVII⁷; o ensino oficial no paço real e os tratados de arquitetura; e igualmente, as práticas construtivas de saber empírico - utilizadas pelas populações - herdadas da cultura árabe ibérica. Os levantamentos arquitetónicos⁸ (Fig. 3) das quatro capelas de Aveiro, realizados para este efeito, além de constituírem material inédito, foram parte fundamental para comprovar o conjunto de ideias defendido a partir do capítulo “O hexágono: um tipo para o litoral beirão”.

Efetivamente, na impossibilidade de realizar visitas e análises com o mesmo grau de profundidade, a todos os edifícios religiosos em planta centralizada construídos no litoral beirão, cingimos os casos de estudo às quatro capelas supramencionadas. Deste modo, além dos levantamentos arquitetónicos, foram realizadas pelo menos duas visitas ao longo da investigação; procurando, assim, confrontar a experiência do espaço com as teorias avançadas.

A observação *in loco* das proporções, do uso da luz natural, da relação e hierarquia entre os espaços - entre exterior e interior - foram determinantes. Assim, foi este processo que,

7 Carlos Ruão, «Arquitectura maneirista no Noroeste de Portugal: italianismo e “flamenguismo”» (s. n., 1995, 3).

8 Este processo realizou-se de duas formas, em esquiço ou à mão levantada, como parte do processo de observação e experimentação do edifício enquanto volume; e através de medições e apontamentos no local. Nos casos das capelas de S. Gonçalo e do Senhor das Barrocas, foram usadas como base as plantas publicadas no Inventário Artístico de Portugal (António Nogueira Gonçalves, Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Aveiro, zona Sul, vol. 6, Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959) tendo-se detectado irregularidades explicitamente abordadas no texto. As fotografias realizadas no local foram parte do método de medição, não só como registo de imagens, mas igualmente como método - conjugado com medidas-chave - de conseguir as dimensões aproximadas das cérceas, altura das fachadas e pés-direitos.

nomeadamente, permitiu ponderar e amadurecer as dúvidas em torno da problemática da autoria da Capela das Barrocas.

Todavia, em relação aos edifícios mencionados nesta investigação, sobre os quais não houve possibilidade de visitar, recorreu-se à sua leitura e análise através de plantas, cortes, fotografias e vídeos disponíveis em linha, limitando-nos a explorar apenas os exemplos mais representativos do contexto disciplinar, sócio-político ou religioso em questão.

A estrutura da dissertação encontra-se, assim, organizada em três partes, definidas pelas três abordagens principais, e nomeadas de acordo com o objectivo de estudo, numa canalização da informação até à Capela do Senhor das Barrocas.

A Parte I serve de contexto base sobre as origens e significado da planta centralizada. O capítulo “Aspectos gerais de uma tipologia” percorre o uso do plano centralizado nos séculos XV e XVI, circunscrevendo a análise aos estados italianos, para compreender os factores que lhe atribuem um carácter erudito. Igualmente, se procurou esclarecer como os conflitos forma — função no contexto religioso influenciaram as soluções projetuais, a evolução dos tipos e o uso dos espaços.

Os capítulos seguintes – “A planta centralizada no reinado de D. João III” e “A Restauração e a planta centralizada” – desenvolvem-se em torno dos dois contextos sócio-políticos e religiosos que mais influenciaram o uso da tipologia na arquitetura portuguesa. As obras selecionadas foram organizadas de acordo com os projetos mais representativos das circunstâncias da sua época e os edifícios cujas soluções de projeto mais importam à problemática desta dissertação.

A Parte II desenvolve-se em torno das circunstâncias que conduziram à adoção do tipo hexagonal nas obras do litoral beirão. O capítulo “1580: ‘A Corte na Aldeia’” promove uma análise sobre os principais acontecimentos sócio-políticos e religiosos suscitados pela perda da independência do reino, relacionando-os com as pequenas capelas centralizadas, buscando igualmente explicar como a ocupação árabe da península influenciou a morfologia das capelas centralizadas mais antigas. O capítulo “O hexágono: um tipo para o litoral beirão” desenvolve-se a partir desta genealogia, das capelas regionais em planta centralizada, concentrando-se nas razões que conduziram ao uso da forma hexagonal no litoral beirão e as suas vantagens dentro da relação forma — função. No capítulo “Aveiro: um caso particular” é analisada a relação entre práticas regionais e eruditas, nas três capelas hexagonais de Aveiro e a provável explicação para sua concentração num tão curto raio de distância.

A Parte III é inteiramente dedicada à Capela do Senhor das Barrocas. Enquanto edifício construído num contexto político e cultural diferente dos outros casos de estudo, permite desenvolver uma análise mais sólida. Neste sentido, procura explicar essa relação estreita, mas difícil de destringir, entre modos regionais de construir e pensar o espaço e a forma como se relacionam com pensamentos e repertórios atualizados. Finalmente, ensaiaram-se pistas de reflexão sobre a sua autoria e influências diretas.

PARTE I
UMA TIPOLOGIA

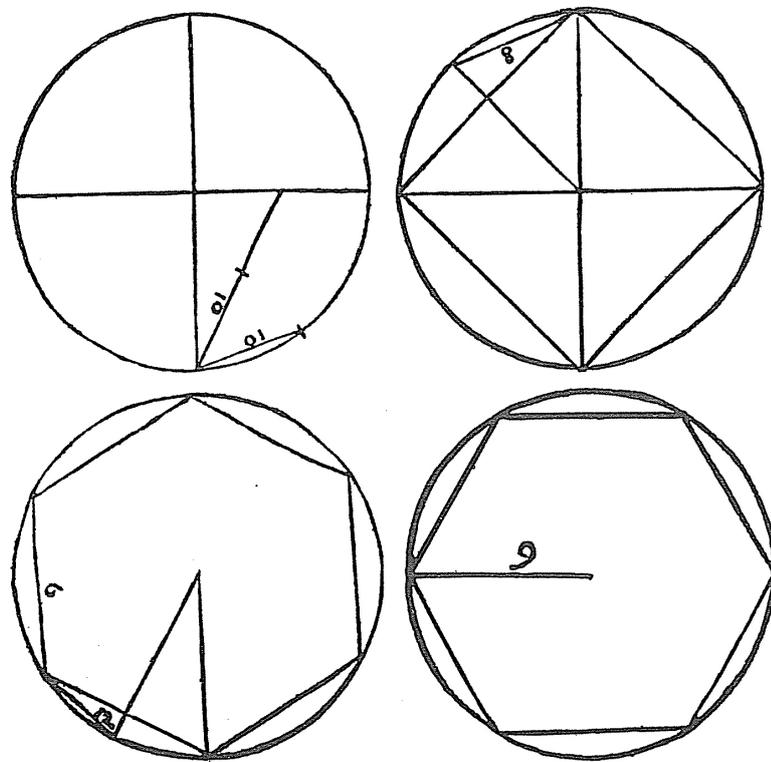


Fig.1 Construção de polígonos através do círculo publicados na edição de Bartoli, do tratado de Leon Battista Alberti *De re aedificatoria*, c. 1550. (Wittkower)

ASPECTOS GERAIS DE UMA TIPOLOGIA

Para construir um discurso lógico sobre a tipologia centralizada, importa abordar algumas das suas características, que ajudem a contextualizar os conteúdos desta dissertação. Neste sentido, o presente capítulo percorre os aspectos mais determinantes para o uso da tipologia no contexto da construção de edifícios religiosos. Assim, a abordagem incidirá essencialmente sobre as propriedades de carácter morfológico, no plano visual, e a problemática forma e função, no plano espacial.

Porém, interessa fazer uma breve introdução. A planta centralizada compreende qualquer planta constituída a partir de um centro, cujo volume resulta em espaços caracterizados por uma unidade compositiva e simétrica, manifestada no interior pelos vãos, altares e outros elementos. Para efeitos metodológicos, interessa apenas recuar até ao século XV, período em que a tipologia se tornou na opção projetual mais prestigiante para a construção de igrejas, no território que constitui a atual Itália¹. Segundo explicam Eduardo Carazo e Juan Miguel Otxotorena, os factores que conduziram a esta realidade, inserem-se num contexto sócio-cultural profundamente interessado na revisitação do passado grego e romano². A face mais visível deste processo foi a adoção dos principais traços da cultura construtiva da antiguidade clássica, nomeadamente as ordens arquitetónicas. Esta nova realidade conduziu à necessidade pedagógica, de a explicar e difundir, através da publicação de tratados de arquitetura, também estes adotados da cultura romana.

Deste interesse disciplinar pela tipologia, comprovado pelas inúmeras representações gráficas de tipos planimétricos inspirados na forma circular³, retiramos duas razões essenciais. Por um lado, o reconhecimento de notórias características espaciais e estéticas, por outro, a intenção de fazer uso da tipologia baseada na forma circular para a construção de edifícios religiosos. Na realidade, esta segunda razão justifica-se pela associação da perfeição geométrica do círculo a significados profundos, que permitiam refletir na forma circular a representação do universo celestial⁴. Sucintamente, tratavam-se de teorias fundamentadas em referências a Platão e à sua concepção do Mundo, já então como uma esfera, conjugadas com o entendimento teológico de Deus como o centro do Universo⁵. Todos estes significados se materializaram na arquitetura através do elogio da correspondência proporcional de todas as partes de um edifício, traduzida por Vitruvius através do seu esquema de uma figura

1 Wolfgang Lotz, *Architecture in Italy: 1500-1600*, Pelican History of Art (New Haven ; London: Yale University Press, 1995, 37).

2 Eduardo Carazo e Juan Miguel Otxotorena, “Arquitecturas Centralizadas: El espacio sacro de planta central - diez templos en Castilla y León”, (Valladolid: Universidad de, 1994, 69).

3 Carazo e Otxotorena, “Arquitecturas Centralizadas: El espacio sacro de planta central - diez templos en Castilla y León”, 1994, 43.

4 Rudolf Wittkower, “Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo”, trad. Adolfo Gómez Cedillo, Alianza forma 129 (Madrid: Alianza, 1995, 21).

5 Wittkower, “Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo”, 1995, 21.

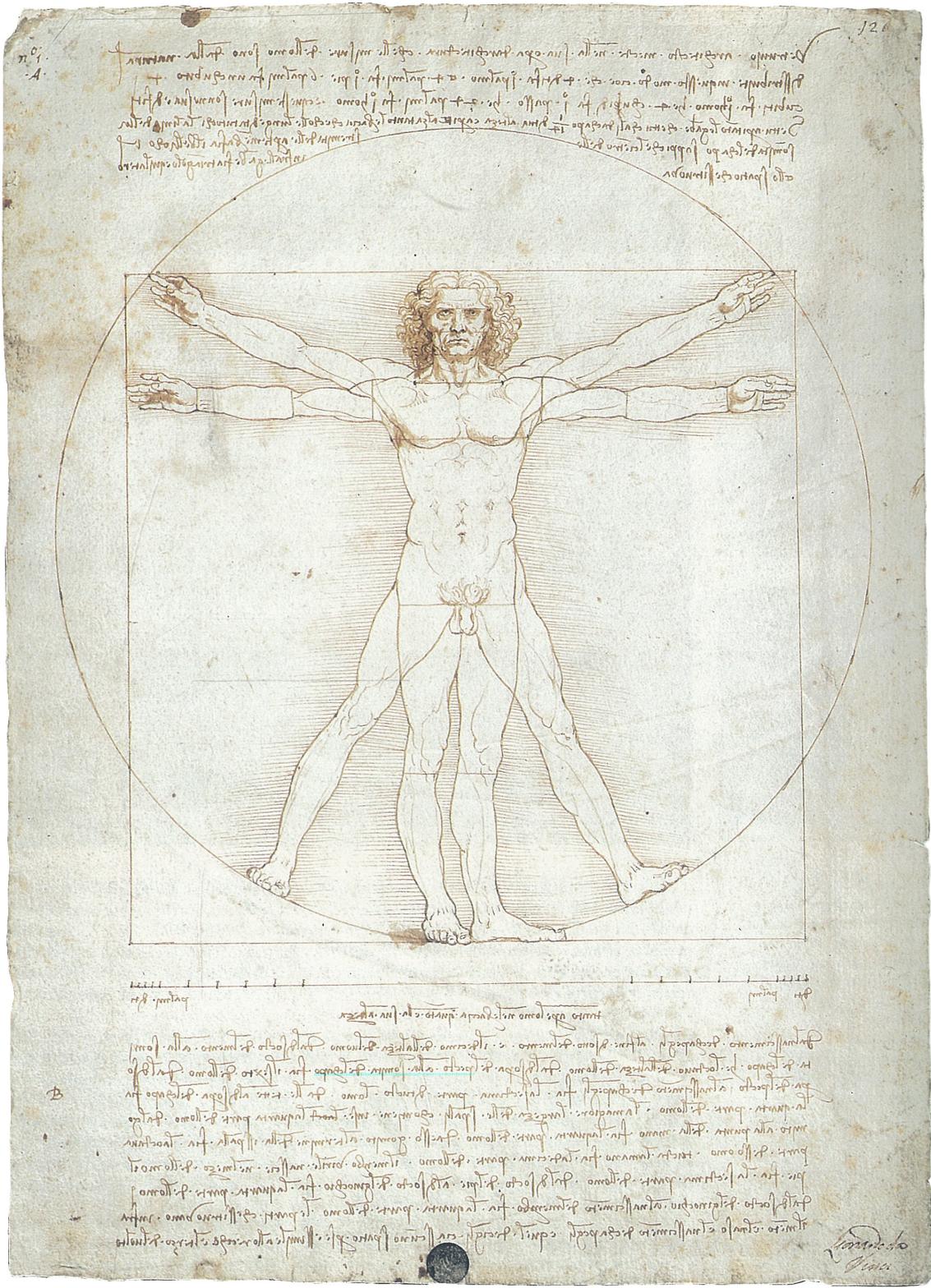


Fig.2 "Homem vitruviano", Leonardo da Vinci, Galleria dell'Accademia, Venezia, c. 1490. (Lampughani e Millon)

humana inscrita nas duas formas geométricas consideradas mais perfeitas: o quadrado e o círculo. Trata-se de uma representação que teve um enorme reflexo na teorização da arquitetura dos séculos XV e XVI, largamente difundida em inúmeros tratados da época.⁶ (Fig 2)

Todavia, no contexto doutrinário, as associações prestigiadoras da planta centralizada não escondem, como refere Wittkower, que as igrejas centralizadas deste período têm como direta inspiração os edifícios centralizados da antiguidade⁷ e, do mesmo modo, Carazo e Otxotorena afirmam que o discurso culto da planta centralizada se cinge à antiguidade clássica como referência⁸. Este introito tornou-se necessário para esclarecer que no século XV a planta centralizada era entendida, no contexto disciplinar e doutrinário, como uma tipologia pagã. Deste modo, os arquitetos precisaram de legitimá-la para o uso católico através de densos significados que, difundidos através dos tratados de arquitetura, tiveram a sua influência noutras culturas, nomeadamente a portuguesa, como teremos oportunidade de abordar.

É importante, no entanto, referir que a antiguidade clássica não foi o único ponto de contacto com a planta centralizada. De facto, após a constituição do cristianismo como a religião oficial do império romano, fez-se uso da tipologia para mausoléus e baptistérios, por norma acoplados a basílicas, tendo este esquema, a título de exemplo, enformado o tipo de igreja templária usado na Idade Média⁹.

Antes de analisar as características dos edifícios em planta centralizada, que conduziram ao seu interesse disciplinar a partir de quatrocentos, justifica-se fazer uma rápida abordagem sobre outra qualidade, de índole mais técnica do que estética. Trata-se do entendimento da tipologia como arquétipo da arquitetura, enquanto disciplina artística e ofício¹⁰. A explicação está na associação entre a criatividade e desafio de desenho, segundo uma composição centralizada, com a aplicação - refletindo um sentido estrutural - da linguagem das ordens clássicas. Do mesmo modo, tratava-se de uma cultura construtiva baseada numa metodologia matemática¹¹ e de proporções que encontrou nesta tipologia o objeto ideal onde aplicar estes novos conhecimentos. Aliás, o desafio estrutural de suporte da cúpula - elemento chave do edifício - terá constituído um dos principais atrativos para o emprego da linguagem, recém adotada, das ordens arquitetónicas. Esta lógica será importante na compreensão de determinadas características de carácter erudito nas construções regionais portuguesas, tratadas nesta dissertação.

6 (Wittkower, 1995, 18-27).

7 (Wittkower, 1995, 18-19).

8 Carazo e Otxotorena, *Arquitecturas Centralizadas: El espacio sacro de planta central - diez templos en Castilla y León*, 1994, 39.

9 (Carazo e Otxotorena, 1994, 62)

10 (Carazo e Otxotorena, 1994, 37).

11 Rafael Moreira, «Arquitetura: renascimento e classicismo» *História da Arte Portuguesa*, vol. 2, *Grandes Temas da Nossa História*, coord. Paulo Pereira (Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, 305).

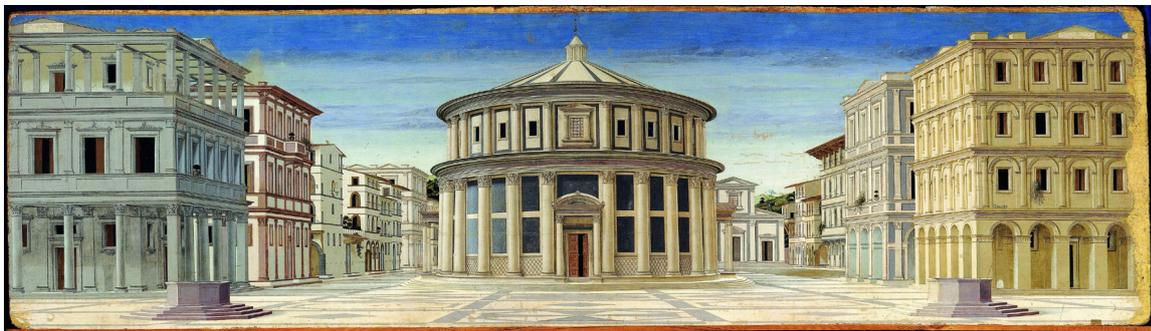


Fig.3 “Cidade Ideal” de Urbino e de Baltimore, autore(s) desconhecido(s); Galleria Nazionale delle Marche Urbino e Walters Art Museum, c.1490-1490.

Porém, no plano estético, Carazo e Otxotorena, explicam que os arquitetos quinhentistas atribuíam aos edifícios centralizados o carácter de identificador de lugar¹². Esta característica foi compreendida como o resultado lógico do facto de o desenho da planta ser gerado através de um centro geométrico. Por outro lado, Lotz defende que os mesmo arquitetos identificavam nos edifícios redondos da antiguidade clássica uma autonomia, ou autossuficiência da forma, que lhes conferia o carácter de monumento¹³. Esta suposição justificaria o entendimento de que o volume de qualquer edifício resultante de uma planta centralizada, assume para o espectador, um significado maior. Estas referências podem afigurar-se um pouco abstratas, contudo, compreendemo-las bem quando percebemos o papel das arquiteturas centralizadas nas composições pictóricas da mesma época que, inspiraram a representação da ideia de uma nova cidade utópica ideal¹⁴. (Fig. 3)

Por outro lado, é esse o papel fundamental do *Tempietto* de S. Pedro (1502), em Roma, projetado por Bramante, e que Lotz define como o exemplo do novo conceito de memorial cristão¹⁵, pois o edifício assinala o local, tradicionalmente apontado, onde o santo foi martirizado. Trata-se de um templo redondo de pequenas dimensões, situado dentro de um pátio, e rodeado por um peristilo que suporta uma arquitrave e uma balaustrada. O cilindro da nave entronca num tambor de igual largura que suporta a cúpula. O espaço diminuto do seu interior não deixam outra conclusão senão a de que o objectivo principal era a criação de volume, de afirmação de um lugar e não de criar espaço¹⁶.

Estes atributos soam-nos particularmente interessantes, independentemente das formulações teóricas que as justifiquem, porque terão sido estas características da planta centralizada a alcançar maior reconhecimento, atravessando culturas, épocas e disciplinas. A identificação de um lugar, ou a afirmação de um ponto - dentro de qualquer contexto - é por norma realizado por qualquer forma gerada a partir de uma figura geométrica inscrita num círculo; desde uma coluna, a um obelisco, desde os túmulos em formato de pirâmide, aos faróis na sua dupla função de iluminação a trezentos e sessenta graus e de apoio ao trânsito marítimo. Kubler, aliás, alerta para esta associação - legítima ou não - quando descreve a igreja de Santa Engrácia, em Lisboa, como um baluarte de apoio à navegação no rio Tejo¹⁷. Esta característica terá sido igualmente reconhecida pelas comunidades piscatórias, quando promoveram a construção de pequenas capelas centralizadas ao longo da costa portuguesa. Todavia, esta associação entre forma centralizada e lugar, tem certamente

12 Carazo e Otxotorena, *Arquitecturas Centralizadas: El espacio sacro de planta central - diez templos en Castilla y León*, 1994, 39.

13 Lotz, "Architecture in Italy: 1500-1600", 1995, 39.

14 Carazo e Otxotorena, "Arquitecturas Centralizadas: El espacio sacro de planta central - diez templos en Castilla y León", 1994, 47.

15 Lotz, "Architecture in Italy: 1500-1600", 1995, 11.

16 (Lotz, 1995, 11).

17 George Kubler, "A arquitetura portuguesa hã: entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706" (Lisboa: Assírio Bacelar, 1988, 160).



Fig.4 Interior da Igreja Matriz da Tocha, Cantanhede, séc. XVI.

um resultado muito mais direto, dentro do contexto católico: a construção de baldaquinos e de sacrários em planta centralizada. Embora estes elementos constituam uma realidade externa à arquitetura, apontam, porém, para uma utilização dos tratados de arquitetura noutras áreas disciplinares como as artes decorativas ou a ourivesaria¹⁸.

A explicação mais direta para os sacrários construídos como micro-arquiteturas centralizadas é, tanto o formato da hóstia, como a invocação do Santo Sepulcro, em Jerusalém. Contudo, não pode ser ignorado que o efeito produzido por estes objetos, na capela que os abrigam, é o mesmo produzido por todas as plantas centralizadas, em qualquer contexto, físico ou virtual. Do mesmo modo, a utilização de baldaquinos em capelas-mor pretenderá produzir o referido efeito, é a afirmação e a identificação do lugar principal dentro de um templo.

Em Portugal o uso de destas estruturas nas capelas-mor é incomum, todavia, existam alguns casos. Este mecanismo visual produz um efeito mais notório quando se utiliza em igrejas onde a assembleia de fiéis comunica com o presbitério através de um arco mais estreito do que a nave. É o caso do baldaquino circular da capela-mor da Igreja Matriz da Tocha¹⁹, localizado ao centro da divisão e ligado às esquinas deste espaço por meio de arcobotantes. Este artifício capta imediatamente a atenção de quem acede ao interior do templo. (Fig. 4)

Por fim, é pertinente perceber que o principal impacto da produção teórica, no esforço de legitimar a tipologia para o uso no contexto católico, tenha resultado não na construção efetiva de igrejas, mas na sua aplicação em elementos de apoio à liturgia. Por outras palavras, a fusão das investigações formais - conduzidas pelas aspirações disciplinares - e das intenções ideológicas. Isto reflete, todavia, o problema da franca desadequação da forma centralizada ao ritual litúrgico, onde uma vez mais, o conflito doutrinário e disciplinar definiu a evolução dos tipos planimétricos, desde a planta circular mais simples, às inventivas soluções espaciais de Bernini²⁰.

De facto, segundo Carazo e Otxotorena, o desenho de um templo católico deve responder a três premissas fundamentais. Em primeiro, permitir a representação dos desfiles proces-

18 Rafael Moreira escreveu que a Arquitetura constituía “na Idade Moderna(...) o domínio de mais vasto alcance social e cultural” ocupando uma posição de topo “entre as artes mecânicas ou manuais”, sendo o cruzamento de todas as artes. Embora o autor o tenha afirmado para justificar o prestígio social e profissional do arquitecto, assumimos que este facto explica também a utilização das ilustrações arquitetónicas no desenho de retábulos, sacrários e cenas pictóricas. (Rafael Moreira, «Arquitectura: renascimento e classicismo», coord. Paulo Pereira, História da Arte Portuguesa, vol. 2, Grandes Temas da Nossa História, Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, 303).

19 Virgílio Correia e António Nogueira Gonçalves, Inventário Artístico de Portugal: distrito de Coimbra, (Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1952, 39-40). Infelizmente o texto não é claro e não se compreende a data em que o baldaquino foi construído, embora esteja datado do século XVI na legenda imagem reproduzida. Quanto ao texto, este não é mencionado e é referido que a igreja sofreu várias intervenções entre os séculos XVI e XVIII.

20 Carazo e Otxotorena, “Arquitecturas Centralizadas: El espacio sacro de planta central - diez templos en Castilla y León”, 1994, 43.

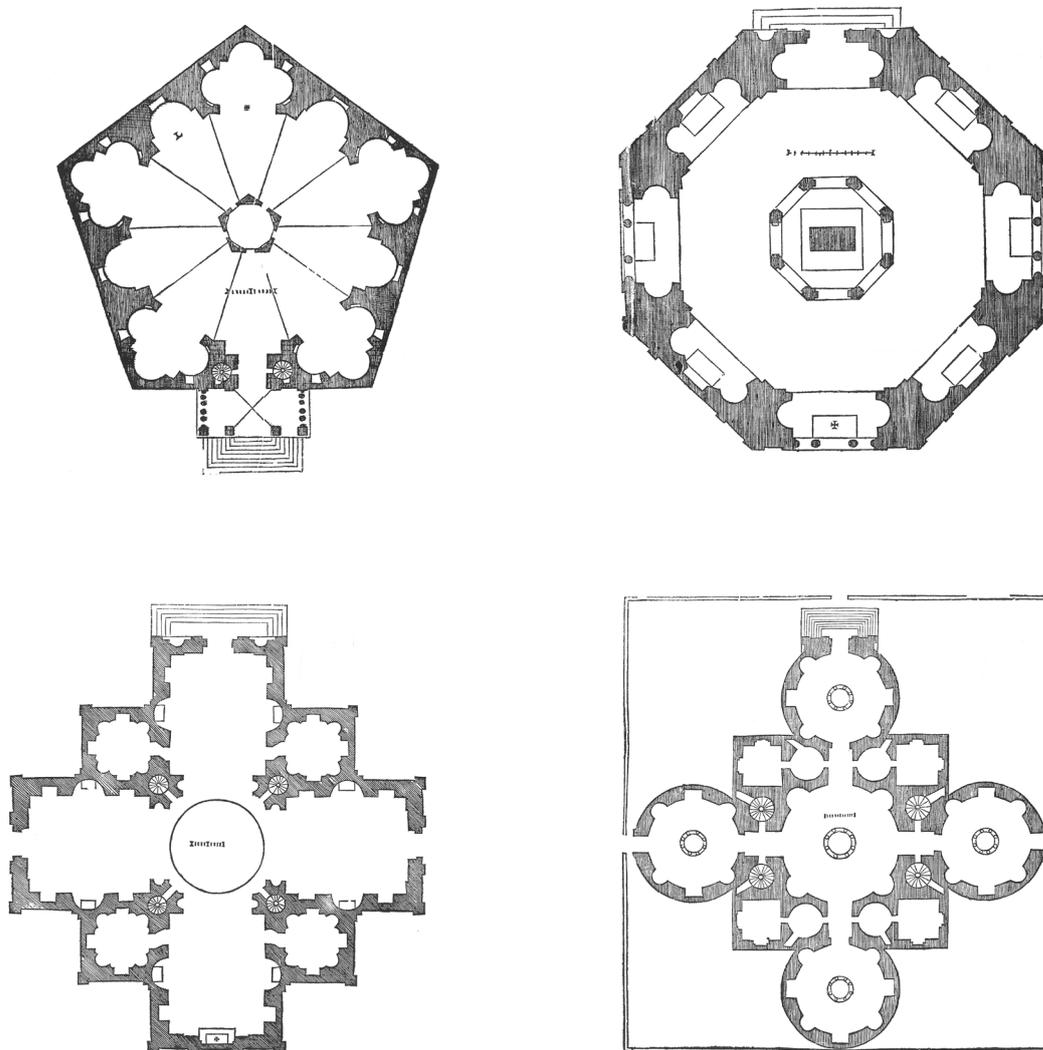


Fig.5 Quatro das nove propostas de Sebastiano Serlio para igrejas de planta centralizada, publicadas no Livro V do seu tratado de arquitectura, 1566. (Serlio)

sionais, em segundo, assegurar a proeminência do altar-mor na composição do espaço interno, por fim, assegurar uma clara separação entre o espaço sagrado - o presbitério - e a nave, onde se concentram os fiéis²¹. Nesse sentido, entendemos as sérias dificuldades experimentadas pelos arquitetos que construíram templos centralizados, na tentativa de conseguir harmonizar as opções projetuais com estas condições programáticas.

Efetivamente, entre os tratados de Alberti²² e de Francesco di Giorgio²³ a controvérsia sentiu-se especialmente no dilema da colocação do altar-mor, se no centro, o que pedia a composição arquitetónica, ou na periferia, no lado oposto ao da entrada principal²⁴. Uma vez mais as razões de colocação do altar, e do santíssimo sacramento, ao centro da composição justificavam-se pela ideia de que o Deus omnipresente devia ser representado no centro geométrico²⁵, uma ideia que continua presente em propostas para igrejas centralizadas publicadas em Serlio. (Fig. 5) Este conflito conduziu a que em meados do século XVI a tipologia estivesse em desuso, em Itália, e que a maior parte das igrejas em construção tivesse os seu planos originais alterados²⁶.

No entanto, nem todas as funções de espaços religiosos eram inconciliáveis com a tipologia. Na realidade, esta continuava a ser ideal para edifícios sepulcrais e baptistérios, as funções que lhe eram atribuídas desde o tempo da igreja primitiva. No entanto, durante a Idade Média desenvolveu-se um tipo de igreja à qual se justificou usar a tipologia centralizada: as igrejas de peregrinação²⁷ que estando geralmente implantadas em locais ermos, onde o ofício da eucaristia não era frequente, beneficiavam das propriedades estéticas do volume arquitetónico sem prejuízo para a função.

A este propósito Lotz menciona o caso das igrejas de peregrinação de *S. Maria della Consolazione*, em Todi, e da *Madonna di San Biagio*, em Montepulciano, destacando-se as duas na sua paisagem e oferecendo a mesma imagem em qualquer perspectiva, independentemente do ponto de visão, revelando uma relação estreita entre lugar e edifício²⁸.

Por outro lado, esta realidade marcou a associação da planta centralizada com o culto da Virgem²⁹ e da Paixão e Ressurreição de Cristo³⁰ promovendo à posteriori a mistura de

21 Carazo e Otxotorena, "Arquitecturas Centralizadas: El espacio sacro de planta central - diez templos en Castilla y León", 1994, 77.

22 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Florença, 1485

23 Francesco di Giorgio Martini, *Trattato di architettura civile e militare*, local e data desconhecidos.

24 Wittkower, "Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo", 1995, 26).

25 (Wittkower, 1995, 26).

26 Lotz, "Architecture in Italy: 1500-1600", 1995, 11.

27 Carazo e Otxotorena, "Arquitecturas Centralizadas: El espacio sacro de planta central - diez templos en Castilla y León", 1994, 42.

28 Lotz, "Architecture in Italy: 1500-1600", 1995, 39-42).

29 Wittkower, "Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo", 1995, 54.

30 Carazo e Otxotorena, "Arquitecturas Centralizadas: El espacio sacro de planta central - diez templos en Castilla y León", 1994, 46.

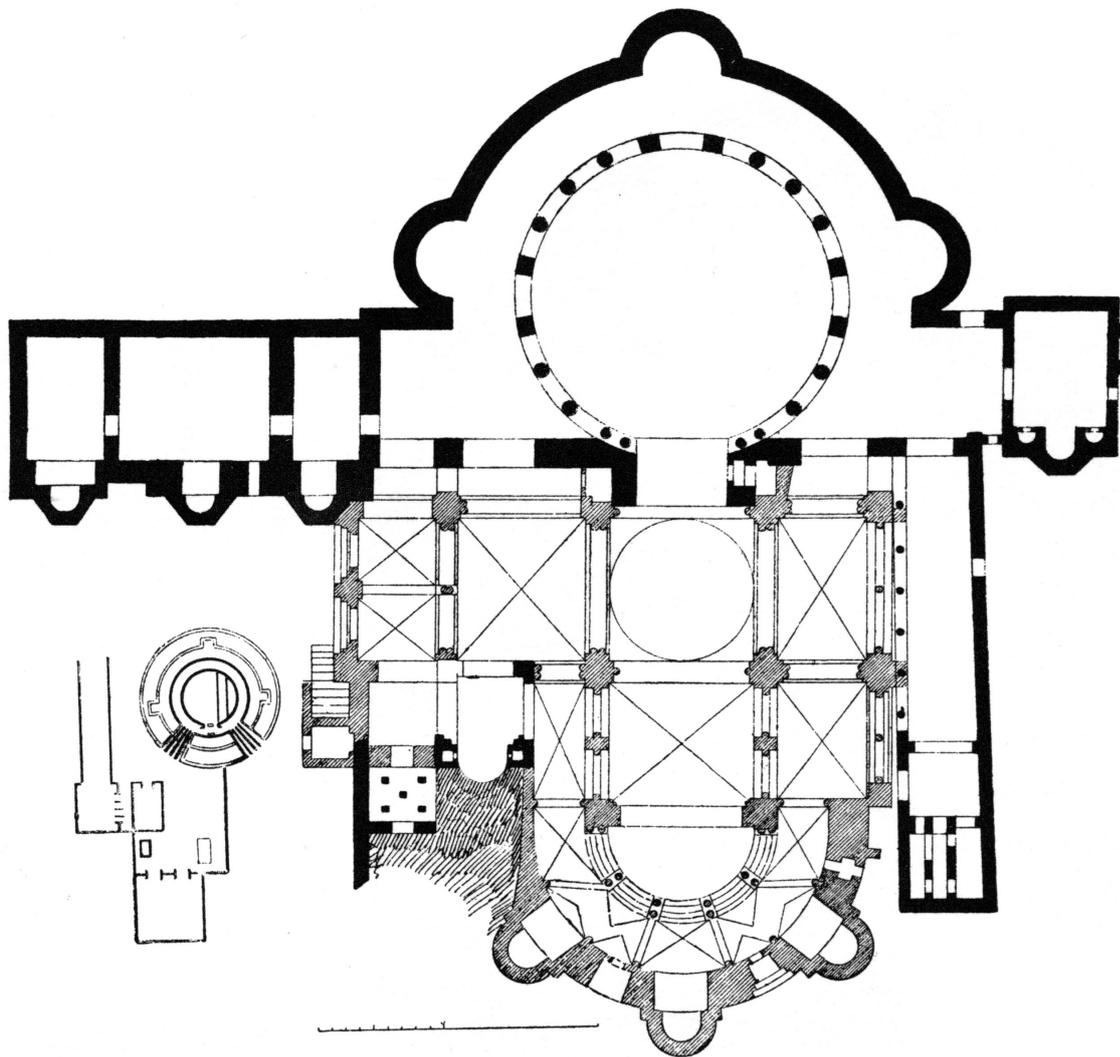


Fig.6 Planta do Santo Sepulcro de Jerusalém, começado em 325 d.C

conceitos, que se foram tornando válidos. É o caso da relação entre a morfologia *rotonda* - e os seus significados - e o conceito da Virgem enquanto rainha e protetora do Universo. Do mesmo modo, o culto mariano e cristológico justificou a construção em planta centralizada pelas associações com os sepulcros da Terra Santa³¹ (Fig. 6), o mesmo acontecendo com o culto dos mártires cristãos relacionado com os mausoléus paleocristãos³².

A PLANTA CENTRALIZADA NO REINADO DE D. JOÃO III

No presente capítulo importa compreender como contactaram os arquitetos portugueses com a cultura humanista, abordada no capítulo anterior, e o modo como isso se manifestou na sua prática projetual. Nesta, a tipologia adquire um lugar de relevo, em sintonia com a prática arquitetónica italiana, que se pretendia acompanhar. Consequentemente, os primeiros exemplares caracterizam e testemunham o percurso inicial da arquitetura portuguesa, no esforço de se atualizar com a nova linguagem arquitetónica e construtiva.

Deste modo, concentramos a contextualização do uso da tipologia, segundo os três factores que julgamos fundamentais na determinação da sua construção no contexto português. Em primeiro, o interesse de personagens cultas ligadas à corte de D. João III³³ determinadas a promover uma aproximação cultural às correntes do humanismo cristão e do humanismo italiano³⁴. Em segundo, a urgente atualização das estruturas defensivas, que, como haverá oportunidade de explicar, foram determinantes na evolução disciplinar da prática e ensino da arquitetura. Por fim, a influência da Reforma Católica, na sequência do Concílio de Trento iniciado em 1545. Do mesmo modo, a abordagem a cada obra incidirá fundamentalmente sobre duas premissas. Em primeiro, procurámos identificar se cada projeto responde globalmente ao objectivo de criação de espaço, à construção de um volume ou a ambos. Em segundo, tentámos perceber se a forma do edifício foi preponderante sobre a função ou o inverso.

É importante esclarecer que a planta centralizada não era uma novidade tipológica, mas a partir da década de 1530, adquire um papel de relevo no contexto disciplinar³⁵ à luz das conotações virtuosistas das formas geométricas baseadas no círculo. Porém, o seu uso, bem como toda a cultura arquitetónica de carácter humanista, mantinha-se ainda por essa época,

31 Wittkower, “Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo”, 1995, 54.

32 Paulo Varela Gomes, *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada* (Porto: FAUP publicações, 2001, 18

33 José Eduardo Horta Correia, «A arquitectura - maneirismo e “estilo chão”», coord. Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal. O Maneirismo. 7* (Lisboa: Publicações Alfa, 1986, 94). Estes humanistas portugueses, dos quais se destaca o próprio monarca, foram clérigos e nobres - cuja fortuna financiou estaleiros nas suas áreas geográficas de influência - bem como bolseiros, que terminando a sua formação em Itália, vieram posteriormente ocupar cargos de relevo ao serviço da coroa.

34 Correia, «A arquitectura - maneirismo e “estilo chão”», 1986, 94.

35 Vítor Serrão, ed., *História da arte em Portugal - O Renascimento e o Maneirismo*, Biblioteca da Arte 3 (Lisboa: Presença, 2002, 47).

exclusiva das obras patrocinadas por mecenas cultos³⁶. Quando a linguagem, — arquitetónica, ornamental e decorativa³⁷ — de inspiração clássica, ultrapassou os focos embrionários das obras de prestígio, e se foi tornando dominante, o uso da tipologia desvalorizou-se na sequência de acontecimentos sócio-religiosos determinantes. De facto, uma nova concepção de espaço religioso ideal, baseada nos valores da Reforma Católica³⁸, explica o seu uso pontual³⁹ no contexto quinhentista português.

Antes, contudo, é importante esclarecer que a história do uso da tipologia, coincide com a história da ascensão e prestígio da profissão de arquitecto, e de uma nova concepção do seu modelo de formação e métodos de trabalho⁴⁰. Fundamentalmente, tal deveu-se a três razões. Por um lado a cultura humanista, que afirmava a emancipação do estatuto do artista enquanto indivíduo livre⁴¹. Por outro, o entendimento da arquitectura enquanto disciplina onde se fundiam as ciências matemáticas, a geometria, a astronomia e a cosmologia⁴². E por fim, a estreita relação entre arquitectura e poder, que tornaram a profissão num mecanismo ao serviço de uma política de propaganda monárquica, concentrada na afirmação de um novo conceito de Estado⁴³.

Deste modo, compreende-se o “surto editorial” de 1541, por vontade expressa do monarca⁴⁴, quando se publicaram as *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo, e a tradução portuguesa do *De Architectura* de Vitruvius⁴⁵. O objectivo foi certamente o de “elevar o nível cultural” dos “mestres-de-obra, de modo a torná-los verdadeiros arquitectos(...)”⁴⁶, e a sua formação seria feita no próprio paço real, numa aula leccionada desde 1536 pelo Cosmógrafo-mor, Pedro Nunes⁴⁷. Deste modo, a profissão destacava-se do estatuto “do velho

36 José Eduardo Horta Correia, «A arquitectura - maneirismo e “estilo chão”», História da Arte em Portugal (Lisboa: Publicações Alfa, 1986, 94). Estes humanistas portugueses, dos quais se destaca o próprio monarca, foram clérigos e nobres - cuja fortuna financiou estaleiros nas suas áreas geográficas de influência - bem como, bolseiros, que terminando a sua formação em Itália, vieram posteriormente ocupar cargos de relevo ao serviço da coroa.

37 Maria de Lurdes Craveiro, “A Arquitectura ao Romano”, Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX, coord. Dalila Rodrigues, 2008 (Vila Nova de Gaia: Fubu Editores, 2008, 9).

38 Rafael Moreira, «A Arquitectura Militar do Renascimento em Portugal», Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica, (Coimbra: Epartur, 1981, 283)

39 Vítor Serrão, História da Arte em Portugal - O Renascimento e o Maneirismo, 2002, 47.

40 Craveiro, “A Arquitectura ao Romano”, 2008, 129-133

41 Vítor Serrão, História da Arte em Portugal - O Renascimento e o Maneirismo, 2002, 56.

42 Moreira, «Arquitectura: Renascimento e classicismo», 1995, 351.

43 (Moreira, 1995, 304).

44 (ibid. 350).

45 (ibid 350). Nos anos seguintes publicaram-se mais duas traduções portuguesas, os tratados de Alberti e de Albrecht Dürer, este último sobre fortificação. O mesmo aconteceu na área das matemáticas, geometria e astronomia, o que reforça o entendimento do contexto português onde as ciências e a prática da arquitectura se encontravam em estreita associação.

46 (ibid. 350).

47 José Manuel Pedreirinho, Dicionário dos Arquitectos Activos em Portugal do século I à Actualidade (Porto: Afrontamento, 1994, 17).

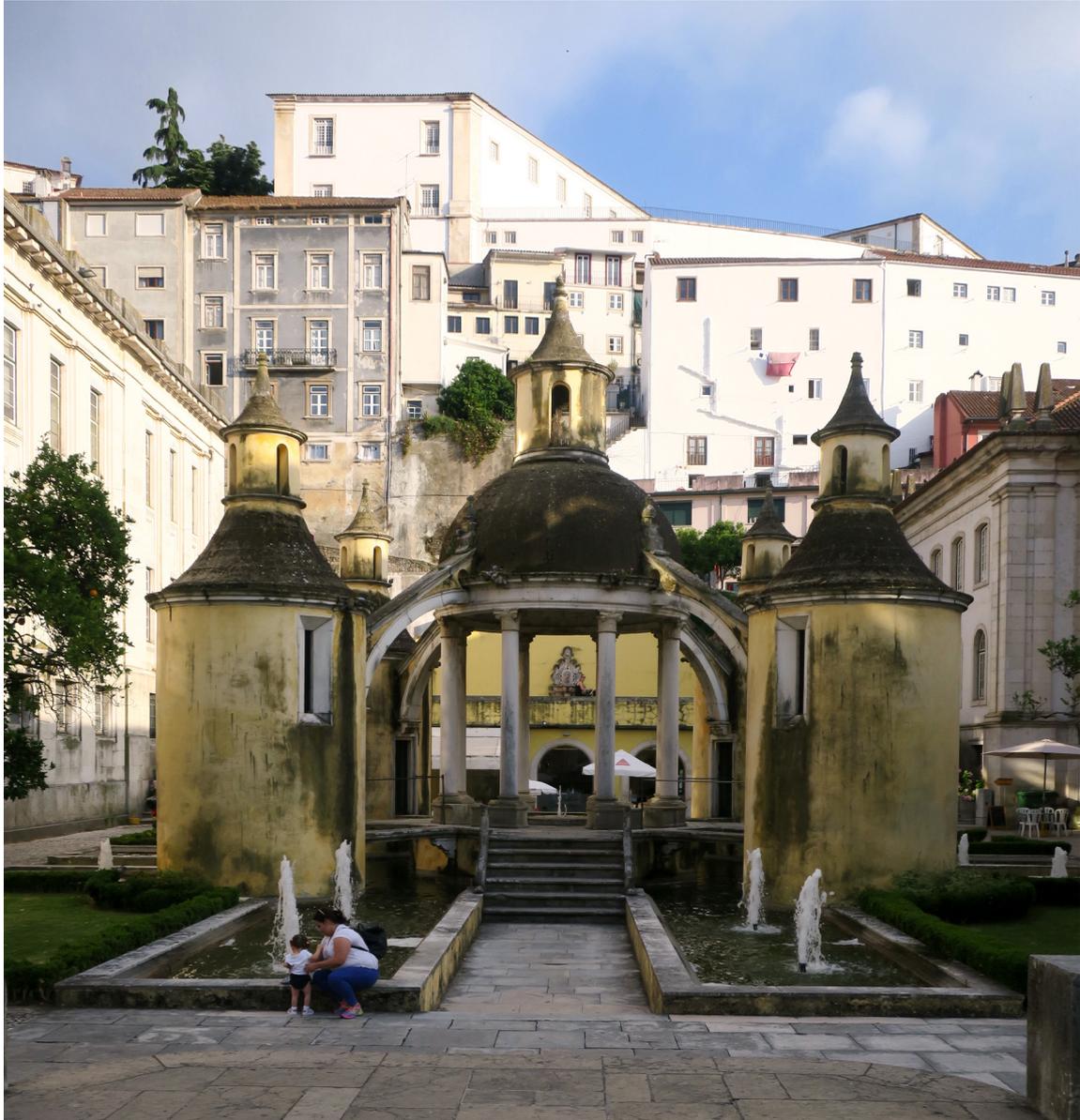


Fig.7 Fonte da Manga, João de Ruão, Coimbra, 1533. (autor)

magister operis das corporações medievais”⁴⁸, preponderante, porém, no resto do país⁴⁹. Todavia, impunham-se novos métodos de trabalho, que antecipavam no papel os detalhes de cada obra, distanciando-se assim, do tradicional debuxo de pedreiro medieval, “simples traça esquemática que se fazia acompanhar por instruções orais ou escritas e uma grande dose de improvisação à medida que a obra avançava”⁵⁰.

Consequentemente, abriu-se caminho para uma arquitetura erudita, produzida segundo métodos e práticas inspirados nos tratados. As obras que se construíram logo a partir dos anos 30 demonstram a exploração de figuras geométricas simples, através de métodos como a multiplicação, e a proporcionalidade. Afirmava-se assim, uma cultura arquitetónica interessada em espaços com formas pouco usuais, replicadas, homotéticas ou nascidas umas das outras⁵¹. É este tipo de arquitetura que iremos abordar em seguida, através de três obras fundamentais.

As duas primeiras devem-se a frei Brás de Barros, da Ordem dos Eremitas de S. Jerónimo, “o ramo monástico mais interessado na cultura do humanismo(...)”⁵². Em Coimbra, no Claustro da Manga do Mosteiro de Santa Cruz, o clérigo mandou construir uma complexa estrutura arquitetónica, cuja principal função é a de uma fonte. (Fig. 7 e 8)

A fonte da Manga, desenhada e construída em 1533, é uma estrutura híbrida, entre a escultura e a arquitetura, e complexa na relação entre os vários elementos. Talvez isto se explique pela formação do seu autor, João de Ruão, escultor e arquiteto⁵³. Desde a base, a estrutura parte de um espelho de água cruciforme. Dos ângulos resultantes da intersecção dos braços da cruz, erguem-se quatro capelas com função de eremitério, em forma de cubelo⁵⁴ que se unem, por meio de arcobotantes, a um templete mais alto situado ao centro. A partir deste, no sentido dos eixos, partem lances de escadas que unem esta estrutura ao solo, dividindo o tanque cruciforme em oito espelhos de água, alimentados pela fonte do templete, o que confirma a evocação da *Fons Vitae*.⁵⁵

Esta obra é plena de significados teológicos e humanistas largamente explorados pela historiografia⁵⁶ inscrevendo-a na intrínseca relação entre a tipologia centralizada e os significados de longo alcance abordados no capítulo anterior. Contudo, para efeitos metodológi-

48 Serrão, *História da Arte em Portugal - O Renascimento e o Maneirismo*, 2002, 55.

49 Miguel Soromenho, «Classicismo, italianismo e “estilo chão”. O ciclo filipino», coord. Paulo Pereira, *História da Arte Portuguesa, Grandes Temas da Nossa História* (Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, 391)

50 Moreira, «Arquitectura: Renascimento e classicismo», 1995, 304.

51 (Moreira, 1995, 351).

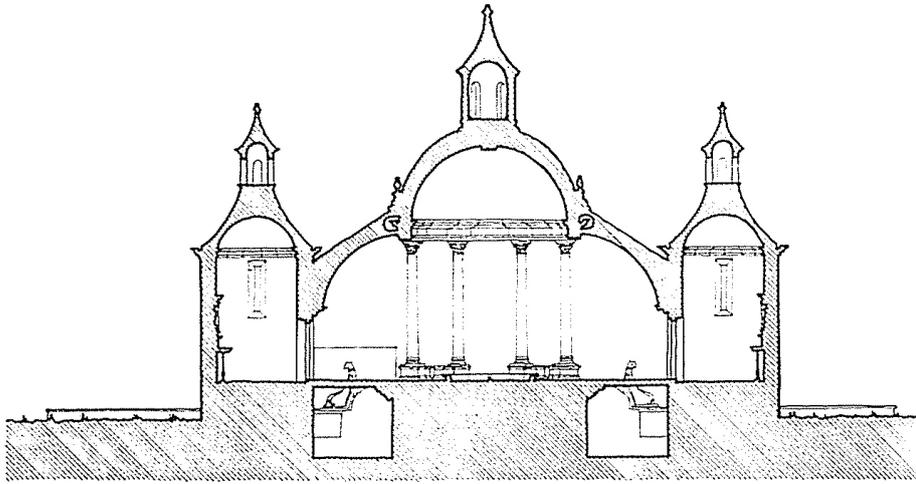
52 (ibid. 343).

53 Serrão, *História da Arte em Portugal - O Renascimento e o Maneirismo*. 52

54 Kubler, “A arquitectura Portuguesa Chã: entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706”, 1988, 9.

55 (Kubler, 1988, 9)

56 Moreira, «Arquitectura: Renascimento e classicismo», 1995, 412.



0 1 2 3 4 5M

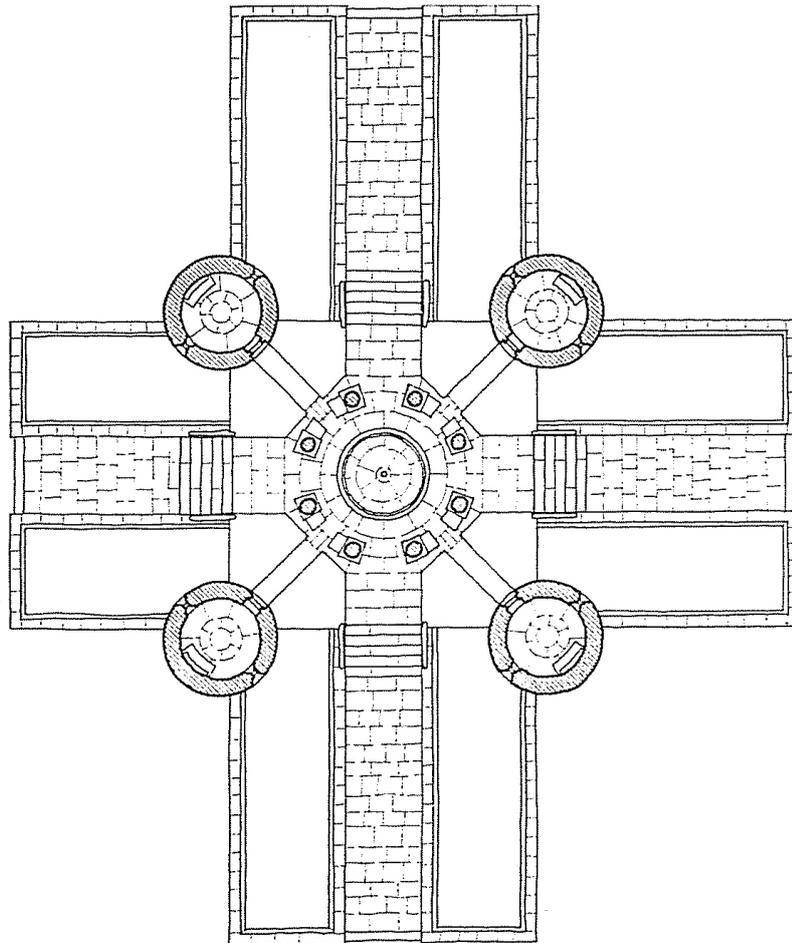


Fig.7 Planta e corte da Fonte da Manga, João de Ruão, Coimbra, 1533. (Kubler)

cos, importa antes analisar de que modo a sua morfologia traduz as intenções projetuais que definiram a sua forma. Pretendeu Ruão explorar a volumetria deste projeto, com o intuito de criar um monumento de ordem platónica ou a sua forma responde a uma função programática? Vejamos por partes.

Tratando-se morfologicamente de um templete, a intenção projetual que o precedeu procurou explorar as suas características externas, reforçadas pelo seu carácter de identificador de lugar. No caso, o centro geométrico do templete situa-se no centro geométrico do tanque em forma de cruz, por sua vez ao centro do antigo claustro, no coração do antigo Mosteiro. Porém, não podemos com tanta categorizar a importância do seu programa interior. Tal, pelo menos, não se verifica se o analisarmos como um todo. De facto, o programa desta fonte só ganha importância no caso das quatro capelas-eremitério, o que se constitui como o aspecto preponderante deste projeto, por se tratar de um edifício uno, mas constituído por cinco plantas centralizadas, e por isso cinco programas autónomos, unidos num só. Foi a liberdade criativa do escultor que se sobrepôs, transformando em um edifício o que seriam programas independentes.

Porém, esta fonte explora outro jogo projetual, onde se revela o arquitecto sobre o escultor: os cheios e vazios, afirmando por antítese o centro geométrico. Deste modo, ao vazio do templete contrapõem-se os cheios das capelas-eremitérios, e ao vazio de programa do templete, o que nos legitimaria a afirmar uma exclusiva importância do seu exterior, opõem-se os cubelos, também eles na sua função, plenos de significado.⁵⁷

Em outro edifício devido a frei Brás de Barros, verificamos a exploração de cheios e vazios, da multiplicação da mesma forma geométrica, e o mesmo esquema de articulação entre estas. Trata-se do Mosteiro do Salvador, da Ordem de Santo Agostinho, em Gaia desenhado por Diogo de Castilho e João de Ruão e começado a construir em 1537. O seu projeto consiste numa igreja, de planta circular e cúpula, unida pela cabeceira ao edifício do mosteiro, o que permite ser observada quase como peça autónoma. Dentro do mosteiro, e alinhado no sentido axial, encontra-se o claustro: um círculo com o mesmo diâmetro da igreja. Deste modo, Paulo Varela Gomes classifica-o “como um dos mais notáveis edifícios da arquitetura clássica europeia de todos os tempos”⁵⁸. (Fig. 9)

O claustro é portanto, o negativo da igreja, e articulado a este, segundo o mesmo esquema da Fonte da Manga, estão quatro câmaras circulares. Rafael Moreira⁵⁹ relacionou a planta de Gaia com a descoberta das termas do palácio Sortelha (Évora) e Paulo Varela Gomes⁶⁰

57 (Moreira, 1995, 412)

58 Gomes, “Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada”, 2001, 79.

59 Rafael Moreira, «A arquitectura do renascimento no Sul de Portugal: a encomenda régia entre o moderno e o romano» (Lisboa, Universidade Nova de 1991, 299).

60 Gomes, “Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada”, 2001, 82-89.

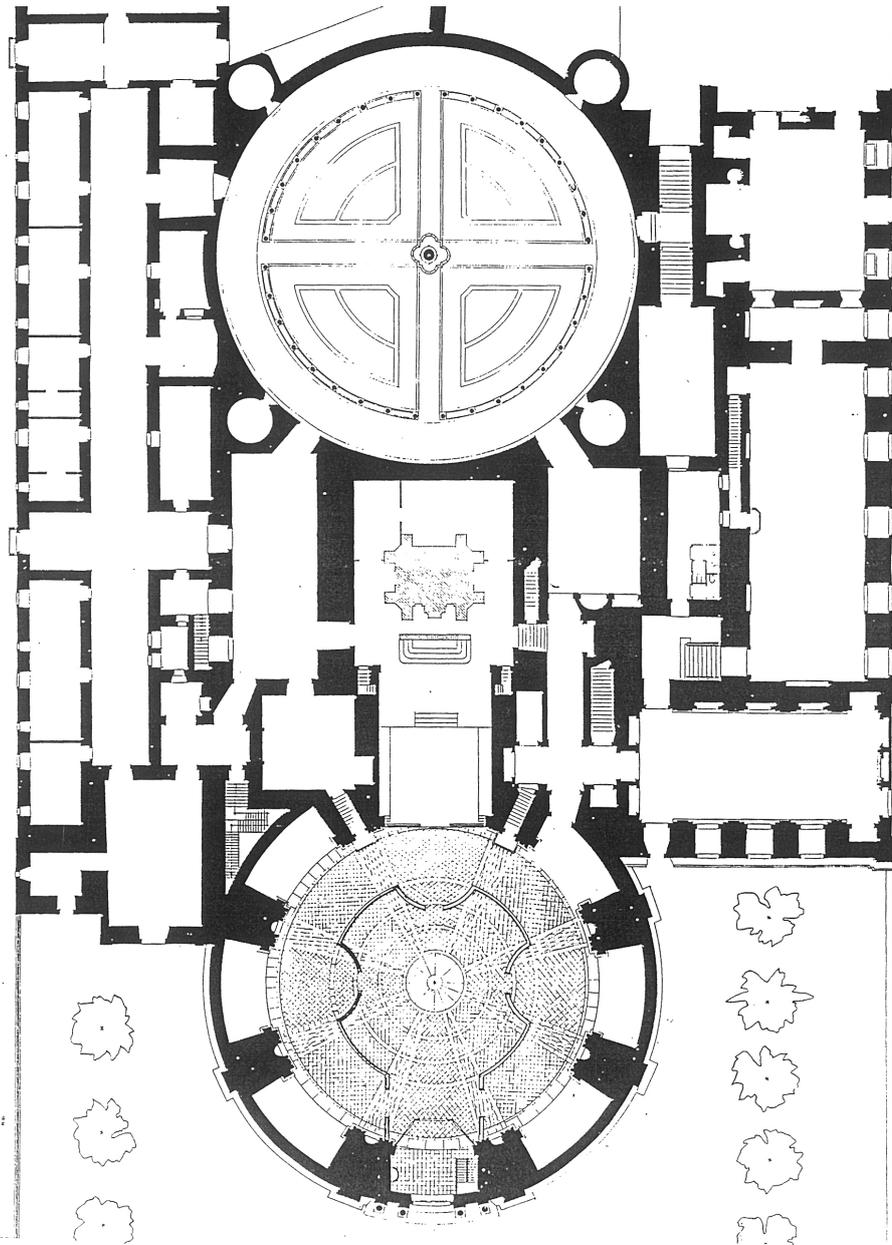


Fig. 9 Planta do Mosteiro do Salvador, João de Ruão e Diogo de Castilho, Vila Nova de Gaia, 1537. (Varela Gomes)

demonstra como esta associação de figuras geométricas se inspira diretamente nas plantas das termas romanas. Comprovou-o através dos desenhos de Francesco di Giorgio sobre a *Villa Adriano*, em Tivoli, no projeto para o Palácio Orsini de Baldassare Peruzzi (1529) e em particular no projeto para Palácio Real de Serlio (1541), todos estes baseados ou inspirados em termas da Antiguidade. (Fig. 10)

Existe outra obra em Portugal que demonstra este interesse por articulação de dois círculos: a ermida de Santo Amaro, em Lisboa (1549), provavelmente desenhada por Diogo Torrava. Este pequeno templo associa dois círculos axialmente, um com função de nave e outro com a função de presbitério. Não encontramos neste qualquer exploração dos cheios e vazios, mas demonstra como os arquitetos deste período andavam ocupados em explorar soluções projetuais modulares, bem como a par da produção teórica e gráfica dos tratados, veja-se para este efeito o “templo fora de Roma” (1540) do Livro III de Serlio.

A igreja de Gaia é o único templo centralizado, de grande dimensões, construído neste período, e provavelmente o único a que se tenha dado igual importância ao interior e ao exterior. A igreja, ao se autonomizar do complexo monacal, situado na margem do Douro, em local elevado, ganha protagonismo na paisagem. Todavia, as obras foram interrompidas e somente retomadas em 1597, já num quadro disciplinar contra-reformista. Este facto, certamente alterou o projeto original, na lógica da composição interna, não correspondendo o construído ao originalmente projetado. As suas dimensões e o facto de se associar diretamente a D. João III⁶¹ demonstram a importância da tipologia no contexto cultural vigente. Tal demonstra, diríamos, um consumo arquitetónico, que originaria outros exemplares semelhantes mas que as disposições tridentinas vieram interromper. E por outro lado, o facto de ter sido retomado o seu estaleiro demonstra como não houve uma discriminação linear da tipologia na cultura arquitetónica da Reforma Católica.

Outra obra fundamental neste contexto construtivo e projetual é a pequena igreja do Convento do Bom Jesus de Valverde. Situa-se perto de Évora e foi fundado pelo cardeal-infante D. Henrique, irmão do rei, em 1544⁶², tendo sido Miguel de Arruda o arquitecto. De novo, a mesma articulação de formas geométricas, num esquema bastante próximo ao da Fonte da Manga. O edifício baseia-se numa planta virtual cruciforme, no caso uma cruz-grega, dentro da qual se inscreve um quadrado, também ele virtual, cujas diagonais correspondem aos eixos longitudinal e transversal do templo. Em cada um dos braços da cruz situa-se um templete octogonal, constituído por oito colunas toscanas, unidas através de uma serliana, que por sua vez, suportam uma arquitrave circular da qual arranca uma cúpula. A transição da estrutura octogonal para a cúpula semiesférica, é feita mediante pequenas mísulas.

61 (Gomes, 1998, 80).

62 Dagoberto Markl e Fernando António Baptista Pereira, *História da Arte em Portugal*, vol. 6 (Lisboa: Publicações Alfa, 1986).

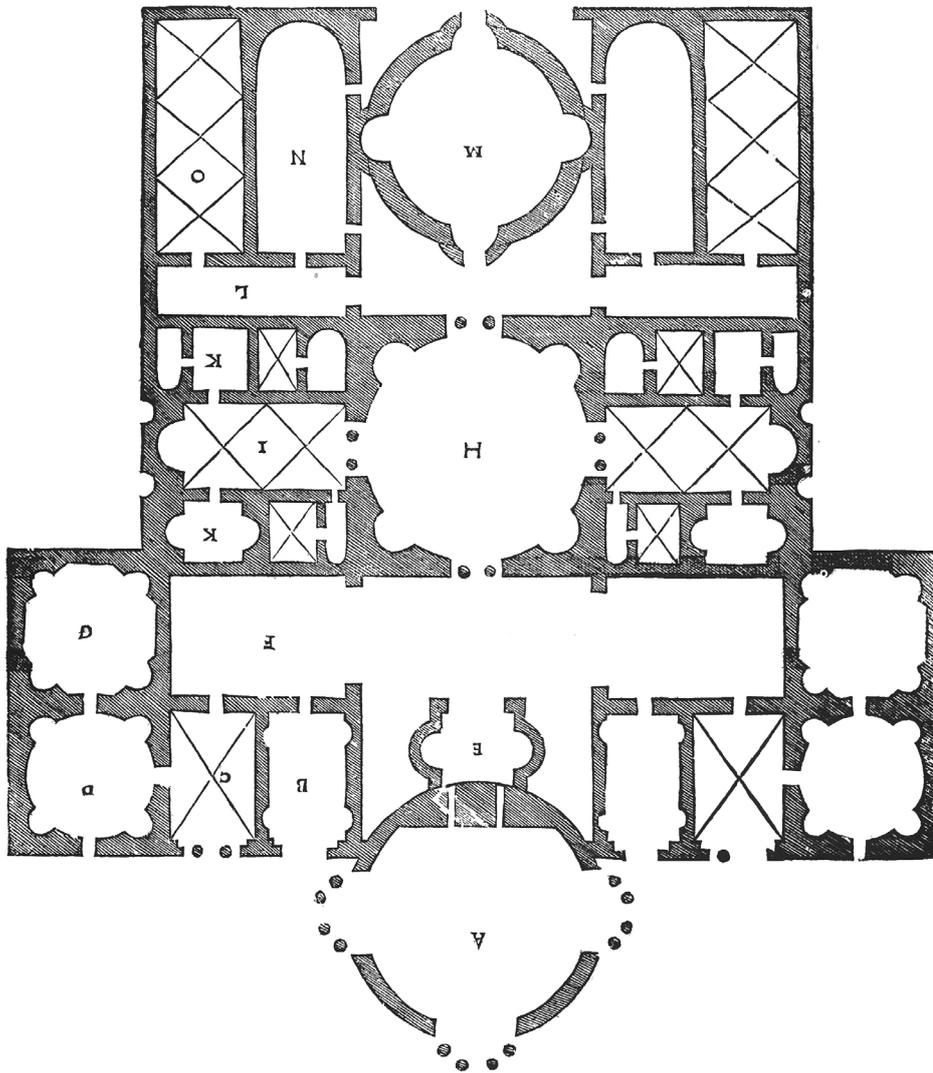


Fig. 10 Terme de Tito, Livro V de Sebastiano Serlio. (Serlio)

Cada uma das faces, dos quatro octógonos, viradas para o centro da cruz virtual, constroem, como um negativo, um quinto elemento octogonal, igualmente cupulado. Porém, ao invés de um templete trata-se, neste caso, de um zimbório, pois, a cúpula poisa sobre a arquitrave, através de um tambor, onde se abriam janelas. A união dos quatro templetes octogonais é feita através dos espaços de pé direito menor, constituídos pela arquitrave das serlianas e a iluminação do espaço central afirma-o sobre os módulos em redor. (Fig. 11 e 12)

Deste modo, em Valverde, existe um pensamento projetual que explora a relação de cheios e vazios e a afirmação, por antítese, do centro. De igual modo, e através desta relação entre os espaços, não existe em planta uma preponderância do altar-mor sobre as capelas laterais, acentuado pela entrada. Esta, sendo feita por via lateral, no octógono oposto ao da capela-mor, quebra qualquer leitura longitudinal o que nos permite afirmar que as intenções ideológicas se submeteram à regra compositiva.

Os projetos de Miguel de Arruda, em Valverde, e de João de Ruão, em Coimbra, têm estreitas afinidades na relação dos elementos que compõem o projeto final. Ambas se baseiam num esquema cruciforme e resultam da articulação de cinco plantas centralizadas. A geometria e o programa dos dois projetos conflui no centro geométrico. Podemos assim prolongar similaridades aos programas das capelas octogonais e dos cubelos da fonte, e aos espaços de comunicação entre as capelas, em Valverde, que em Coimbra correspondem aos lances de escadas que dão acesso ao templete. Também no elemento central os projetos se relacionam, sendo que estes espaços se sobrepõem aos laterais.

Naturalmente, não se pretende estabelecer uma relação de causa e efeito entre estas duas obras, mas apenas relacionar um contexto disciplinar que, por circunstâncias diversas, se viu limitado a programas construtivos de pequena escala. Talvez por isso, mas também por uma formação autodidata, estas obras constituem esparsos mas inventivos exemplos, que caracterizam uma cultura arquitetónica fascinada pelas potencialidades projetuais do círculo. Uma cultura que, embora estreitamente ligada aos modelos difundidos pelos tratados⁶³, conseguiu emancipar-se da pura cópia concebendo espaços criativos⁶⁴.

Este período da cultura arquitetónica situado entre as décadas de 1530 e 1550 corresponde ao que Rafael Moreira classifica como “experimentalismo renascentista”⁶⁵. A década de 50 destaca-se como um período marcado pela centralização do poder régio⁶⁶, pela aposta eco-

63 Craveiro, *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, 2008, 89-99.

64 Kubler, “A arquitectura portuguesa Chã: entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706”, 1988, 49).

65 Moreira, «A Arquitectura Militar do Renascimento em Portugal», 1981, 283).

66 Num texto sobre o cargo de engenheiro-mor no império espanhol, é explicado como a hierarquização da profissão resultou no cargo de mestre-mor ou mestre das fortificações do reino, em 1548, cujas funções eram essencial-

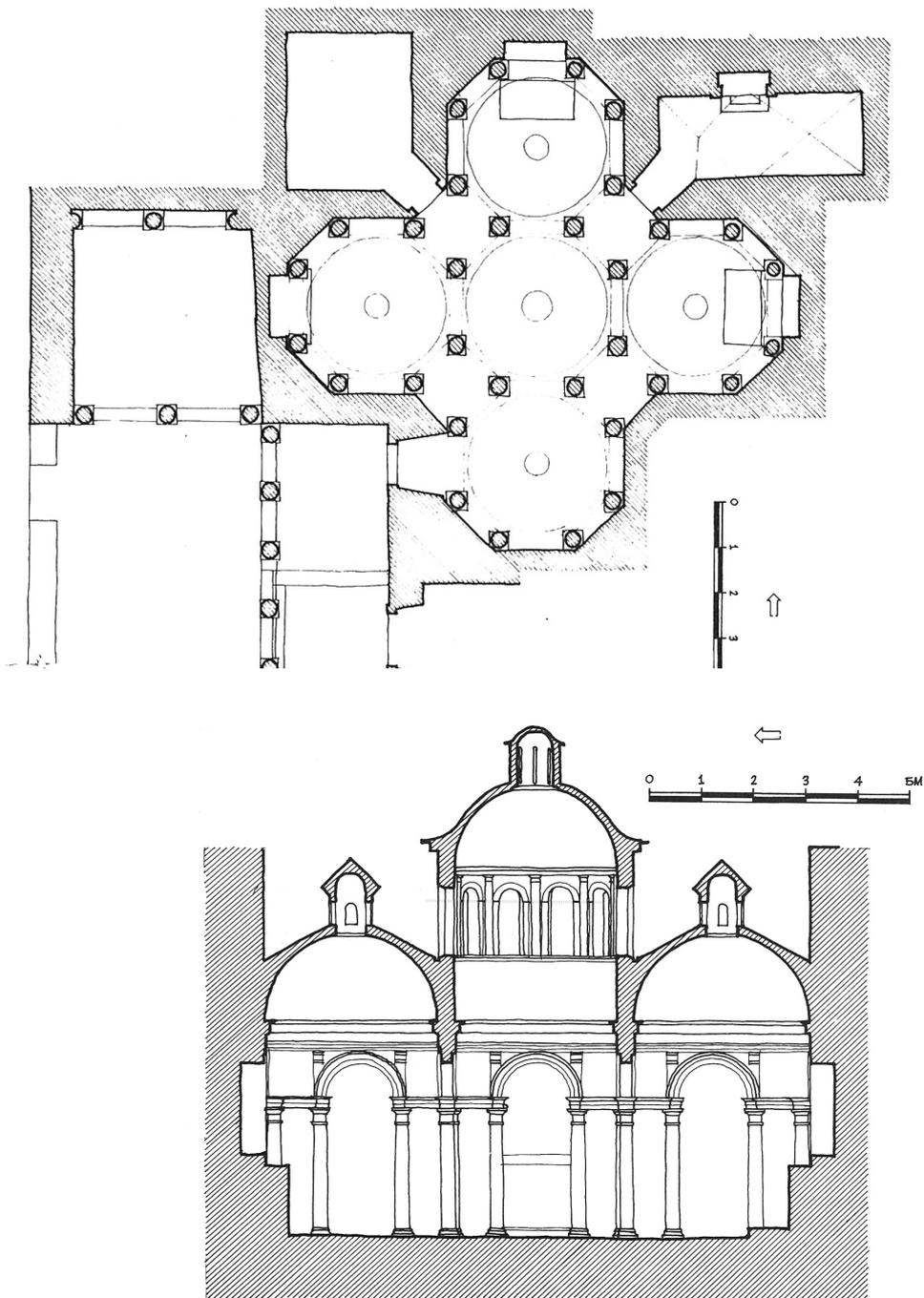


Fig.11 Planta e Corte da igreja do Convento do Bom Jesus de Valverde, Miguel de Arruda, Évora, c.1544. (Kubler)

nómica e disciplinar nos esforços de defesa do império e pelo interesse em afirmar os valores doutrinários da Reforma Católica. A historiografia relaciona a “nítida mudança de atitude” de D. João III para com a atividade dos arquitetos, que em 1541 resultou no surto editorial supramencionado, com o episódio da perda da praça marroquina de Santa Cruz do Cabo Gué (1541). Um derrota que denunciou a fragilidade, e a desatualização técnica, das fortalezas e tácticas bélicas dos portugueses.

À medida que as virtuosidades culturais do humanismo marcavam o contexto disciplinar português, assiste-se a uma hegemonia da engenharia militar sobre a arquitetura. Esta estreita relação marcou a cultura portuguesa arquitetónica até pelo menos ao século XVIII, caracterizada, nomeadamente, pela ténue distinção entre a arquitetura civil e a arquitetura e engenharia militar. Este fenómeno revelou-se particularmente significativo por ter sido concretizado com os mesmos profissionais que, nas décadas de 1530 a 1550, se tinham ocupado com obras de prestígio, especialmente de carácter religioso e que, no virar da centúria, se concentraram na atualização e construção de fortificações ao serviço da coroa.

No campo construtivo, esta mudança implicou o interesse por novas técnicas e o emprego de novos materiais onde “a parede em silharia é substituída pela alvenaria rebocada”⁶⁷, a funcionalidade e a rentabilização de recursos promovem uma conjugação de técnicas que desvirtuam a estética clássica. É o caso das igrejas-salão onde as ordens arquitetónicas suportam abóbadas de nervuras góticas. No espaço de uma geração, a lição ministrada no paço real é regida por António Rodrigues, Mestre de Obras d’El-Rei, entre 1564 e 1590⁶⁸, a quem se deve um tratado de arquitetura que reflete uma cultura “não clássica (...) insensível a considerações de outra ordem que não fossem a da pura utilidade e da economia”. Numa expressão, é a arquitetura a que Kubler designou por *plain style*.

O percurso da construção em planta centralizada foi naturalmente influenciado por estas alterações estruturais na cultura arquitetónica, sabendo-se todavia que, os novos sistemas abaluartados, influenciados pela cultura humanista à qual se ligam intrinsecamente⁶⁹, surgiram novas tipologias de fortificações, desenhadas segundo formas geométricas perfeitas: circulares ou poligonais⁷⁰.(Fig. 13)

mente administrativas, “de natureza burocrática e intenção essencialmente política, com alçada sobre um território inteiro”, um cargo de cúpula, portanto. (Rafael Moreira, «Os Primeiros Engenheiros-Mores do Império Filipino», coord. Pedro Dias, Portugal e Espanha Entre a Europa e Além-Mar - IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, Coimbra, 1988, 521-527).

67 Moreira, «A Arquitetura Militar do Renascimento em Portugal», 1981, 283.

68 Markl e Pereira, História da Arte em Portugal, vol. 6, 1986, 49.

69 Rafael Moreira, «A Arte da Guerra no Renascimento», coord. Rafael Moreira, História das Fortificações Portuguesas no Mundo (Lisboa: Alfa, 1989, 144). Existia uma estreita relação entre a cultura humanista italiana e as tácticas militares, a partir do século XV, começou a surgir uma táctica militar que se justificava com “argumentos e citações tirados dos clássicos”. Arquitetos e artistas recebiam encomendas para engenhos e fortificações, ou mesmo planos de estratégia militar, do mesmo modo que escritores e humanistas, como Maquiavel, se dedicaram a produzir literatura sobre o tema.

70 Moreira, «A Arte da Guerra no Renascimento», 1989, 155-156.



Fig.12 Interior da igreja do Convento do Bom Jesus de Valverde, Miguel de Arruda, Évora, c.1544 (Kubler)

Identificamos, além do mais, na arquitetura de edifícios religiosos em planta centralizada da segunda metade de quinhentos, a existência de uma preponderância da intenção de criação de espaço sobre a criação de volume arquitetónico. Além do mais, a característica fundamental dos novos partidos planimétricos foi terem permitido uma composição arquitetónica do interior que se adaptasse ao uso e funções do espaço, e fizeram-no baseando-se nas únicas duas formas geométricas que o permitiam: o quadrado e a cruz-grega. De facto, obras como as igrejas de Valverde e Gaia são muito pouco funcionais para a representação litúrgica e os requisitos doutrinários todavia, a mudança de paradigma de um desenho ideal do espaço deve-se essencialmente aos valores da Reforma Católica⁷¹. Como veremos, estes difundiram-se e foram adotados em Portugal com relativa rapidez e, essencialmente, com grande interesse da coroa, convém por isso perceber o que trouxe para a arquitetura este novo ciclo religioso.

Os decretos conciliares foram confirmados em 1564 e chegaram a Portugal durante a regência do cardeal infante D. Henrique na menoridade de D. Sebastião⁷². Porém, onze anos antes, após a segunda sessão do Concílio, D. João III autorizou o irmão a enviar aos bispos portugueses uns apontamentos que veiculavam “o espírito e as orientações da assembleia ecuménica em matérias de natureza pastoral”⁷³. Vítor Serrão explica que os impactos e os valores da nova Igreja sobre a arte foram especialmente tratados na última sessão conciliar. Sob o signo do *Restauratio est Rinnovata Creatio* o espaço sacro devia-se subordinar à liturgia⁷⁴ bem como definir uma clara distinção entre os fiéis e os oficiantes. Mas, neste contexto, atribui-se grande importância à obra de S. Carlos Borromeo, as *Instructiones Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae* publicada em 1577. Nestas, o cardeal desaconselhava o uso da planta circular nas igrejas de primeira ordem e refere explicitamente que os templos se devem construir segundo a forma cruciforme, preferencialmente em cruz latina.⁷⁵

De facto, as igrejas construídas neste segundo ciclo do reinado joanino demonstram a mudança de paradigma, sendo a primeira a capela do desaparecido paço real de Salvaterra de Magos construída na década de 1550 para o infante D. Luís⁷⁶. (Fig. 14) O arquitecto continua, todavia, desconhecido e a sua planta resulta da exploração de um módulo, um quadrado, segundo um esquema $a+a'+b$.

71 Correia, «A arquitectura - maneirismo e “estilo chão”», 1986, 95.

72 Amélia Maria Polónia da Silva, «Recepção do Concílio de Trento em Portugal : as normas enviadas pelo Cardeal D. Henrique aos Bispos do Reino, em 1553», Revista da Faculdade de Letras : História, 2, 7 (Porto, Universidade do, 1990, 133)

73 Silva, «Recepção do Concílio de Trento em Portugal : as normas enviadas pelo Cardeal D. Henrique aos Bispos do Reino, em 1553», 1990, 134)

74 Vítor Serrão, «Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa entre o Maneirismo e o Barroco (1563-1750)», VVAA, História Religiosa Moderna: O Concílio de Trento em Portugal e as suas conquistas: olhares novos (Lisboa, 2014, 111).

75 Gomes, «Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada», 2001, 21.

76 Irmão do rei D. João III

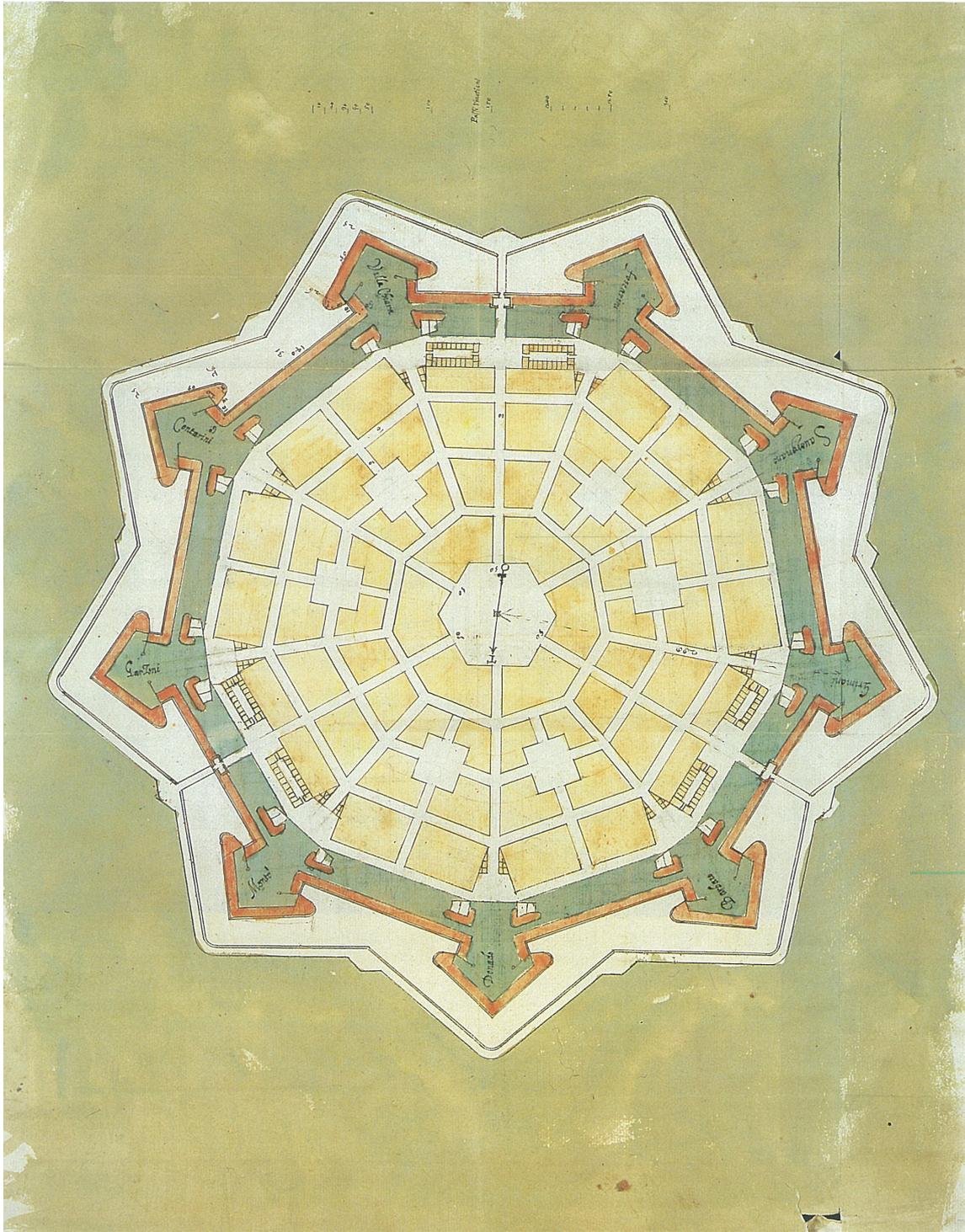


Fig. 13 Planta da cidade fortaleza de Palmanova, Anónimo, século XVII. (Lampughani e Millon)

Os espaços *a* e *b* são dois quadrados e o espaço *a'* resulta do rebatimento de uma das diagonais⁷⁷.

Deste modo, a planta reproduz um retângulo onde a nave e o presbitério têm igual profundidade. A centralidade do espaço da nave é reforçada por um octógono virtual, desenhado pela cúpula de sectores. A subdivisão celular de um quadrado⁷⁸ remete para a igreja velha de S. João da Foz (1527), a primeira igreja de inspiração clássica construída em Portugal pelo bispo de Viseu, D. Miguel da Silva, cuja nave foi composta por dois quadrados que se articulam com um presbitério hexagonal⁷⁹. Deste modo, a capela de Salvaterra foi concebida ainda na cultura projetual que gerou as obras de Valverde, Coimbra e Gaia, adaptada porém, aos requisitos da nova conjuntura religiosa.

Mas é nas igrejas colunarias salão, de nave quadrada, - Santa Maria de Estremoz (1559) (Fig. 15) e S. Vicente de Évora (1560) - que se fundem os novos valores disciplinares e religiosos e a procura das propriedades espaciais das obras como Valverde. Em S. Vicente, ao centro do quadrado, na intersecção das abóbadas de canhão, ergue-se uma cúpula sem mais nenhum propósito do que o da animação espacial, pois a capela-mor confere indiscutível afirmação axial. Sobre as propriedades espaciais da igualdade entre as partes do quadrado, e da animação compositiva sugerida pela cúpula, deve-se mencionar a Capela dos Reis Magos, na igreja de S. Marcos (Coimbra), construída em 1574 e enriquecida pela profusa decoração de filiação na “renascença coimbrã”⁸⁰.

Com o aproximar do final da centúria e nas primeiras décadas do século XVII construíram-se mais três igrejas centralizadas. Em 1583 a Misericórdia de Faro, pelo bispo do Algarve, D. Luís de Castelo Branco⁸¹, uma cruz-grega com cúpula na intersecção dos braços. Ao espaço centralizado, subordina-se a capela-mor, que não é mais funda, mas a longitudinalidade é sugerida pelas capelas laterais dispostas com a mesma orientação. A igreja não tem expressão exterior, à excepção da cobertura.

Também em cruz-grega, construída em 1612, era a igreja do Convento de Alcântara, em Lisboa, o espaço existe ainda mas o templo foi desativado. A cruz-grega está inserida num quadrado, embora este não tenha expressão espacial. A capela-mor afirmava-se neste espaço porque seria o único altar da igreja e porque se encontrava não só elevada por dois degraus como se prolongava visualmente através de um camarim, onde estaria exposto o Santíssimo Sacramento⁸².

77 Gomes, “Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada”, 2001, 50).

78 Moreira, «Arquitectura: Renascimento e classicismo», 1995, 351.

79 Rafael Moreira, «Um Exemplo: São João da Foz de igreja a fortaleza», coord. Francisco Faria Paulino, A Arquitectura Militar na Expansão Portuguesa (Porto, 1994, 58-60).

80 Correia, «A arquitectura - maneirismo e “estilo chão”», História da Arte em Portugal, 1986, 114.

81 Luís Aparício Fernandes dos Santos, «A Misericórdia de Faro» (Universidade do Algarve, 2009, 120).

82 Gomes, “Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada”, 2001, 110-111.

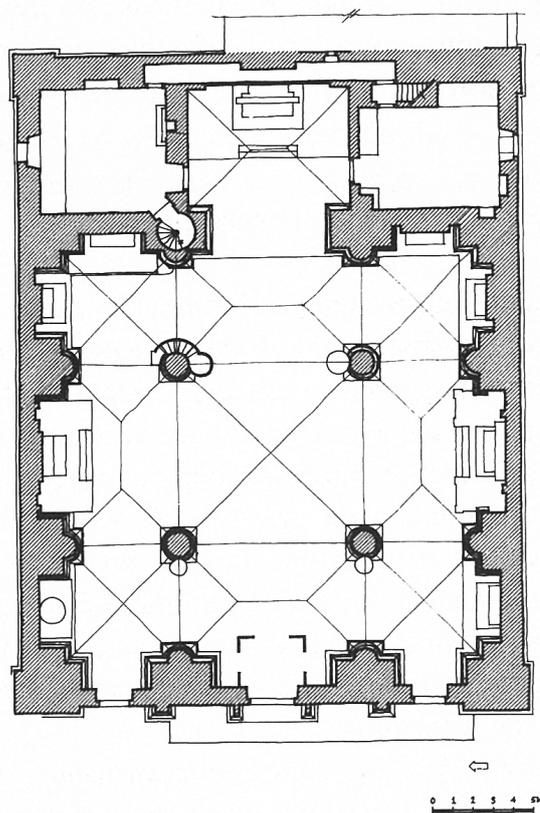
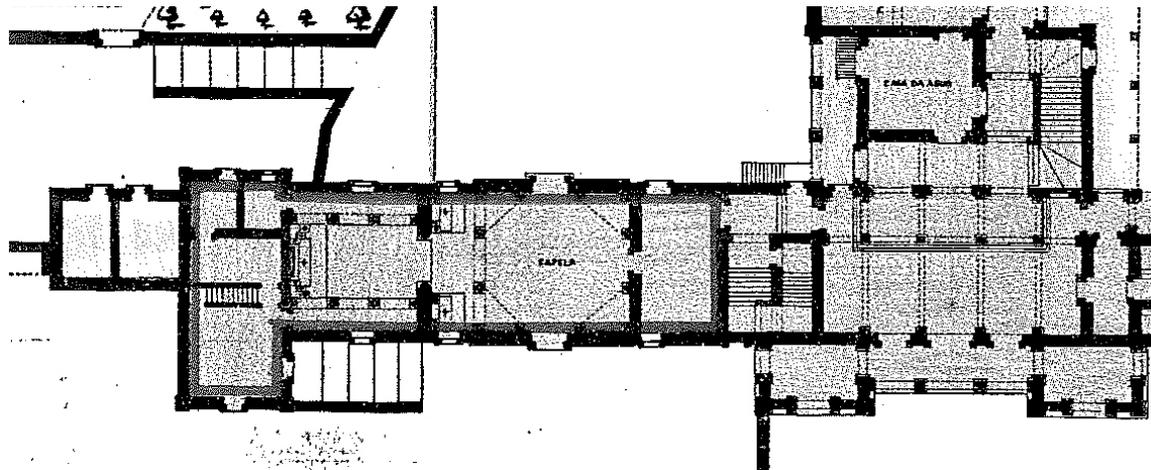


Fig. 14 Planta da capela do paço real de Salvaterra de Magos, Santarém, c.1550. (Correia e Guedes)
 Fig. 15 Planta da Igreja de Santa Maria, Miguel de Arruda, Estremoz, 1559. (Kubler)

Deste modo, concluímos o ciclo das plantas centralizadas construídas na sequência da conjuntura sócio-cultural, política e religiosa que caracterizou o reinado de D. João III. Embora morto em 1557, foram os acontecimentos iniciados no seu reinado que marcaram o percurso da arquitetura, e da planta centralizada em particular, nas décadas posteriores. Como houve oportunidade de explicar, embora usada pontualmente, a utilização da tipologia foi constante e não diminuiu com a ação da Reforma Católica, antes se alteraram as soluções projetuais de desenho do espaço e a natureza das encomendas, visando programas sensivelmente mais públicos.

Defendemos, todavia, que continua por estudar, pelo menos em Portugal, a simbiose entre espaço longitudinal e central, ou por outras palavras, a utilização de elementos característicos da arquitetura em planta centralizada, como dinamizadores de espaços marcados por um claro sentido axial. Observe-se, neste sentido, a antiga igreja dos jesuítas em Coimbra (atual Sé), começada a construir em 1598⁸³, onde o papel dominante da cúpula, conjugada com o desenho compositivo dos alçados internos, transmitem ao espectador, a nítida sensação de uma espaço centralizado, quando experimentada desde o falso transepto.

Esta especulação legitima-se quando percebemos que a cúpula é um elemento claramente desestabilizador da leitura axial do templo, quebrando forçosamente o protagonismo da capela-mor sobre a nave, o que não pode estar dissociado tanto do seu “simbolismo celeste”⁸⁴ como das propriedades animadoras do espaço, de que já houve oportunidade de referir.

A RESTAURAÇÃO E A PLANTA CENTRALIZADA

Nas páginas seguintes, procuramos analisar como as plantas centralizadas do século XVII representam um novo conceito de desenho do espaço, influenciado pela cultura da Reforma Católica. Por outro lado, revela-se fundamental compreender o contexto social, político e religioso que promoveu o uso da tipologia neste período, fechando assim, o ciclo das obras em torno da corte.

Por período da Restauração entendemos a faixa cronológica entre a revolta de 1640, que sob o comando do então duque de Bragança, futuro rei D. João IV, pôs fim à monarquia dual; e a aclamação de D. Pedro II, em 1683. Contudo, mesmo depois deste período, o contexto arquitetónico e construtivo permaneceria estável e de paulatina evolução até ser substancialmente alterado, já com D. João V (1706-1750), através da mudança de gosto operada pela entrada em cena de artistas e arquitetos estrangeiros⁸⁵.

83 Kubler, “A arquitectura portuguesa Chã: entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706”, 1988, 145.

84 Craveiro, “A Arquitectura ao Romano”, 2008, 90.

85 Nelson Correia Borges, «Do Barroco ao Rococó», História da Arte em Portugal (Lisboa: Publicações Alfa, 1986,



Fig. 16 Igreja de Nossa Senhora da Piedade, João Nunes Tinoco, Santarém, 1664. (Kubler)

Interessa igualmente perceber que, durante as quatro décadas seguintes à recuperação da autonomia, Portugal se dividiu entre dois conflitos: o bélico e o político⁸⁶. O primeiro resultou nos 28 permanentes anos da Guerra da Restauração, e a consecutiva concentração dos esforços governativos, financeiros e disciplinares na construção de fortificações⁸⁷, bem como na reorganização do ensino da arquitetura, leccionado no Paço da Ribeira, a favor da engenharia militar. O segundo refere-se ao processo de afirmação da legitimidade da Casa de Bragança como sucessora e herdeira da dinastia de Avis, após o involuntário interregno em que a dinastia espanhola de Habsburgo se sentou no trono português.

Em relação ao primeiro fator, continuou-se a tendência já abordada no capítulo anterior, de hegemonia da arquitetura ou engenharia militar, no contexto disciplinar. Uma tendência iniciada com D. João III, acentuada no reinado de D. Sebastião⁸⁸ e continuada na dinastia seguinte⁸⁹.

No reinado de Filipe II, em 1594⁹⁰, foi reformada a lição pública de arquitetura, a Aula do Paço, transformando-se uma velha aula dirigida aos fidalgos da corte que seguiriam a carreira militar, numa lição destinada aos futuros arquitetos da coroa⁹¹. Consequentemente, o desequilíbrio disciplinar acentuou-se em 1647, quando D. João IV cria a Aula Militar ou “dos Engenheiros”⁹² estabelecendo a obrigação dos aprendizes de arquitetura ali irem ouvir a lição do cosmógrafo⁹³

Por outro lado, umas das características da centralização do ensino da arquitetura em torno da coroa, foi a estabilização de famílias de arquitetos⁹⁴ que se mantiveram desde o fim da dinastia de Avis, até pelo menos, aos anos de 1680⁹⁵. Este facto, associado aos estaleiros em

10).

86 José Fernandes Pereira, «Resistências e Aceitação do Espaço Barroco: a arquitectura religiosa e civil.», ed. Carlos Moura, *História da Arte em Portugal - O Limiar do Barroco* (Lisboa: Publicações Alfa, 1986, 18).

87 Com efeito, passados apenas dez dias sobre a revolta já se instituíu o Conselho de Guerra, com a finalidade de estruturar uma estratégia bélica para a defesa do reino. (Carlos Callixto, «A Fortificação Barroca - As Fortificações Marítimas do Tempo da Restauração», ed. Rafael Moreira, *História das Fortificações Portuguesas no Mundo*, Lisboa: Alfa, 1989, 207).

88 Moreira, «A Arquitectura Militar do Renascimento em Portugal», 1981, 286).

89 Efetivamente, durante o período filipino houve um acentuado interesse teórico pelas disciplinas militares, como o comprovam obras literárias como a *Doctrina Militar* (1598), a *Arte da Guerra* (1612) ou o *Abecedário Militar* (1633). (Rafael Moreira, «Do Rigor Teórico à Urgência Militar», coord. Carlos Moura, *História da Arte em Portugal - O Limiar do Barroco*, Lisboa: Publicações Alfa, 1986, 69).

90 Rafael Moreira, «A Escola de Arquitectura no Paço da Ribeira e a Academia de Matemáticas de Madrid», coord. Pedro Dias (*As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos: [actas do] II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*, Coimbra: Minerva, 1987, 65).

91 Pedreirinho, «Dicionário dos arquitectos activos em Portugal do século I à actualidade», 1994, 17.

92 Moreira, «Do Rigor Teórico à Urgência Militar», 1986, 83.

93 Gomes, «Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada», 2001, 205.

94 Miguel Soromenho, «Classicismo, italianismo e “estilo chão”. O ciclo filipino», coord. Paulo Pereira, *História da Arte Portuguesa, Grandes Temas da Nossa História* (Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, 397).

95 As famílias Frias, Tinoco, Couto (autênticas dinastias) de arquitectos, aparecem associadas às principais obras logo nos primeiros anos do reinado de Filipe II, sendo que no caso dos Frias, estes se encontravam ao serviço da coroa

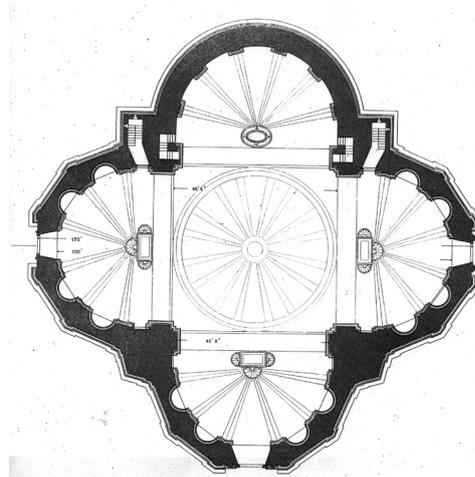
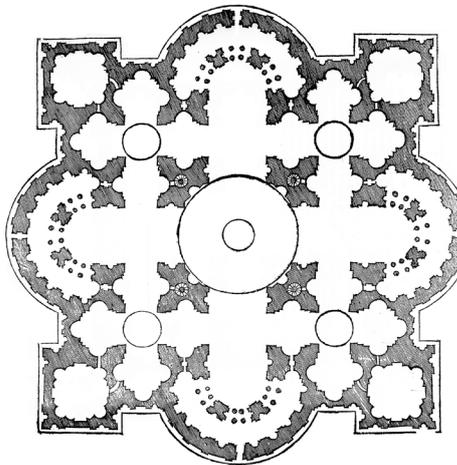
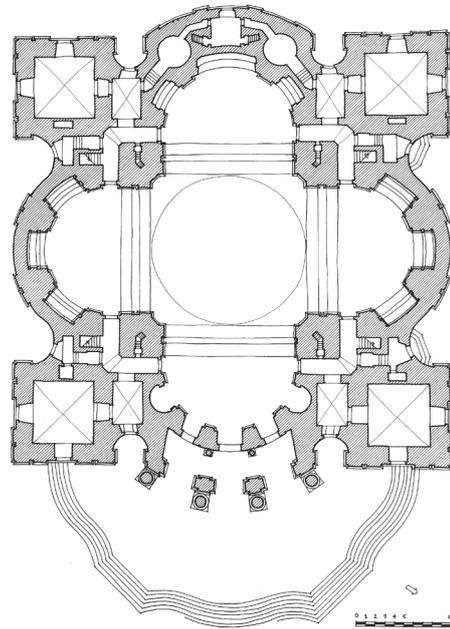


Fig. 17 Planta da Igreja de Santa Engrácia, João Antunes, Lisboa, 1681 (Kubler)

Fig. 18 Planta da proposta para a Basílica de S. Pedro, Baldassare Peruzzi, Roma (1520-36) (Serlio)

Fig. 19 Planta da Igreja Santa Maria della Consolazione, Todi, 1505.

funcionamento desde o fim do século XVI, e ainda à necessidade de legitimação da nova família real, levou Paulo Varela Gomes a atribuir uma certa continuidade de soluções projetuais entre as obras pré-filipinas e as construídas para os Bragança⁹⁶.

Contudo, é necessário analisar o particular contexto social, político e religioso que caracterizou o período da Restauração, para entender os projetos de arquitetura religiosa em planta centralizada construídos a partir de 1640. De facto, a recuperação da autonomia despertou três importantes correntes de culto: a devoção à Imaculada Conceição, o culto ao Santíssimo Sacramento e o integrismo anti-judaico⁹⁷ (sob controlo durante a monarquia dual⁹⁸), formalizados, ou aproveitados, na celebração da nova dinastia. Nesse sentido, os projetistas ao serviço da coroa foram ao passado pré-espanhol em busca de uma tipologia celebrativa: a planta centralizada⁹⁹.

Como já houve oportunidade de referir, o culto da Virgem justificou a utilização da planta centralizada¹⁰⁰ em toda a Europa, do mesmo modo, o culto eucarístico justificou o uso de uma planta desenhada em forma de hóstia.¹⁰¹ Esta conjugação de circunstâncias explicam diretamente três igrejas em planta centralizada: a igreja do Convento do *Corpus Christi* de Lisboa¹⁰² (1648), a Igreja da Piedade em Santarém¹⁰³ (1664) (Fig. 16) e a Igreja de Santa Engrácia em Lisboa¹⁰⁴ (1681). Pelo uso da tipologia, associam-se diretamente duas outras igrejas conventuais, de planta octogonal, as igreja dos Convento do Bom Sucesso, 1645, em Belém, e a do Convento do *Corpus Christi*, 1675, em Vila Nova de Gaia. De todos este edifícios, apenas esta última não se relaciona, diretamente, com o círculo da corte.

Santa Engrácia (Fig. 17) é o maior monumento da Restauração – não apenas em escala¹⁰⁵, mas também em significado – e importantíssimo para compreender a fama da tipologia

desde o reinado de D. Sebastião. Ver para o efeito: Sousa Viterbo, Dicionário histórico e documental dos arquitectos, engenheiros e construtores portugueses (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988) & José Fernandes Pereira e Paulo Pereira, coord., Dicionário da Arte Barroca em Portugal (Lisboa: Presença, 1989).

96 Gomes, “Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada”, 2001, 199 e 227-230).

97 (Gomes, 2001, 219-230).

98 (ibid. 220).

99 Vítor Serrão, História da Arte em Portugal - O Barroco, 4 (Lisboa: Editorial Presença, 2003, 127).

100 Wittkower, “Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo”, 1995, 54.

101 O autor defendeu a teoria de que a planta centralizada, resolveu, no contexto da ordem feminina de S. Domingos, o problema da distância entre o coro das monjas e o sacário, colocado no altar-mor. Esta ordem tinha o costume de prestar contínua adoração ao Santíssimo, pelo que, defende, não terão passado despercebidas as afinidades entre a tipologia e o formato da hóstia. De referir, ainda, que essa mesma analogia foi realizada por Francisco de Holanda no seu desenho para a hipotética “Capela do S.Sacramento” na sua *Fabrica que Falece à Cidade de Lisboa* (1571) (Gomes, “Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada”, 2001, 144-145).

102 Serrão, História da Arte em Portugal - O Barroco, 4, 2003, 134.

103 Pereira, «Resistências e Aceitação do Espaço Barroco: a arquitectura religiosa e civil.», 1986, 21.

104 José Fernandes Pereira, «O Barroco do Século XVII: Transição e Mudança», História da Arte Portuguesa, Grandes Temas da Nossa História (Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, 39).

105 Serrão, História da Arte em Portugal - O Barroco, 4, 2003, 162).



Fig. 20 Igreja de Nossa Senhora do Bom Sucesso, Lisboa, 1645 (Kubler)

centralizada neste período histórico. De facto, o projeto de 1681 resultou da determinação (sem precedentes) em demolir a anterior igreja, tendo sido realizados, para o efeito, três projetos em planta centralizada, e escolhido o de João Antunes¹⁰⁶. Este templo era propriedade da Irmandade do Santíssimo Sacramento, constituída pela alta nobreza,¹⁰⁷ e a decisão da sua reconstrução foi consequência direta da autorização – conseguida pelo embaixador em Roma, D. Luís de Sousa – da retoma das atividades do Santo Ofício¹⁰⁸. Deste modo, a igreja lisboeta é tanto um templo dedicado ao Santíssimo Sacramento como celebrativa da vitória do integrismo católico, que, como já foi referido, constituíam duas das principais correntes de culto pós-1640.

Todavia, o projeto de João Antunes – pelo menos em planta – representa, numa outra geração, a permanência de soluções projetuais conservadoras¹⁰⁹, embora não de tradição nacional. De facto, esta igreja é diretamente inspirada no projeto de Baldassare Peruzzi para S. Pedro de Roma (1520-36)¹¹⁰, um partido que pode ser esquematicamente descrito como quatro quadrados em esquema de *quincunx*. (Fig. 18)

Porém, a igreja lisboeta introduz mudanças significativas desde logo, os alçados ondulantes de filiação na obra de Guarino Guarini¹¹¹. Por outro lado, identificamos que a constituição de uma nave una – e não fragmentada como no projeto de Peruzzi, remete antes para a igreja de *Santa Maria della Consolazione*, 1505, em Todi (Itália), composta por um quadrado coroado por tambor e cúpula, com uma abside adossada em cada face. (Fig. 19)

Compreendemos que a principal diferença entre as plantas centralizadas construídas até à década de 50 do século XVI e as produções posteriores, existe na confluência da composição interna em direção ao altar-mor, ou promovendo o seu destaque. É no projeto de João Antunes para a igreja do Bom Jesus de Barcelos (1701), que encontramos melhor desenvolvidas estas intenções projetuais, como haverá oportunidade de explicar. Deste modo, analisaremos três obras que consideramos essenciais para compreender a produção arquitetónica em planta centralizada na sequência da Restauração.

O primeiro edifício, do novo ciclo político, onde se faz uso da tipologia, é na igreja do convento dominicano do Bom Sucesso, dedicado à Virgem e a cuja fundação esteve ligada

106 (Serrão, 2003, 60).

107 Pereira, «O Barroco do Século XVII: Transição e Mudança», 1995, 40.

108 Gomes, “Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada”, 2001, 272-281.

109 Embora, Vítor Serrão tenha defendido que o “tempo nacional volta a correr em uníssono com o do exterior” a partir do projeto para a Igreja de Santa Engrácia, numa clara referência ao desenho e decoração do espaço, de inspiração italiana seiscentista; reconhecemos nessa filiação barroca apenas os alçados ondulantes ou/e em sequência côncavo convexo. (Serrão, História da Arte em Portugal - O Barroco, 4, 2003, 158).

110 Gomes, “Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada”, 2001, 281.

111 (Gomes, 2001,355).

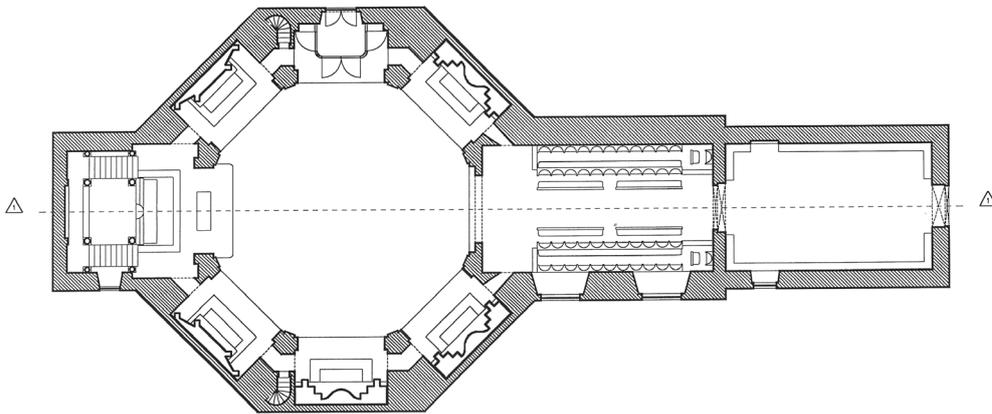
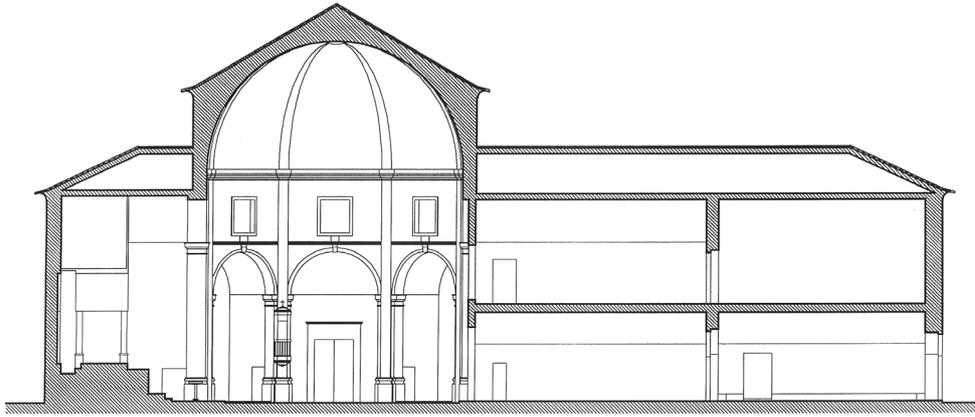


Fig. 21 Planta e Corte, Igreja de Nossa Senhora do Bom Sucesso, Lisboa, 1645. (Varela Gomes)

a rainha consorte D. Luísa de Gusmão¹¹². O templo é um octógono de grandes dimensões que se encontra autonomizado do corpo conventual, o que lhe confere uma leitura global do exterior. De facto, parece-nos ser esta uma tendência das igrejas centralizadas a partir deste período, haver um maior importância tanto, da leitura global do seu volume como do desenho dos alçados exteriores — igreja do Bom Sucesso, situa-se junto à margem do rio Tejo o que lhe confere monumentalidade quando vista da água. Talvez ciente disso, o seu projetista lhe tenha conferido um aspecto global que se assemelha a uma fortaleza¹¹³, potenciado pelas paredes em silharia aparente. (Fig. 20)

Desde o exterior, o volume octogonal apresenta dois níveis de paredes. O nível superior é recuado e liga-se ao inferior através de paredes com função de contraforte, que se erguem nos ângulos até à cêrcea do edifício e são rematados por pináculos de base triangular. A diferença entre as duas ordens de paredes cria uma galeria que corre a todo o perímetro do templo, mas que é simultaneamente seccionada e interligada pelos ditos contrafortes, que ao possuírem aberturas permitem a circulação entre terraços. Em cada face do octógono abre-se uma janela retangular que ilumina o interior da nave e por fim, a cobertura é em cúpula abatida em telha e coroada por um pináculo também de secção triangular. (Fig. 21)

A composição do espaço interior é transmitida desde o volume externo, sendo a nave limitada pelas paredes que no exterior compõem a segunda ordem e rodeada por capelas cripto laterais, que correspondem e se abrigam sob os terraços exteriores. Cada arco das capelas laterais, e por cima de cada um destes, a janelas de iluminação, definem modularmente a composição interna, numa lógica apenas quebrada nas faces que se alinham axialmente, e que correspondem aos arcos da capela-mor e do coro das monjas. A entrada faz-se por via lateral e todo o conjunto é rematado com a grande cúpula de sectores marcados por cintas de cantaria.¹¹⁴

Em 1664 construiu-se a igreja de Nossa Senhora da Piedade, em Santarém. A igreja de culto mariano, está associada a D. Luísa de Gusmão e foi projetada por João Nunes Tinoco¹¹⁵ e construída na sequência de um milagre, prenúncio da vitória decisiva na batalha do Ameixial.¹¹⁶ (Fig. 22)

O edifício, numa leitura global da planta, é constituído por uma cruz grega, embora, só parcialmente tenha expressão exterior, pois a capela-mor está integrada nos edifícios do quarteirão. No topo de cada um dos braços da cruz abre-se uma entrada e acima da linha de cobertura ergue-se um tambor, em forma quadrada de cantos cortados, que oculta a

112 Serrão, *História da Arte em Portugal - O Barroco*, 4, 2003, 134.

113 Gomes, “Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada”, 2001, 137.

114 (Gomes, 2001, 126-128).

115 Vitor Serrão, Santarém, coord. Raquel Henriques da Silva, (Lisboa: Editorial Presença, 1990, 86).

116 Pereira, «Resistências e Aceitação do Espaço Barroco: a arquitectura religiosa e civil.», 1986, 21.

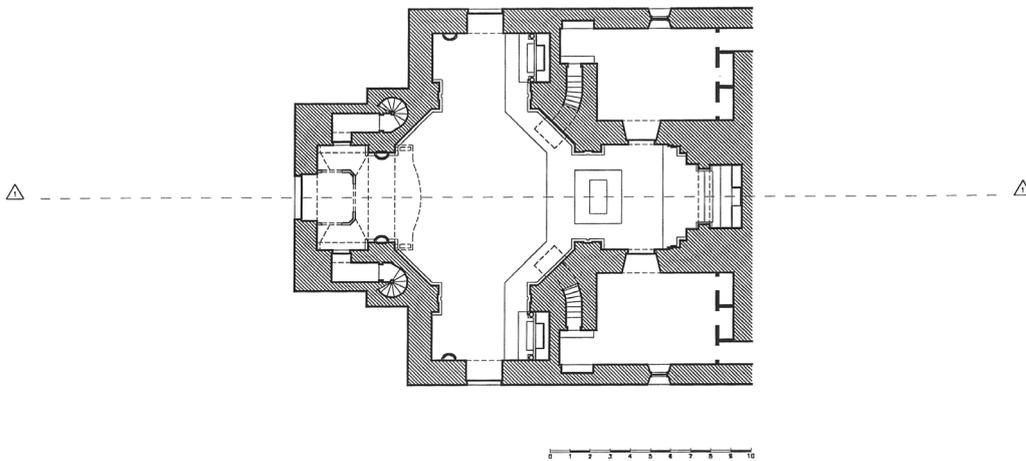
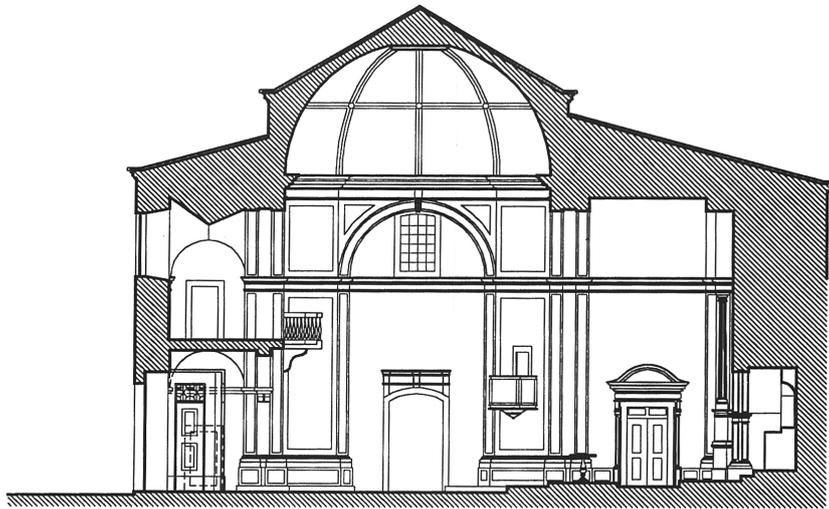


Fig. 22 Planta e Corte da Igreja de Nossa Senhora da Piedade, João Nunes Tinoco, Santarém, 1664. (Varela Gomes)

cúpula e é revestido a telha e rematado com expressivo pináculo - lanternim¹¹⁷. No interior a cruz-grega é remetida para segundo plano em relação ao espaço central¹¹⁸. Por um lado, o partido planimétrico parece remeter para as igrejas tardo-quincentistas do Convento do Sacramento¹¹⁹ e da Misericórdia de Faro¹²⁰, e de facto a posição dos altares laterais repete o esquema de Faro. Contudo, a expressão do espaço central poligonal mostra a força que este partido ganhou desde a Restauração¹²¹ e que se prolongará até à capela das Barrocas.

Todavia, julgamos existir outro fator que justifica o uso do partido da cruz-grega, em detrimento de algum outro de tipologia centralizada: a relação da tipologia com o espaço urbano. A igreja situa-se no topo da praça atualmente da República, que possui formato triangular, sendo o seu lado maior definido pelo antigo colégio jesuíta com a igreja ao centro. A capela da Piedade situa-se na entrada norte do recinto e as três portas, estão orientadas para os pontos cardeais, nomeadamente para o exterior e o interior da praça — e no sentido de confirmar esta teoria, é pertinente atentar na entrada axial, que se encontra estranhamente orientada para a esquina do colégio jesuíta.

A última obra que entendemos analisar é a Igreja do Bom Jesus da Cruz, em Barcelos, de João Antunes, começada a construir em 1701, porém, morfologicamente uma maturação das soluções projetuais de Santa Engrácia¹²². O projeto resultou de um concurso lançado pelo arcebispo de Braga, D. João de Sousa, para a construção de uma igreja que substituiria uma ermida quadrada, que assinalava o local do Milagre da Cruz. O concurso teve também a participação de Manuel Fernandes da Silva, entalhador e arquitecto e ambos apresentaram, respectivamente duas e três propostas em planta centralizada.¹²³

O edifício possui três entradas no lado Sul, numa lógica de fachada tripartida, dando a entrada axial, acesso a um vestíbulo, e as restantes, a um espaço de circulação. Reconhecemos a solução do uso de três entradas em outros templos centralizados relacionados com cultos populares, porém, neste caso, tratar-se-á de um mecanismo de distribuição: enquanto a entrada axial liga diretamente à nave, as outras duas dão acesso aos altares laterais. (Fig. 23) No interior do templo entendemos dois momentos que definem espaços distintos: o vestíbulo, articulado com uma galeria, que se estende ao redor da nave; e a nave propriamente dita. Esta galeria, enquanto mecanismo espacial, é um dos aspectos mais interessantes deste edifício, pela forma como protagoniza a nave poligonal e dá sentido aos altares

117 Pereira, «O Barroco do Século XVII: Transição e Mudança», 1995, 39.

118 Serrão, Santarém, 1990, 87.

119 Gomes, «Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada», 2001,102-122)

120 Santos, «A Misericórdia de Faro», 2009, 111-112.

121 Serrão, História da Arte em Portugal - O Barroco, 4, 2003,162-163.

122 Pereira, «Resistências e Aceitação do Espaço Barroco: a arquitectura religiosa e civil.», 1986, 48.

123 Carlos Alberto Ferreira de Almeida, Barcelos, coord. Raquel Henriques da Silva (Lisboa: Editorial Presença, 1990, 64).

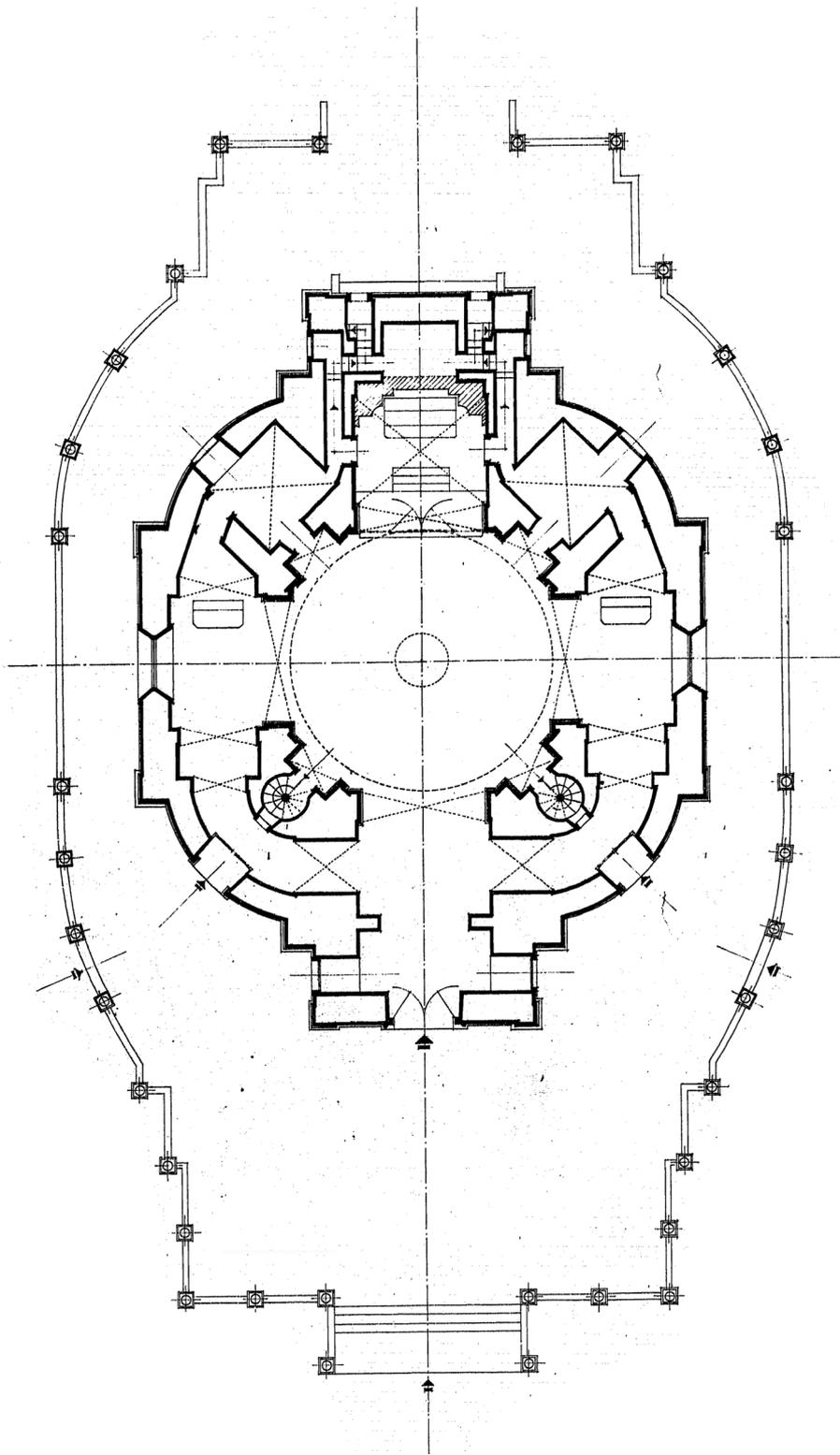


Fig. 23 Planta da Igreja do Bom Jesus da Cruz, João Antunes, Barcelos, 1701. (SIPA)

laterais ao terminar nestes. Por outro lado, a nave é definida pelos pilares que sustentam a cúpula, desenhando, pela sua posição enviesada em relação ao altar, um quadrado de cantos cortados, numa solução espacial já ensaiada na Piedade de Santarém.¹²⁴

A expressão cubiforme do volume, que o desenho da planta da Igreja do Bom Jesus faz antever, é afinal traída pela expressão elíptica, de acentuada longitudinalidade, sugerida pela vestibulo e capela-mor fundas, reforçada pelo adro circundante.¹²⁵ Este adro, ou plataforma, repete a planta do edifício, alongando-a ainda mais e terminando, à sua semelhança, com topos retangulares.¹²⁶ A igreja barcelense harmonizava-se com os conceitos prescritos por Alberti¹²⁷, não só ao ter sido construída autonomizada de outros edifícios e sobre um plano elevado da rua, como pelos seus interiores caiados¹²⁸.

Por fim, resulta interessante verificar o aspecto global de carácter regional¹²⁹, absolutamente distanciado, por exemplo, do projeto de Santa Engrácia do mesmo autor. Este facto permite referir duas qualidades da arquitetura portuguesa, importantes para a análise da produção construtiva da época. Por um lado, a provável materialização local de desenhos eruditos enviados desde Lisboa¹³⁰ e por outro lado, a tradição nacional de privilegiar portas e janelas como objetos autónomos. Estas tendem a apresentar-se como meras molduras que pendem dos panos murários lisos¹³¹, através de um tratamento semelhante ao das ordens arquitetónicas, que sem presença espacial, se limitam a definir os panos murários.¹³²

Por fim, o episódio que deu origem à devoção do Bom Jesus da Cruz e à construção da ermida que a atual igreja veio substituir, representa um facto especial para esta investigação, por fazer referência à tradição transversal a várias culturas, de fazer assinalar com pequenos templos de planta centralizada locais onde ocorreu algum episódio místico¹³³.

124 Gomes, “Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada”, 2001, 290.

125 Almeida, Barcelos, 1990, 65.

126 Gomes, “Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada”, 2001, 291.

127 Wittkower, “Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo”, 1995, 21.

128 O revestimento a azulejo que hoje apresenta, apenas foi colocado em 1730. Assim, o sentido dramático do barroco era explorado através do contraste entre o branco da cal e o escuro do granito. Ver mais em: Pereira, «Resistências e Aceitação do Espaço Barroco: a arquitectura religiosa e civil.», 1986, 48.

129 Este autor associa a “rebuscada simplicidade” do templo, a um pedido expresso do arcebispo D. João de Sousa “que temia a possibilidade de não haver dinheiro para [o] concluir (...)” (Almeida, Barcelos, 1990, 65).

130 Já Nogueira Gonçalves, acerca do projeto da Capela das Barrocas, refere que a distância entre o projetista, no caso a residir na capital, e o estaleiro, promoviam a introdução de soluções construtivas e de desenho da autoria dos mestres de obra locais, responsáveis pelo estaleiro. De resto, tratar-se-ia de uma prática corrente, numa atividade forçosamente incipiente no que respeita à antecipação, no papel, de todos os detalhes do projeto. A este propósito vale a pena referir as incertezas dos pedreiros do estaleiro de Santa Engrácia, quanto especificações óbvias de um projeto, como a entrada da igreja. Ver a este propósito: (António Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Aveiro, zona Sul*, vol. 6, Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, 146). (Gomes, “Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada”, 2001, 276).

131 Pereira, «Resistências e Aceitação do Espaço Barroco: a arquitectura religiosa e civil.», 1986, 35.

132 Gomes, “Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada”, 2001, 219)

133 Lotz, “Architecture in Italy: 1500-1600”, 1995, 11.

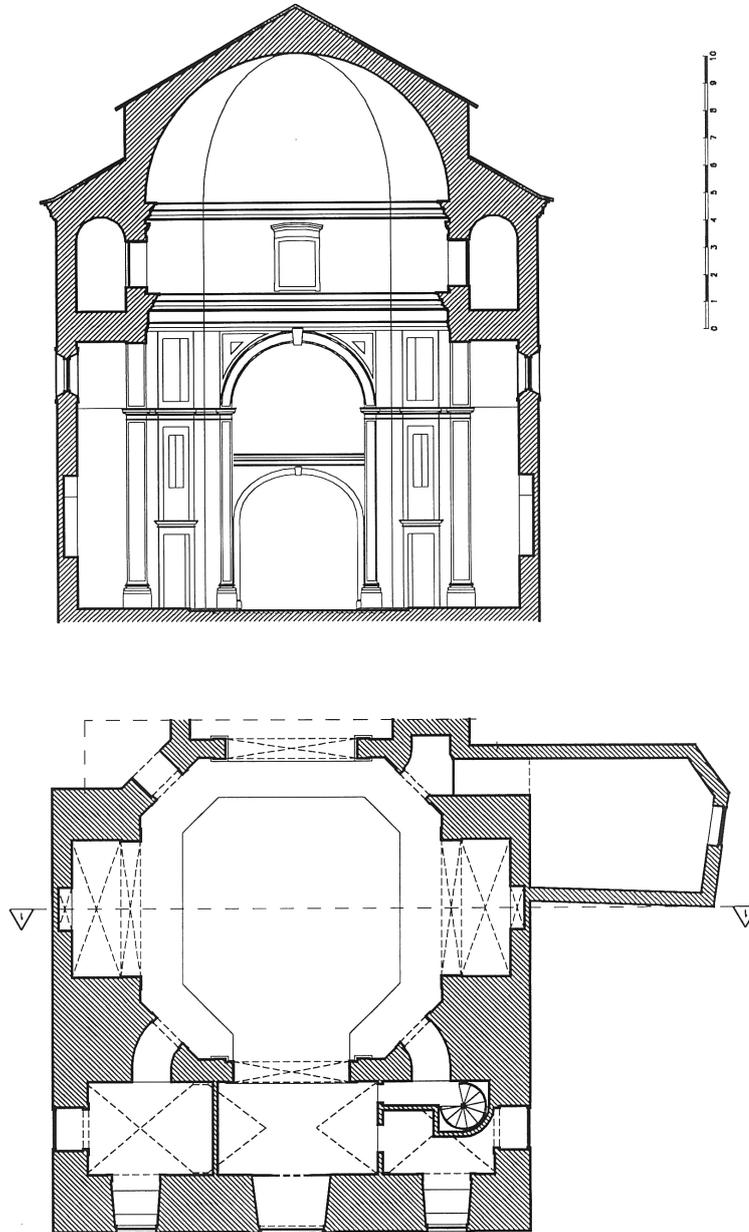


Fig. 24 Planta e Corte da Igreja do Noviciado Jesuíta de Arroios, João Antunes, Lisboa, 1705 (Varela Gomes)

Enquanto ermida de peregrinação, e depois como importante templo minhoto, a história e as soluções projetuais do Bom Jesus explicam e interligam-se com inúmeras outras capelas ou ermidas regionais que serão abordadas nos capítulos seguintes.

Por outro lado, o tipo planimétrico em quadrado de cantos cortados, embora não seja da autoria de João Antunes - já fora usado por João Nunes Tinoco em Santarém - foi pelo menos popularizado através das suas obras, evoluindo para a versão longitudinal, o retângulo de cantos cortados, largamente difundido durante todo o século XVIII. Todavia, a si se deverá, certamente, o primeiro projeto de uma nave definida por esta forma poligonal: a igreja do noviciado jesuíta de Arroios (1705)¹³⁴, o que terá, entre outros factores, conduzido a ser-lhe atribuído, erroneamente, a Capela das Barrocas.¹³⁵(Fig. 24)

Concluindo: as realizações planimétricas do final de seiscentos, em especial na órbita da produção de João Antunes, procuraram conjugar diversos factores enraizados na cultura construtiva portuguesa dos últimos duzentos anos, promovidos pela conjuntura brigantina. Por um lado, a cultura construtiva militar, de gosto pelas formas austeras, que viu no polígono e suas variações a solução ideal para responder à encomenda de uma nova corte e elite; por outro a adaptação de uma espaço centralizado às específicas necessidades litúrgicas e doutrinárias, defendidas numa sociedade profundamente dominada pela Igreja¹³⁶, onde desde a Reforma Católica se haviam definido ideias muito concretas sobre as propriedades espaciais dos templos¹³⁷.

Assim, esta cultura projetual não procurava atribuir ao centro geométrico o protagonismo da composição, mas antes criar através deste, um espaço caracterizado por uma unidade compositiva e simétrica, que, seduzindo, convidasse ao recolhimento e oração. O espectador deveria deslizar o olhar até ao Santíssimo Sacramento, abrigado na capela-mor, que se afirmava sobre todo o restante espaço. É nesta intenção barroca que se destaca o génio de João Antunes testemunhado no projeto para a igreja do Bom Jesus de Barcelos.

134 Gomes, “Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada”, 2001, 361 e 368.

135 Vitor Ramalho Cruz, «A Capela do Senhor das Barrocas», Boletim Municipal de Aveiro, n. 22 (Dezembro de 1993, 47).

136 António Filipe Pimentel, «Que coisa é o barroco português», VVAA, Josefa de Óbidos e a Invenção do Barroco Português (Lisboa, 2015, 9).

137 Pereira, «O Barroco do Século XVII: Transição e Mudança», 1995, 35.

PARTE II
UM TIPO



Fig. 1 Ermita de S. Cláudio, Borba, Évora, c.1650. (HAP 1986)

Fig. 2 Ermita de Nossa Senhora da Giesteira, Amieira, Évora, c.1620. (HAP 1986)

1580 - “A CORTE NA ALDEIA”

O encadeamento cronológico seguido nesta dissertação ao longo da Parte I, tentou contextualizar as iniciativas de construção de edifícios religiosos em planta centralizada, explicitando a direta influência na sua planificação, seja da realeza, seja do círculo cortesão. Esse fator social é importante, na medida em que justifica, precisamente, tanto a sua fama a partir da década de 30 do século XVI, como o seu reaparecimento a partir de 1640.

Contudo, existem outras construções de planta centralizada que não se explicam, nem cabem, nesse ciclo de obras áulicas. Tratam-se de pequenas capelas de planta centralizada que povoam a província portuguesa, desde as últimas décadas de quinhentos, e cujo maior número pertence ao século XVII.¹ As soluções projetuais e partidos planimétricos precedem os casos de estudo desta dissertação, sendo imperativo tentar compreendê-los. Neste caso, e uma vez mais, a história social esclarece a sua origem e o contexto das suas construções.

Estes pequenos templos rurais, executados dentro de uma tradição construtiva regional - ou mesmo ruralizante² — suscitam a sua categorização como pequenos exercícios arquitetónicos de criativa experimentação geométrica e planimétrica³, que na província antecederam as formulações realizadas posteriormente em território urbano. E de facto, são-no, mas acreditamos que tal não se deve a uma manifestação espontânea da nova linguagem arquitetónica - o barroco -, mas antes, a uma reposta das comunidades devotas dentro de uma nova conjuntura que proporcionou meios, sociais e técnicos, mais sofisticados.

Trata-se por isso, de um tema obscuro, não só pela pouca atenção que a historiografia tradicionalmente lhe dedicou, mas também porque se baseia noutro território pouco explorado: o das histórias individuais e dos grupos sociais, bem como das irmandades e confrarias locais.

No entanto, é pertinente expor o que já foi escrito sobre estas capelas. Sabe-se que não estão ainda seriadas,⁴ excepto na área correspondente à faixa litoral, entre Vagos e Vila Nova de Gaia⁵ e correspondem, maioritariamente, a exemplares de planta quadrada, circular e poligonal, alguns deles construídos ao longo da orla marítima e associados à devoção

1 Maria Augusta Almeida Pinto, «Edifícios Religiosos de Planta Centrada entre Vagos e Vila Nova de Gaia (Faixa Litoral)», *Espaço e memória: revista de património*, 1996. Este artigo, demonstra que a construção destes pequenos templos se prolongou até à década de 60 do século XIX. Contudo, ao tratarem-se de casos pontuais que possivelmente continuam uma tradição consolidada no século XVII, não esclarecem sobre a origem dos primeiros exemplos, não interessando, nesse sentido, para esta investigação.

2 Pinto, «Espaço e memória», 1996, 79

3 José Fernandes Pereira, «Resistências e Aceitação do Espaço Barroco: a arquitectura religiosa e civil.», ed. Carlos Moura, *História da Arte em Portugal - O Limiar do Barroco* (Lisboa: Publicações Alfa, 1986, 22).

4 Pereira, «Resistências e Aceitação do Espaço Barroco: a arquitectura religiosa e civil.», 1986, 22.

5 Pinto, «Espaço e memória», 1996.



Fig. 3 Capela do Calvário, Nisa, Portalegre, século XVII. (HAP 1986)

de comunidades piscatórias. São exemplo disso as capelas de S. Sebastião na Ericeira, S. Bartolomeu e S. Jacinto em Aveiro, Senhor da Pedra em Miramar, entre muitas outras.

Por fim, sabe-se que se situam “em zonas marginais a qualquer centro urbano importante”⁶ e que foram consequência, na sua maior parte, “da vontade e fé de pequenos grupos populacionais”⁷; e as duas principais regiões onde podemos encontrar estes templos são o litoral beirão e o Alentejo.⁸

Posto isto, interessa finalmente esclarecer alguns dados importantes sobre o espaço temporal de que nos ocupamos. Os acontecimentos sociais, políticos e económicos que marcaram os sessenta anos de união ibérica começaram de forma trágica, ainda em 1578, com a batalha de Alcácer Quibir onde foram mortos, ou feitos prisioneiros, o monarca e parte substancial do clero e da nobreza portuguesas.

O país entra assim numa crise política, pela morte do rei, e consequentemente económica - esta agravada pelos elevados resgates dos prisioneiros de guerra reclamados por Marrocos - com efeitos diretos nas estruturas sociais, da qual se destacam as da nobreza e clero.

Passados dois anos, morre D. Henrique I e os domínios portugueses são incorporados no império espanhol, sob a dinastia de Habsburgo. O fim da corte em Lisboa, e a criação do Conselho de Portugal, conduziu à mobilização da nobreza de funções⁹ para Madrid e à “reclusão da restante fidalguia aos seus domínios fundiários, com a consequente migração de artistas e dispersão de oficinas”.¹⁰ A capital portuguesa assiste então, a um progressivo abandono.

Todavia, no campo disciplinar, a crise não se sente de imediato. A isso leva a crer a reforma curricular feita por Filipe II de Espanha na “Aula de Arquitectura do Paço da Ribeira”¹¹ e a estratégica renovação do Paço da Ribeira, do Mosteiro de São Vicente de Fora e do Convento de Cristo de Tomar, com claros objetivos de legitimação do novo poder real. Estes estaleiros, entre outros, ocupariam os arquitetos régios nos primeiros anos, embora saibamos que em 1640 ainda continuavam quase todos ativos¹², percebendo, deste modo, que, apesar do incremento às obras régias trazido pela nova dinastia, a capital rapidamente deixou de oferecer trabalho na área da construção.

6 Pereira, «Resistências e Aceitação do Espaço Barroco: a arquitectura religiosa e civil.», 22.

7 Pinto, «Espaço e memória», 1996, 67.

8 (Pereira, «Resistências e Aceitação do Espaço Barroco: a arquitectura religiosa e civil.», 1986, 26-28).

9 Por nobreza de funções entende-se a nobreza cortesã com cargos executivos ou legislativos, bem como, cargos adstritos à rígida estrutura social áulica.

10 António Filipe Pimentel, «Que coisa é o barroco português», VVAA, Josefa de Óbidos e a Invenção do Barroco Português (Lisboa, 2015, 110).

11 António Lopes Pires Nunes, Dicionário de Arquitectura Militar (Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2005, 100).

12 Paulo Varela Gomes, Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada (Porto: FAUP publicações, 2001, 201).

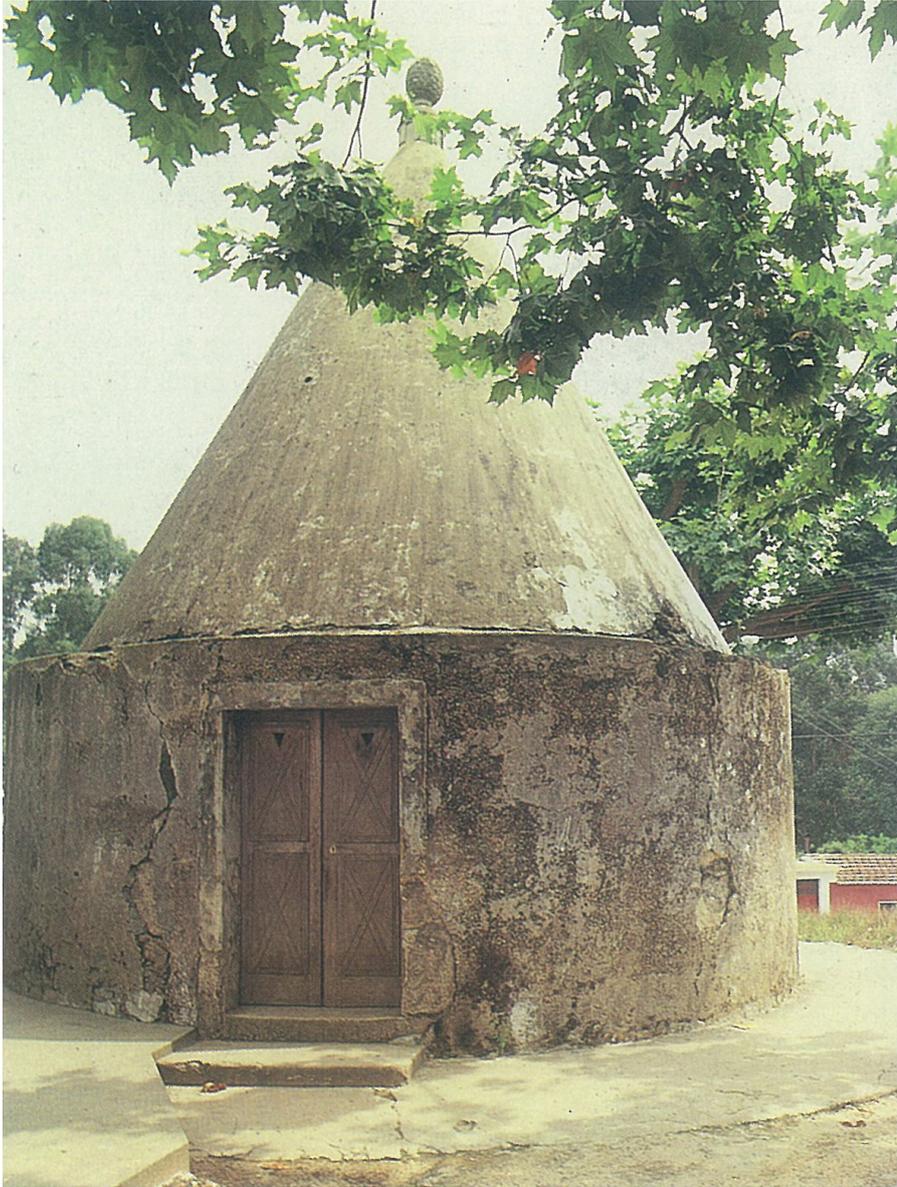


Fig. 4 Ermida em Arrifana, Aljezur. (HAP 1986)

Assim sendo, torna-se necessário entender essa sociedade que se desenvolveu nos anos da monarquia dual, ou, na expressão que deu título ao romance coevo de Francisco Rodrigues Lobo, nos anos das “corte(s) na aldeia”. De facto, é difícil não acreditar numa súbita animação, social e económica, bem como artística, da província através da migração das elites para o campo. E por isso mesmo, a instalação de famílias importantes deverá ter dado novo fulgor a iniciativas construtivas, bem como sociais, função tradicionalmente associada às camadas sociais privilegiadas.

Simultaneamente, o século XVII português é por excelência um período fértil em milagres, súbitas animações de imagens ou cruzeiros, visões místicas que baseiam a principal encomenda religiosa da época, conduzindo assim à afirmação de que “o milagrismo será doravante um facto primordial gerador da maior parte das igrejas barrocas”¹³.

É importante entendermos esse século tão religioso. O país, desprovido de corte própria e autónoma, foi atrofiando, entre a centralização crescente de Madrid, a crise financeira - somada à própria crise do império hispânico - e a hegemonia crescente da Igreja¹⁴, em especial através do Santo Ofício, que, à regulação dos comportamentos devotos, acrescentará a da própria sociabilização, ainda que os dois se relacionassem bastante por si só.

Nesta sociedade, a profunda religiosidade assumiu, “em toda a sua extensão, a própria expressão da sociabilidade”¹⁵, regrada pela multiplicidade de obrigações religiosas e das práticas devotas, em que o exercício de afirmação de pertença ao círculo católico e a falta do contrapeso social e político da corte, conduziu a um fenómeno de “substituição das práticas laicas de sociabilidade por obrigações religiosas e devotas”¹⁶.

Num quadro potenciado pela ação do Santo Ofício, a Igreja afirmou-se como única instituição global do país, tendo, num reino periférico e, por isso, afastado das distrações mundanas, a oportunidade de enformar toda uma sociedade dentro da espiritualidade da Reforma Católica, que, naturalmente, irradiaria dos centros urbanos, sedes de diocese, até às restantes cidades e vilas.

Assim, entendemos que a província, enriquecida e encorajada pela extrema devoção transversal a todos os sectores sociais, terá dado novo fôlego, a partir das últimas décadas de Quinhentos, à tradição devocional de assinalar com ermidas de planta centralizada, lugares especiais ligados à vida ou morte de santos, bem como à operação de algum milagre ou visão.

13 Pereira, «Resistências e Aceitação do Espaço Barroco: a arquitectura religiosa e civil.», 1986, 21).

14 Pimentel, «Que coisa é o barroco português», 2015, 9.

15 (Pimentel, 2015, 205).

16 (ibid. 205)

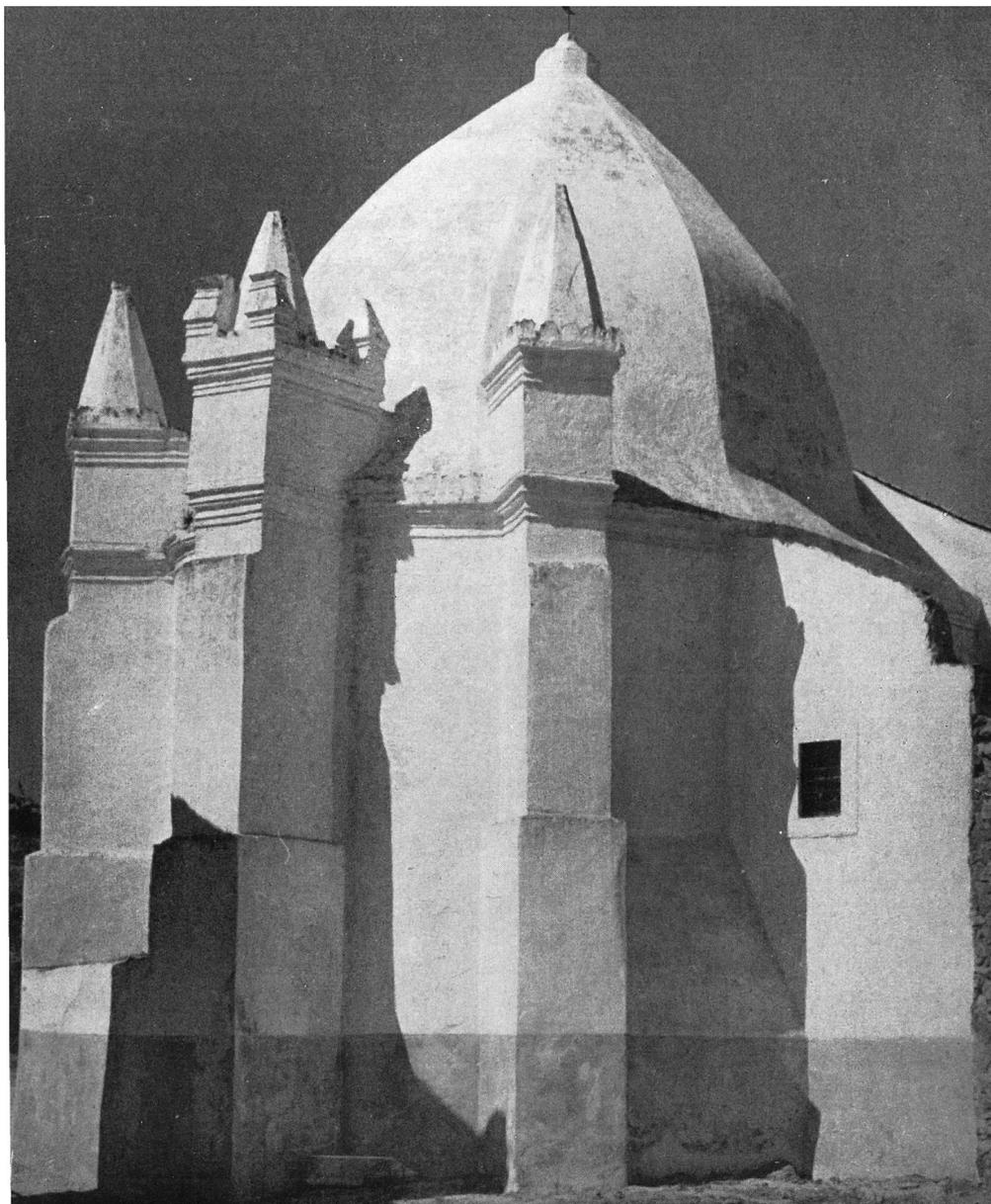


Fig. 5 Morábito luso-árabe, posteriormente reformado e transformado em capela-mor da Ermida do Senhor da Boa Morte, Vila de Povos, Vila Franca de Xira (Correia de Campos)

A expressão mais lata desta tradição é referida em Carazo e Otxotorena acerca do *tempietto* de Bramante¹⁷ e por Varela Gomes a propósito do já referido “milagre da cruz”¹⁸ (1506), que originou a devoção ao Bom Jesus da Cruz em Barcelos, do qual resultou a construção de uma ermida quadrada com alpendre em volta. Contudo, sendo comum à cultura cristã, essa prática ou tradição parece ter-se também enraizado em Portugal por outra via: a da ocupação árabe.

Com efeito, Correia de Campos, na sua obra *Monumentos da Antiguidade Árabe em Portugal*, ocupa-se de umas modestas construções, situadas, por norma, “em locais ermos e afastados das modernas vias de comunicação”¹⁹ e construídos em planta quadrada ou circular, e encimados por cúpula. Trata-se de morábitos ou cubas e a sua dimensão não ultrapassa, regra geral, quatro metros de lado²⁰. (Fig. 5)

Estas duas designações correspondem ao mesmo tipo de edifício, diferindo apenas na função. Nesse sentido, chama-se morábito à ermida onde “reside um muçulmano dedicado à vida ascética e solitária [um santão], ou [que] sirva de local para oração em comum” e cuba quando a ermida protege “a sepultura de algum personagem venerável ou perpetue o lugar onde viveu”²¹. É um exercício estimulante reconhecer as mesmas funções e morfologia na tradição construtiva portuguesa, desde os cubelos do claustro da Manga em Coimbra até às “guaritas” dos monges da Serra da Arrábida ou mesmo, ainda, a capela funerária de Nossa Senhora do Monte, em Sintra. Estes exemplos serão em seguida abordados dentro de outro contexto.

Sabe-se, com efeito, que a espacialidade usada pelos árabes nestas construções influenciou a nossa própria tradição construtiva regional²². Consequentemente, é notória a familiaridade entre os exemplares mais antigos, por norma quinhentistas e de planta circular²³, e estas construções islâmicas, sabendo-se para o efeito, que a quase totalidade destas cubas e morábitos, à semelhança das mesquitas, foram apropriados para o culto cristão.²⁴

Por isso, ao conferir esta semelhança entre as ermidas quinhentistas e os ermitérios islâmicos, entende-se que, até ao século XVII, as povoações fizeram construir estes seus locais de culto com base no conhecimento construtivo empírico e, do mesmo modo, que o advento das formas poligonais e o uso das ordens arquitetónicas esclarece uma atualização súbita,

17 Eduardo Carazo e Juan Miguel Otxotorena, *Arquitecturas Centralizadas: El espacio sacro de planta central - diez templos en Castilla y León* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1994, 48).

18 Gomes, “Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada”, 2001, 290).

19 Correia de Campos, *Monumentos da antiguidade árabe em Portugal* (Lisboa: Ed. do A, 1970, 89).

20 Campos, *Monumentos da antiguidade árabe em Portugal*, 1970, 85.

21 (Campos, 1970, 87).

22 (ibid. 90).

23 Pinto, «Espaço e memória», 1996, 67

24 Campos, *Monumentos da antiguidade árabe em Portugal*, 1970, 90.



Fig. 6 Capela de S. Simão, Bunheiro, Murtosa, Aveiro, 1609.

só justificada pela chegada à província de novos meios financeiros e técnicos (e também culturais).

Por outro lado, a extensão e o despovoamento da região alentejana, bem como a presença árabe prolongada em relação ao norte²⁵, justificam uma persistência maior no uso e modos de construir de tradição islâmica, que avançará pelo século XVII, sendo, essencialmente, no distrito de Évora, com a influência desta cidade, bem como da “corte” dos Bragança, mais a sul em Vila Viçosa²⁶, que essas ermidas apresentam maior diversidade nas soluções construtivas e compositivas.

Por fim, sabe-se ainda que os “santões” eram eremitas considerados santos pelas populações, que lhes tinham grande devoção. Consequentemente, os morábitos e as cubas eram objecto de devoção, organizando-se peregrinações colectivas em determinadas épocas do ano²⁷. Em suma, falamos, portanto, de fenómenos religiosos paralelos, da mesma resposta construtiva, mas de religiões e de tempos diferentes.

No que toca às ermidas seiscentistas, sabe-se que grande parte foi construída graças à devoção de grupos populares. Estes, organizados em confrarias ou irmandades, procuravam gerir os donativos e oferendas com o intuito de construir um templo condigno para o abrigo da imagem do santo devoto. No entanto, casos há em que a construção foi possível graças a patronos da nobreza ou do clero, como a capela de S. João Baptista em Vila Viçosa, patrocinada pela duquesa de Bragança, a de S. Simão (Fig. 6) em Murtosa, de 1609²⁸, ou ainda a de St^o António em Terena (Alandroal).²⁹

Neste cenário, torna-se difícil não associar a pulverização de nobreza, oficinas e artistas pelo interior do país ao aparecimento, logo nas décadas seguintes, “por razões desconhecidas e mesmo intrigantes”³⁰, de capelas de planta centralizada um pouco por todo o território nacional.

Para isso aponta o conhecimento das iniciativas arquitetónicas da nobreza, em particular as de planta centralizada. De facto, esta ligação, em especial aos pequenos templos, aparece pela primeira vez consumada com D. João de Castro, quando este manda construir, em

25 (Campos, 1970, 89).

26 Gomes, *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada*, 2001, 201-202.

27 Campos, *Monumentos da Antiguidade Árabe em Portugal*, 1970, 87

28 Pereira, «Resistências e Aceitação do Espaço Barroco: a arquitectura religiosa e civil.», 1986, 23.

29 (Pereira, 1986, 28).

30 (ibid. 27)



Fig. 7 Capela de S. Bartolomeu, Aveiro, 1568. (autor)

1542³¹ e para sua sepultura³², a capela de Nossa Senhora do Monte, de planta circular, na sua quinta de recreio na Serra de Sintra.

O exemplo seria seguido pelo seu neto, D. Francisco de Castro, Inquisidor-geral, que realizou na mesma propriedade, entre 1638 e 1651³³, melhoramentos que resultaram na construção de mais duas capelas idênticas: as de Santa Catarina e a de S. João Baptista, esta última especialmente dedicada à morte do santo através do programa pictórico.

Não muito distante, na Serra da Arrábida, a família dos duques de Aveiro, em duas gerações, patrocina a construção do convento dos frades arrábidos e, com ele, a construção de “guaritas (ou ermidas) na crista do monte”³⁴, num total de oito. Estas, estendem-se ao longo da pendente e em linha, variando entre a planta quadrada e a circular, havendo apenas uma octogonal. Infelizmente, a inexistência de desenhos, imagens e descrições não possibilita ir além de uma leitura superficial.

Sabe-se, em todo o caso, que ao 3º duque, D. Álvaro de Lencastre (1540 - 1626), se deve a construção das cinco primeiras ermidas, que deverão corresponder às localizadas acima do nível da estrada, de planta quadrada, octogonal, circular, quadrada e de novo circular, no sentido descendente.

Em seguida será a vez de sua nora, D. Ana Manrique de Cárdenas (1600-1660), mãe do 4º duque, patrocinar a construção de mais duas ermidas, de planta quadrada. Por fim, a oitava capela e a mais importante, é a ermida do Bom Jesus, construída em 1650. Situa-se isolada e do lado oposto do convento em relação às suas congéneres. É encomendada por D. António de Lencastre, filho do 3º duque e cunhado de D. Ana Manrique.

Infelizmente, à semelhança do sucedido com as ermidas rurais construídas ao longo do século XVII, não existe praticamente investigação, ou não está publicamente acessível, sobre o empenho dos duques de Aveiro na construção do seu conjunto de ermidas, bem como, a sua inventariação ou classificação. Da ermida do Bom Jesus sabe-se apenas que a planta está atribuída ao “leigo Afonso da Piedade”³⁵ e que foi mandada construir por D. António.

31 Raquel Henriques da Silva, «A Ermida de Nossa Senhora de Janas», ed. Pedro Dias, Mundo da Arte, Março de 1990, 14.

32 Informação disponível em <http://www.monumentos.gov.pt/> com entrada: com entrada: Quinta da Penha / Quinta da Fonte de El-Rei, Sintra.

33 Informação disponível em <http://www.monumentos.gov.pt/> com entrada: com entrada: Quinta da Penha / Quinta da Fonte de El-Rei, Sintra.

34 Informação disponível em <http://www.foriente.pt> com entrada Convento da Arrábida

35 José Cortez Pimentel, Arrábida - História de uma Região Privilegiada, (INAPA, 1992, 62)



Fig. 8 Capela de S. João Baptista, Vila Viçosa, c. 1563. (Varela Gomes)

Através de visita ao local, reconhecemos que o projeto, no seu todo, vai além do edifício da pequena ermida que se encontra ao centro de uma cerca octogonal que limita uma pequena mata, conduzindo-nos à hipótese de evocação do conceito de *locus amoenus*.

O pequeno templo tem planta quadrada e possui quatro entradas, na direção dos quatro pontos cardeais, e o seu diminuto interior é ocupado na quase totalidade pelo altar, o elemento mais original do conjunto. A sua localização ao centro permite relacionar-se em igual posição com as quatro portas, permitindo, se nos abstrairmos da escala diminuta, celebrar “simultaneamente quatro missas”³⁶ possuindo ainda assim, e para esse efeito, quatro pedras d’ara. A cobertura é constituída por cúpula, e embora seja em meia esfera no interior, o lado externo é em oito sectores e rematada com lanternim falso e os cantos marcados por quatro pequenos cubelos.

Esta capela está construída sobre uma plataforma octogonal de paredes inclinadas de evocação militar, cujo interior, em cruz-grega e ao nível térreo, se encontra um espaço de que não se adivinha a função, e ao qual se acede por quatro entradas. De perímetro maior do que o templo, permite criar uma galeria que corre em todo o redor e à qual se acede por dois lances de escadas, em simetria, inseridos na própria plataforma.

Em torno do edifício desenvolve-se um terreiro limitado por uma característica cerca recortada em sectores semicirculares que possui entrada única, a eixo com o acesso à escadaria, composta por uma sucessão de nichos e canteiros semicirculares. Deste modo, testemunha-se um criativo projeto que explora sucessivamente a mesma forma geométrica através de um padrão de distribuição simétrico, o que remete para definição, já mencionada, de Rafael Moreira, de uma cultura arquitetónica que explora as formas replicadas, homotéticas ou nascidas umas das outras. Um sentido projetual e estético, herdado da cultura disciplinar das décadas de 1530-1550, e que se revela na Arrábida através do mecenato nobiliárquico, na pessoa de D. António de Lencastre.

Mais a sul, em Vila Viçosa, construíram-se por esta mesma época quatro ermidas. Com a sua fundação estão, direta ou indiretamente relacionados, os duques de Bragança, D. João I e D. Catarina.³⁷ A pedido de uma irmandade local, os duques mandaram construir a ermida de S. João Baptista.³⁸ (Fig. 8) De planta em cruz-grega, de braços curtos é rematada, na intersecção destes, por cúpula de meia-laranja. No exterior, a cobertura em telha disfarça o desenho da cúpula.³⁹

36 Pimentel, Arrábida - História de uma Região Privilegiada, 1992, 63.

37 Gomes, Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada, 2001, 201.

38 Túlio Espanca, Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Évora, (Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1978, 601).

39 Gomes, Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada, 2001, 201.



Fig. 9 Capela de Nossa Senhora da Encarnação, Santa Maria da Feira, 1656 (autor)

Em 1605, D. Afonso de Lucena, secretário de D. Catarina, manda, por sua vez, construir na sua propriedade a ermida de Santo Ildefonso.⁴⁰ Trata-se de uma capela com melhor qualidade arquitetónica do que a anterior. A sua planta resulta de um octógono ao qual foram acrescentados dois corpos retangulares, no sentido axial, e duas absides na orientação do eixo menor.⁴¹

Na mesma localidade existem ainda as ermidas de planta circular de S. Jerónimo e Sto. Eustáquio. Estando esta última atribuída a Pedro Vaz Pereira, arquitecto da Casa de Bragança e autor da fonte de Elvas (1622), uma micro-arquitetura já referida nesta investigação.⁴²

A Norte, em Santa Maria da Feira, encontra-se a capela de Nossa Senhora da Encarnação, encostada à muralha do castelo, e mandada construir em 1656 pela 6^o condessa da Feira D. Joana Forjaz Pereira da Silva.⁴³ Trata-se de um templo de planta hexagonal rematado com cobertura piramidal em telha. Exteriormente, os panos de parede são separados por pilstras angulares, rematados por pináculos. A cobertura é de telha em seis panos rematada com pináculo igual aos demais. (Fig. 9)

A relação da principal nobreza com a tipologia pode ainda ser estendida aos marqueses de Castelo Rodrigo e aos condes de Vimioso, gente de “excepcional cultura”⁴⁴. Varela Gomes relacionou-as diretamente com a construção do Convento de Alcântara, em 1607, atribuindo-lhes, em especial, a escolha do partido da igreja, terminada em 1635. De facto, o 2^o marquês foi também um dos responsáveis, e o principal financiador, de uma importante igreja de Madrid começada a construir em 1624: a igreja de Santo António dos Portugueses, (Fig. 10) e desde 1689, dos Alemães. Trata-se de um templo encomendado pela irmandade do mesmo nome, e tem planta elíptica, sendo a primeira igreja da cidade e a segunda em toda a península a usar este partido.⁴⁵

Em suma, a recolha de todos estes casos, serve para provar que existiu, de facto, uma estreita ligação entre a planta centralizada e a nobreza portuguesa. A relação não é exclusivamente nacional, bastando atentar nos pavilhões que a aristocracia europeia fez construir, em especial no século XVIII, nas suas propriedades de recreio.

A tipologia centralizada aparece assim associada a programas de prestígio aristocrático, à semelhança das primeiras obras renascentistas, materializadas várias décadas posteriores,

40 Espanca, Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Évora, 1978,655.

41 Gomes, *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada*, 2001, 201.

42 (Gomes, 2001, 201).

43 Pereira, «Resistências e Aceitação do Espaço Barroco: a arquitectura religiosa e civil.», 1986, 27.

44 Gomes, *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada*, 2001, 103.

45 (Gomes, 2001, 181-197).

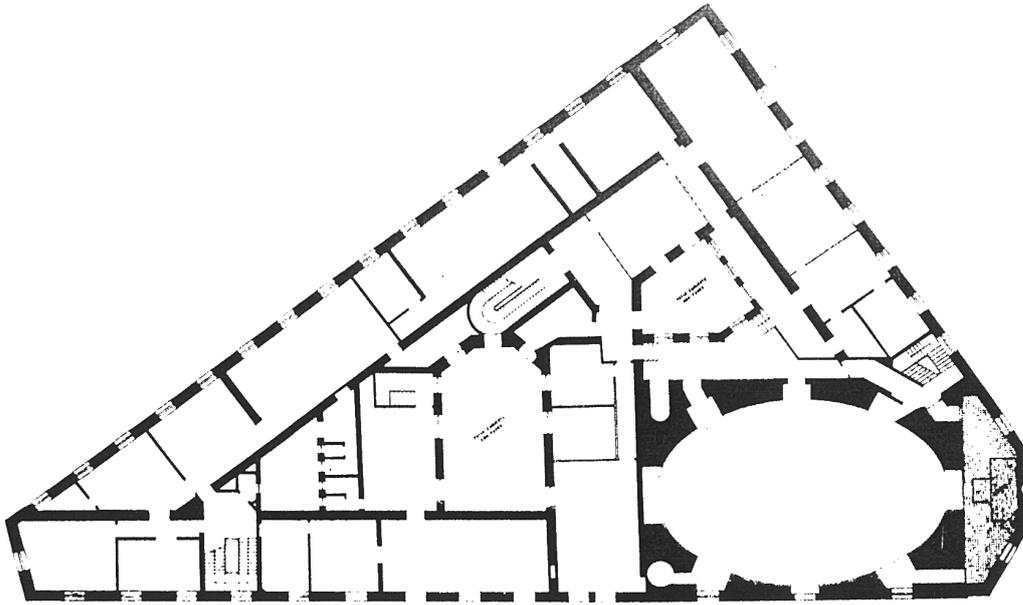


Fig. 10 Planta do hospital e respectiva igreja de Santo António dos Portugueses, Pedro Sánchez e Gomez de Mora, Madrid, 1624. (Varela Gomes)

desde as capelas dos Castro, na Penha Verde, às ermidas dos Aveiro na Arrábida, e de forma mais contundente, com a igreja dos portugueses em Madrid. Uma comunidade em afirmação⁴⁶, numa capital cosmopolita, opta pelo partido da elipse, dificilmente sem claras intenções políticas e sociais. Era, à época, como atestam as igrejas elípticas que se seguiram, o partido centralizado, de tradição italiana, que doravante teria maior fama em Espanha.

Terá sido esta cultura cortesã de D. João III, que terá sido transferida para a província associando-se a pequenas iniciativas construtivas locais, enformando todavia uma nova tradição autonomizada das pretéritas culturas arquitetónicas, tanto populares como eruditas.

Esta teoria explica como um costume profundamente enraizado na cultura portuguesa, — de onde a relação com as comunidades piscatórias e a dispersão dos exemplos — foi patrocinado pela nobreza, que através de mão de obra mais qualificada, promoveu melhorias que justificam a evolução para os hexágonos e octógonos que dominaram a cena construtiva regional no século XVII⁴⁷.

Deste modo, e até ao aparecimento de investigação detalhada e aprofundada que se ocupe de cada um dos exemplares, bem como da sua total inventariação, afigura-se poder considerar-se que este capítulo explica as razões para a proliferação de ermidas em planta centralizada ao longo de todo o território nacional, durante o século XVII.

O HEXÁGONO: UM TIPO PARA O LITORAL BEIRÃO

Através do capítulo anterior ensaiou-se uma explicação para a distribuição geográfica das pequenas capelas regionais de planta centralizada. Através destas linhas serão aprofundadas as questões pendentes, de teor construtivo, procurando, nomeadamente, entender o papel das formas poligonais regulares, no contexto construtivo seiscentista, particularmente no atual distrito de Aveiro.

Afigura-se aparentemente inquestionável que as formas hexagonal e octogonal usadas neste contexto são fruto dessa prolífica atividade doutrinária que propagandeou as suas teorias baseadas na perfeição geométrica do círculo através de inúmeros tratados de arquitetura que, a seu tempo e por vias diversas, chegaram a Portugal⁴⁸.

46 Gomes, *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada*, 2001, 191.

47 Pinto, «Espaço e memória». 1996, 68.

48 (Rafael Moreira, «Arquitectura: Renascimento e classicismo», coord. Paulo Pereira, *História da Arte Portuguesa*, vol. 2, *Grandes Temas da Nossa História*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, 350).



Fig. 11 Capela de S. Geraldo, Ovar, 1658. (autor)

É, necessariamente, esse caminho, desde os centros eruditos, como a corte, até aos casos particulares aqui abordados, que importará ensaiar. Deste modo, parte-se do princípio de que existe uma associação entre a emancipação morfológica dos modelos de tradição árabe e a instalação da nobreza auto-exilada na província, a partir de 1580, que, associando-se a estas características edificações religiosas, lhes introduziria novos meios financeiros, uma nova cultura arquitetónica e conseqüentemente, renovadas perspectivas construtivas.

Porém, é importante salientar que só na segunda metade de seiscentos é que começaram a ser construídas as capelas de planta hexagonal, cujo desenho erudito, de base tratadística, a par do uso da linguagem das ordens, pressupõe que, no período anterior, faltaram aos meios financeiros os meios técnicos.

Este facto alerta para a questão de que a construção de cada um destes exemplos foi o resultado de conjunturas distintas, embora dentro do mesmo contexto geográfico, social e religioso; o que impede construir um raciocínio baseado numa linha de evolução das soluções construtivas montada sobre base cronológica.

Nesse sentido, entendemos que a capela octogonal de Nossa Senhora de Seiça, em Paião (Figueira da Foz), aparece como uma ilustre excepção, cujo partido só voltaria a ser usado no século seguinte; e do mesmo modo, a já referida capela de Nossa Senhora da Encarnação, construída junto à muralha do Castelo da Feira, inicia cronologicamente a série — ainda que, no entanto, outros exemplos posteriores remetam para estágios mais atrasados dentro do processo de adoção do partido hexagonal. Importa, assim, fazer uma inventariação e abordagem organizada segundo séries morfológicas, numa abordagem guiada por limitações, atendendo à pouquíssima investigação específica sobre este tema.

De uma forma global, identificamos que a adoção da planta hexagonal dentro de uma lógica construtiva e formal de tradição árabe caracterizou-se pela permanência do mesmo género de templo, — pequeno, em planta centralizada e associado a cultos populares de peregrinação — porém com alteração da sua forma que, do círculo, evoluiu para os hexágonos e octógonos.

Assim, foi na tradição construtiva à maneira árabe que se construíram as capelas de Santo Estevão (1567), S. Bartolomeu (1567), S. Simão (1609), S. Sebastião (1614) e Santo António, todas no distrito de Aveiro, e que, na sua semelhança morfológica, se caracterizam por uma diminuta dimensão, planta circular e remate em cúpula de meia esfera ou cónica, rebocada e caiada⁴⁹.

49 Pereira, «Resistências e Aceitação do Espaço Barroco: a arquitectura religiosa e civil.», 1986, 22-23.

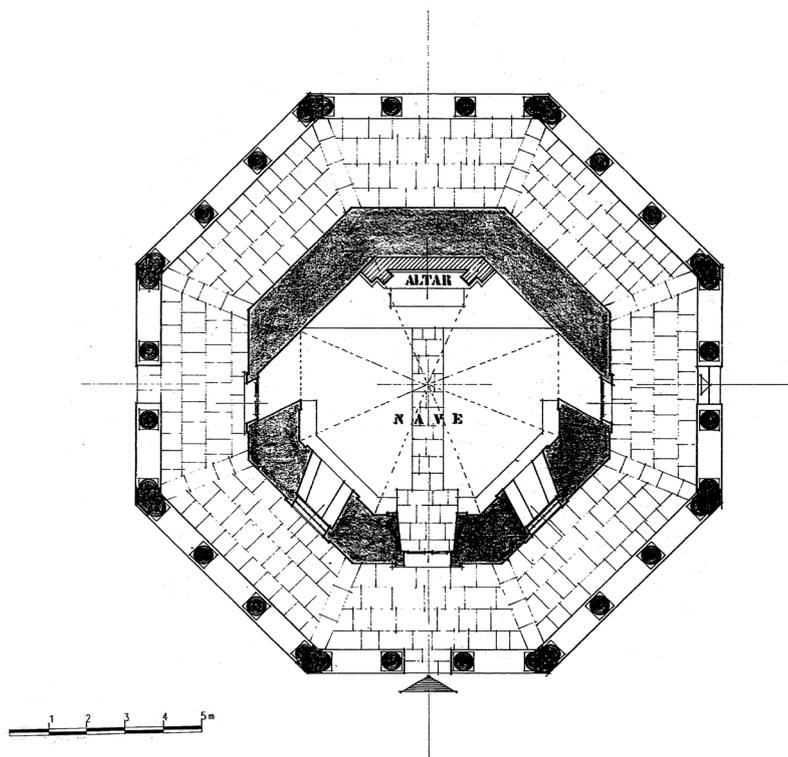


Fig. 12 Planta da Capela de Nossa Senhora de Seça, Paião, Figueira da Foz, 1602 (SIPA)

Consequentemente, avançamos que é precisamente, e ainda, nesta lógica construtiva que se inserem as capelas hexagonais de S. Sebastião (mártir romano) na Ericeira, e de S. Geraldo (santo português de forte culto popular) em Ovar. As superfícies exteriores da capela da Ericeira, cobertura incluída, são inteiramente rebocadas e caiadas, enquanto, no seu interior, à exceção do altar-mor, toda a superfície é revestida a azulejos ao estilo “tapete”⁵⁰, como sucede em alguns dos casos anteriores.

No lado oposto ao altar fica a entrada e, à direita desta, uma segunda porta com as mesmas dimensões. Esta solução parece indicar que outra porta se deveria ter aberto à esquerda da principal; contudo, a exposição ao mar e às areias consegue justificar a sua ausência. Em harmonia com a novidade da planta poligonal está ainda a forma da sua cobertura, de cúpula abatida, dividida em seis panos e rematada nos ângulos e topo por pequenos pináculos iguais.

Na mesma simplicidade cabe a capela de S. Geraldo (1658), em Ovar, mais protegida da exposição marítima. De dimensões maiores, paredes lisas, sem frisos, com cobertura em telha em forma de pirâmide hexagonal, o seu interior é igualmente despojado e abriga apenas um altar. Na face oposta, rasgam-se três portas, o que permite que o altar seja facilmente visível desde o exterior. (Fig. 11)

Identificamos, através da inventariação dos casos, que a multiplicação por duas ou três portas é, na verdade, um aspecto importante e particularmente característico, nesta região, dos templos populares em planta centralizada. A sua razão de ser encontra-se, certamente, na necessidade de expandir o interior e, em particular, de permitir que o altar e a imagem do patrono sejam vistas pelo maior número de pessoas. O que está de acordo com a teoria de que na região de Aveiro os festejos religiosos populares ocorreram sempre “ao redor dos templos”⁵¹.

A noção de festejos no exterior das capelas remete imediatamente para Nossa Senhora de Seiça, onde, por sinal, se encontram trabalhadas, como em nenhum outro edifício, as soluções de comunicação visual. Datado de 1602⁵², é cronologicamente o primeiro exemplar destes templos regionais que se emancipa, como iremos ver, da tradição construtiva à maneira árabe, mas pensamos ser exemplo único, tanto no partido como nas intenções projetuais.

Ainda assim, a sua qualidade justifica que seja colocada como elemento de transição entre dois tipos morfológicos distintos. Situa-se perto de Coimbra, junto ao Mosteiro de Seiça em

50 (Pereira, 1986, 13).

51 Pinto, «Espaço e memória», 1996, 77.

52 Gomes, “Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada”, 2001, 364).

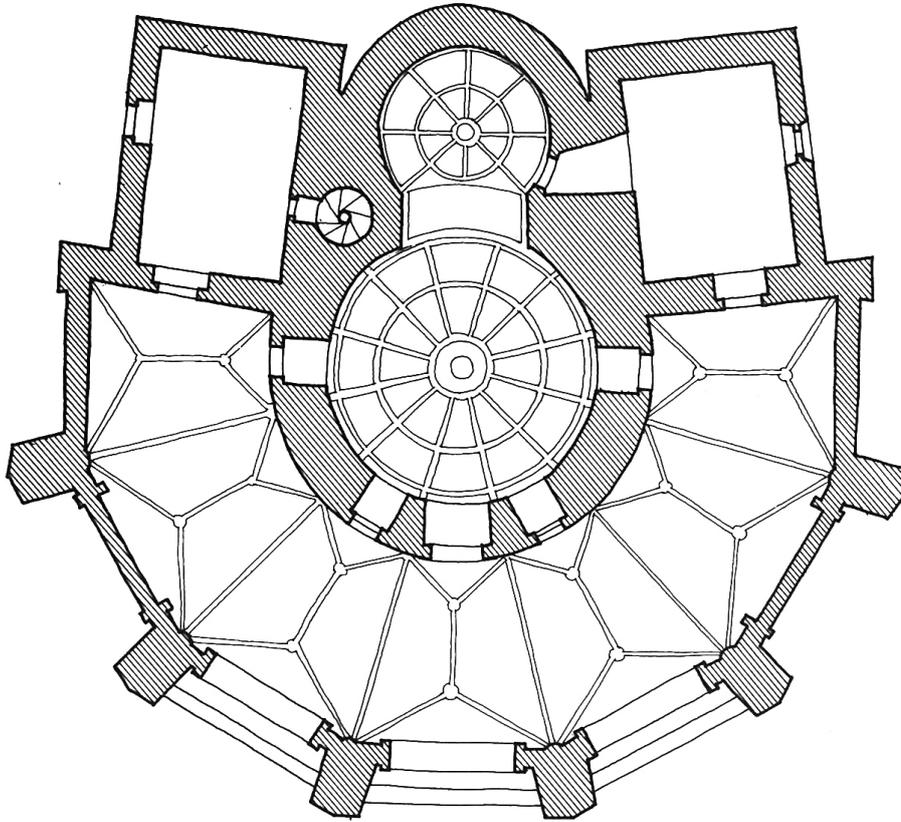


Fig. 13 Planta da Capela de Santo Amaro, Lisboa, 1549 (Kubler)

Paião e foi mandada construir pelo respectivo abade, frei Manuel das Chagas⁵³. A provável vantagem orçamental explicará, decerto, a novidade construtiva.

Em redor da nave octogonal corre um alpendre com a mesma forma geométrica, limitado por um murete, interrompido em quatro pontos no sentido dos eixos longitudinal e transversal. Dos ângulos do murete arrancam oito colunas áticas de ordem toscana, às quais se encostam, dos dois lados, meias colunas. Cada lado tem ainda mais duas colunas, equidistantes entre si e entre as colunas áticas, que completam este peristilo, o qual suporta uma arquitrave contínua e, com esta, a cobertura, em telha, do alpendre.

O templo possui três entradas, no sentido dos eixos, e por isso alinhadas com três das aberturas do murete, a quarta localizando-se atrás do altar. Este sistema de portas é complementado com duas janelas em cada face, entre as portas. Por fim, resta esclarecer que este sistema de comunicação interior - exterior é afirmado inteligentemente pela forma peculiar dos umbrais cuja orientação respeita o sentido do ângulo de visão entre cada vão e o altar. (Fig. 12)

Quando o corpo octogonal da nave se eleva acima da linha da cobertura do alpendre, vemos cinco janelas iguais, nas mesmas faces em que se abriram vãos ao nível térreo, restando as outras faces do octógono, alçados cegos. Ainda ao mesmo nível, um friso percorre a meia altura, todo o perímetro do polígono envolvendo e unindo-se às janelas, como um elemento único, ao contornar-lhes a forma. O edifício é rematado com cobertura em telha, de formato cónico, com oito secções.

Em todo o conjunto, o uso das ordens arquitetónicas restringe-se às colunas do alpendre, sendo que, no interior da nave, apenas uns ábacos, como que resultantes da desconstrução de um capitel, assinalam a transição das paredes para a curvatura da cúpula. Os ábacos situam-se precisamente a meia altura das janelas, coincidindo com o referido friso que corre no exterior. Trata-se de um gesto interessante, no sentido em que o que parece tratar-se de um elemento decorativo é, na realidade, a linha que assinala a união entre a cúpula e a parede, expressando, deste modo, a sequência compositiva interna desde o exterior.

De igual modo, se afigura interessante o papel do alpendre quando analisado em alçado. Do ponto de vista funcional, este elemento cumpre uma função pragmática de proteção aos peregrinos, tratando-se de uma solução comum a muitos outros templos de peregrinação em planta centralizada. É o exemplo das capelas quinhentistas de Santo Amaro em Lisboa (Fig. 13) e de S. Mamede em Janas, (Fig. 14) ou mesmo de S. Gregório em Tomar, onde, ao corpo octogonal, se adicionou, possivelmente em seiscentos, uma secção de peristilo com colunas toscanas⁵⁴.

53 Pereira, «Resistências e Aceitação do Espaço Barroco: a arquitectura religiosa e civil.», 1986, 23.

54 Silva, «A Ermida de Nossa Senhora de Janas», 1990, 3-20.

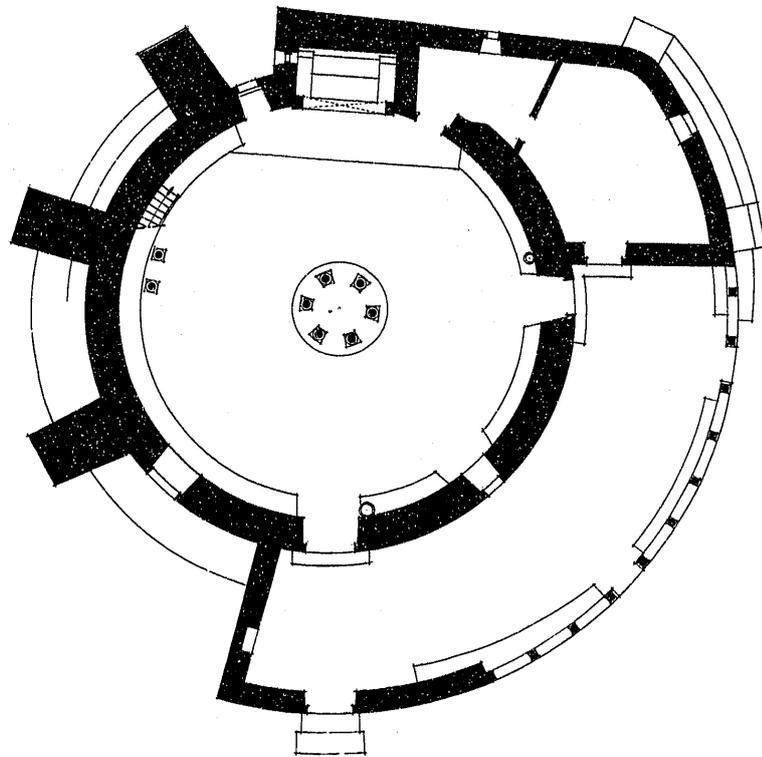


Fig. 14 Capela de S. Mamede de Janas, Colares, Sintra, século XVI (SIPA)

Estas capelas apresentam, nomeadamente, uma fenestração idêntica à de Nossa Senhora de Seiça. Em Lisboa com três portas intercaladas por duas janelas e em Janas uma janela entre duas portas. Nesse sentido, o referido alpendre cobre apenas o logradouro em frente dos vãos, facto que não acontece em Seiça, onde este elemento percorre o perímetro completo, como um eco da forma da nave.

De facto, em Seiça não encontramos a mesma intenção pragmática de gestão dos recursos, na medida em que o prolongamento do alpendre a todo o perímetro da nave responde, certamente, a um propósito que vai mais além da proteção aos peregrinos. Nesse sentido, a capela de Seiça transmite certamente uma resposta a intenções projetuais muito definidas.

Quando analisado em alçado, o tratamento do alpendre como um peristilo ganha sentido enquanto elemento de uma notória uniformização, característica comum a todos os templos que, desde a Antiguidade, fizeram uso deste recurso compositivo. A repetição de um elemento, como a coluna, em torno do bloco octogonal, anula o desequilíbrio causado pela fenestração desigual, entre a alternância de dois tipos de vão e a distribuição parcial que deixa, enquanto alçados cegos, a face ocupada pelo altar e as imediatamente laterais.

De uma forma igualmente eficiente, o corpo superior da nave usa o friso para uniformizar um corpo assimétrico no uso das janelas, conferindo-lhe assim, uma unidade compositiva através de um elemento que, já percebemos, ser uma estratégia projetual e não um mero ornamento. (Fig. 15)

Assim, a Capela de Nossa Senhora de Seiça corresponde a um exemplo muito interessante que, muito além do contexto regional, contraria a cultura construtiva portuguesa que, em especial na composição dos alçados externos de templos centralizados, sempre procurou marcar uma fachada principal.

Este edifício, serve para introduzir a série dos templos hexagonais onde identificamos o uso da linguagem das ordens arquitetónicas. Nesta categoria cabem as capelas do Senhor da Pedra, na praia de Miramar, de Nossa Senhora da Encarnação (1656), na vila da Feira, e de Nossa Senhora da Piedade (1690), em Canedo. A estas três justifica ainda acrescentar-se a setecentista capela do santuário das Almas, em Areosa (1769). Identificamos nestes de exemplos as mesmas características compositivas e morfológicas, com resultados díspares, o que, no entanto, nos permite entender diversos modos de assimilação da linguagem tratadística.



Fig. 15 Capela de Nossa Senhora de Seiça, Paião, Figueira da Foz, 1602.

A capela de Miramar (Fig. 16) situa-se no topo de um rochedo, de onde lhe provém certamente o nome, e a sua peculiar implantação torna-a rodeada de água nas vagas da maré alta, períodos em que é fortemente fustigada pelo mar. Trata-se, naturalmente, como em Ericeira, de uma capela de grande devoção por parte da comunidade piscatória local.

De planta hexagonal, tem a sacristia, um corpo paralelepípedo, adossada na face anterior direita e comunicando com a nave através de uma porta. Nas restantes faces abrem-se duas portas, a principal e a lateral. Nas restantes três localizam-se os altares.

No exterior do edifício, pilastras angulares toscanas suportam a arquitrave, que corre a direito, excepto no eixo da entrada principal, onde quebra, para se elevar, em movimento convexo, rematando com cruz, já sobre o beirado. De cobertura em telha, em forma de pirâmide hexagonal, tem pináculos de pedra em cada vértice e uma sineta sobre a porta lateral esquerda. A cobertura é rematada com uma cruz de ferro. O interior é de paredes lisas, abrindo-se, na cabeceira, um arco com moldura clássica em cada face, sem qualquer aparente função estrutural e, dentro destes, os altares. A cobertura é em cúpula rebocada, de oito sectores. Vale a pena referir que a particular exposição à força das águas marítimas e aos fortes ventos pode esclarecer sobre o uso do polígono⁵⁵

Em Santa Maria da Feira existem duas capelas de planta idêntica. Dentro da cidade, encostada ao castelo, encontra-se a Capela de Nossa Senhora da Encarnação com sacristia adossada pelo mesmo esquema, duas entradas e cabeceira tripartida. Trata-se de um templo mariano que, a despeito do empenho direto dos condes da Feira⁵⁶, corresponde a um templo de devoção popular.⁵⁷

A capela, datada de 1656, expressa maior segurança técnica no uso da ordem toscana, de pilastras angulares, onde o esquema compositivo comunica uma noção estrutural, indicando uma objetiva correspondência do exterior ao interior. A cobertura, de meia esfera abatida e em telha, é coroada por pináculos nos ângulos e no topo.

Já a muito pequena capela hexagonal de Nossa Senhora da Piedade, em Canedo, construída no final do século XVII e a cujo interior não foi possível obter acesso⁵⁸, coincide com os anteriores exemplos no uso consequente da ordem toscana, também com pilastras angulares, que suportam correto entablamento da mesma ordem. A cobertura é cónica e ornamentada pelos habituais pináculos nos ângulos e no topo.

55 Efetivamente, Maria Augusta Almeida Pinto referiu que uma das vantagens da tipologia centralizada, na construção de templos na orla marítima, seriam as características aerodinâmicas que assim permitiam maior resistência à fustigação dos ventos e à acumulação de areias. (Pinto, «Espaço e memória», 1996, 69)

56 Gomes, *Arquitetura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada*. 2001, 135)

57 Pinto, «Espaço e memória», 1996, 67 .

58 De facto, na impossibilidade de visitar fisicamente a maioria destes exemplos, recorreu-se a registos fotográficos ou em vídeo, acessíveis online, para compreender as características e as soluções compositivas destes templos. No caso da Capela da Piedade não foi possível perceber como é o seu espaço interno.



Fig. 16 Capela do Senhor da Pedra, Miramar, Vila Nova de Gaia, século XVII.

Por fim, a capela do Santuário das Almas, em Areosa (Águeda), templo mariano datado de 1769⁵⁹, merece, pela familiaridade morfológica e pelo emprego da mesma gramática compositiva, ser integrada nesta sequência. Trata-se de um octógono irregular, cujos lados menores são os paralelos ao eixo axial, o que lhe confere maior largura. Um corpo paralelepipedico, adossado ao arco cruzeiro, da mesma altura da nave octogonal, permite uma capela-mor funda, seguida de sacristia.

A estrutura compositiva do exterior é desenhada com pilastras toscanas, de grande dimensão, a suportarem entablamento da mesma ordem. A inovação de localizar a sacristia, não lateralmente à entrada principal, mas sim no corpo da capela-mor, permitiu criar, à semelhança da cabeceira, uma entrada “tripartida”, com duas portas laterais à principal, uma em cada face. Estas situam-se estranhamente descentradas e encostadas à pilastra, afastando-as da entrada principal que é ladeada por dois pequenos óculos e, sobre ela, abre-se um janelão.

A cobertura divide-se em duas partes: em primeiro plano, a linha do beirado ornamentada por fogaréis barrocos, que rematam cada uma das pilastras angulares e uma cruz a eixo com a entrada principal; em segundo plano, separada do beirado por um espaço de circulação, eleva-se a cobertura cónica em telha, de base octogonal, coroada por lanternim em pedra e cata-vento de ferro.

A estrutura compositiva do exterior repete-se no interior. Sobre a entrada, situa-se o coro alto, cujos pilares de suporte explicam o peculiar enviesamento das portas laterais. Nos lados menores do polígono situam-se, em simetria, dois púlpitos e, por fim, o espaço fecha com uma cabeceira tripartida, com capela-mor funda, e sendo o acesso à sacristia feito através de duas portas localizadas sob o retábulo.

A solução de entrada tripartida usada em Areosa é particularmente característica dos exemplos do atual núcleo urbano de Aveiro e áreas limítrofes. É o caso das capelas de Nossa Senhora das Areias, em S. Jacinto, e da Ramalheira, em Ílhavo, demolida em 1911⁶⁰.

A primeira consta como tendo sido reconstruída em 1860, no lugar de uma primitiva capela quinhentista⁶¹; no entanto, a observação das fotografias e aspectos formais, como a molduras das portas e o tratamento compositivo do exterior e interior, levam a supor que a reconstrução terá sido somente parcial⁶², respeitando um traçado anterior. (Fig. 17) Com efeito, é possível, em fotografias antigas, identificar um corpo de cobertura cónica e rebo-

59 Pinto, «Espaço e memória», 1996, 76 .

60 Notícia publicada no Diário de Notícias, de 13 de Dezembro de 1911, Disponível em: patrimonioreligiosodeilhavo.blogspot.pt/search/label/Capela%20das%20Almas

61 Pinto, «Espaço e memória», 1996, 68

62 Provavelmente, apenas ao nível do ático, elemento que parece mais recente através da observação da pedra que usada para marcação dos ângulos.



Fig. 17 Capela de Nossa Senhora das Areias, S. Jacinto, Aveiro, séculos XVII e XIX. (HAP 1986)

cada, do lado direito do templo, construção que não existe hoje, tendo, por isso, sido demolida, mas que se afigura constituir a ermida original.

Construída certamente pela comunidade piscatória de Aveiro, tem planta hexagonal e três entradas: a principal de maior aparato. Pilastras toscanas marcam os ângulos e suportam um expressivo entablamento da mesma ordem. Sobre este, ergue-se um ático cego, marcado por pilastras sem base e capitel, e que termina em novo entablamento toscano. A eixo com a entrada principal situa-se um pequeno óculo circular sem moldura. O conjunto é rematado por um murete que, pela sua forma peculiar e tosca, leva a crer ter sido acrescentado em empreitada posterior. Igualmente em linha com a porta central ergue-se uma sineta e, pela análise de fotografias antigas confirma-se que houve pelo menos três campanários diferentes. A cobertura é também característica de Aveiro, em cúpula de seis panos, rebocada e coroada por lanternim tosco, que termina com uma cruz de ferro.

O esquema compositivo externo corresponde ao interno, de cujo entablamento parte a cúpula de seis panos. O ático, no exterior, serve, por isso, para disfarçar o arranque interno da abóbada. Em cada face do polígono abrem-se arcos que abrigam a cabeceira tripartida e as três portas. Todos os elementos são rebocados e caiados, o que lhe confere uma forte claridade, despojada e austera.

A segunda capela, da Ramalheira, (Fig. 18) que apenas se conhece através de fotografia, foi sagrada em 1777⁶³, e distinguem-se muitas semelhanças exteriores com a capela de S. Jacinto. Tratava-se de mais um templo com planta hexagonal de três entradas e, por cima de cada uma, um óculo quadrifólio com moldura em cantaria. Pilastras toscanas a marcar os ângulos suportavam um entablamento da mesma ordem. O conjunto era coroado por uma expressiva cornija rematada por pináculos em cada ângulo e, na face principal, sobre a entrada, um grande campanário de dois sinos rematado com pináculos. A cobertura era em forma de uma cúpula de seis panos, com arestas marcadas, não se percebendo, porém, se coberta a telha, azulejos ou simples reboco e cal. Um grande lanternim coroava o conjunto.

O levantamento de um ático para disfarçar o arranque, no interior da cúpula, parece também ser característico de Aveiro e serve propósitos desconhecidos, entre os quais estará, porventura o de ajudar a conferir maior altura ao edifício, e a reduzir a expressão da cobertura. Por último, as cornijas que encontramos em Areosa, Ílhavo e S. Jacinto escondem um passadiço que corre em torno da cobertura.

A tradição oral explica que estes locais eram usados pelas comunidades para controlar a

63 Pedido de autorização à Diocese de Coimbra para se celebrar missa, guardado no Arquivo da Universidade de Coimbra e consultável em: patrimonioreligiosodeilhavo.blogspot.pt/search/label/Capela%20das%20Almas



Fig. 18 Capela da Ramalheira, Ílhavo, Aveiro, c.1775.

chegada de embarcações vindas da faina⁶⁴. Para além da função de templo e de meta de peregrinação, as plantas centralizadas remetem também para a figura de farol e baluarte de apoio à navegação, o que ajudará a explicar parte da sua fama na região.

Por fim, a descrição dos vários exemplos que compõem esta série de pequenos exercícios de planta centralizada não poderia terminar sem referir a capelinha do Senhor dos Aflitos, (Fig. 19) na quinta da Lamarosa, junto a Tentúgal. Trata-se de um templo de planta hexagonal que, à exceção da cobertura, é inteiramente construído em pedra, o que lhe confere uma clareza e qualidade estrutural raras, estando calculada a sua construção durante o terceiro quartel de seiscentos.⁶⁵

Neste caso, seis pilastras angulares toscanas suportam um entablamento da mesma ordem, sendo os seis vãos preenchidos por arcos. A partir do entablamento, de cujos vértices arrancam gárgulas em feitio de canhão, levanta-se um ático rematado nos ângulos por pináculos. A cobertura é uma cúpula de seis panos, revestida a azulejos de estilo tapete, rematada por grande pináculo que projeta ascensionalmente a capela.

Os arcos, à exceção da entrada, encontram-se encerrados, embora se abra um óculo em cada um dos laterais à porta. Esta é marcada por um elegante e correto portal, composto por duas colunas toscanas que suportam frontão triangular rematado com cruz. O templo é cenograficamente acompanhado por um par de cruzeiros e situa-se no termo de uma alameda de buxos.

Assim, se a capela de Seiça surpreende pela solução compositiva, a capela da Lamarosa afirma-se pela qualidade construtiva e escultórica, que, associada à sua pequena escala e ao detalhe com que foi desenhada e construída, bem como as soluções ornamentais, tais como a coroa de pináculos, fazem mais lembrar contemporâneos desenhos para sacrários ou outras peças de aparato litúrgico do que um projeto de arquitetura — e comprovam, por este modo, a interligação entre as distintas profissões, numa cultura que via a arquitetura como cruzamento de todas as artes, contribuindo para o seu prestígio⁶⁶ bem como o consumo dos tratados em contexto profissional não exclusivo de arquitetos, engenheiros e pedreiros.

Em suma: ao longo dos exemplos citados foi possível perceber que, na região litoral, entre Lisboa e Vila Nova de Gaia, mas, em particular, no território correspondente ao atual dis-

64 Informação recolhida pelo autor em visita à capela do Senhor das Barrocas, de Aveiro, e corroborada pelos sistemas de acesso à cobertura, que quase todos os templos centralizados de Aveiro possuem.

65 Este edifício foi estudado pelo autor no âmbito de um trabalho de grupo para a disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, sob a regência do Prof. Doutor Rui Lobo (Henrique Pimentel, Luís Antunes, Manuel Pratas, Philippa Remhof, “A Capela do Senhor dos Aflitos”, Coimbra, 2016)

66 Moreira, «Arquitectura: Renascimento e classicismo», 1995, 303.



Fig. 19 Capela do Senhor dos Aflitos, Lamarosa, Coimbra, c. 1650-1675. (autor)

trito de Aveiro, se desenvolveu um tipo de capela centralizada que se destaca do contexto das demais capelas regionais de plano central, caracterizadas por uma paulatina evolução desde a capela circular de tradição árabe até concepções eruditas de uso da linguagem das ordens arquitetónicas.

No caso específico do atual distrito de Aveiro, tem sentido referir-se o hexágono como um partido exclusivo, embora por razões até hoje desconhecidas, e apenas contando com os casos excepcionais de Seiça, da capela do Senhor das Barrocas e da capela do santuário da Areosa. Todas elas, no entanto, se inserem na sequência de templos rurais que encontraram na forma poligonal a solução para responder a um programa de ocupação sazonal, que opõe às festividades, que originam enorme afluência, longos períodos onde têm lugar esporádicas celebrações para assembleias limitadas.

Nesse sentido se afirma o hexágono, uma forma em que cada um dos lados recebe uma função, desde a cabeceira tripartida, ao sistema de três portas, solução que concluímos ser claramente popular no contexto dos edifícios religiosos de planta centralizada; adaptando-se na perfeição a uma cultura construtiva que, por limites orçamentais ou convicção estética, preferia construir segundo soluções projetuais pragmáticas.⁶⁷

Concluímos, por isso, que o facto de o octógono ter sido excepcionalmente usado neste contexto tende a esclarecer pouco sobre as intenções do seu uso, sendo na realidade, na forma hexagonal, como partido exclusivamente regional, que se encontra a resposta. Facilmente se entende que uma cultura construtiva, adivinhável como possuidora de um forte sentido pragmático e de rentabilização de recursos, tenha encontrado no hexágono a fórmula ideal para responder a este tipo de programa em que se exigiria o mínimo de um altar e um ideal de três entradas.

Um caso excepcional, como a capela de Nossa Senhora de Seiça, denuncia, precisamente, orçamento e ambições que não encontramos nas restantes arquiteturas regionais abordadas. Mesmo a capela da Areosa, que compositivamente se insere na série regional, deverá o seu partido ao simples facto de a sua construção distar cerca de cem anos em relação às demais: os tempos eram outros, de maior fulgor financeiro, e a própria arquitetura regional e os programas evoluíram, bem como o ritual litúrgico, para uma maior complexidade, de onde se explica a capela-mor funda e os púlpitos em simetria, assim como a relação direta entre presbitério e sacristia, aspectos, todos, que a singularizam.

No entanto, continuam por esclarecer que razões permitiram desenvolver-se na Beira Litoral um partido erudito baseado no conteúdo de tratados. Neste sentido, podemos atribuir este facto, ao entendimento da Beira Litoral como um local propenso à circulação de mão de

67 Gomes, “Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada”, 2001, 219.

obra; pela sua situação entre a capital, onde se haviam iniciado vários estaleiros a partir de 1580⁶⁸, e a segunda cidade do reino, o Porto, (Fig. 20) facilitando a apresentação de novidades compositivas e tipológicas⁶⁹ nas construções sustentadas por mestres-pedreiros locais, que confrontariam e partilhariam saberes. Por outro lado, ajudaria igualmente a geografia que desde logo a distingue de regiões isoladas como Trás-os-Montes, Beira Alta e Baixa, Alentejo e Algarve.

Porém, terão sido os estaleiros, ativos durante este período, a incrementar este trânsito de mão de obra. De facto, ao Convento de Cristo, em Tomar, ou ao Convento do Salvador em Vila Nova de Gaia somavam-se ainda outros importantes estaleiros, como a igreja da Companhia de Jesus em Coimbra, a reforma da Sé em Viseu, e, em especial, obras sucessivas no Mosteiro de Jesus em Aveiro.⁷⁰

É precisamente neste contexto produtivo que se afigura poder estar a origem da adoção da forma poligonal e da linguagem das ordens por mestres locais. Nesse sentido, é conhecido o papel fundamental do tratado de Serlio, cujo conteúdo, essencialmente mais prático do que teórico, lhe granjeou enorme sucesso em toda a Europa⁷¹.

É também importante entender as formas de transmissão do saber para compreender a lenta assimilação da linguagem clássica nas oficinas locais, de que depende, certamente, a maioria dos casos aqui abordados. Fora da ação reguladora da aula do Paço da Ribeira - o ensino erudito e oficial da arquitetura -, a transmissão de saber da arte da construção mantém-se no modelo medieval do mestre aprendiz, em estaleiro de obra⁷². Neste contexto, imperativo entender que os mestres pedreiros retirariam dos tratados e gravuras os modelos que diretamente os inspirariam no seu trabalho, mantendo-se atualizados e capazes de cumprirem com os requisitos dos encomendadores.

A raridade, e o conseqüente privilégio, que constituíram as representações gráficas, como estampas e gravuras, esclarecem o modo como a maioria da mão de obra contactou com este conteúdo, ou por mão de outrem, ou por contacto direto em estaleiro, e por isso já não através de representação gráfica, mas da sua materialização pétrea. Também representa uma hipótese a via da pura e simples descrição oral, encorajada pelos “múltiplos contatos

68 Vitor Serrão, ed., *História da Arte em Portugal - O Renascimento e o Maneirismo*, 3 (Lisboa: Presença, 2002, 217-223).

69 A este propósito vale a pena mencionar que Miguel Soromenho, referindo-se ao papel do crescimento exponencial de número de estaleiros monacais, na sequência da política filipina a favor das ordens religiosas portuguesas, na solidificação do ‘estilo chão’, refere que este processo se realizou através de uma imposição de partidos “feita a partir de Lisboa através de um eixo de penetração que passava por Coimbra e pelo Porto” (Miguel Soromenho, «Classicismo, italianismo e “estilo chão”. O ciclo filipino», ed. Paulo Pereira, *História da arte portuguesa, Grandes Temas da Nossa História*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, 383).

70 Soromenho, «Classicismo, italianismo e “estilo chão”. O ciclo filipino», 1995, 391-393.

71 Moreira, «Arquitectura: Renascimento e classicismo», 1995, 36.

72 Soromenho, «Classicismo, italianismo e “estilo chão”. O ciclo filipino», 1995, 397-398.

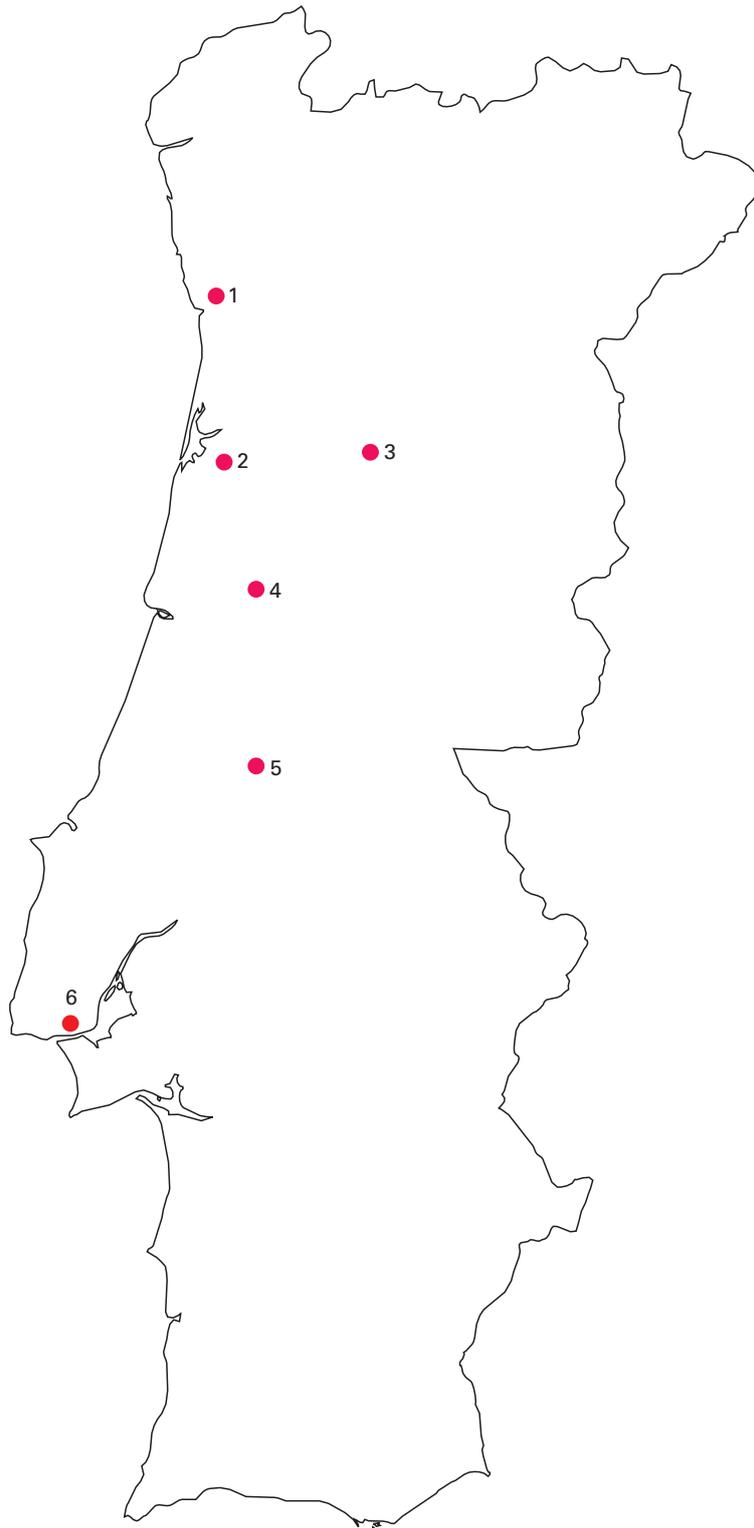


Fig. 20 Mapa dos principais estaleiros activos entre 1580-1650. **1.**Mosteiro do Salvador (Vila Nova de Gaia); **2.** Mosteiro de Jesus (Aveiro), **3.** Sé de Viseu; **4.** Igreja do Colégio das Onze Mil Virgens (Coimbra); **5.** Convento de Cristo (Tomar); **6.** (Lisboa). (autor)

entre os vários artistas”, o que possibilitaria “acompanhar e formar uma realidade autonómica”⁷³, que originou “um estilo vernáculo e original, profundamente acentuado pela cultura arquitetónica de base tratadística”⁷⁴.

Por fim, concluímos, defendendo que a tradição historiográfica de evocar a cultura construtiva de tradição militar⁷⁵, se afigura mais a um título ou categorização, do que a uma efetiva tradição construtiva. Por outras palavras, a associação a factores como simplicidade e a austeridade compositiva, não justificam, por si, uma efetiva matriz conceptual, que sirva de base a estas plantas centralizadas. Consequentemente, importará por isso, perceber que não é exclusivamente a influência dessa cultura construtiva, que marcou a prática e o ensino da arquitetura ao longo de quinhentos e seiscentos.

Antes, é todo o contexto português, periférico, isolado e globalmente sem meios financeiros - que enformassem uma cultura que entendesse e consumisse arquitetura - que conduziu às sucessivas manifestações de formas austeras, de estruturas funcionais e composições pragmáticas.⁷⁶

Terá sido este contexto cultural que baseou tanto a preferência por programas arquitetónicos sóbrios, de comedida ambição financeira e construtiva, como a utilização, voluntária ou não, de conjugação de linguagens ou estilos. Um comportamento sustentado por uma mão de obra que compreendeu, ou quis compreender, primeiro o ornamento à italiana e à flamenga, e só depois a teoria das ordens arquitetónicas⁷⁷. Este facto, explica igualmente a utilização sistemática da ordem toscana, que, em contexto regional, se justificará também muito nas dificuldades técnicas e orçamentos limitados

Já no exterior, porém, afirma-se em pleno essa cultura construtiva, transversal a todas as tipologias, onde o emprego das ordens é maioritariamente feito sem expressão espacial, de simples demarcação de ângulos, módulos ou panos de parede. Uma vez mais se é conduzido para o polígono, que, baseado no círculo⁷⁸, permite, no entanto, a clareza compositiva de

73 Carlos Ruão, «Arquitectura maneirista no Noroeste de Portugal: italianismo e “flamenguismo”» (Coimbra, 1995, 3).

74 Ruão, «Arquitectura maneirista no Noroeste de Portugal», 1995, 16.

75 Efetivamente, Fernandes Pereira defende uma “necessidade corporativa de engenheiros militares e arquitetos imporem um discurso artístico próprio” como causa direta para a construção e morfologia das “pequenas capelas de planta centralizada”. (José Fernandes Pereira, «O Barroco do Século XVII: Transição e Mudança», História da Arte Portuguesa, Grandes Temas da Nossa História, Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, 37); (Ruão, «Arquitectura maneirista no Noroeste de Portugal», 1995, 6); (Pinto, «Espaço e memória», 1996, 69).

76 A este propósito, ver o texto de Rafael Moreira sobre a influência crescente da arquitetura militar no contexto disciplinar e construtivo das obras da coroa, na urgência de atualização das fortalezas do reino e do império, a partir da década de 1540: (Rafael Moreira, «A Arquitectura Militar do Renascimento em Portugal», A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica, Coimbra: Epartur, 1981, 281-301).

77 Ruão, «Arquitectura maneirista no Noroeste de Portugal», 1995, 2.

78 Rudolf Wittkower, “Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo”, trad. Adolfo Gómez Cedillo, Alianza forma 129 (Madrid: Alianza, 1995, 53)

separar por sectores iguais, ou proporcionais, os panos de parede onde serão colocados altares e rasgados vãos, nessa tradição nacional de privilegiar portas e janelas no tratamento decorativo, que pendem das fachadas como elementos autónomos⁷⁹.

AVEIRO, UM CASO PARTICULAR

Dentro da área urbana de Aveiro existem cinco capelas em planta centralizada cuja construção terá configurado soluções projetuais para contextos e tempos distintos. Efetivamente, a data de construção de cada um destes edifícios monta uma linha cronológica que começa em 1568 e termina na década de 1720.

Como nota introdutória, vale a pena referir que a presente dissertação partiu, precisamente, da surpresa experimentada com a descoberta destas capelas, especialmente quando se tem em linha de conta que se trata de uma tipologia de uso invulgar, concentrada num raio muito próximo, em que a maioria foi construída num intervalo de quarenta anos, sem que se adivinhe entre si qualquer relação de propriedade ou de programa.⁸⁰

Este grupo de templos centralizados reveste-se de particular interesse porque, no seu todo, representam os restantes espalhados pelo território português. A mais antiga é a pequena capela do mártir S. Bartolomeu, já abordada no capítulo anterior a propósito das capelas construídas “à maneira árabe”⁸¹ e a mais recente é a capela cristológica do Senhor das Barrocas. É, cronologicamente, entre estes dois edifícios, que se situam as três capelas hexagonais de que nos ocuparemos no presente capítulo.

Referimo-nos à também martirológica capela dos Santos Mártires (1670⁸²) (os irmãos Júlia, Máxima e Veríssimo), da capela mariana (Fig. 21) da Madre de Deus (c.1680) e da capela de S. Gonçalo de Amarante (1712) dita de S. Gonçalinho — designação que transmite a estreita ligação e devoção da população local por este santo português de grande devoção popular.

Precisamente, ao apresentarem características morfológicas e soluções projetuais distintas, servem de casos de estudo ideais para responder com maior aprofundamento às teorias ensaiadas nos capítulos anteriores e, nomeadamente, para tentar perceber como era experimentado, em contexto de obra, um desenho de planta e de tipo de edifício de inspiração erudita, por via dos exemplos difundidos nos tratados.

Nesse sentido, e partindo da ideia já defendida, de que o conhecimento real dos tratados,

79 Pereira, «Resistências e Aceitação do Espaço Barroco: a arquitectura religiosa e civil.», 1986, 35.

80 Efetivamente, embora referidos em compêndios de História da Arte, o seu estudo permanecia por fazer, conhecendo-se a filiação morfológica, mas ignorando-se as origens e o contexto que justificou a sua construção.

81 Expressão utilizada em: (Campos, Monumentos da antiguidade árabe em Portugal, 1970).

82 António Christo afirma como data de instituição do vínculo e fundação da capela o ano de 1670, embora não se refira à fonte. (António Christo, Capelas de Aveiro, Aveiro: ADERAV, 1989, 68).



Fig. 21 Capela da Madre de Deus, Aveiro, c. 1680 (autor)

mesmo os mais difundidos, era um privilégio ao alcance de muito poucos, tentamos compreender os métodos que colocaram literalmente a ideia no terreno. Por outras palavras, num contexto onde é muito provável que não existisse um projeto desenhado, mas apenas ideado e construído ao sabor da obra, interessa-nos tentar compreender se as escolhas projetuais obedeciam a um esquema compositivo predefinido, ou se, pelo contrário, seguiam organicamente ao ritmo da obra. No entanto, esta intenção conduziu-nos à elaboração de um esquema compositivo elementar, que auxiliasse na análise e leitura do espaço em planta, bem como no levantamento arquitetónico realizado.

Conscientes de que nos estaleiros se seguiriam estratégias de rápida e prática aplicação ao terreno dos projetos, especialmente com o uso de estacas e cordas, para reproduzir *in loco* a função do compasso na mesa de projeto, elaborámos um esquema baseado na articulação de triângulos e círculos, por serem as duas formas geométricas elementares que se relacionam diretamente com o hexágono regular.

Assim, o referido esquema constitui-se de um círculo, onde se inscreve o hexágono da nave, dentro do qual estão inscritos dois triângulos equiláteros rodados sobre o mesmo centro. Na intersecção destas três figuras encontramos respostas interessantes com o único intuito de compreender e analisar melhor a informação disponível em cada planta, nomeadamente, quando possível, as intenções projetuais dos construtores de cada uma das capelas. Não houve com este processo a intenção de procurar estabelecer dados concretos sobre os métodos e a atividade construtiva regional. (Fig. 22)

Deste modo, o presente capítulo divide-se entre um primeiro momento, que parte dos casos de estudo e fecha o capítulo anterior, precisamente nos conteúdos que não puderam então ser adiantados, e num segundo momento, em que se contextualizam as três capelas nas circunstâncias históricas, consideradas fundamentais para compreender como, e por que foram construídas.

Começando pela capela dos Santos Mártires, (Fig. 23) sabemos tratar-se de uma capela de quinta⁸³, de fundação originalmente privativa. Segundo as inscrições nos túmulos, foi o fidalgo Simão da Costa Almeida, morto em 1673, que a mandou construir, tendo o seu filho, dez anos depois, ali mandado sepultá-lo juntamente com a sua mulher.

Globalmente, a capela é hoje um corpo hexagonal autónomo, de um só piso, marcado por um expressivo frontão, que se projeta em quase o dobro da altura do pé direito da nave. Tem entrada única, axial, e adossado pelo lado imediatamente à sua esquerda, encontra-se um corpo paralelepípedo, de aspecto tosco, onde se situa a sacristia.

83 Christo, Capelas de Aveiro, 1989, 68.

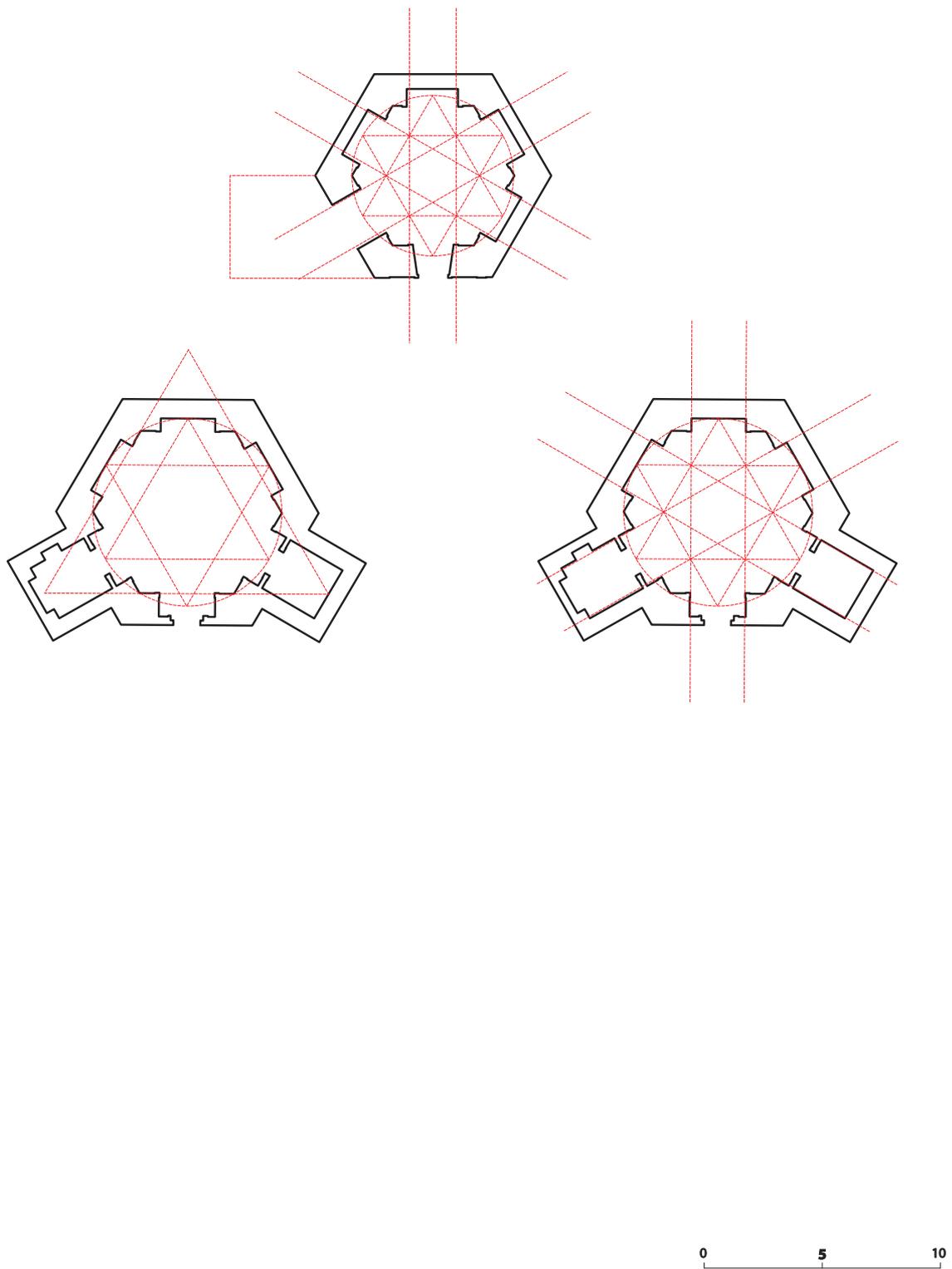


Fig. 22 Esquema geométrico de especulação e análise compositiva sobre as capelas da Madre de Deus e Santos Mártires (autor)

Esta sacristia datará das obras de 1888⁸⁴, quando Alfredo Rangel de Quadros, descendente do fundador, mandou restaurar a capela que se encontrava abandonada⁸⁵. A atual sacristia localiza-se no ponto em que um edifício comunicava com a nave, dado que Rangel de Quadros mandou demolir uma “ampla casa térrea”⁸⁶ situada à esquerda da capela. Com base nisto, podemos supor que, originalmente, este templo se encontrava no termo de um corpo residencial e à face de um caminho rural, hoje a rua dos Santos Mártires, subsistindo ainda o portão que daria acesso a um pátio comum à residência e ao templo.

O exterior é austero, inteiramente rebocado e caiado, com apenas duas pilastras angulares toscanas a marcarem a fachada, constituída por porta, óculo e frontão triangular assente em mísulas e rematado com cruz. Os capitéis das pilastras sustentam uma cornija, que percorre todo o perímetro da capela e da qual arranca um murete que tapa a cobertura de telha, em formato de pirâmide hexagonal abatida, coroada por simples lanternim de vidro. O referido frontão que remata a fachada só arranca acima deste murete⁸⁷.

O interior é igualmente simples, rebocado e caiado, abrindo-se em arcos em cada face, independentes entre si e sem função estrutural aparente. Além do mais, e embora tenham a mesma altura, a sua largura varia, e também o remate dos umbrais difere entre os da cabeceira e os restantes três. Esta desarmonia sobressai a olho nu, pelo que a única nota de nobreza do espaço é dada pelo carácter sepulcral, inspirado pelos dois túmulos com brasão de armas esculpido, que se abrigam nos arcos laterais ao altar-mor. Por fim, e acima dos arcos, corre a cornija, de onde arranca a cúpula de sectores, em tijolo⁸⁸, rebocada e caiada.

Não conseguimos relacionar os vários elementos compositivos com o esquema que originou o hexágono da planta, o que nos leva a acreditar que cada decisão foi tomada na hora e sem relação com o todo do projeto, pelo que o esquema compositivo se esgotou na definição do polígono que a baseia. (Fig. 24)

Todavia, a capela seguinte, a da Madre de Deus, trouxe algumas surpresas. Trata-se igualmente de uma capela privativa de quinta e foi mandada edificar por Nicolau Ribeiro Picado, fidalgo da casa real⁸⁹.

84 Efetivamente, para celebrar e memorar as obras de restauro do templo, o referido Rangel de Quadros mandou colocar duas lápides de cada lado do arco do altar-mor, que ainda hoje podem ser observadas no mesmo sítio.

85 Christo, *Capelas de Aveiro*, 1989, 73.

86 (Christo, 1989, 73).

87 Estão escritas opiniões distintas quanto a este elemento. Nogueira Gonçalves classifica-o de oitocentista ao gosto do barroco tardio. No entanto, Carlos Ruão, na atualização feita em 1996, na ficha só sítio do SIPA, afirma que o desenho do frontão é baseado no da igreja do vizinho Convento de Santo António, de 1653, levantando por isso a hipótese de se poder atribuir às mesmas mãos dada a semelhança formal e proximidade física entre os dois edifícios. (António Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Aveiro, zona Sul*, vol. 6, Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, 143); (www.monumentos.gov.pt com entrada: Capela dos Santos Mártires, Aveiro, Portugal).

88 Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Aveiro, zona Sul*, 1959, 143.

89 Informação disponível em www.monumentos.gov.pt com entrada: Capela do Seixal e Capela da Madre de Deus,



Fig. 23 Capela dos Santos Mártires, Aveiro, 1670. (autor)

A sua datação é imprecisa, por não haver documento nenhum que o comprove, mas já é mencionada em Pinho Queimado (1687) e é referida como “a mais moderna” das ermidas dentro da freguesia de Vera Cruz por Rangel de Quadros⁹⁰. Carvalho da Costa, que se baseou quase exclusivamente em Pinho Queimado quando escreveu sobre Aveiro, foi, neste caso, mais longe, afirmando que “a primeyra na fabrica, & ultima na fundação he a da Madre de Deus...”⁹¹

De facto, a capela da Madre de Deus, embora austera nos materiais e no desenho, apresenta a olho nu uma harmonia de proporções que a revestem de particular interesse. Trata-se de um edifício autónomo, situado em frente da casa principal. Constitui-se de um hexágono regular, com dois corpos cúbicos, mais baixos e adossados nos lados imediatamente laterais à única entrada. Esta, constitui-se, em peça única de cantaria, de uma porta e janelão de igual largura. Por cima, a eixo, ostenta uma placa retangular armoriada, que termina com frontão quebrado rematado com a cruz da Ordem de Cristo.

Os dois corpos cúbicos adossados têm cobertura de telha. Acima das suas coberturas corre a cornija hexagonal, em cujos ângulos saem gárgulas cilíndricas em forma de cano de canhão, e, continuando no sentido ascendente, erguem-se, sobre pedestais, seis pirâmides de base em losango e rematadas com pequena esfera.

Os pedestais unem-se entre si através de uma balaustrada de esteios simples, apenas interrompida por um pequena sineira localizada a eixo com a entrada do templo⁹². O conjunto arquitetónico é finalmente rematado pela cúpula, provavelmente de tijolo e em sectores de seis águas, revestida a azulejos lisboetas do século XVII⁹³ e coroada por lanternim de remate hemisférico que ilumina o interior.

A linguagem austera, de panos rebocados e caiados, mantém-se no interior onde não existe uma composição estrutural evidente, predominando, porém, o impacto da cúpula, que parece tão alta quanto as paredes. Em cada face abriam-se arcos iguais, que não tocam a cornija, de onde arranca a cúpula.

Os três arcos anteriores, na face da rua, albergam a entrada e o acesso aos corpos cúbicos. O da esquerda serve de sacristia e o da direita de coro alto. Este, em particular, encontra-se encerrado apenas ao nível térreo, onde se abre uma porta, posto que, no piso superior, comunica com a nave através de uma balaustrada. Trata-se do local donde a família pro-

Aveiro, Portugal.

90 José Reinaldo Rangel de Quadros Oudinot, Aveiro: Apontamentos Históricos (Câmara Municipal de Aveiro, 2009, 109).

91 Pe. António Carvalho da Costa, *Corographia Portuguesa*, vol. II (Lisboa, 1708, 101).

92 Nogueira Gonçalves refere que este elemento foi ali colocado posteriormente no entanto, é uma composição muito comum nos templos em planta centralizada. (Gonçalves, 1959, 144)

93 (ibid. 144)

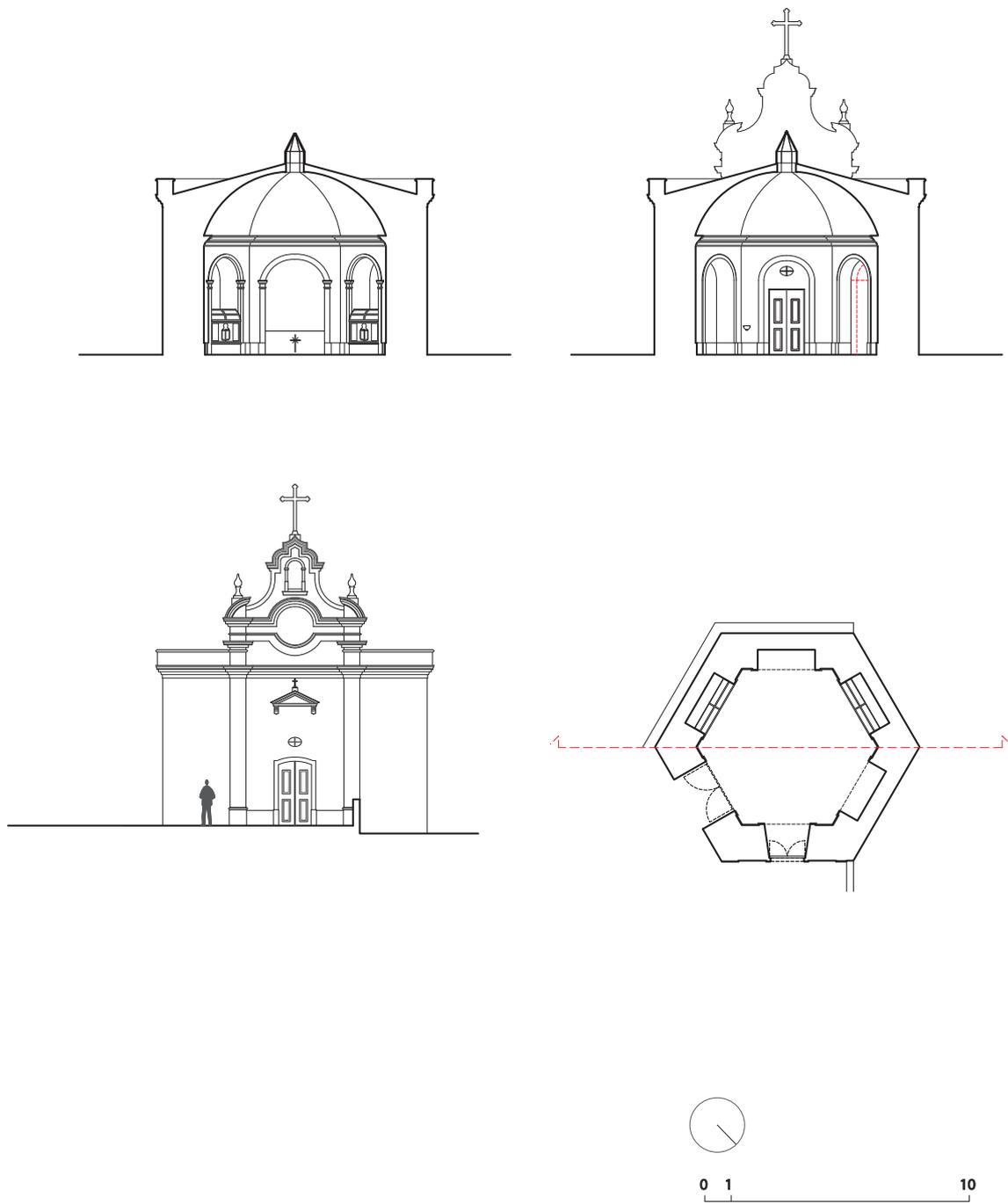


Fig. 24 Levantamentos arquitectónicos da Capela dos Santos Mártires, Aveiro, 1670. (autor)

prietária assistia aos ofícios⁹⁴. Os restantes arcos formam uma cabeceira tripartida e são preenchidos por retábulos em talha, do 3º quartel de seiscentos⁹⁵.

A harmonia de proporções, experimentada a olho nu, é confirmada pela descoberta de que algumas das suas dimensões seguem o traçado ordenado pelo esquema da planta. De facto, é possível perceber que a largura dos arcos internos é ditada pelos eixos paralelos que interseitam, de par em par, cada face do polígono. (Fig. 25)

Por outro lado, os vértices inferiores do triângulo, dentro do qual se insere o hexágono interno, ditam a profundidade da sacristia e da tribuna. Quando aplicado em alçado, o seu vértice superior parece definir a altura do lanternim. Quanto a este dado, porém, seria preciso um levantamento mais rigoroso que, medindo a verdadeira altura do lanternim e a espessura da cúpula, o pudesse, efetivamente, confirmar.

Efetivamente, e a título de exemplo, esta capela está muito próxima do que vemos acontecer no Panteão de Roma, em que a altura da cornija corresponde a metade do círculo da planta. Contudo, no nosso caso, a cornija eleva-se a cerca de sessenta e cinco centímetros, inviabilizando essa hipótese, o que não impede, todavia, que a cúpula tenha dimensões generosas o suficiente para ser o elemento dominador do espaço interno.

Afigura-se, na verdade, difícil de acreditar que alguém capaz de definir a composição de um espaço segundo um esquema de base, e que definiu o pé direito em função do diâmetro da planta, descursasse este detalhe. A possível resposta está na altura dos arcos. Esta é, com efeito, exatamente o mínimo necessário à instalação de dois pisos e de uma balaustrada, como acontece no arco da tribuna, dando por isso a impressão de que já em obra avançada, o construtor roubou altura à cúpula para poder fechar os arcos. Tal pode ter ocorrido por manifesta inaptidão do construtor, que não pode antecipar em planta a altura dos arcos, ou a tribuna ter sido acrescentada ao programa já em fase de obra. É impossível sabê-lo à posteriori. Fica no entanto, a certeza de que o seu construtor, ou por formação ou por ambição, foi capaz de especular sobre o esquema compositivo da planta, definindo a partir dele as principais dimensões do projeto.

Por fim, a Capela de S. Gonçalo, a maior, a única de fundação pública e a última a ser construída, apresenta um programa com as mesmas características de que já houve oportunidade de explorar nos capítulos anteriores, no contexto dos templos poligonais de peregrinação. Como convém aos edifícios religiosos inscritos nesta categoria, o seu volume é perceptível de longe, destacando-se entre as casas do bairro onde se situa. (Fig. 26)

94 Christo, Capelas de Aveiro, 1989, 53.

95 Gonçalves, Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Aveiro, zona Sul, 1959, 144.

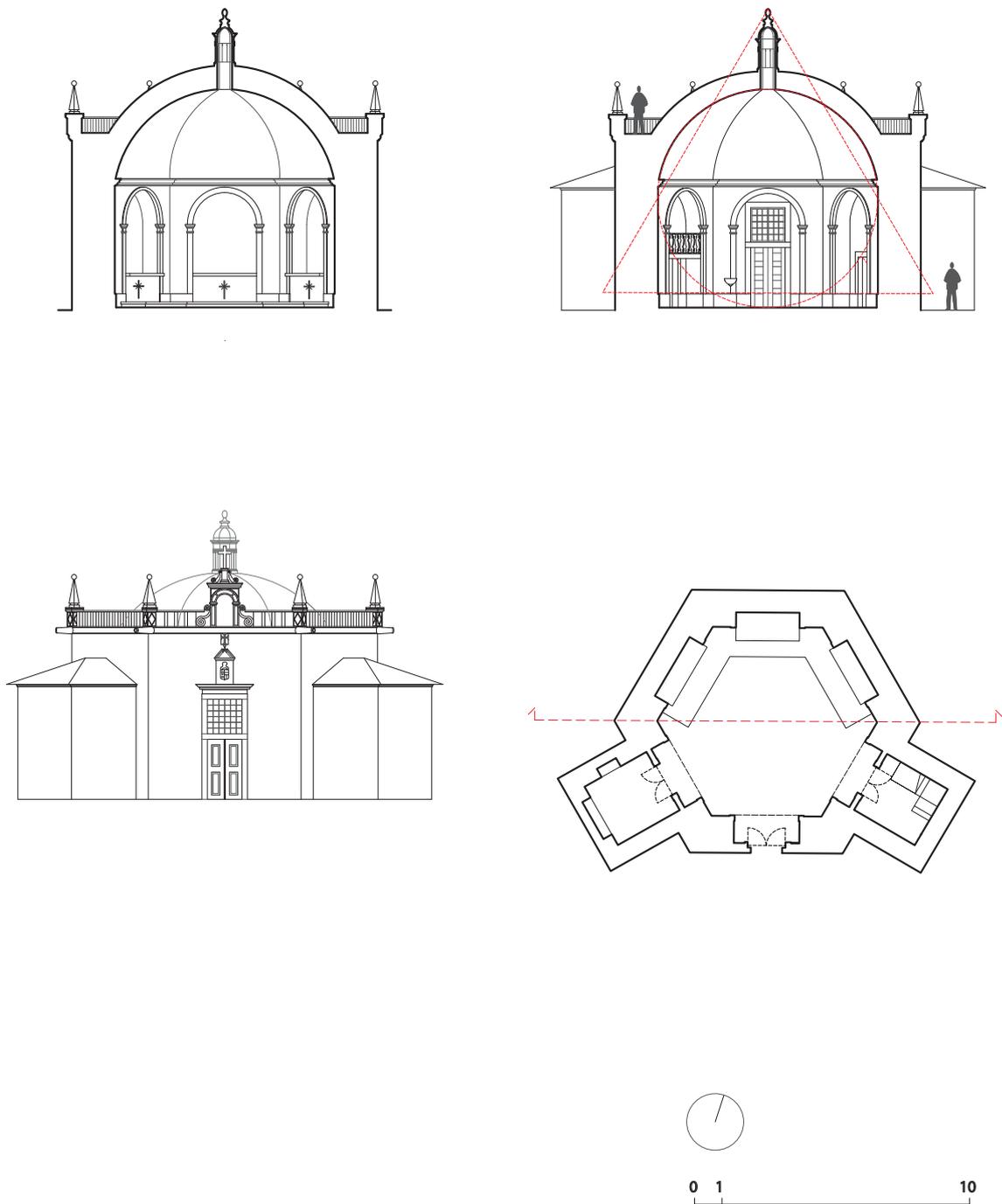


Fig.25 Levantamentos arquitectónicos da Capela da Madre de Deus, Aveiro, c. 1680. (autor)

A sua planta suscita curiosidade, por não apresentar precedentes conhecidos, emancipando-a, nesse sentido, do seu estatuto regional, conferido pela sua localização e qualidade construtiva, bem como escultórica. De facto, esta resulta de uma criativa união entre dois hexágonos, no sentido axial - o da capela e o da sacristia - ligados através do altar-mor. Na realidade, mais do que de uma união, trata-se de um hexágono menor que se funde num hexágono maior, ou, por outras palavras, o bloco da sacristia é habilmente integrado no corpo da capela.

Deste modo, o polígono menor apresenta-se pentagonal desde o exterior, dado que um dos lados, e parte dos seguintes, são suprimidos pelos volume da nave. Desta união, e entre as duas figuras geométricas, de cada lado, resultam dois espaços exíguos e diminutos, criados pelos ângulos confluentes. O construtor resolveu, em planta, este pormenor disfuncional, com uma porta, de cada lado da sacristia. Assim, no seu todo, este conjunto de capela e sacristia resulta numa planta una, em que parece que são as faces do hexágono principal, laterais ao altar-mor, que, ao se prolongarem até à face anterior do hexágono menor, definem a sacristia.

A unidade espacial em planta mantém-se igualmente desde o exterior, com o mesmo tratamento compositivo, caracterizado pelas paredes caiadas, marcadas nos ângulos por pilastras de pedra, sem capitel. A excepção é a face da entrada, que foi totalmente construída em cantaria. Um forte entablamento percorre o perímetro do hexágono da nave, mais alto, e, em efeito de mimese, o mesmo ocorre com o corpo da sacristia. Dos ângulos saem gárgulas semelhantes às da capela da Madre de Deus, embora, de secção hexagonal.

Acima da cornija, mas em inferior plano, eleva-se, sobre um ático com pilastras angulares simples, a cúpula, em sectores de seis águas, rematada com lanternim falso e revestida a azulejos. A cobertura da sacristia é revestida pelos mesmo azulejos, mas toma a forma de uma pirâmide hexagonal truncada pela parede do altar-mor.

Colocamos a hipótese de que o volume original do templo seria apenas este. Posteriormente, foi-lhe acrescentado um murete, acima da cornija principal, e a fachada foi prolongada com uma sineira que a projeta em altura⁹⁶. Tais obras adulteraram o equilíbrio e a simetria do projeto original, que, originalmente, era apenas quebrada pelo tratamento ornamental da cantaria da face da entrada.

Esta constitui-se, então, por entrada axial e com nicho sobreposto e ladeado por pequenas janelas, que parece resultarem de uma fresta semilunar, ou janela termal, na qual incrustaram o nicho. Duas enormes volutas servem, simultaneamente, de decoração da fachada e de frontão, embora esculpido na própria cantaria. As pequenas frestas da fachada acompa-

96 (Gonçalves, 1959,149)



Fig. 26 Capela de São Gonçalo, Aveiro, 1712. (autor)

nham o movimento do arco, que corre internamente, embora dificilmente com o propósito de transmitir desde o exterior a composição interna.

Nas faces imediatamente laterais rasgam-se dois janelões, morfologicamente tratados como portas e que cumprem a função, já identificada noutros templos da região, de permitir aos fiéis, concentrados fora de portas, acompanharem e assistirem aos ofícios.⁹⁷

O interior caracteriza-se pelas sucessivas paredes, que foram concebidas como um pórtico em cantaria, constituído por pilastras angulares, iguais às do exterior, e arcos assentes em colunas quadradas dóricas sem base. Os três arcos posteriores recebem a entrada e os janelões laterais. Os restantes abrigam os altares, constituindo, uma vez mais, a típica cabeceira tripartida, sendo a passagem para a sacristia feita através do retábulo. (Fig. 27) O púlpito, localizado à esquerda entre os arcos do janelão e da epístola, resulta de uma pirâmide hexagonal, invertida e suspensa, e a ele se tem acesso por escada em caracol, colocada no interior da parede.

No cimo do conjunto, corre um entablamento igual ao do exterior, que suporta a cúpula simples e sem faixas, onde se revela outro detalhe invulgar desta capela: a abertura de lunetas em cada sector. As situadas por cima dos arcos das capelas nunca terão sido abertas; quanto às restantes três, foram encerradas posteriormente, ainda existindo, no exterior do ático, as meias luas em cantaria. É incerto o uso destes mecanismos, embora o mais provável seja que tivessem função de iluminação. A sacristia é coberta por cúpula octogonal, em madeira, que, através de pendentes de pedra, se adapta à planta quadrada.

A capela de S. Gonçalo afirma-se, em relação às capelas anteriores, em escala e técnica construtiva, nomeadamente no uso de cantaria na fachada e nos alçados interiores. Paralelamente, a composição interna, nomeadamente a abertura dos arcos, transmite a estrutura do edifício. Por outro lado, a inventividade que mostra o desenho da planta, revela uma maturidade projetual que não encontramos mesmo na capela da Madre de Deus. (Fig. 28)

Surpreende-nos por isso a não sintonia entre o resultado final e o esquema que o terá gerado. De facto, há, aparentemente, neste edifício, igual número de soluções lógicas e de soluções arbitrárias. Desde logo, isto indica que houve um esquema compositivo que se tentou seguir, mas que, por algum fator desconhecido, terá sido, parcialmente, ignorado. Por exemplo, a largura dos arcos e a profundidade das capelas são definidas pelos vértices e pontos de interseção dos dois triângulos que definem o hexágono da planta. Contudo, o arco altar-mor está desviado do centro para a esquerda e os restantes arcos não respeitam a mesma lógica.

⁹⁷ Embora tenha havido tempos em que estiveram encerradas como atestam fotografias antigas e ainda o estavam quando foi escrito o Inventário Artístico de Portugal em 1959, tendo sido reabertas posteriormente, acreditamos ter-se tratado de uma decisão temporária, que uma investigação dedicada ao templo ajudará a esclarecer.



Fig. 27 Interior da Capela de São Gonçalo, Aveiro, 1712 (autor)

A sacristia é, igualmente, outra peça solta na lógica compositiva. A sua profundidade não resulta do esquema compositivo - como vimos acontecer na capela da Madre de Deus - e a sua largura corresponde, de maneira intrigante, à distancia entre os dois eixos paralelos que correm no sentido axial, mas não coincide com eles, estando desviada para a esquerda, tal como o altar-mor.

Deixamos para o fim o aspecto mais peculiar deste edifício, sobre o qual devemos esclarecer, porém, que, tanto esta análise como os restantes desenhos realizados para esta dissertação se baseiam na planta realizada para o Inventário Artístico de Portugal⁹⁸. Consequentemente, houve um aspecto em planta que complicou o desenho dos alçados internos: trata-se do arco do altar-mor, que não se encosta à pilastra angular do lado direito, à semelhança dos restantes arcos do templo. Este pormenor, por si, já seria estranho, mas complica-se quando se percebe que tal não se observa hoje. Perante isto, percebemos que a pedra do arco do altar-mor é recente, levando a concluir que houve obras posteriores que, nomeadamente, alteraram o arco original, talvez para corrigir este problema compositivo.⁹⁹

Perante o dilema sobre como desenhar os alçados - se segundo uma composição que existe em planta, mas já não no lugar, ou segundo o que existe atualmente - optou-se por basear estes desenhos numa planta idealizada, que corresponderia ao projeto original. Após esta operação, e fazendo a sacristia acompanhar o mesmo movimento para a direita, percebemos que tanto o altar, como o arco e a sacristia estavam desviadas a mesma distância para a esquerda e que, ao corrigir-se este defeito, as paredes dos sacristia alinham com as paredes dos altares laterais. Desta forma, só se afigura uma explicação: terão sido as escadas de acesso à cobertura que obrigaram a um reforço da parede, que fez desviar todos os elementos referidos para o lado oposto. (Fig. 29)

Esta conclusão ajuda-nos a perceber que o maior desafio colocado numa obra em planta centralizada é o suporte do peso da cúpula. Concluimos assim, sugerindo que ao mérito criativo do construtor se opôs a limitação técnica — talvez mesmo por estrear-se com uma obra de tal complexidade. Essa limitação técnica explicaria que o plano idealizado tivesse sido adulterado em função de necessidades práticas, razão pela qual a sacristia só pôde ser construída após ter sido levantada a parede que partilha com a nave — daí que a sua localização responda a uma premissa técnica e não compositiva.

Por fim, resta esclarecer que este tipo de situação não seria sentido como um erro projetual,

98 (Gonçalves, 1959,144)

99 A conservação da capela está sob o cuidado dos mordomos da Festa de S. Gonçalinho, com rotação anual, e talvez por isso foi sofrendo sucessivas obras em que se alteraram pavimentos, retábulos, abriram e fecharam vãos. Este facto, explicará a alteração dos arcos. Estas conclusões foram retiradas da simples observação em local e comparação de fotografias antigas. No entanto, uma futura investigação dedicada à capela de S. Gonçalo conseguirá esclarecer estas dúvidas.

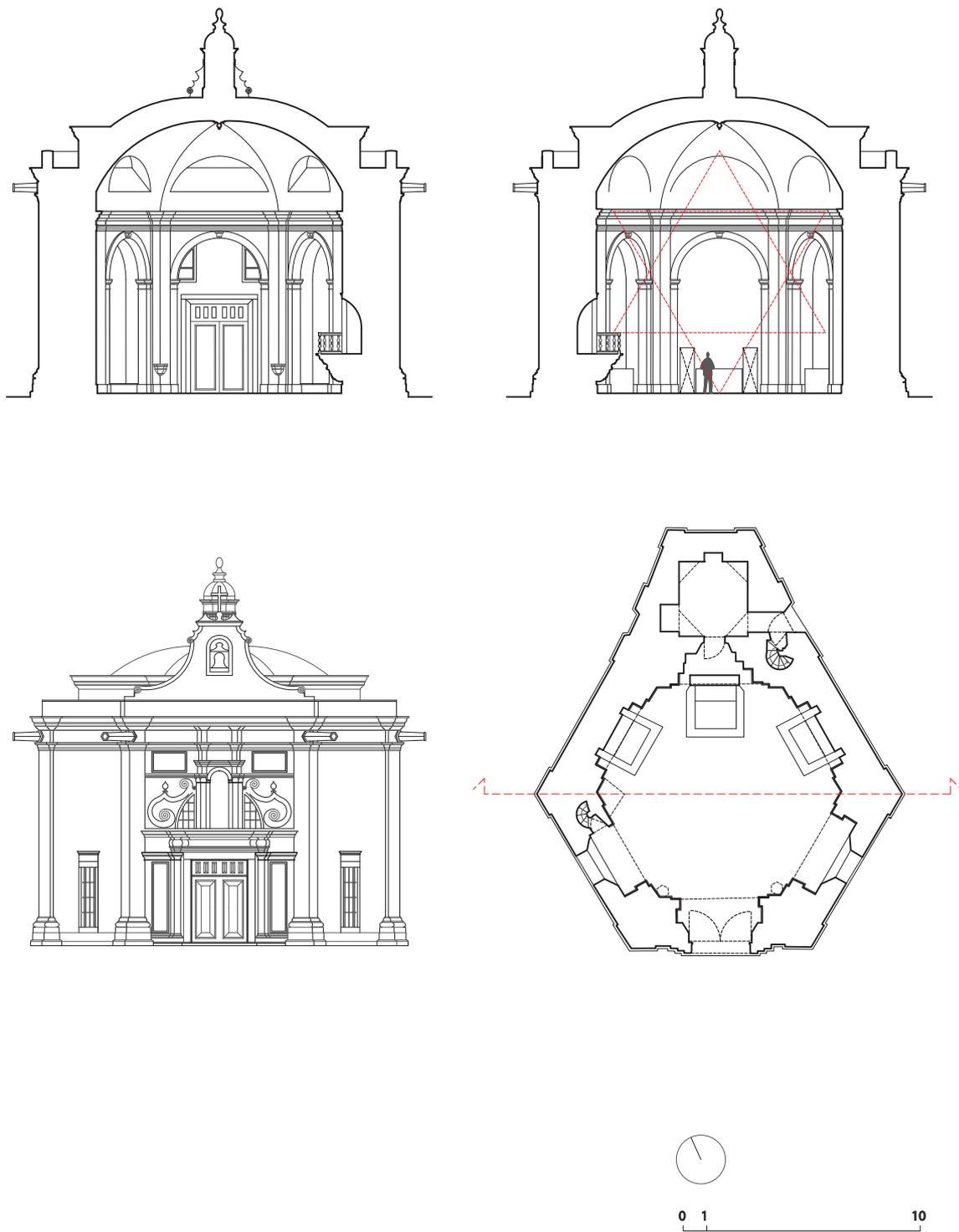


Fig. 28 Levantamentos arquitectónicos da Capela de S. Gonçalo, Aveiro, 1712. (autor)

mas, provavelmente, como uma rotina de estaleiro, em que a forma idealizada tinha forçosamente de ser adaptada à realidade construtiva. Esta reflexão, confrontada com a aplicação do mesmo esquema compositivo sobre o corte transversal do interior do templo, leva a supor que a coincidência entre a altura da cornija e a linha de intersecção dos dois triângulos da planta se deverá a uma mera probabilidade, ainda que o mesmo esquema pareça definir a altura da balaustrada do púlpito. Mas seria preciso um levantamento rigoroso, e não para efeitos representativos, para oferecer dados seguros a este respeito.

Finalmente, terminamos esta análise confirmando com maior segurança alguns pontos. Cada caso deve ser entendido como autónomo, precisamente porque a sua iniciativa de construção e estaleiro se enquadraram em condições particulares. Todavia, as três capelas analisadas, ao apresentarem-se tão distintas, permitem não só confirmar esta regra como, em paralelo, justificar a sua representatividade na qualidade de casos de estudo.

Efetivamente, segundo esta análise, acreditamos que a qualidade compositiva de cada caso dependeu mais do autodidatismo do seu autor do que de um acesso a fontes teóricas, naturalmente materializadas nos tratados. Em boa verdade, a distância entre o polígono da base e a definição da restante composição arquitetónica é medida pela capacidade especulativa do seu autor. Como nos foi dado igualmente entender, uma obra mais rica em materiais e esculturas não é obrigatoriamente mais correta ou erudita.

Tal facto traz luz sobre a última incógnita, que se relaciona com a estranha austeridade de quase todos os templos centralizados, mesmo em contexto rural. A resposta, a haver, poderá estar relacionada com a complexidade técnica de fazer sustentar uma cobertura em cúpula, o que relacionaria estas construções com as áreas nobres da engenharia e da arquitetura, umbilicalmente ligadas, emancipando-as do labor da construção e distinguindo-as largamente das restantes construções religiosas em contexto rural. No entanto, esse facto sublinha a ideia de que havia influência morfológica de umas obras para as outras, da cidade para o campo e das maiores para as menores. Mais à frente voltaremos a este assunto.

Ainda assim, temos consciência de que o ornato foi entendido como a primeira solução tanto de um estaleiro rico, capaz de financiar vários ofícios ao seu serviço, como de um estaleiro pobre, onde se assume a decoração como a solução para disfarçar a falta de qualidade técnica dos seus artesãos. Pretenderiam os seus construtores pensar estas plantas centralizadas fora desta realidade?

Com esta questão em aberto encerramos o tema dedicado ao contexto construtivo das capelas centralizadas regionais. Porém, não enquadrar esta análise dentro do contexto histórico deixaria incompleta esta investigação, nomeadamente no que releva para entender o que contribuiu para que tivessem sido construídas cinco plantas centralizadas dentro da mesma povoação.

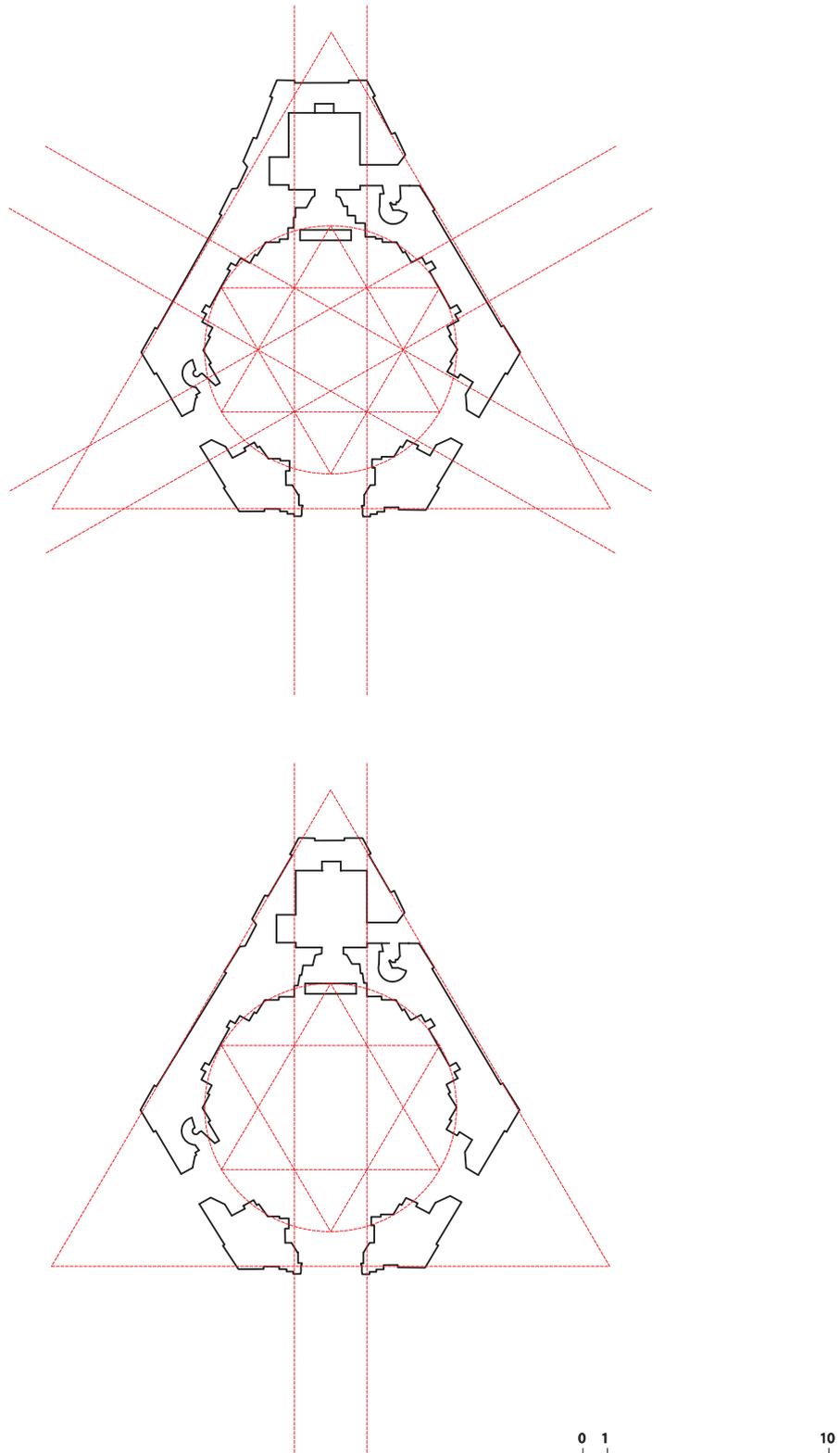


Fig. 29 Comparação entre hipotética planta projectada e planta construída - Capela de S. Gonçalo, Aveiro, 1712. (autor)

Efetivamente, é importante perceber como o século XVII, ao qual, grosso modo, pertencem estes casos de estudo, representa, para Aveiro¹⁰⁰, um período de recessão caracterizado por um lento agonizar económico, após um extraordinário desenvolvimento nos dois séculos anteriores¹⁰¹, globalmente causado pela transformação da morfologia do território.

Aveiro situa-se na foz do rio Vouga, numa planície, onde ramificações diversas de cursos de água doce se fundem com a água do mar, constituindo a conhecida ria. O seu povoamento deu-se aproveitando as vias fluviais proporcionadas pela situação na foz de um rio e o franco acesso ao mar.

A conjugação de implantação costeira, por um lado, e de uma variedade de cursos de água doce e solos férteis por outro, permitiram à vila basear a sua economia na agricultura, pesca e caça, e usar o seu porto para escoamento da maioria destes produtos¹⁰². Desenvolveria, assim, as suas próprias estruturas comerciais, o que deu origem a um franco crescimento populacional e à criação de uma classe mercantil. Este crescimento exponencial teve, nomeadamente, efeitos claros na expansão urbana da velha vila muralhada, que se manteve o núcleo urbano principal até ao século XIX, quando se demoliram os antigos muros.¹⁰³

Esta área urbana, implantada na margem sul do Esteiro do Côjo¹⁰⁴, possuía, grosso modo, formato triangular e era atravessada, de norte a sul, pela rua direita, a principal e onde residia a principal nobreza da vila, a maioria com as suas quintas na margem norte¹⁰⁵. O intenso crescimento demográfico, a par da produtiva atividade comercial, ligada ao mar¹⁰⁶, ditou o aparecimento de mais dois focos habitacionais extra-muros. O principal chamou-se de Vila Nova¹⁰⁷, localizou-se na margem norte do esteiro e expandiu-se ao longo do prolongamento da Rua Direita, nomeada Rua dos Mercadores; e um menor, a oeste, na margem sul, foi habitado pelos comerciantes ingleses e chamado de Alboi¹⁰⁸. (Fig. 30)

A Rua dos Mercadores terminava num largo em frente à Igreja de Nossa Senhora da Apresentação. Desde este largo, no sentido nascente e flectindo para nordeste, corria o caminho rural para a povoação vizinha de Esgueira, a que, à data, se dava o nome de rua de Vila Nova, e ao longo da qual se foi prolongando a povoação, nomeadamente com a construção de igrejas e conventos, estando agora o atual percurso dividido por várias designações toponímicas e totalmente absorvido pela malha urbana de Aveiro.

100 A actual cidade de Aveiro, que até 1759 foi uma vila e até 1773 pertenceu à diocese de Coimbra.

101 Francisco Ferreira Neves, «A Memória Sobre Aveiro de Pinho Queimado», Arquivo do Distrito de Aveiro III, n. 10 (1937): 90

102 Neves, «A Memória Sobre Aveiro de Pinho Queimado», 1937, 93

103 Oudinot, Aveiro: Apontamentos Históricos, 2009, 232.

104 Trata-se de um dos principais braços da ria, que atravessa a povoação de poente a nascente.

105 Neves, «A Memória Sobre Aveiro de Pinho Queimado», 1937, 93

106 (Neves, 1937, 93)

107 Actualmente, o Bairro da Beira-Mar da cidade de Aveiro.

108 Neves, «A Memória Sobre Aveiro de Pinho Queimado», 1937, 93

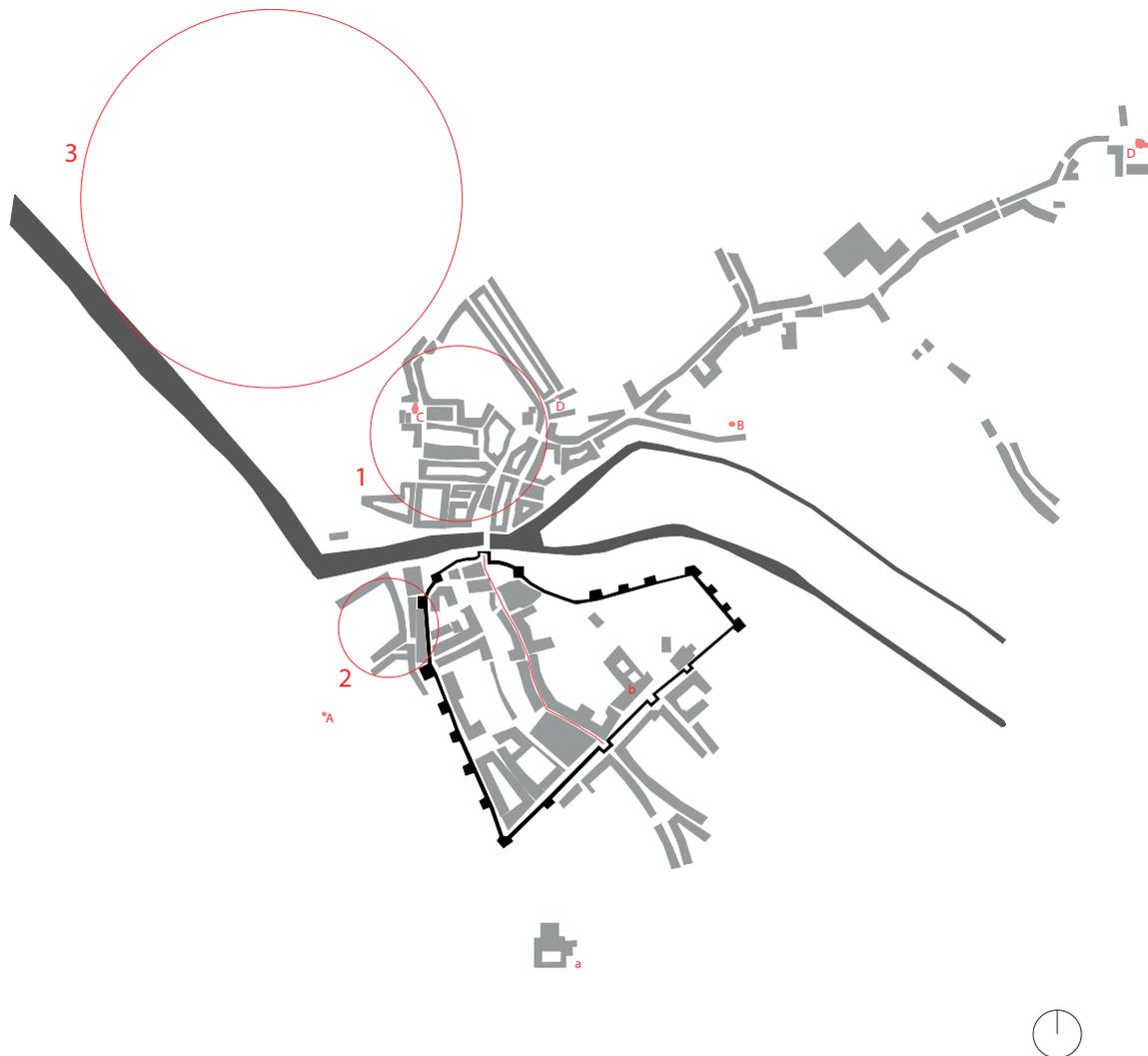


Fig. 30 Mapa da Vila de Aveiro no século XVIII, segundo o Plano Director Municipal de 1964 (autor) **1.** Vila Nova (actual bairro da Beira Mar); **2.** Bairro do Alboi; **3.** Salinas; **A.** Capela dos Santos Mártires (c.1670); **B.** Capela da Madre de Deus (c.1680); **C.** Capela de S. Gonçalo (1712); **D.** Capela do Senhor das Barrocas (1722); **a.** Convento de Santo António (actual sede da Polícia Judiciária); **b.** Mosteiro de Jesus (actual Museu de Aveiro).

Foi, precisamente, fora de muralhas, que se construiriam capelas centralizadas. A capela dos Santos Mártires em Alboi, a de S. Gonçalo dentro do Bairro da Vila Nova e a da Madre de Deus dentro da quinta, cujo acesso era feito pela Rua da Vila Nova. E foi no término desta via, no limite com a vila de Esgueira que se construiu mais tarde a capela do Senhor das Barrocas. Por fim, resta mencionar que a capela de S. Bartolomeu se encontra a norte do Bairro da Vila Nova.

A articulação de quatro entre as cinco capelas, ao longo da mesma via, suscitou dúvidas no início da dissertação; porém, atentando na evolução urbana, percebe-se que é uma questão de probabilidade. Muito raramente a tipologia foi usada dentro de malhas urbanas — deste modo, localizavam-se isoladas ou em zonas de expansão urbana, o que é, simplesmente, o caso.

A concentração invulgar destas cinco capelas centralizadas continua, porém, por entender. A resposta estará, muito possivelmente, nos acontecimentos que marcaram os séculos XVI a XVIII e diretamente relacionada com fenómenos naturais.

Aveiro implantou-se numa costa em lenta transformação, por ação dos fortes ventos e da força das marés. Desde o século X¹⁰⁹ estes factores transformaram um “estuário aberto e recortado (...) na atual laguna, que foi sendo progressivamente isolada do mar como resultado de um cordão arenoso¹¹⁰ que se começou a formar, gradualmente, de norte para sul”¹¹¹.

Num primeiro período, que culminou no século XV, este fenómeno beneficiou a povoação por se terem criado condições para a instalação de salinas, o que transformou o sal na atividade económica principal “e mais abundante produção”¹¹². Contudo, o contínuo avanço do cabedelo e o consequente assoreamento da ria, conduziram ao primeiro fechamento da barra, em 1575¹¹³, o que bloqueou o acesso ao mar. (Fig. 31) As águas da foz subiram de nível e terão alagado a área circundante, destruindo as salinas e salgando os terrenos agrícolas e, conseqüentemente, a “estagnação das águas favoreceu o aparecimento de epidemias”¹¹⁴.

Após o primeiro fecho da barra, foram sendo, sucessivamente, e em locais diferentes, abertas

109 Diana Vela de Almeida, «Vila Nova de Aveiro: Formas Urbanas Reguladas» (Departamento de Arquitectura FCTUC, 2011, 37).

110 Trata-se de um fenómeno geomorfológico - vulgarmente conhecido por cabedelo ou barra - que correspondeu à continuação da linha costeira a norte, transformando a ténue baía da foz do Vouga numa laguna que comunica com o mar através de um intervalo que foi estreitando com o passar dos anos. A diminuição do fluxo das águas do mar e a pressão dos fortes ventos foi assoreando a ria dificultando nomeadamente a navegação na sua água.

111 Almeida, «Vila Nova de Aveiro: Formas Urbanas Reguladas», 2011, 37.

112 Neves, «A Memória Sobre Aveiro de Pinho Queimado», 1937, 94

113 Vitor Ramalho Cruz, «A Capela do Senhor das Barrocas», Boletim Municipal de Aveiro, n.22 (Dez de 1993), 44.

114 Almeida, «Vila Nova de Aveiro: Formas Urbanas Reguladas», 2011, 41.

novas comunicações, através de obras tecnicamente precárias, o que resultava em soluções de pouca duração¹¹⁵ e numa cada vez maior dificuldade de navegação dentro da ria que ligava Aveiro ao oceano. Uma obra que resolvesse definitivamente o problema, era tecnicamente complexa e muito dispendiosa¹¹⁶, tendo apenas sido concretizada em 1808¹¹⁷.

Entre o primeiro fecho e abertura definitiva da barra decorreram longos 233 anos, marcados por uma crescente agonia social, económica e financeira que facilmente se adivinha dramática e asfíxiante para a população, em parte representada pelos censos demográficos onde os 12 mil habitantes em 1572 dão lugar a 4300 em 1732¹¹⁸.

Assim, uma povoação maioritariamente dependente do mar¹¹⁹ vê-se, de súbito, sem meios de subsistência, bem como apanhada por repetidas vagas de epidemias. Facilmente se percebe que, enquanto a fidalguia terá tido meios para partir para outras paragens, como referiu Pinho Queimado¹²⁰, os mareantes e as suas famílias definharam sem meios nem opções de fuga.

Ao contextualizar este cenário dramático dentro do século XVII português, e no fenómeno de isolamento nacional, a par da hegemonia da Igreja enquanto instituição reguladora da conduta moral e dos comportamentos sociais, facilmente se acredita numa canalização do desespero colectivo para a extrema religiosidade e devoção de uma população cuja ingenuidade, a nível nacional, alimentava os inúmeros milagres e visões místicas que originaram tantos templos.

Consequentemente, o principal exercício de observação que permite relacionar estes factos baseia-se no seguinte: é um dado curioso que seja em seiscentos, já passado o fulgor económico dos séculos XV e XVI, e em plena crise, que se tenham construído os principais edifícios da vila, em especial os ligados às ordens religiosas¹²¹, e ainda todas as capelas poligonais.

Esta observação é particularmente importante para compreender a capela de S. Gonçalo. Embora não haja documentação que o comprove, o ainda muito popular culto de São Gonçalo de Amarante, bem como a sua implantação dentro do antigo bairro da Vila Nova, indica tratar-se de um templo de peregrinação, construído pela comunidade ligada às atividades marítimas.

115 (Almeida, 2011, 41).

116 Neves, «A Memória Sobre Aveiro de Pinho Queimado», 1937, 99.

117 Oudinot, Aveiro: Apontamentos Históricos, 2009, 233

118 Almeida, «Vila Nova de Aveiro: Formas Urbanas Reguladas», 2011, 147.

119 Neves, «A Memória Sobre Aveiro de Pinho Queimado», 1937, 89–100.

120 (Neves, 1937, 99).

121 Cruz, «A Capela do Senhor das Barrocas», 1993, 44

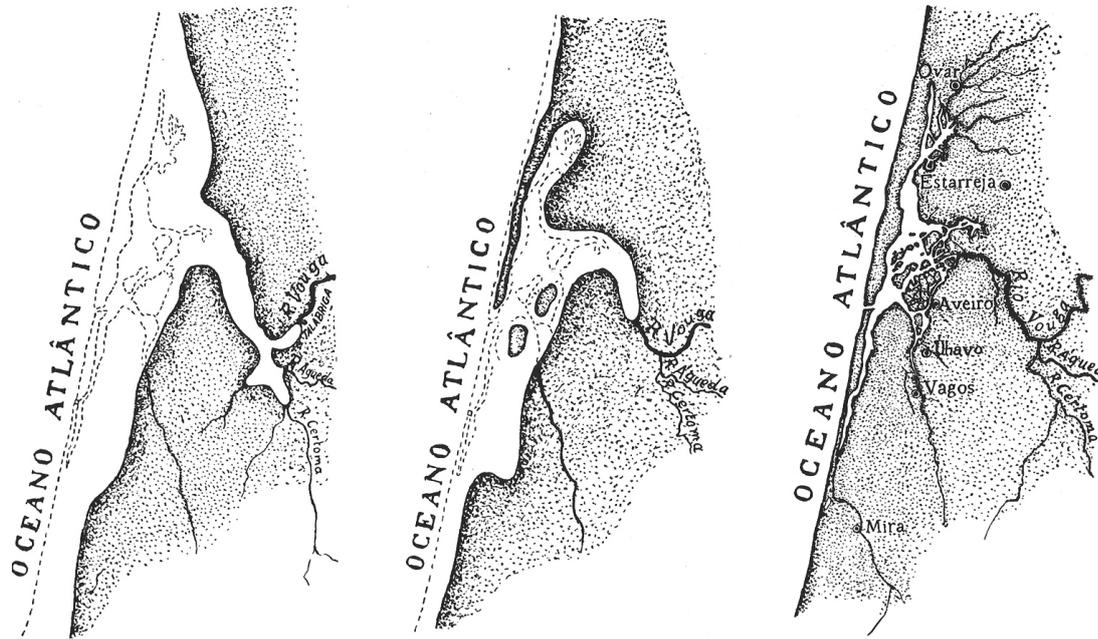


Fig. 31 Fases da formação da ria de Aveiro: 1. reconstituição do litoral junto da foz do rio Vouga na época proto-histórica; 2. desenho da ria de Aveiro em mapas antigos; 3. configuração actual da ria de Aveiro. (Arroteia)

Todavia, é a dissonância entre a sua escala, o investimento colectivo que a financiou e o período de recessão sócio-económica que a enquadrou, que justifica entender as iniciativas de construção dos templos de Aveiro num quadro de extrema devoção suscitado pelo desespero da população. É pertinente mencionar a este respeito a capela de Nossa Senhora das Areias, em S. Jacinto, abordada no capítulo anterior, que deve o nome ao facto de estar implantada no cabedelo arenoso e cuja fundação se explica, evidentemente, nas mesmas circunstâncias históricas.

Deste modo, a tipologia é novamente entendida como uma arquitetura especial usada num contexto específico — já não celebratória, à semelhança de outros exemplos, mas igualmente excepcional e por certo com o objectivo muito concreto de oferecer o que de melhor se sabia construir na região: em planta centralizada e com cúpula.

Porém, resta-nos abordar a última etapa desta análise, a morfologia. Só é pertinente abordar este assunto para encerrar questões abertas nos últimos dois capítulos. Acreditamos que as capelas poligonais, nomeadamente as construídas na Beira Litoral, se fundamentaram, em parte, nos conteúdos teóricos dos tratados de arquitetura, em especial o de Serlio — por um lado pelo seu conteúdo essencialmente figurativo (e, por isso, de directa compreensão), por outro pela representação de exemplos concretos de plantas poligonais. Mas também a forma poligonal será a resposta mais directa, dentro do quadro cultural português, à atualização estética de um modelo regional antigo: referimo-nos às capelas de tradição árabe.

No entanto há um terceiro fator que não pode ser ignorado: o do exemplo. Efetivamente, à medida que avançamos pelo século XVII, assiste-se à criação de uma rede de modelos que servirão directamente de inspiração. Nesse sentido, é difícil não pensar nas capelas dos Santos Mártires e da Madre de Deus, iniciativas privadas de famílias nobres, sem as relacionar com a vizinha capela de Nossa Senhora da Encarnação (1656), na Feira, por sua vez relacionada, certamente, com a igreja do Convento do Bom Sucesso em Lisboa, conforme já houve oportunidade de explicar.

A importância social dos seus patronos, os condes da Feira, bastaria para justificar uma emulação dos dois fidalgos aveirenses, mas a ideia de uma forte interação entre as estruturas sociais das duas vilas é justificada em Pinho Queimado, que alongou à vila da Feira a lista de apelidos ilustres de Aveiro¹²². Por fim, e como nota esclarecedora, deve referir-se que uma hipotética relação entre as ermidas da Arrábida, construídas pelos duques de Aveiro, e as versões poligonais do seu ducado, deixa de fazer sentido quando sabemos que as sucessivas gerações de duques nunca viveram ali, nem tão pouco visitaram a vila cujo título ostentaram.¹²³

122 Neves, «A Memória Sobre Aveiro de Pinho Queimado», 1937, 97-98.

123 Oudinot, Aveiro: Apontamentos Históricos, 2009, 313-396.

PARTE III
O SENHOR DAS BARROCAS

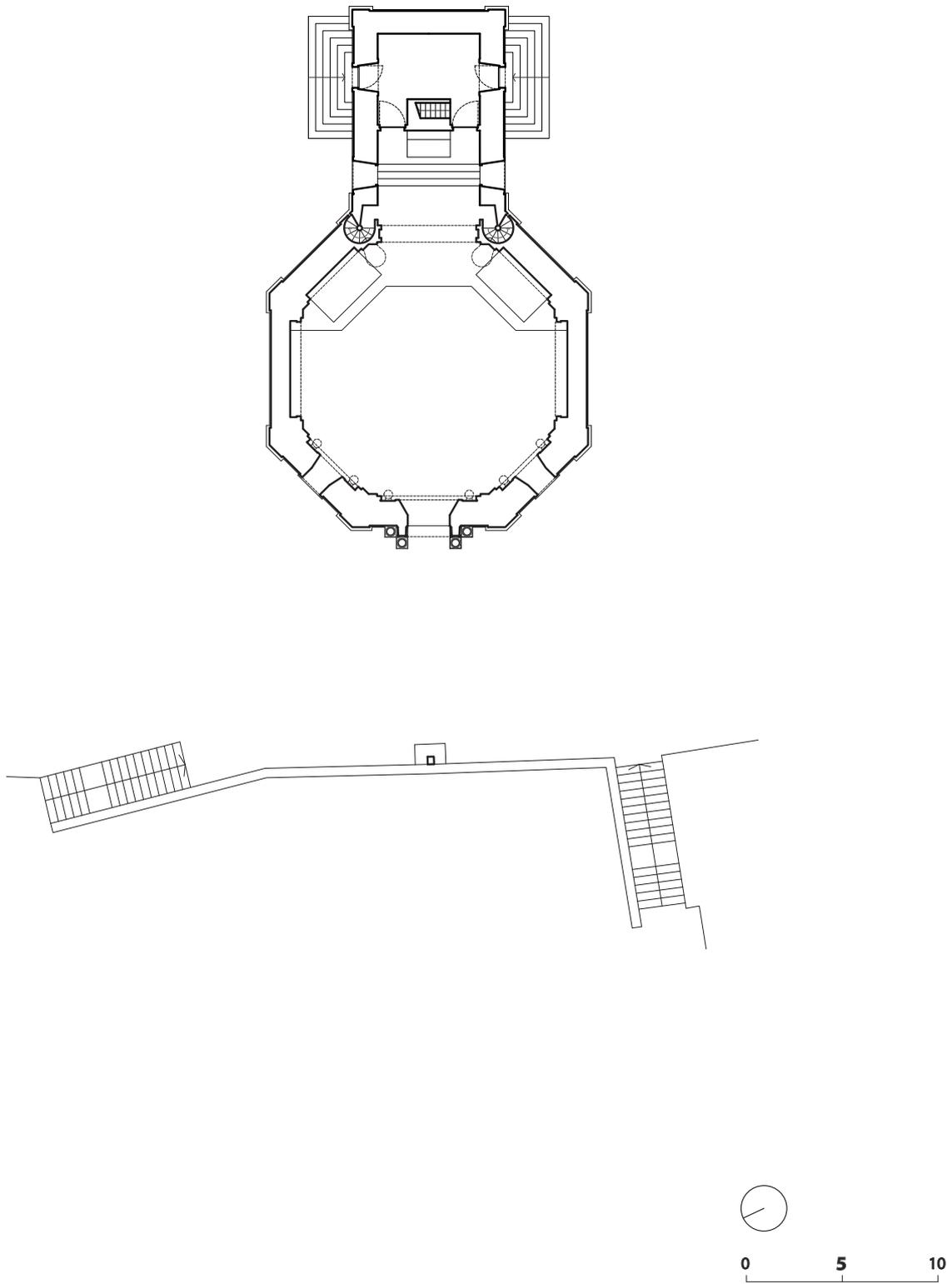


Fig. 1 Planta da Capela do Senhor das Barrocas, Aveiro, 1722. (autor)

LEITURA DO ESPAÇO

Em 1722 começou a ser construída a Capela do Senhor das Barrocas, situada num lugar dito “das Barrocas”, ao termo da antiga rua da Vila Nova. Esta via não era mais do que parte de um caminho rural, que ligava as vilas de Aveiro e Esgueira¹, ao longo do qual se expandiu a construção urbana residencial e se implantaram dois conventos. Identificamos no seu projeto a procura, certamente, de resposta a três premissas fundamentais: a criação de espaço, a gestão eficiente desse mesmo espaço e a afirmação do seu edifício na paisagem.

Por força das circunstâncias e vontade das populações², a capela foi construída num promontório rochoso, de cuja base brotava água, a qual, achando-se “milagrosa”³, se ordenou que fosse recolhida através de uma fonte talhada para o efeito. Deste modo, o acesso à capela faz-se por meio de dois lances de escadas que enquadram a dita fonte, terminando, cada um, num peculiar ornato de forma não arquitetónica, sob a forma de vasos ou urnas com flores. Entre estes dois elementos e a eixo com a fonte foi colocada uma cruz de pedra de grandes dimensões.

O edifício assemelha-se a uma torre de fortificação, essencialmente por corresponder em volume à forma da nave: um quadrado de cantos cortados. Por outro lado, a extrema sobriedade da composição, marcada por grandes pilastras angulares da ordem toscana, bem como o uso dos elementos verticais que se vão sucedendo e estilizando no sentido ascensional, culminando numa coroa de pináculos, reforçam esta afinidade. No lado posterior do edifício acopla-se um corpo mais baixo de planta retangular, que alberga exclusivamente a capela-mor e a sacristia. (Fig. 2)

Vale a pena referir que, pelas dimensões da altura e pela morfologia característica, estes edifícios eram aproveitados como pontos de referência para a navegação na costa e, no efeito inverso, como pontos de miragem do trânsito naval. No caso particular das Barrocas, segundo relatos, confirma-se que se fazia acesso até ao topo da cobertura para controlar embarcações que entravam e saíam da barra. Já foi, de resto, explicada a importância que estes templos adquiriram no seio da população ligada à faina, facto confirmado pelos numerosos ex-votos ainda hoje guardados no interior do edifício.

1 Em 1722 o terreno da capela pertencia a António Roíz, de Aveiro, mas situava-se dentro do limite da Vila de Esgueira, e assim permaneceu até 1835 segundo José Rangel de Quadros. Deste modo, o terreno estava sob influência do pároco de Esgueira, facto que motivou inúmeros conflitos com os devotos e membros da posterior Irmandade, a maioria residentes em Aveiro. (José Reinaldo Rangel de Quadros Oudinot, Aveiro: Apontamentos Históricos, Câmara Municipal de Aveiro, 2009, 109)

2 “Instituições Pias”, Caixa III, Documento 17 (Barrocas), (Arquivo da Universidade de Coimbra, 1721, fl. 35)

3 “Instituições Pias”, 1721, fl. 35



Fig. 2 Postal antigo da Capela do Senhor das Barrocas, Aveiro, 1722.

Contudo, a verticalidade da construção é regrada pelos elementos horizontais — os entablamentos — que lhe conferem, na sua imagem global, um aspecto resultante da adição de três elementos distintos, que correspondem às três funções principais: nave, presbitério e cúpula, às quais acrescentaríamos a cobertura em telha, outro elemento independente, que remata o conjunto.

Deste modo, em alçado, identificam-se duas ordens de paredes separadas por um forte entablamento toscano. A primeira ordem levanta-se desde o piso térreo até dois terços da altura total do edifício e percorre todo o perímetro, enquanto que a segunda se ergue somente do corpo octogonal, constituindo-se como um ático, onde, em cada face, se abre um janelão em moldura simples de cantaria e rematado em arco de volta perfeita. Por fim, o edifício é coroado por um murete, de cujos ângulos se erguem os grandes pináculos em formato de obelisco, rematados por óvalos, numa distribuição apenas quebrada pelo campanário, a eixo com o portal, que, à semelhança dos outros templos centralizados portugueses, se situa no alinhamento da entrada principal.

Finalmente, a cobertura — uma pirâmide octogonal em telha —, fica em plano inferior, elevada à altura do murete, dando espaço para um corredor de circulação a todo o perímetro do polígono. Aos atributos de robustez e clareza de composição acrescentamos o da simetria. De facto, os elementos que compõem o alçado do edifício, em todo o perímetro, repetem-se em espelho, através de um eixo imaginário, alinhado pela entrada principal e pelo campanário. Deste modo, o corpo retangular da capela-mor e sacristia é fenestrado, de ambos os lados, por um janelão e uma porta à qual se acede por meio de degraus. O primeiro, em formato retangular, mais alto do que largo, ilumina o presbitério e a entrada constitui-se de porta encimada por janela quadrada, com os dois elementos tratados como peça única de cantaria. Na parede do fundo, virada a nascente, rasgam-se duas janelas a meia altura, ligeiramente mais altas que largas.

Na tradição das capelas de peregrinação e de culto popular, reforça-se a entrada principal com mais duas portas, abertas nas faces imediatamente laterais. Cada uma destas entradas tem a eixo um janelão retangular, mais alto do que largo, e destacam-se da racionalidade da composição global dos alçados pela forte carga decorativa dos seus grupos escultóricos, em especial o do portal principal, que monumentalizam, como um arco do triunfo, o acesso à nave. (Fig. 5)

Ainda no plano exterior, torna-se interessante perceber como a composição dos alçados responde a duas intenções distintas. Assim, na tradição da maioria dos templos centralizados em território nacional, a composição dos elementos procura afirmar a longitudinalidade do edifício, neste caso particularmente acentuada pelo campanário e pela dinâmica decoração do portal principal. Contudo, e à semelhança do que já foi referido noutra capítulo, a

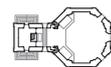
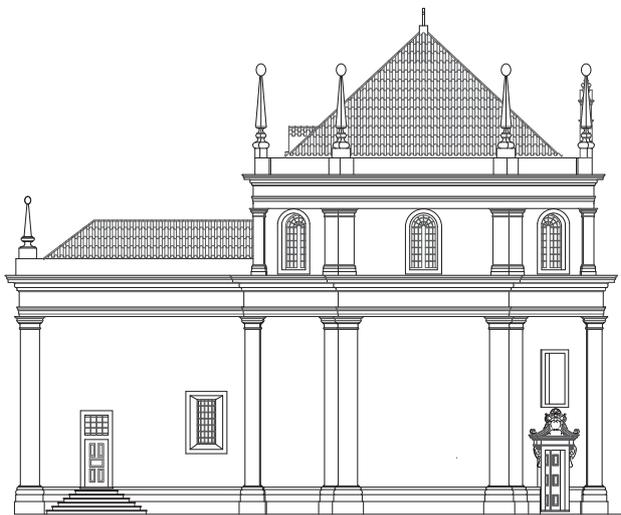
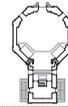
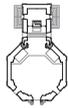
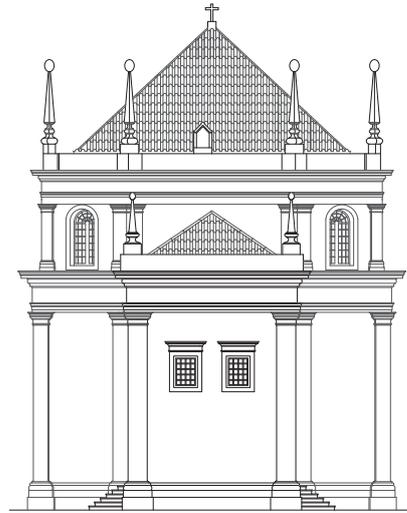
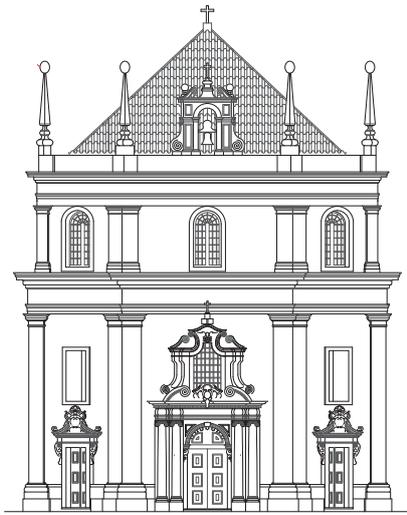


Fig. 3 Alçados da Capela do Senhor das Barrocas, Aveiro, 1722. (autor)

propósito da capela mariana de Seiça, a composição do ático responde a uma intencional estabilização do desenho, de forma a criar uma sequência constante a todo o perímetro do templo. Este gesto serve, assim, um propósito comum entre os templos de peregrinação⁴: a necessidade de destacar o monumento na paisagem e de o tornar reconhecível desde qualquer ângulo, por parte dos peregrinos, independentemente dos caminhos que tomassem. É um facto, porém, que não foi colocada uma janela na face alinhada com o arco do presbitério, essencialmente porque esta se encontra inutilizada pela cobertura do corpo paralelepipedico⁵.

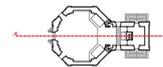
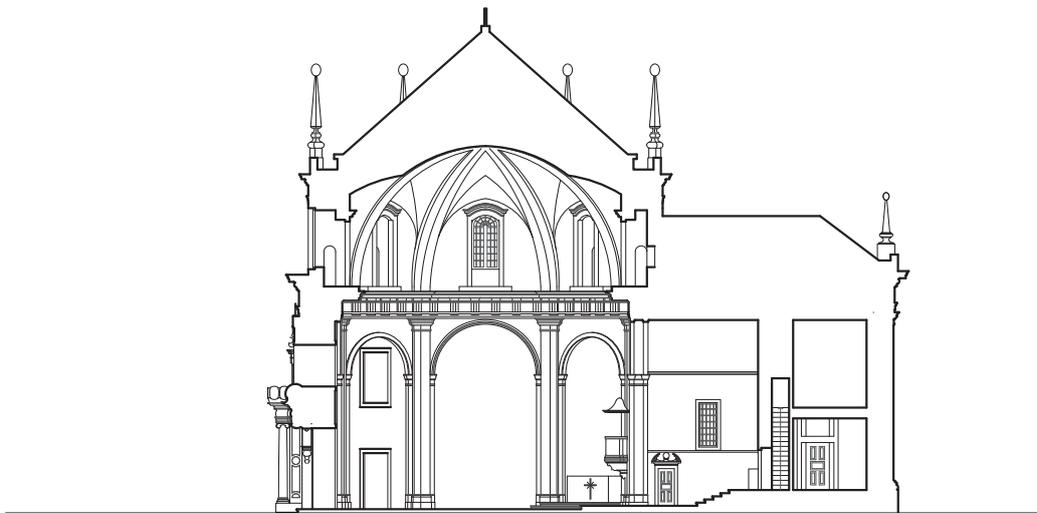
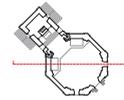
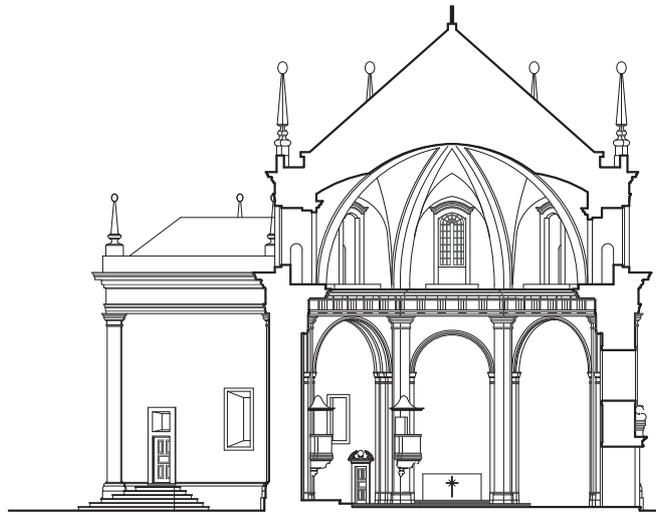
Já no sentido contrário, ao nível do piso térreo, importou apenas cuidar das três entradas que permitem a dupla função de acesso e de expansão do interior, e o jogo escultórico é exclusivamente para contemplação e recepção daqueles que estão já próximos do templo. Neste sentido, vale a pena referir que a implantação da casa do pároco e das restantes dependências de apoio logístico dos peregrinos ocultavam parte da primeira ordem de paredes do templo. Desse modo, quem percorresse o caminho desde Aveiro, seria surpreendido, já próximo, dentro da atual Travessa das Barrocas, pelo efeito cénico das esculturas.

Uma vez dentro do templo, encontramos não só a mesma articulação dos elementos estruturais do exterior, - coincidindo os entablamentos - como a confirmação de que o espaço interno resulta igualmente da adição (mas não fusão) dos três espaços já identificados. Efetivamente, reafirma-se aí a lógica racional e a intenção de atribuir a cada solução, construtiva e de desenho, uma função.

A composição da nave octogonal reproduz a dos alçados exteriores, acrescentando, no entanto, uma sucessão de arcos em cantaria que se rasgam em cada face do polígono. Embora desiguais, com arcos menores a corresponderem aos lados menores do polígono, os capitéis coincidem na mesma cota. A sucessão destes elementos desenha uma linha virtual ao longo de todo o perímetro que, acompanhada pelos arcos, reforça a composição racional e profundamente simétrica. Este recurso, tendo em conta não se relacionar, sequer, com o presbitério, acentua o entendimento da nave como um espaço autónomo. O esquema compositivo, em adição com as pilastras angulares, suporta o entablamento da ordem dórica, cujas métopas e tríglifos, bem como o avanço da cornija, produzem um forte efeito cénico e uma nota dominante de todo o espaço. De cada lado do arco do presbitério, ficam os púlpitos, cujo acesso é feito através de escadas helicoidais, construídas dentro da parede e com acesso pela capela-mor. Nos arcos seguintes albergam-se as capelas laterais.

4 Wolfgang Lotz, *Architecture in Italy: 1500-1600*, Pelican History of Art (New Haven ; London: Yale University Press, 1995, 39).

5 Esta característica é peculiar, por parecer uma inevitabilidade constatada em obra, por outras palavras, transmite a ideia de que só em estaleiro foi percebido que a cobertura inviabilizava a abertura da janela.



0 5 10

Fig. 4 Cortes da Capela do Senhor das Barrocas, Aveiro, 1722. (autor)

Dentro da capela-mor, a comunicação com a sacristia é feita por duas portas colocadas em simetria, inscritas no próprio retábulo. Por detrás deste, corre uma escada que conduz a uma sala localizada por cima da sacristia e iluminada pelas duas janelas viradas a nascente. Por fim, do entablamento dórico arranca a cúpula, de sectores marcados por faixas de cantaria, na qual se abrem oito vãos com molduras também de cantaria e rematadas com um friso, que reproduz um frontão ondulante. Entre a cúpula e a parede do ático corre uma galeria a todo o perímetro, onde os janelões externos correspondem internamente aos referidos vãos.⁶

Todavia, surpreende neste templo a falta de centralização, ou, por outras palavras, a ausência de afirmação do centro, que se experimenta, por regra, em qualquer plano centralizado. A resposta encontra-se em três factores: o primeiro, a exclusão da cúpula, que se divorcia da nave, como elemento externo e autónomo, mediante um expressivo entablamento dórico (trata-se de um dos mais interessantes recursos de articulação das pilastras com o entablamento, que acentuam o movimento de avanço da cornija, sugerindo levemente uma cobertura plana); o segundo e o terceiro fator dizendo respeito à acentuada longitudinalidade. Por um lado, a utilização de três entradas, que, enquanto elementos de circulação, anulam qualquer intenção de um espaço envolvente resultante da afirmação do centro; por outro, finalmente, a profundidade da capela-mor.

A este propósito convém referir um aspecto intrigante, que pudemos constatar em visita à capela; trata-se do patamar que isola da nave, as capelas laterais. Observando a laje da nave, distinguem-se duas áreas em que a pedra aparenta ser mais recente; acontece que essas duas manchas correspondem ao prolongamento do patamar das capelas laterais, correndo ao longo dos arcos que limitam lateralmente o corpo octogonal. Nesse sentido, é sugerido que estavam programados mais dois altares laterais, contudo, as pedras que limitam o atual patamar não apresentam alterações, sendo quase certo de que, na possibilidade de obras posteriores, estas teriam sido substituídas ou apresentariam danos. Assim, encerramos esta especulação concluindo que, se de facto tivessem sido pensados mais dois altares, este templo apresentaria uma estranha espacialidade, ficando a nave reduzida a uma área muito limitada.

6 Embora não o identifiquemos como um recurso comum a outras igrejas portuguesas, o facto de os vãos terem carácter de portas, ou sacadas, conjugado com o avanço da cornija e os pedestais que isolam cada um dos vãos, deixa-nos a incerteza de se não estaria prevista uma grade contínua (ou individuais), que nunca chegaram a ser colocadas. Outro pormenor intrigante é a ausência de um coro alto, que faria sentido existir num templo destas dimensões e importância, seriam estas sacadas planeadas para esse efeito?



Fig. 5 Entrada principal e portas laterais (autor)

Fig. 6 Triunfalização da capela-mor através da associação com púlpitos e os retábulos laterais (autor)

O interior do templo é um espaço luminoso, fundamentalmente alimentado pelos vãos que correm ao longo da cúpula e que conduzem, praticamente sem coar, a luz natural dos janelões do ático. Assim, no interior, bem como no exterior, afirma-se a afinidade com a capela de Nossa Senhora de Seiça na disposição dos vãos, o que coloca estas duas capelas numa situação de excepcionalidade no panorama geral dos templos centralizados portugueses.

De facto, a tradição nacional preferiu as cúpulas simples, sem introdução de vãos que nos casos seiscentistas, acontecia, regra geral, sob cornija ou entablamento. Em Seiça, embora não exista senão uma sugestão de cornija, esta corre, precisamente, a meia altura das janelas do ático; no caso das Barrocas, porém, a solução aproxima-se das usadas em cúpulas góticas. Nesse sentido, a entrada de luz diagonal causa um efeito cénico, semelhante ao destes exemplos ou ao dos zimbórios, adquirindo, no entanto, maior impacto ao nível térreo, por haver inteira correspondência entre as áreas da cúpula e da nave.

Não deixa, contudo, de constituir um dado a refletir que, inserida numa cultura construtiva que encontrou nas pilastras e arquivoltas um método eficiente de separação de empreitadas, se tenha, nesta capela, optado por uma fusão de dois momentos distintos: vãos e cúpula. No entanto, ao assumir-se a cúpula como um objecto autónomo vive-se, conseqüentemente, o espetáculo feérico da sua iluminação, especialmente quando experimentado ao pôr do sol, como um fenómeno externo ao espaço da nave.

Todavia, a luminosidade reflete-se e é potenciada pela alvura das paredes caiadas, conjugadas com a utilização da pedra calcária, usada desde o pavimento até às cintas da cúpula. Nesse mesmo sentido, é total o contraste com o ouro da talha que cobre quase toda a capela-mor, desde a cobertura até meio das paredes laterais. Independente de, seguramente por razões económicas, terem ficado por dourar os altares laterais e, muito provavelmente, os púlpitos, o certo é que, ao permanecerem no preparado branco do processo de douramento⁷, potenciam esse duplo efeito de protagonização e isolamento do presbitério em relação à nave.

Por fim, a disposição dos púlpitos de cada lado do arco que abre para o santuário responde a um propósito objectivo, de rentabilizar o ângulo de visibilidade, num templo vocacionado para acolher multidões. A função de recinto de peregrinação e o propósito de acolhimento de grande número de fiéis será sempre o ponto fundamental para poder analisar os objetivos que guiaram tanto os encomendadores como os construtores deste género de capelas. Efetivamente, as capelas centralizadas de peregrinação surgem no contexto português do litoral beirão como uma resposta eficiente à necessidade de um edifício carismático, que pudesse alternadamente acolher multidões e pequenas congregações, em função da época do ano.

7 João Gonçalves Gaspar, *A Igreja do Senhor das Barrocas* (Aveiro: Edição da Paróquia da Vera-Cruz, 1996, 43).



Fig. 7 Interior da Capela das Barrocas (autor)

Nesse sentido, a capela do Senhor das Barrocas surge-nos como um modelo sofisticado e isolado na retórica do discurso e nas soluções espaciais. Assim, o efeito estético e morfológico da centralização interessa essencialmente pelo resultado exterior, mas a sua função interior limita-se quase exclusivamente à cúpula. A esse respeito, o facto de o construtor das Barrocas a isolar através do expressivo entablamento, não quererá dizer que a tentava excluir, mas, pelo contrário, que pretendia reservá-la, como algo que se sente, mas que não se experimenta ou possui.

Nessa mesma lógica, o mesmo acontece com o presbitério, onde se preserva a imagem do Cristo das Barrocas, que é, igualmente, um espaço que se vê, mas onde não se toca, nem mesmo a composição arquitetónica dos dois espaços comunicantes se relaciona, à excepção da subtil elevação através dos degraus. Consequentemente, a concentração dos elementos que servem as funções litúrgicas, os altares e os púlpitos, enquadram-no e servem-lhe de monumentalização, numa lógica já introduzida desde o exterior pelo carismático portal, que mais não é do que um ante-retábulo, afirmando indiscutivelmente um forte eixo longitudinal. (Fig. 6)

De facto, o interior da capela do Senhor das Barrocas é organizado de modo a construir, entre a nave e o presbitério, uma relação de plateia e palco. Procurando ler o edifício na lógica de um construtor setecentista, e através de uma especulação imaginativa, ocorre a definição metafórica de “O Ceo Aberto na Terra” que deu título à obra de Frei Francisco de Santa Maria (1653-1713). Uma expressão que se reforça pela cúpula e pela sua iluminação “celestial” - em especial a experimentada ao pôr do sol - que parece recordar a ideia de Filarete de que as igrejas se constroem altas para que quem nelas entre, sinta que se eleva até que a sua alma atinja a contemplação de Deus.⁸ (Fig. 7)

Finalmente, o edifício, ao mesmo tempo que testemunha a tradição tipológica do litoral beirão, de construir templos de peregrinação em planta poligonal, especialmente os de culto popular, e localizados fora dos centros urbanizados, destaca-se claramente pelo seu tipo, escala, investimento material, qualidade do traço, e muito especialmente, pelo invulgar tratamento escultórico, que surpreende, sobretudo se atendermos ao contexto sócio-cultural e económico que a gerou. De facto, a sua construção significou um enorme investimento financeiro. Mas terá significado igualmente um ambicioso projeto, não somente arquitetónico, mas também político e local.

Na verdade, o facto de o templo ter sido construído em Esgueira, mas por pessoas do lugar de Sá (Aveiro), originaria mesmo vários conflitos de interesses entre as populações de Sá e Esgueira, esta última comandada pelo respectivo pároco — um tema que será importante

⁸ Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, trad. Adolfo Gómez Cedillo, Alianza forma 129 (Madrid: Alianza, 1995, 23).



Fig. 8 Fotografia ao nível do entablamento, vista da galeria que corre a todo o perímetro da cúpula. (autor)

desenvolver no capítulo seguinte. Por último, as soluções projetuais de composição dos alçados, articulação de cúpula e iluminação zenital, integração do trabalho escultórico no volume e elementos arquitetónicos e finalmente, o seu aspecto global semelhante a uma torre de fortificação, isolam-na no contexto nacional de construções religiosas. Assim, a Capela do Senhor das Barrocas não tem precedentes que conheçamos em Portugal, como não abriu um precedente que inspirasse outras futuras construções. É neste sentido que importa explorar os dados que temos acerca deste objecto de estudo, de modo a conseguir compreender, no máximo alcance possível, a explicação para a sua arquitetura.

CONTEXTO E DEVOÇÃO

A Capela do Senhor das Barrocas, ao apresentar-se como um exemplo único no contexto nacional de edifícios religiosos em planta centralizada, denota determinadas incógnitas que precisam de ser respondidas, por se encontrarem sob o alcance do âmbito disciplinar e dos objetivos da dissertação. Outras porém, como a intrigante autoria do projeto, apresentam-se muito mais difíceis de responder, pelo que deixaremos essencialmente pistas de raciocínio para um método de investigação, que disciplinarmente se enquadra na área da História da Arte.

Deste modo, após a análise do espaço, essencial para compreender em toda a extensão o edifício em estudo, é imperativo atentar noutros detalhes fundamentais da sua arquitetura, como é o caso da nota dominante da escultura, que, com maior segurança, ajuda a contextualizá-lo artística e culturalmente no seu período histórico. Consequentemente, é fundamental explorar o contexto social e religioso que promoveu e enquadró a sua construção, para compreender a exata extensão de um microcosmos, forçosamente periférico, que ambicionou a construção de um projeto com esta escala e qualidade.

Como foi referido, a Capela do Senhor das Barrocas situava-se no termo da Rua de Vila Nova - um caminho rural que ligava as vilas de Aveiro e Esgueira - já dentro do limite de Esgueira, mas em terreno propriedade de um morador de Sá, na última freguesia de Aveiro, para quem acedia por este caminho⁹. O culto ao Senhor das Barrocas baseava-se em sucessivos milagres atribuídos a uma imagem de Cristo crucificado, representada num cruzeiro de caminho, situado sensivelmente onde se implanta o atual edifício, a qual, desde 1732¹⁰, ano do fim das obras, ficaria resguardada no camarim do retábulo da capela-mor.

9 Francisco Ferreira Neves, «A Capela do Senhor das Barrocas em Aveiro», Arquivo do Distrito de Aveiro 2 (1936): 317

10 Marques Gomes, Subsídios para a História de Aveiro (Aveiro: Typographia do Campeão das Provincias, 1899, 123-124).



Fig. 9 Capela de Nossa Senhora do Álamo – antiga de Nossa Senhora da Piedade, Esgueira. (autor)

Sabemos, segundo informa Marques Gomes, através de uma descrição pormenorizada, que, desde a origem e desenvolvimento do culto - o primeiro milagre aconteceu em Setembro de 1721 - até à inauguração do templo, distariam onze anos. Os principais factos, descritos em “Subsídios para a História de Aveiro”, aparecem confirmados na “Gazeta de Lisboa Ocidental” do mês de Novembro desse mesmo ano, na qual se menciona já, movimentando-se em torno da milagrosa imagem, “huma grande multidão de povo” e “que se determina a edificar huma Capella sumptuosa para a collocar”¹¹. Marques Gomes acrescenta ainda que, antes de o primeiro milagre ocorrer, o dito cruzeiro “mal se aparecia, já coberto musgo (...) que quem por ali passava nem lhe tirava o chapéu”¹², o que nos permite deduzir que houve, de facto, o surgimento súbito de uma devoção de grande escala.

Assim, é-nos permitido tirar três conclusões: que, antes de Setembro de 1721, não existia qualquer culto à imagem do Senhor das Barrocas; que um qualquer fator terá determinado a extrema celeridade do processo canónico, distando apenas treze meses entre o primeiro milagre e o lançamento da primeira pedra; finalmente, que determinadas circunstâncias atrasaram as obras, que se apresentam, efetivamente, demasiado longas para um edifício desta escala. E tudo isto será relevante para a compreensão do edifício.

Deste modo, o processo canónico¹³ é bastante esclarecedor dos sucessivos passos e negociações ocorridos até ao lançamento da primeira pedra. Segundo o documento, já a 9 de Novembro de 1721, nem dois meses passados sobre o primeiro milagre, se encontrava em Aveiro o vigário geral da diocese de Coimbra para avaliar a qualidade do lugar onde se pretendia edificar a capela, tendo ficado convencido da bondade da respectiva eleição¹⁴.

Em 11 de Dezembro, faz-se a escritura da doação do terreno por António Roiz, que lhe acrescenta ainda mais quatro mil reis, por não haver esmolas suficientes para a “paramentar”. No entanto, passados dois dias, o mesmo Roiz e mais quatro devotos fazem requerimento à diocese, solicitando a edificação de um “sumptuoso templo e obra magnífica” justificando-se com a grande afluência de fiéis e a abundância das ofertas¹⁵. De toda a documentação transparece a ambição dos confrades para a futura capela, “com a magnificência que permitir a área e couber no primor da arte”, sustentada pela segurança financeira de esmolas e donativos.¹⁶

Estamos, pois, perante um processo que decorreu com extraordinária celeridade e do qual transparece o empenho dos confrades, a confiança e a ambição para os projetos do novo

11 Gazeta de Lisboa Ocidental, 20 de Novembro de 1721, nº 47, 376.

12 Gomes, Subsídios para a História de Aveiro, 1899, 123.

13 “Instituições Pias”, 1721, fl. 35.

14 (ibid., fl. 10).

15 (ibid., fl. 4-5).

16 “Instituições Pias”, 1721, fl. 35



Fig. 10 Adro da Capela do Senhor das Barrocas, limitada por pináculos em forma de cestos de flores e cruz de pedra (autor)

Fig. 11 Fonte colocada no muro de contenção que limita o adro da Capela do Senhor das Barrocas (autor)

templo, que aumenta, exponencialmente, à medida que os meses avançam. De facto, em Dezembro de 1721 era pedido à diocese uma capela idêntica em forma, e não menor em escala, da ermida da Senhora da Piedade¹⁷(Fig. 9); todavia, em Março de 1722, usar-se-iam adjectivos como “magnificência” e “primor da arte”. A capela manteve a orientação “fronteira à estrada que vai de Sá e Aveiro”, mas as ambições depressa excederam os parâmetros de comparação com a vizinha ermida.

Quem terá, porém determinado o uso da tipologia centralizada? O processo, de novo, oferece pistas quando é referido, num dos despachos do cabido de Coimbra, que se “cometem” ao rev. cónego Manuel Moreira Rebelo a jurisdição para avaliar e julgar e, enfim, autorizar a fundação do templo, bem como, dar “direção a formas em que se há de fazer a obra da capela, por planta que mandará fazer”¹⁸.

O cónego aparece-nos, assim, como personagem de relevo no final do processo e, em simultâneo, a mesma documentação indica-nos que não existe nenhum nome ilustre que se associe como principal financiador e promotor da empresa, agindo a confraria autonomamente e sendo as obras custeadas pelas esmolas dos peregrinos. Segundo João G. Gaspar, o cónego Moreira Rebelo era natural de Aveiro, embora tenha ido ainda criança para Lamego e, depois, para Coimbra, onde estudou Cânones, a partir de 1716, razão que leva este autor a colocar em hipótese que o interesse pessoal do clérigo pelo culto do Senhor das Barrocas, tenha facilitado a celeridade do processo canónico¹⁹.

Contrapondo-se à objectiva rapidez com que o processo se desenvolve, apresenta-se, em sentido inverso a morosidade das respectivas obras. Nada evidencia, contudo a falta de financiamento, justamente ocorrendo a situação oposta. Uma vez mais, porém, o processo canónico é elucidativo. É o que sucede com os diferendos entre os devotos de Sá (Aveiro) e o pároco de Esgueira, justificados pelas condições particulares deste culto, em que o objecto de devoção se situava na vila de Esgueira, quando eram de Aveiro os principais membros da confraria, que se propunham gerir e cuidar da devoção. Os receios dos aveirenses eram, tudo indica, legítimos, porque, efetivamente, seria mais provável o Cabido de Coimbra outorgar a licença ao clérigo responsável por aquela freguesia e não aos habitantes da freguesia vizinha.

Mas as vicissitudes não se esgotam neste tema. Houve, de facto, uma guerra aberta entre as duas facções e, uma vez mais se descreve, no processo canónico, que o vigário geral, indo de visita ao lugar das Barrocas e contrapondo ao zelo dos devotos a ausência do pároco de

17 Trata-se de um templo simples e em planta longitudinal, hoje conhecido como capela da Senhora do Álamo (Esgueira)

18 “Instituições Pias”, 1721, fl. 31

19 Gaspar, A Igreja do Senhor das Barrocas, 1996, 11



Fig. 12 Entrada lateral da Capela das Barrocas. (autor)

Esgueira, lhes deu informalmente a permissão de administração das esmolas. Segundo o mesmo documento, ainda, tendo o dito pároco notícia do ocorrido, amotinou o povo de Esgueira e, indo ao lugar das Barrocas, ameaçou que, caso fosse começada a construir uma capela, haveriam de voltar para derrubá-la²⁰...

É neste contexto que se justifica o requerimento de Março de 1722 para a constituição da confraria, por modo a assegurar o aumento do culto através de uma entidade colectiva, e não de um só indivíduo (o pároco), que se pudesse descuidar “do aumento desta capela” e cuidasse só do “próprio interesse”²¹.

Esta luta entre partes é interessante de constatar por remeter para o uso da planta centralizada como monumento cívico, tornando a Capela das Barrocas, um marco de celebração cívica dos habitantes de Sá, e por associação, da Vila Nova²² em simultâneo com o papel de santuário de peregrinação. Por fim, importa ainda referir que o pedido para a constituição da confraria, embora feito em 1722, apenas se materializou em 1730²³, o que levanta a hipótese, bastante provável, de tal se dever aos contenciosos legais com o pároco de Esgueira, o que, certamente, teve consequências do ponto de vista do avanço da obra, explicando a sua morosidade.

Segundo João Gonçalves Gaspar, as alterações entre os dois poderes locais continuaram, tendo o pároco de Esgueira, em data incerta, e após “demanda (...) longa e disputada”, vencido o litígio e começado a gerir diretamente o santuário e a continuação das obras²⁴. Este facto ditou o declínio e fim do culto ao Senhor das Barrocas²⁵. Em 1802, setenta anos após a consagração do templo, este é descrito como “atualmente tão despojado (...) sem vidraças nas frestas, (...) os altares e púlpitos sem alinhio e quebrados(...)”²⁶, assim justificando os diversos elementos do edifício, já referidos, que nunca foram terminados.

20 “Instituições Pias”, 1721, fl. 4-5

21 (ibid. fl. 35)

22 Paulo Varela Gomes relaciona uma teoria defendida por Claudia Conforti, em que se relaciona o uso da tipologia centralizada - em Itália no século XVI - com períodos de revitalização cívica de cidades província; e atribui à Igreja da Piedade de Santarém o carácter de monumento cívico bem como celebrativo. De facto, Santarém experimentava, no seguimento da vitória portuguesa na Batalha do Ameixial, uma revitalização cívica consumada com a presença da família real no lançamento da primeira pedra. (Gomes, *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada*, 2001, 260). A Capela das Barrocas poderá igualmente significar um monumento cívico, não de Aveiro, em particular, mas da área urbana fora de muros que, sintomaticamente, se denominava Vila Nova. Como já houve oportunidade de referir no capítulo “Aveiro: um caso particular” era nesta zona urbana que residia a população ligada ao comércio e à faina marítima, a faixa demográfica mais afetada com o fecho da barra, mas também a que se emancipou desde o século XV da estrutura social de carácter feudal. Os edifícios residenciais construídos ao longo do caminho rural entre Aveiro e Esgueira, eram precisamente uma extensão ao longo de um artéria, da referida Vila Nova. (Ver mais em: Claudia Conforti, «Cupole, chiese a pianta centrale e culto mariano nel rinascimento italiano», *Lo Specchio del cielo, Foma Significati Tecniche e Funzioni della Cupola del Pantheon al Novecento*, Milano, 1997)

23 Gaspar, *A Igreja do Senhor das Barrocas*, 1996, 39

24 (Gaspar, 1996, 51)

25 Gomes, *Subsídios para a História de Aveiro*, 1899, 135

26 (Gomes, 1899, 132-134)



Fig. 13 Portal principal da Capela das Barrocas (autor)

Uma vez concluída a análise ao contexto social e religioso, importará agora analisar a componente escultural deste edifício, compreendendo, em toda a sua extensão, o “sumptuoso templo e obra magnífica” ambicionado pelos seus confrades. De facto, como foi referido no capítulo anterior, à estabilização da composição arquitetónica investida no ático, contrapõem-se a clara afirmação de uma fachada e de um eixo axial, fortemente caracterizada por um expressivo grupo escultórico. Trata-se de criações que transformam e se fundem nos elementos arquitetónicos, como frontões e umbrais, conjugando figuras antropomórficas com elementos vegetais, em jogos de movimento acentuado, numa retórica em tudo estranha à prática escultórica portuguesa de então²⁷.

Deste modo, as portas laterais possuem moldura simples, concentrando-se a escultura nas sobreportas - unidas aos umbrais através de volutas de elementos vegetais - e constituídas por frontões interrompidos, de tramos convexos, sobre os quais poisam dois *putti*, tendo, ao centro um medalhão, ou cartela heráldica, que ostenta símbolos que a erosão não permite hoje plenamente identificar, mas que se relacionam, certamente, com a temática da Paixão. Todo o conjunto é rematado por uma concha, da qual pendem grinaldas, que preenchem profusamente toda a composição. (Fig. 12)

Já a entrada principal (Fig. 13) é composta por dois vãos — o da porta e o do janelão —, que, embora unidos como um único elemento em pedra calcária, respondem, no entanto, a duas intenções distintas: o plano inferior, de cariz arquitetónico, e o superior, essencialmente escultórico. O primeiro é marcado por dois pares de colunas jónicas, assentes sobre plintos quadrados, estando as interiores em plano avançado. Estas suportam um entablamento, que acompanha o movimento reentrante das colunas e se caracteriza pelo friso liso e convexo. O vão da porta é marcado por um arco sobre mísulas, cuja face inferior é profusamente decorada com pinhas e florões, que se fixam perpendicularmente. Podemos ainda incluir neste plano o frontão interrompido, cujos tramos enrolam nas extremidades como volutas, e em cujo intervalo se ostenta uma cartela heráldica com as cinco chagas de Cristo²⁸. Sob este, pende, sobre a cornija, uma grinalda de motivos vegetais.

No segundo plano, a janela tratada adquire a função de um óculo, cujo formato se submete à composição escultórica. Atendendo às formas orgânicas que a caracterizam, torna-se difícil descrevê-la, pelo que tentaremos fazê-lo sucintamente. Enquadrando a janela, e partindo desde o friso, de onde arrancam os tramos do frontão, levantam-se duas

27 Nelson Correia Borges, «Do Barroco ao Rococó», História da Arte em Portugal (Lisboa: Publicações Alfa, 1986, 42).

28 António Nogueira Gonçalves, Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Aveiro, zona Sul, vol. 6 (Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, 147). Na capela do Senhor dos Aflitos, em Lamarosa (Coimbra) referida no capítulo “O hexágono: um tipo para o litoral beirão” existe a mesma simbologia em cartela heráldica no frontão triangular da entrada. O interior da cúpula, em secções, está decorada com pinturas a fresco representando os símbolos da Paixão de Cristo. Por associação, atribuímos às cartelas das sobreportas, hoje impossíveis de interpretar, representações relacionadas com o mesmo tema.

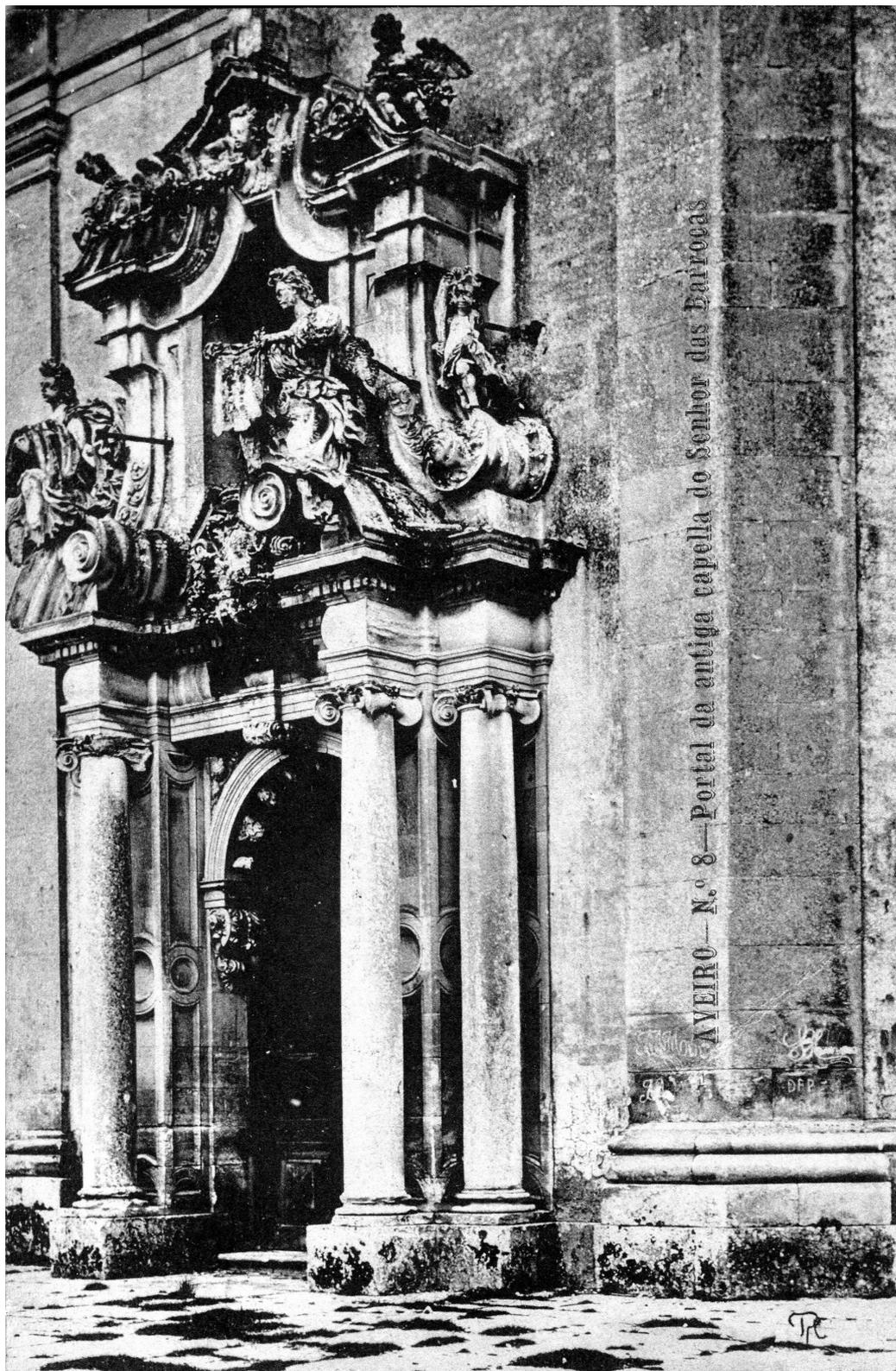


Fig. 14 Postal antigo do portal da Capela das Barrocas antes da queda dos anjos.

volutas invertidas, ou aletas, sobre as quais se erguem dois *putti* que ladeiam o vão e que se unem aos tramos de um frontão. Este resulta da desconstrução de um frontão ondulante, cuja parte central se eleva, movimento este acompanhado pelo insólito arco do próprio vão. Sobre os tramos deste frontão poisam dois *putti* segurando grinaldas de flores. A composição é rematada com três dados de jogo, de onde se ergue uma cruz: os dados com que os soldados sortearam as vestes de Cristo.

O conjunto está hoje incompleto, graças a sucessivas intempéries e à erosão causada pelo ar marítimo²⁹. Sobre o friso, uma tarja de bronze³⁰, ostentava a seguinte inscrição: DOMUS MEA DOMUS ORATI / ONIS UOCABITUR PULSSATE / ET APERIETUR UOBIS³¹. De igual modo, sobre os tramos do frontão poisavam dois anjos adultos, segurando o da esquerda a túnica de Cristo, e o da direita o “véu de Verónica” com a face de Jesus³². (Fig. 14) Por fim, as gárgulas, colocadas nos ângulos do entablamento do ático, entendem o trabalho de escultura até ao topo do edifício. Trata-se de fantasias marítimas, constituídas por cabeças de um ser aquático encimadas por conchas. (Fig. 15)

Em sintonia com a linguagem escultórica do exterior, estão os púlpitos. (Fig. 17) As bases, ou mísulas, são de pedra calcária, de secção praticamente circular. Caracterizam-se por uma densa folhagem de acanto, em cujas extremidades pendem conchas e cabeças antropomórficas. Seguem-se as guardas, ou balaustradas, em madeira. Ao centro, um medalhão, emoldurado por tarjas³³ em curva e contracurva, do qual partem motivos vegetais, que criam uma malha densa mas vazada. Por fim, coroando os dosséis, seis *putti* em diferentes poses, e um mais elevado, seguram grinaldas de flores. Os lavabos da sacristia, embora de composição menos criativa e mais estática, representam máscaras antropomórficas inspiradas no modelo das gárgulas.

Deste modo, a descrição dos elementos escultóricos da Capela das Barrocas justifica-se por permitir filiações morfológicas com outras obras e conseqüentemente, contextualizá-la no contexto histórico e cultural em que situa a década de 1720. De facto, não escaparia a quantos escreveram sobre este templo³⁴, a direta inspiração do seu portal num outro, monumental: o da Biblioteca, dita joanina, da Universidade de Coimbra, (1717-1728), que se acabava de construir, justamente na cidade que era à época capital da diocese. (Fig. 18)

29 Vitor Ramalho Cruz, «A Capela do Senhor das Barrocas», Boletim Municipal de Aveiro, n. 22 (Dez de 1993, 50).

30 Este objecto encontra-se hoje recolhido na sacristia depois de se ter despregado do seu lugar.

31 “A MINHA CASA SERÁ CHAMADA CASA DE DE ORAÇÃO; BATEI E ABRIR-SE-VOS-Á” (Gaspar, 1996, 41)

32 Esta imagem encontra-se actualmente guardada nas reservas do Museu de Aveiro, conforme foi constado.

33 Gonçalves, Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Aveiro, zona Sul, vol. 6, 1959, 148.

34 (Neves, 1936, 318); (Smith, 1968, 102); (Gonçalves, 1959, 146) – Nogueira Gonçalves escreveu que o parentesco entre as duas obras “era já apontado na Escola Livre das Artes do Desenho” de Coimbra.



Fig. 15 Gárgulas e máscaras dos lavabos da sacristia da Capela das Barrocas (autor)
Fig. 16 Máscara do portal da Biblioteca – joanina – da Universidade de Coimbra.

Identificamos, todavia, a existência igualmente de diferenças significativas: em alçado ou perspectiva frontal, o portal das Barrocas copia até ao friso o de Coimbra; porém, o esquema de posição das colunas enquadra-se no do portal da igreja do antigo convento de S. Domingos, actual Sé (Fig. 19). Por outro lado, quando comparado com a biblioteca da universidade, as colunas não são apenas menores, como de proporções menos equilibradas. (Fig. 20) Porquê, pois, esta estreita relação e o que explicará a emulação do construtor das Barrocas pela obra universitária? Desde logo pela importância do estaleiro da biblioteca no universo disciplinar da região³⁵. Mas tal exigirá, decerto, que se preste a este tema alguma atenção.

Já foi feito o estudo que permite entender, que o projeto para uma “casa da livraria” respondeu a propósitos mais ambiciosos do que a simples criação de um acervo bibliográfico. Assim, ao pedido de autorização régia feito pela instituição universitária para a reforma de um espaço preexistente³⁶, o rei responderia com um projeto ambicioso, que incluía um novo edifício, cujo programa artístico, em especial do interior, o destacaria no campo disciplinar das artes decorativas europeias³⁷. Tendo significado um investimento financeiro excepcional, a retórica estética seria rematada com a constituição de um “amplo fundo bibliográfico”³⁸, de cerca de trinta mil volumes, adquirido para o efeito, por exclusiva vontade do monarca. Porém, para compreender, não somente as vicissitudes, mas as próprias soluções projetuais e morfológicas adotadas em semelhante programa, precisamos de recuar ao capítulo “A Restauração e a Planta Centralizada”, cronologicamente suspenso na década de 1690.

De facto, no decurso dos anos subsequentes e até 1717, começa uma lenta reforma política e cultural³⁹, iniciada ainda por D. Pedro II⁴⁰ e consumada pelo seu filho, D. João V, que assume o trono em 1706. Por outras palavras, à fragilidade do poder real, fruto das vicissitudes da Restauração, opõem-se o reinado joanino com a consumação do reforço do poder régio, através da centralização política e administrativa e do aumento da presença do Estado na vida da comunidade⁴¹.

É precisamente dentro deste processo que ganha especial relevo a questão da educação

35 Maria de Lurdes Craveiro, «A Segunda Metado do Século XVIII em Coimbra - Tradição e Inovação no Discurso Universitário», em *Oficinas Regionais - VI Simpósio Luso-Espanhol da História de Arte* (Tomar: Centro Didáctica Gráfica da Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Tomar, 1996, 509).

36 António Filipe Pimentel, «A Biblioteca da Universidade e os seus espaços», AAVV, coord. A. E. Maia do Amaral, *Tesouros da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 2011, 14).

37 Pimentel, «A Biblioteca da Universidade e os seus espaços», 2011, 17

38 António Filipe Pimentel, «Uma Empresa Esclarecida: A Biblioteca Joanina», *Monumentos*, 1998, 49

39 Borges, «Do Barroco ao Rococó», *História da Arte em Portugal*, 1986, 10

40 Filho do rei D. João IV.

41 José Fernandes Pereira, «Resistências e Aceitação do Espaço Barroco: a arquitectura religiosa e civil.», *História da Arte em Portugal* (Lisboa: Publicações Alfa, 1986, 52).



Fig. 17 Púlpitos no interior da capela. (autor)

universitária, praticamente exclusiva da Universidade de Coimbra, que o monarca tentará reformar e atualizar, ainda que sem objectivo êxito⁴², e na qual a Casa da Livraria é peça fundamental, sabendo-se que o respectivo projeto terá sido enviado de Lisboa⁴³.

Efetivamente, em conformidade com a reforma política, promovia-se, no campo cultural, a europeização do país, abrindo-o às “correntes culturais e filosóficas internacionais”⁴⁴ que contrariariam o isolamento nacional da conjuntura anterior. É neste quadro que começam igualmente a chegar artistas estrangeiros, que ganhariam protagonismo logo na primeira década do reinado joanino. Entre estes encontravam-se o escultor francês Claude Laprade, já em Portugal em 1698⁴⁵, e João Frederico Ludovice, alemão com formação em Roma e futuro arquitecto do palácio de Mafra (1717), chegado em 1701. Todavia, no campo disciplinar da arquitetura, das décadas de 1690 a 1710, destaca-se a atividade de João Antunes (c.1645 - 1712), com uma carreira marcada por importantes obras de templos em planta centralizada, nas quais usou amplamente o partido planimétrico do quadrado de cantos cortados, adotado pelo projetista da Capela das Barrocas.

Embora a igreja de Nossa Senhora da Piedade de Santarém (João Nunes Tinoco, 1664-1677⁴⁶) seja o exemplo mais antigo de uso de um espaço determinado segundo este tipo de planta⁴⁷, foi, de facto, João Antunes que o popularizou, e reconhecemo-lo na planta da igreja do Bom Jesus da Cruz em Barcelos (1701), ao mesmo tempo que também o utilizou na igreja do noviciado jesuíta de Arroios (1705). Porém, é a sua adaptação a um esquema longitudinal — o retângulo de ângulos cortados —, testemunhado na sua última obra, a Igreja do Menino de Deus (1711), que ganhou maior fama, influenciando inúmeros projetos até meados do século⁴⁸.

Mas no contexto geral das artes, os recém chegados já mencionados foram portadores de novidades, que permitiram aos artífices e artistas locais rentabilizar as oportunidades de contactar com um repertório estético atualizado, até aí exclusivo dos que testemunhavam in loco a esporádica encomenda de obras de arte estrangeiras⁴⁹.

Este processo culminará no estaleiro de Mafra, marcando, no plano cultural, o início de um

42 Pimentel, «Uma Empresa Esclarecida: A Biblioteca Joanina», 1998, 51

43 Pimentel, «A Biblioteca da Universidade e os seus espaços», 2011, 17-18

44 António Filipe Pimentel, «O Gosto Oriental na Obra das Estantes da Casa da Livraria da Universidade de Coimbra», em Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar, coord. Pedro Dias, (Coimbra: Instituto de História da Arte. Universidade de Coimbra, 1988, 348)

45 António Filipe Pimentel, «LAPRADE, Claude Joseph Courrat (1682 - 1738)», dir. José Fernandes Pereira, coord. Paulo Pereira, Dicionário da Arte Barroca em Portugal (Lisboa: Presença, 1989, 253).

46 Vítor Serrão, Santarém, Lisboa: Ed. Presença, 1990, 86.

47 Paulo Varela Gomes, *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada* (Porto: FAUP publicações, 2001, 254).

48 Gomes, *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada*, 2001, 368.

49 Borges, «Do Barroco ao Rococó», *História da Arte em Portugal*, 1986, 43



Fig. 18 “Casa da Livraria” da Universidade, Coimbra, 1717-1728 (autor)

mecenato régio organizado⁵⁰; e, no plano estético, uma escola - a romana, de Ludovice -, que enformou o denominado barroco joanino.

No que se refere à biblioteca, inscrita, embora, nesse plano cultural, não é, contudo, abrangida ainda pela reforma estética da Escola de Mafra⁵¹. Trata-se, além do mais, de um edifício peculiar, absolutamente centrado no seu conteúdo, o que permite entendê-lo como paradigma da arquitetura enquanto contentor. Precisamos todavia de recorrer a fotografias da biblioteca antes das obras da década de 1930⁵², onde foi substancialmente alterada a sua fisionomia original. De facto, como foi projetada e construída, a biblioteca constituía-se como um paralelepípedo assente sobre um embasamento de dois andares, que vencia os desníveis entre o Pátio das Escolas, pelo qual se faz a entrada monumental, e a atual rua Guilherme Moreira.

Justifica-se a afirmação que de que parece mais “obra de escultor que de arquiteto”⁵³ porque, efetivamente, a linguagem das ordens arquitetónicas esgota-se no portal e na poderosa cornija que coroa o edifício. Não existe uma composição estrutural e o ritmo dos alçados seria marcado, na base, por medalhões rematados por conchas, e no topo pelas mísulas que sustentam os pináculos em forma de óvalo.(Fig. 21)

As cintas de silharia com função de pilastras, colocadas no século XX em substituição dos referidos medalhões, tentaram precisamente dotar a construção de um carácter mais sóbrio, e conseqüentemente, “sério”. O ritmo da fachada era antes marcado pelas grandes janelas de remate em volta perfeita e sem moldura, sob as quais se abriam pequenas janelas quadradas, sendo a separação, ou união, destes dois elementos, feita através de simples parapeitos de pedra apoiados sobre mísulas. Sublinhamos o uso das janelas em remate de volta perfeita, idênticos aos usados no ático da capela de Aveiro, por nos parecer que a Biblioteca é o único precedente que pode ter inspirado o projetista das Barrocas.

Assim, em toda a composição dos alçados externos, apenas sobressai o portal, que confirma a suspeita de um projeto escultórico mais do que arquitetónico⁵⁴. Neste, além das semelhanças com o portal da Capela das Barrocas, identificamos a mesma submissão da arquitetura ao programa escultórico, referida anteriormente, embora não através da mesma fórmula. Contextualizando, não está no âmbito desta investigação compreender a separação entre a regra de composição arquitetónica e as adulterações e declinações presentes na arquitetura portuguesa; no entanto, compreende-se que os elementos arquitetónicos, como as colunas,

50 Pereira, «Resistências e Aceitação do Espaço Barroco: a arquitectura religiosa e civil.»,1986, 54

51 Robert C. Smith, *The art of Portugal 1500-1800* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1968, 102).

52 Pimentel, «Uma Empresa Esclarecida: A Biblioteca Joanina», 1998, 50

53 (Pimentel, 1998, 50)

54 (ibid. 50)



Fig. 19 Portal da igreja do antigo convento de S. Domingos (actual Sé), Aveiro, (autor)

não possuem qualquer consequência estrutural, senão a de sustentarem o escudo real de grandes dimensões, “elemento central da composição”⁵⁵. Efetivamente, o portal parece o resultado de um criativo desenho passado a pedra, e o arco que emoldura a porta apresenta-se igualmente como uma desconstrução inventiva de qualquer regra arquitetónica, apoiando-se sobre mísulas de elementos vegetais. São inúmeros os elementos em comum entre os edifícios de Coimbra e Aveiro, nomeadamente os capiteis jónicos e a articulação entre o escudo - por meio de uma grinalda de elementos vegetais - e a cornija, bem como as gárgulas.

Uma vez no interior, o contraste é absoluto entre a sobriedade do exterior e a profusão decorativa que o cobre integralmente, desde o pavimento aos tectos. O retângulo do edifício é artificialmente dividido⁵⁶ em três compartimentos de planta quadrada, que comunicam através de um grande arco sobre mísulas, que reproduz o da entrada, ostentando sobre estes os emblemas das faculdades⁵⁷ sob a coroa real. A sucessão de arcos emoldura o retrato de D. João V, colocado na parede oposta à da entrada, afirmando um claro sentido axial que, associado ao luxo dos materiais e formas, confirma a associação da biblioteca como templo profano⁵⁸.

Entre os estaleiros da Universidade de Coimbra e da Capela do Senhor das Barrocas surge um nome comum: Gaspar Ferreira (1690-1762), signatário de uma “escritura de contrato e obrigação de obra”⁵⁹, onde apresenta à mesa da confraria uma planta e apontamentos de diversos trabalhos de carpintaria e marcenaria artística (como os “caixões” ou arcaz da sacristia), “sugerindo este à Mesa que a obra fosse executada pelo Mestre João da Silva⁶⁰, o único que seria capaz, em Aveiro, de a fazer”. A presença de Gaspar Ferreira enquanto figura de destaque, que apresenta plantas e nomeia profissionais para as materializar, levanta a questão sobre a sua função e responsabilidade no projeto do edifício, sendo por isso importante explorar o seu percurso profissional.

Lisboeta de nascimento⁶¹, veio instalar-se em Coimbra, onde é “contratado para a realiza-

55 António Filipe Pimentel, «Bibliotecas», dir. José Fernandes Pereira, coord. Paulo Pereira, Dicionário da arte Barroca em Portugal (Lisboa: Presença, 1989, 89).

56 Efetivamente, a obra de pedraria corresponde apenas ao corpo que se observa do exterior, uma vez no interior é em madeira que se constrói o cenário onde se abrigam as estantes dos livros.

57 Pimentel, «O Gosto Oriental na Obra das Estantes da Casa da Livraria da Universidade de Coimbra», 1988, 347.

58 Pimentel, «Uma Empresa Esclarecida: A Biblioteca Joanina», 1998, 51

59 Arquivo Distrital de Aveiro, Notariado, 73, tabelião Manuel de Azevedo Botelho, fls 75-75v

60 Interpretação por João Costa, (investigador do CHAM - Centro de Humanidades), no âmbito desta investigação. Deste processo fica em dúvida se a grafia se refere a João ou Leão da Silva.

61 No “Dicionário da Arte Barroca em Portugal” (1989) não aparece a sua data de nascimento, contudo a sua certidão de baptismo encontra-se no Arquivo Nacional da Torre do Tombo em “Arquivo Distrital de Lisboa”, Fregue-

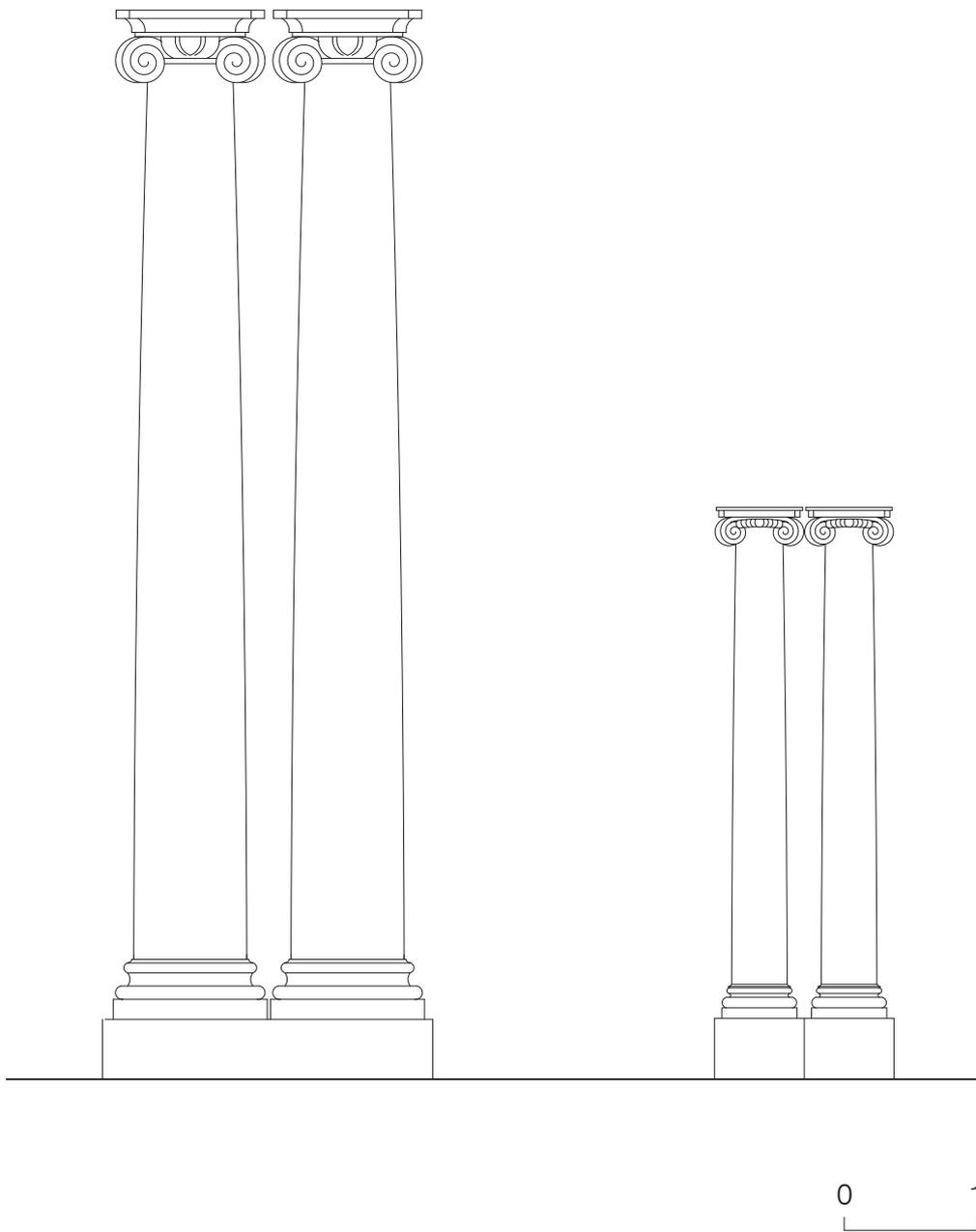


Fig. 20 Comparação da escala das colunas do portal da Biblioteca da Universidade e da Capela das Barrocas (autor)

ção das estantes”, da biblioteca mostrando-se “artista capaz do ponto de vista técnico”⁶². Contudo, adquire um papel de relevo no decorrer das obras, sendo colocado à frente do estaleiro como consequência da inaptidão de João Carvalho Ferreira “na interpretação da planta”⁶³ enviada de Lisboa. O entalhador substituiu-o igualmente na posição de mestre-de-obras da Universidade e do seu padroado⁶⁴. Acredita-se por isso que no seu novo estatuto, terá aprendido “a arte de fazer arquitetura”⁶⁵. É, contudo, provável que trouxesse na sua bagagem de Lisboa experiência na área da construção. Nesse sentido, aponta aliás, a transferência de competências entre a arte da talha e a arquitetura (ao menos como prática construtiva), comuns no contexto laboral de então⁶⁶.

No estaleiro da biblioteca, Gaspar Ferreira deu início a uma das suas facetas mais marcantes da sua carreira: a de mestre de construtor, responsável, no terreno, pela aplicação de planos vindos da capital. De facto, a par com a biblioteca, terá tido sob sua responsabilidade a “construção da igreja monástica” do Convento de Arouca, com plano do arquitecto maltês Carlo Gimac e o mesmo papel desempenharia, em 1730, com a torre da Universidade, da autoria de António Canevari⁶⁷, e, de novo, em 1737, na edificação do claustro do Convento de Santa Clara-a-Nova, de Coimbra, sob planos de Carlos Mardel⁶⁸, estaleiro onde regressaria ainda, em 1761, para “dar início à construção” da Portaria, também da autoria de Mardel⁶⁹. A associação do seu nome aos principais estaleiros da cidade de Coimbra e as funções enquanto mestre-de-obras da Universidade fizeram-no, decerto, ganhar fama na região centro. Pelo menos, assim o indica a proliferação de arquitetura da sua autoria e comissões de obra de talha, ligando-o às principais instituições religiosas da Beira.

Com efeito, ocupou-se, a partir de 1720, com desenhos de retábulos e cadeirais e obras várias de construção na renovação da Sé de Viseu e, para Mangualde, projetou o edifício da Misericórdia, da capela e casas de José Castelo Branco e do edifício do Recolhimento de

sia de Santa Justa, “Livro dos Baptismos”, desde 1682, fl.129. Esta informação foi publicada em (Gaspar, 1996, 27)

62 Pimentel, «A Biblioteca da Universidade e os seus espaços», 2011, 17

63 (Pimentel, 2011, 17)

64 O padroado da Universidade de Coimbra foi o património (imóvel) religioso de cuja área de influência a Universidade recebia parte dos dízimos, os quais contribuíam para o seu autofinanciamento. Com uma área de alcance imensa, a instituição universitária era obrigada, entre outros deveres, a cuidar da conservação do presbitério de cada templo. Este facto resultou, em muitos casos, em traçados de novos retábulos, da responsabilidade do seu mestre-de-obras garantindo, por isso, uma (inejável) publicitação da sua carteira profissional. (Armando Palavras, «As igrejas do padroado da Universidade de Coimbra - Bispado de Lamego», Tellus, 2016. 25-28)

65 Craveiro, «A Segunda Metado do Século XVIII em Coimbra - Tradição e Inovação no Discurso Universitário», 1996, 514

66 Natália Marinho Ferreira Alves, «De arquitecto a entalhador. Itinerário de um artista nos séculos XVII e XVIII», AAVV, coord. Cândido Santos, Actas: I Congresso Internacional do Barroco (Porto: Reitoria da Universidade, 1991, 361).

67 António Filipe Pimentel, «António Canevari e a torre da Universidade de Coimbra» (VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, Faculdade de Letras UP, 2005, 54).

68 Craveiro, «A Segunda Metado do Século XVIII em Coimbra - Tradição e Inovação no Discurso Universitário», 1996, 510

69 António Filipe Pimentel, «FERREIRA, Gaspar (act.1718 - 1761)», dir. José Fernandes Pereira, coord. Paulo Pereira, Dicionário da Arte Barroca em Portugal (Lisboa: Presença, 1989, 188).



Fig. 21 Biblioteca da Universidade de Coimbra antes das obras de 1950 (SIPA)

Nossa Senhora⁷⁰. Em 1731, por seu turno, trabalha para Santa Cruz de Coimbra e para o Mosteiro de Arouca; em 1737 projeta a Misericórdia de Santa Comba Dão e, em 1752, a fachada do antigo hospital de Montemor-o-Velho. (Fig. 22)

Contudo, da análise às diferentes obras de arquitetura que com segurança se lhe podem creditar, emana uma linguagem comum, de onde transparece um notório carácter provincial, denunciando falta de autonomia no esquema de composição e articulação dos vários elementos de fachada, bem como no desenho e tratamento de molduras de janelas e portas.

Deste modo, movidos pela pertinência de tentar determinar a autoria da Capela das Barrocas, destacamos duas problemáticas: por um lado, se entendermos que o grande número de empreitadas encomendadas a Gaspar Ferreira confirmam o seu prestígio na região centro do país, justificava-se ter-lhe sido encomendado o projeto para a Capela das Barrocas - o seu estatuto ajustava-se às ambições de uma confraria local como o era a das Barrocas, sobretudo tratando-se de uma confraria especialmente abonada e inebriada pelo ritmo crescente das esmolas; não obstante, a comparação entre a arquitetura da capela de Aveiro e a sua obra autógrafa, incluída a última, a fachada do Hospital de Montemor, construída trinta anos depois, impedem objetivamente tal atribuição.

Fazendo o exercício inverso, seja o partido planimétrico da Capela das Barrocas, sem precedente na região, seja ainda a sua cúpula, articulada com vãos de iluminação, igualmente sem precedentes conhecidos na arquitetura portuguesa⁷¹, em conjunto com a eficiente integração e articulação entre arquitetura e escultura, tudo se afasta da restante obra de Gaspar Ferreira, cuja associação ao empreendimento, na verdade, apenas em relação aos trabalhos finais de carpintaria e talha é atestada pela documentação. Importará, assim, que nos debruçemos também, em paralelo, sobre os elementos escultóricos que tão relevante presença têm na capela de Aveiro. Nesse sentido, justifica-se mencionar uma pista importante deixada por Robert Smith, que, realizando o exercício inverso ao da presente investigação, atribui a autoria da biblioteca da Universidade ao escultor Claude Laprade, por ser indiscutivelmente seu o projeto da Capela das Barrocas⁷². Infelizmente, não é desenvolvida esta teoria, mas ganha absoluto sentido se nos concentrarmos apenas nos elementos escultóricos do projeto das Barrocas, justificando por isso, uma análise à vida e obra do escultor francês. A obra pétreia de Laprade, em parte dividida entre a Universidade e a Vista Alegre, trouxe para a escultura portuguesa o dinamismo e a tridimensionalidade da influência de Bernini, e, mesmo sendo um artista de “segunda ordem”⁷³, no contexto internacional, representou

70 Armando Alves, «A Actividade de Gaspar Ferreira em Terras do Interior Beirão», ed. Pedro Dias, *Mundo da Arte*, n. 6 (Maio de 1982, 3-6)

71 Como foi referido no capítulo “Leitura do Espaço”, apenas nas plantas centralizadas góticas, desde as capelas funerárias da Batalha, à igreja de Santa Maria de Celas (Coimbra) encontramos em Portugal, precedentes para a articulação entre cúpula e vãos de iluminação usado na Capela das Barrocas.

72 Smith, *The art of Portugal 1500-1800*, 1968, 102 e 164.

73 Pimentel, «LAPRADE, Claude Joseph Courrat (1682 - 1738)», 1989, 253



Fig. 22 Hospital Real, Gaspar Ferreira, Montemor-o-Velho, 1752. (autor)

uma ruptura com o paradigma da escultura portuguesa “alheia à agitação de atitudes e panejamentos e à dramatização fisionómica”⁷⁴. Na verdade, é no túmulo que construiu para D. Manuel de Moura Manuel⁷⁵, em 1699, na sua capela-morgadio da Vista Alegre (Ílhavo), que mais se destacam as suas potencialidades escultóricas num “monumento único no seu género em Portugal”⁷⁶.

O conjunto representa uma cena apoteótica, inscrita num arco-sólio de matriz arquitetónica, com a estátua jacente do prelado, paramentado, despertando da morte perante a visão da Senhora da Penha de França. Diversas figuras aladas, entre as quais o Tempo, empunhando a foice, saturam o conjunto escultórico⁷⁷, (Fig. 23) numa antítese absoluta do túmulo contemporâneo, e a escassos quilómetros, da Princesa Santa Joana, construído por João Antunes para o Convento de Jesus de Aveiro, que representa o expoente da tradição nacional da arte tumular⁷⁸. De referir igualmente que, em frente ao túmulo do bispo, se encontra o de sua mãe, de menor escala e de composição mais sóbria.

Nesse sentido, quando comparamos os conjuntos escultóricos do templo das Barrocas e os da capela da Vista Alegre, torna-se tentador atribuí-los à mesma oficina, opção justificada ainda pelo uso da pedra calcária da região de Ançã, transversal a todos os exemplares. Os *putti*, os elementos vegetais e marinhos, e a retórica de composição, transparecem a mesma autoria. Porém, é na direta afinidade entre as sobreportas (1701-1702)⁷⁹ dos Gerais da Universidade (Fig. 24) e das entradas laterais da Capela das Barrocas, que se identifica o mesmo método de articulação da escultura com a arquitetura ou elementos arquitetónicos.

De facto, embora Nogueira Gonçalves sublinhe a execução inferior da componente escultórica das Barrocas por oposição à da Vista Alegre⁸⁰, e sendo segura a atribuição a Laprade das esculturas nos Gerais em Coimbra e na capela de Ílhavo, parece difícil de aceitar a possibilidade da preservação em Aveiro, vinte anos volvidos, de um hipotético legado do escultor francês, realizado, eventualmente, por discípulos seus. Por outro lado, mesmo após o seu estabelecimento em Lisboa, em 1703, o escultor continuou a responder a encomendas para a região centro (Viseu) e para o Porto, ainda que orientadas para o trabalho da madeira e talha, decerto por apetências do mercado⁸¹.

74 Borges, «Do Barroco ao Rococó», História da Arte em Portugal, 1986, 42.

75 Morto em 1690, foi reitor da Universidade de Coimbra (1685-1690), inquisidor geral e bispo de Miranda.

76 Pimentel, «LAPRADE, Claude Joseph Courrat (1682 - 1738)», 1989, 254.

77 Pimentel, «LAPRADE», 253.

78 Walter Rossa, «Aveiro», dir. José Fernandes Pereira, coord. Paulo Pereira, Dicionário da Arte Barroca em Portugal (Lisboa: Presença, 1989, 54).

79 Pimentel, «LAPRADE, Claude Joseph Courrat (1682 - 1738)», 1989, 254

80 Gonçalves, Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Aveiro, zona Sul, 1959, 146

81 Smith, The art of Portugal 1500-1800, 1968, 164-165



Fig. 23 Túmulo de D. Manuel de Moura Manuel, Claude Laprade, Vista Alegre, Ílhavo, 1699. (autor)

Assim, concluímos conscientes de que não está ao alcance de uma investigação em Arquitectura empreender uma investigação que, forçosamente, se situa noutro campo disciplinar, pelos eminentes riscos que tal processo metodológico representa. Deste modo, as linhas seguintes transmitem uma possibilidade traçada de acordo com um pensamento objectivo sobre as características do edifício em estudo, contribuindo, espera-se, para futuras interpretações à luz da História da Arte.

Neste processo é, assim, imperativo reunir informações fundamentais, transmitidas ao longo do texto. Em primeiro lugar sabemos que a Capela das Barrocas é encomendada por uma confraria local - do lugar de Sá, da freguesia limítrofe da Vera-Cruz (Aveiro) - que contrapõe à sua condição periférica uma largueza insólita de orçamento. Para haver terreno suficiente para construir o templo, foi necessário aterrar parte do vale⁸², o que, por si só, reflecte a folga financeira e a ambição dos confrades.

Consequentemente, reveste-se de total sentido que tenham encomendado as obras ao mestre Gaspar Ferreira, ao tempo servindo duas instituições de prestígio: a Universidade de Coimbra e a Diocese de Viseu — sendo que a obra da Livraria igualmente implicou a resolução do complexo problema de vencer uma enorme diferença de cotas e que, na verdade, a sua associação aos trabalhos de carpintaria e talha, ainda que atestada documentalmente em fase adiantada, poderá induzir uma ligação de longo curso ao estaleiro aveirense. No entanto, não parece poder reconhecer-se, no arquiteto-entalhador, a capacidade técnica de idealizar um edifício como a capela de Aveiro, projeto que possui, como nota dominante, o trabalho escultórico, de reconhecida filiação na obra de Claude Laprade.

Por seu turno, Robert Smith, atribuindo a Laprade a autoria da Capela das Barrocas, ponderou que a este se deverá a autoria da biblioteca; porém, o historiador americano não desenvolveu a sua teoria, razão que justifica uma comparação entre os dois edifícios, que complete as diretas afinidades morfológicas. Nesse sentido, destaca-se a biblioteca com as peculiares características já mencionadas; um edifício desenhado segundo uma forma geométrica simples, dividido internamente em três quadrados, apresentando soluções projectuais próprias, inéditas na arquitetura portuguesa e sem repercussão em obras posteriores. Do mesmo modo, da capela das Barrocas só existem precedentes do partido planimétrico da nave, figurando o edifício como caso único entre os templos de planta centralizada portugueses construídos antes de 1722, e mesmo, seguramente, depois.

A morfologia do edifício possui um carácter de sobriedade extrema, como uma torre militar, que não conseguimos encontrar em mais nenhuma obra do género em Portugal⁸³, embora

82 Gonçalves, Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Aveiro, zona Sul, 1959, 148

83 É pertinente referir que Paulo Varela Gomes relaciona a arquitetura de duas igrejas dedicadas à Virgem, com a alegoria da *Turris Davidica* [Torre de David] sobre a qual circulava no período da Restauração uma gravura de Lucas Vorsterman “a Imaculada Conceição”. Segundo o historiador, as igrejas do Convento do Bom Sucesso (Lisboa) e de Nossa Senhora da Piedade (Santarém) remetem para a torre enquanto alegoria da Virgem. (Gomes, *Arquitetura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada*; 2001, 137 e 254). Contudo, nenhum dos projetos remete tanto para a gravura de Vorsterman como a Capela do Senhor das Barrocas.



Fig. 24 Sobreportas dos Gerais da Universidade de Coimbra, C. Laprade, 1701-1702. e da Capela das Barrocas, Aveiro, 1722. (autor)

a articulação de um presbitério retangular a uma nave octogonal irregular viesse a ser usada no Santuário das Almas (1769), em Águeda. Por fim, as duas obras partilham diretas afinidades entre os portais, as gárgulas e o mesmo tipo de janelas de remate em volta perfeita.

Finalmente, a escultura, cuja qualidade inferior de execução, em relação à do túmulo do bispo de Miranda, seria denunciada por Nogueira Gonçalves, bem como a harmonia proporcional mal conseguida nas colunas do portal da capela, denunciam, numa hipotética atribuição a Laprade, um projeto realizado à distância, possivelmente através de antigos colaboradores seus nas empreitadas de Coimbra e da Vista Alegre.

Resta, contudo, como incógnita: saber se o papel de Gaspar Ferreira se limitava aos trabalhos de talha e marcenaria⁸⁴, como aparece na documentação do Arquivo Distrital de Aveiro, ou se assumia, neste, como noutros projetos, o papel de mestre de obras que interpreta planos fornecidos de fora. Esta teoria explicaria, talvez, os aspectos dissonantes entre as colunas dos dois portais e repetição do mesmo esquema usado no portal da antiga igreja do Convento de S. Domingos, em Aveiro⁸⁵. Por fim, e ainda dentro do cenário de hipóteses, Gaspar Ferreira poderá igualmente ter sido o elemento de ligação entre a confraria, o escultor francês a residir em Lisboa e o estaleiro da Biblioteca da Universidade: o elo de ligação destes três elementos.

84 É incerto quando Gaspar Ferreira tomou controle do estaleiro da biblioteca da Universidade, e se já estaria construído o portal. Este facto abriria a hipótese de o artífice, quando começam as obras da Capela das Barrocas, não ter ainda no currículo, obras de arquitetura. Por outro lado, em 1728 foram rejeitados em Lisboa os seu desenhos para a torre do relógio da Universidade de Coimbra, após denúncia que o classificava de entalhador metido a arquitecto (Pimentel, «António Canevari e a torre da Universidade de Coimbra», 2005, 52)

85 Nogueira Gonçalves escreveu “que obras desta natureza sendo projetadas por arquitetos de fora, sofrem forçosamente a interpretação dos pormenores pelos construtores regionais” (Gonçalves, Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Aveiro, zona Sul. 1959, 146) efetivamente, pensemos na Igreja do Bom Jesus da Cruz em Barcelos e compara-se com a fachada da igreja do noviciado jesuíta de Arroios, que faz uso de elementos arquitetónicos semelhantes, mas de distinta execução. (Gomes, *Arquitetura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada*, 2001, 357)

CONCLUSÃO
ENTRE A CONTINUIDADE
E A RUPTURA

O objectivo principal que justificou uma investigação sobre a Capela do Senhor das Barrocas e por extensão, dos Santos Mártires, da Madre de Deus, de S. Gonçalo de Amarante - construídas no que é hoje a cidade de Aveiro, entre as décadas de 1670 e 1720 - foi compreender de que modo uma tipologia que ocupou, desde o século XV, um protagonismo indiscutível na produção teórica e prática da Arquitetura, se relacionou com práticas e soluções projetuais de carácter regional.

Desta problemática fundamental descendem múltiplas questões, que orientaram os objetivos desta dissertação: nomeadamente, compreender a razão da sua concentração nesta cidade, a opção regional de uso do hexágono e, por fim, se existe justificação para incluir a Capela das Barrocas neste contexto construtivo.

O título dado à Conclusão é a resposta a esta última questão, na medida em que, se, por um lado, esta capela continua uma tradição construtiva associada a um contexto sócio-cultural, por outro interrompe-a e o seu projeto baseia-se em referências que claramente não são regionais. Este facto não constitui novidade e já tinha sido apresentado por Nogueira Gonçalves¹, ao mesmo tempo que a possível atribuição da sua autoria a Claude Laprade, escultor francês, fora também já aventada pelo menos desde Robert Smith² — mas a construção de um raciocínio que justificasse esta teoria parece ser contributo específico desta investigação, como adiante procurará explicar-se.

José Fernandes Pereira foi, aliás, o primeiro investigador a ocupar-se do fenómeno das “pequenas capelas de planta centralizada, construídas no século XVII”³. Fê-lo porém superficialmente, alertando, por isso mesmo, para o desconhecimento das suas origens e das causas que determinaram a sua distribuição, aparentemente aleatória, em todo o território nacional. Deste modo, constituirá uma novidade a tese que aqui avançamos de que o patronato fidalgo a uma tradição de construir capelas inspiradas diretamente nas azoias⁴, resultou nestes edifícios religiosos, propiciando as evoluções tipológicas posteriores.

Estas capelas, na verdade, subsistindo na prática arquitetónica da província, sofreriam atualizações técnicas por via de uma nova conjuntura sócio-cultural determinada pela perda da independência. A disseminação de oficinas e artistas que trabalhavam na capital,

1 Este autor escreveu “Todavia, o projecto do Senhor das Barrocas é de architecto de fora: o traçado geral e os perfis indicam mão e nível artístico que não é regional” (António Nogueira Gonçalves, Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Aveiro, zona Sul, vol. 6 (Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, 146).

2 Robert C. Smith, *The art of Portugal 1500-1800* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1968, 102).

3 José Fernandes Pereira, «Resistências e Aceitação do Espaço Barroco: a arquitectura religiosa e civil.», *História da Arte em Portugal* (Lisboa: Publicações Alfa, 1986, 22).

4 Nome das construções muçulmanas que servem a função de cuba ou morábito, de planta centralizada - geralmente quadrada, e cobertura em cúpula - que se construíram em Portugal por via da ocupação árabe, enformando uma tradição construtiva regional, de saber empírico. (Correia de Campos, “Monumentos da antiguidade árabe em Portugal”, Lisboa: Ed. do A, 1970, 85-108).

e que cedo ficaram sem encomenda, justifica essa atualização técnica, que terá sido mais eficaz na região litoral entre Lisboa e Porto, potenciada pelos grandes estaleiros monásticos. Conseguir-se-á, por este modo não somente explicar a provável maior concentração de ermidas no Alentejo⁵, como a persistência, nesta região, de métodos construtivos de raiz popular, alheios nomeadamente, à utilização da linguagem das ordens arquitetónicas — e, em simultâneo, o sucesso no uso da planta hexagonal no litoral beirão. Mas só o acontecimento contemporâneo, de dispersão da nobreza cortesã pelos seus domínios fundiários, parece poder explicar que as ermidas de planta central tenham feito parte deste processo evolutivo, que promoveu a atualização da linguagem arquitetónica nas obras regionais.

Contudo, o facto de a maioria destas construções datar da segunda metade de seiscentos, levou Fernandes Pereira a integrar o seu contexto construtivo em paralelo com a construção de igrejas em planta centralizada em obras diretamente ligadas à nova dinastia. Porém, não encontramos indícios que o justifiquem: antes se afigura serem o prestígio alcançado por esta tipologia no reinado de D. João III, em associação a uma prática arquitetónica fundamentada no rigor da engenharia militar⁶, aplicados, por sua vez a uma tradição construtiva regional, por meio de uma encomenda mais exigente, que terão tido, conjugadamente, as suas consequências fundamentais já na segunda metade do século XVII.

É certo, todavia, que não pode ignorar-se a influência que a inspiração direta tem na construção arquitetónica e nas soluções de projeto. Paulo Varela Gomes afirmou que os condes da Feira se terão inspirado na igreja do Convento do Bom Sucesso (Lisboa), para a edificação da Capela de Nossa Senhora da Encarnação (Feira)⁷. Por sua vez, as relações entre a fidalguia de Aveiro e da Feira seriam suficientemente estreitas para justificar que Pinho Queimado⁸ tenha estendido até essa vila a enumeração dos nomes ilustres, não podendo por isso, descurar-se a influência direta que a capela da Feira possa, igualmente, ter tido na escolha da tipologia das capelas hexagonais de Aveiro.

Mas o sucesso da tipologia poligonal, em geral, e, em particular, o da forma hexagonal, no litoral beirão, deve-se certamente ao facto de - no quadro evocado - responder de modo mais económico e prático, ao programa de um pequeno templo de peregrinação. Objecto de ocupação sazonal, onde, à multidão de fiéis atraída pela festividade do orago, se contrapunham meses de reduzida ou nenhuma congregação, estas capelas tiveram no tipo hexagonal uma solução espacial eficiente, que permitiu a expansão do seu interior, através da abertura de uma porta em cada um das três faces do lado oposto à cabeceira. De facto, só não encontramos esta solução projetual nos templos de fundação privativa.

5 Não nos é possível falar com maior precisão sobre estes exemplares, a inventariação de todas as ermidas de planta centralizada construídas em Portugal continua por fazer, e tal exercício não estava no âmbito desta investigação.

6 Rafael Moreira, «A Arquitectura Militar do Renascimento em Portugal» (A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica, Coimbra: Epartur, 1981, 281).

7 Paulo Varela Gomes, *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada* (Porto: FAUP publicações, 2001, 135).

8 Francisco Ferreira Neves, «A Memória Sobre Aveiro de Pinho Queimado», *Arquivo do Distrito de Aveiro III*, n. 10 (1937): 97-98



Fig. 1 Cesto de flores, em pedra, colocados no remate dos lances de escada que dão acesso ao adro da Capela do Senhor das Barrocas. (autor)

Os historiadores Eduardo Carazo e Juan M. Otxotorena defenderam a ideia de que a planta centralizada foi entendida como arquétipo da arquitetura enquanto disciplina artística e ofício, constituindo-se como objecto ambicionado para exteriorizar o virtuosismo académico e técnico do seu projetista⁹. Não se tornava, porém, possível transferir este conceito para a prática arquitetónica do litoral beirão; mas parece poder afirmar-se que as dificuldades técnicas experimentadas, certamente, na construção destes edifícios e o seu volume morfológicamente ímpar, deverão ter contribuído para prestigiar os edifícios de planta centralizada e, por consequência, os seus construtores, transformando-as em obras ambicionadas para apresentar currículo.

Quando, em 1722, se iniciam as obras da Capela das Barrocas, a construção de templos em planta centralizada já se tinha tornado num património comum de toda a região de Aveiro, e, em particular, da própria vila, o que terá conduzido, certamente por disposição do cónego Manuel Moreira Rebelo, como parece indicar o processo canónico, à eleição dessa tipologia. É, igualmente, muito provável que tenha sido o clérigo a definir o programa, de acordo, como vimos, com soluções espaciais já experimentadas, nomeadamente o uso de três entradas e a capela-mor profunda, seguida de sacristia.

Outras indicações terão sido dadas, certamente, já pela confraria e à medida das suas ambições, como será o caso da sua morfologia semelhante a uma torre, que se afirma em pleno na paisagem, bem como o programa ornamental. O uso do partido do quadrado de cantos cortados, em voga nas obras da capital ou em seu torno, e popularizado por João Antunes na sua versão longitudinal, alicerçam a convicção num projetista de fora. A componente escultural, por sua vez, assume um papel central em todo o projeto, desde as entradas às gárgulas, dos púlpitos aos cestos de flores com função de pináculo (Fig. 1), que limitam o adro e a direta analogia com o portal da Casa da Livraria da Universidade de Coimbra, a par da objetiva carência de recursos técnicos e conceptuais locais, justificam uma atribuição ao escultor Claude Laprade, que, desde 1703, residia em Lisboa.

Mas existe também a presença do mestre entalhador e arquitecto Gaspar Ferreira, mestre-de-obras da Universidade, cargo de prestígio na região, e que, com segurança, é autor de trabalhos de carpintaria e talha na capela, datados de 1730. Gaspar Ferreira pode ter tido uma função de maior importância no projeto, mas a sua obra de arquitetura invalida, com segurança, que a autoria do risco tenha sido sua, embora possa, com verosimilhança, ter acrescentado detalhes do seu próprio punho. Porém, na hipótese de confirmação da autoria de Laprade, Gaspar Ferreira terá tido um papel central na ligação da confraria com o escultor e como responsável pela materialização de um projeto concebido em Lisboa mas construído em Aveiro.

⁹ Eduardo Carazo e Juan Miguel Otxotorena, *Arquitecturas Centralizadas: El espacio sacro de planta central - diez templos en Castilla y León* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1994, 37-38).

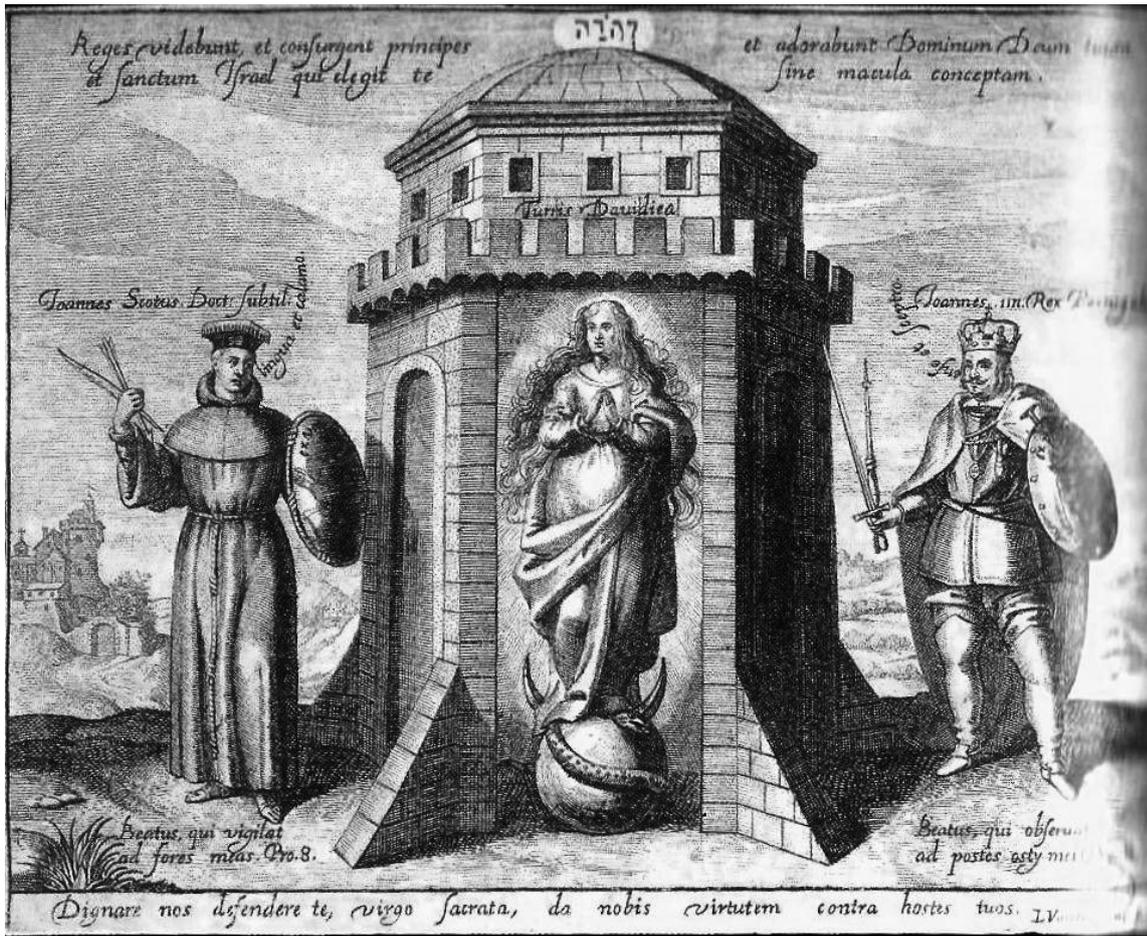


Fig. 2 "A Imaculada Conceição, protectora de Portugal", Lucas Vosterman, c.1645.

Porém o programa da Capela das Barrocas vai mais além do que romper com uma tradição construtiva e projetual comum às capelas hexagonais: constitui-se como um tipo de edifício sem precedentes e sem aparente consequência. A título de exemplo, a sua morfologia e projeção em altura, em conjunto com o ático marcado por janelas em cada face, remete para o modelo de *Turris Davidica* difundido na gravura de Lucas Vorsterman (c.1645) e que Paulo Varela Gomes relacionou com as igrejas do Bom Sucesso e da Piedade (Santarém). Contudo, nenhuma destas se relaciona morfologicamente tão bem como a capela de Aveiro. (Fig. 2) Este facto pode ajudar a pensar este edifício como fruto único de uma carreira em arquitetura religiosa, o que se justificaria com a confirmação de Laprade enquanto projetista.

Nesse sentido, o seu projeto, constituído como a adição de três partes independentes - uma nave, em forma de prisma octogonal, uma cúpula de sectores em semi-esfera e um presbitério com forma de paralelepípedo -, justificar-se-ia pela presença de uma mão mais ágil na escultura do que na arquitetura. E, continuando com essa suposição, talvez o uso das ordens arquitetónicas, que não havia sido feito na biblioteca, se justifique por sugestão de Gaspar Ferreira. O objectivo desta dissertação, no que toca à autoria da Capela das Barrocas, é deixar para a historiografia da Arte os dados, montados através de um raciocínio lógico, que permita, eventualmente, vir a extrair conclusões noutra âmbito disciplinar.

Para concluir estas considerações finais, é pertinente explicar que as amplas lacunas da bibliografia dedicada ao tema em estudo justificou a construção de uma reflexão que preferiu as características espaciais - em interpretação e análise por desenho ou por experiência própria - e de volume, procurando entender a relação dos edifícios com o lugar e com o espectador. Sempre que foi possível, prescindimos de uma metodologia de História de Arte, forçosamente inconsistente quando feita numa investigação de Arquitetura, preferindo, na relação entre objecto e observador, a experiência emocional e sensitiva, à informação científica que muitas vezes não esteve ao nosso alcance interpretar. Deste modo, retirámos deste processo aquilo que consideramos ser um património comum, que se opõe à identificação de genealogias e séries de filiação morfológica, permitindo um novo olhar, ou um olhar próprio, sobre matérias já bem estudadas.

Foi este raciocínio que nos permitiu associar o carácter de identificador do lugar¹⁰, que os historiadores Eduardo Carazo e Juan M. Otxotorena atribuem à planta centralizada, e encontrar uma consequência direta no uso de baldaquinos e sacrários em planta centralizada dentro dos espaços religiosos. Só o conseguimos fazer quando percebemos que o que une um tabernáculo, um edifício redondo, um obelisco e uma torre de menagem é a atração que exercem no espectador e que, nomeadamente, foi compreendida pelos pintores e urbanistas, desde o século XV.

10 Carazo e Otxotorena, "Arquitecturas Centralizadas: El espacio sacro de planta central - diez templos en Castilla y León", 1994, 39.

No âmbito da construção em planta centralizada, este raciocínio é de suma importância, e identificámos uma matéria que, do nosso ponto de vista, merece uma investigação própria. Afigura-se, na verdade, inegável que uma das melhores ilustrações do positivo impacto estético causado por um edifício em planta centralizada é o sucesso do seu uso, em múltiplas funções, em culturas, circunstâncias e tempos, sem nenhuma ligação direta. Este facto parece-nos demonstrar que terá havido, genericamente, maior interesse pelas propriedades do volume, em detrimento do espaço, tendo sido, igualmente, esse fator que ditou o sucesso da tipologia no contexto regional português.

Por outro lado, esta reflexão demonstra que é fútil e enganador tentar lobrigar nestas capelas centralizadas qualquer eco das conotações virtuosistas e simbólicas do círculo. Mas existirá, seguramente, uma consequência ainda mais interessante: a de que o conjunto de emoções e sensações despertadas pela observação de um edifício em planta centrada conduzirá, no exercício de projeto, a soluções compositivas idênticas, promovendo afinidades morfológicas entre obras construídas em contextos geográficos e temporais distintos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTIGOS E ENTRADAS EM ENCICLOPÉDIAS, CONFERÊNCIAS E PERIÓDICOS

- Alves, Armando. «A Actividade de Gaspar Ferreira em Terras do Interior Beirão». *Mundo da Arte*, editado por Pedro Dias, n. 6, Maio de 1982. pp. 2-7
- Alves, Natália Marinho Ferreira. «De arquitecto a entalhador. Itinerário de um artista nos séculos XVII e XVIII». *Actas: I Congresso Internacional do Barroco*, editado por Cândido Santos, Reitoria da Universidade do Porto, 1991. pp. 355-369
- Bonifácio, Horácio Manuel Pereira. «TINOCO, Família». *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, coord. José Fernandes Pereira e Paulo Pereira, Presença, 1989. pp. 483-484
- Borges, Nelson Correia. «Do Barroco ao Rococó». *História da Arte em Portugal*, vol. 9, Publicações Alfa, 1986. pp. 9-39
- Calado, Margarida. «ENSINO». *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, coord. José Fernandes Pereira e Paulo Pereira, Presença, 1989. pp.160-163
- Callixto, Carlos. «A Fortificação Barroca - As Fortificações Marítimas do Tempo da Restauração». *História das Fortificações Portuguesas no Mundo*, editado por Rafael Moreira, Alfa, 1989. pp. 207-220
- Correia, José Eduardo Horta. «A arquitectura - maneirismo e “estilo chão”». *História da Arte em Portugal*, vol. 7, coord. Vítor Serrão, Publicações Alfa, 1986. pp. 93-152
- Costa, Susana Goulart. «A Reforma Tridentina em Portugal: Balança Historiográfico». *Lusiânia Sacra*, n. 21, 2009, pp. 237-48.
- Craveiro, Maria de Lurdes. «A Segunda Metado do Século XVIII em Coimbra - Tradição e Inovação no Discurso Universitário». *Oficinas Regionais - VI Simpósio Luso-Espanhol da História de Arte*, Centro Didáctica Gráfica da Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Tomar, 1996. pp. 509-524
- Cruz, Vitor Ramalho. «A Capela do Senhor das Barrocas». *Boletim Municipal de Aveiro*, n. 22, Dezembro de 1993. pp. 41-53
- Diniz, Filipe Blanch. «A Igreja do Menino Deus - Algumas especulações à volta do seu modelo geométrico». *Vértice*, n. 3, Junho de 1988, pp. 41-45.
- Gomes, Paulo Varela. «As Iniciativas Arquitectónicas dos Teatinos de Lisboa: 1648 - 1698 (mais alguns elementos)». *Penélope - Fazer e Desfazer a História*, n. 9/10, Fevereiro de 1993, pp. 73-82.
- e Rossa, Walter. *A rotunda de Santa Maria de Celas: um caso tipológico singular: comunicação apresentada ao Colóquio Arte e Arquitectura das Abadias Cistercienses nos Séculos XVI, XVII e XVIII*. Alcobça, Ed. do A., 1994.
- Lamas, Arthur. «O desacato na Igreja de Santa Engracia e as insígnias dos “Escravos do Santíssimo sacramento”». *O Archeologo Português*, vol. 10, 1915, pp. 224-237
- Markl, Dagoberto, e Pereira, Fernando António Baptista. «A arquitectura e o urbanismo». *História da Arte em Portugal. O Renascimento*. Vol. 6, Publicações Alfa, 1986. pp. 31-82

Moneo, Rafael. «On Typology». *Oppositions reader: selected readings from a journal for ideas and criticism in architecture, 1973-1984*, Princeton Architectural Press, 1998. p. 22-45

Moreira, Rafael. «A Arquitectura Militar do Renascimento em Portugal», *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, org. Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, Epartur, 1981. p. 281-305
 – «A Arte da Guerra no Renascimento». *História das Fortificações Portuguesas no Mundo*, editado por Rafael Moreira, Alfa, 1989. pp.145-158
 – «A Escola de Arquitectura no Paço da Ribeira e a Academia de Matemáticas de Madrid», *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos: [actas do] II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*, coord. Pedro Dias, Minerva, 1987. pp. 65-78
 – «Arquitectura: Renascimento e classicismo». *História da Arte Portuguesa*, editado por Paulo Pereira, vol. 2, Círculo de Leitores, 1995. pp. 303-404
 – «Do Rigor Teórico à Urgência Militar». *História da Arte em Portugal - O Limiar do Barroco*, editado por Carlos Moura, vol. 8, Publicações Alfa, 1986. pp. 67-86
 – «Os Primeiros Engenheiros-Mores do Império Filipino». *Portugal e Espanha Entre a Europa e Além-Mar - IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*, editado por Pedro Dias, Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, 1988. pp. 521-534
 – «Um Exemplo: São João da Foz de igreja a fortaleza». *A Arquitectura Militar na Expansão Portuguesa*, editado por Francisco Faria Paulino, CNCDP, 1994. pp.57-70

Neves, Francisco Ferreira. «A Capela do Senhor das Barrocas em Aveiro». *Arquivo do Distrito de Aveiro*, vol. 2, 1936, pp. 317-319.
 – «A Memória Sobre Aveiro de Pinho Queimado». *Arquivo do Distrito de Aveiro*, vol. III, n. 10, 1937, pp. 89-100.

Palavras, Armando. «As igrejas do padroado da Universidade de Coimbra - Bispo de Lamego». *Tellus*, n. 65, 2016. pp. 25-28.

Pereira, José Fernandes. «O Barroco do Século XVII: Transição e Mudança». *História da Arte Portuguesa*, vol. III, Círculo de Leitores, 1995. pp. 34-48
 – «O Barroco do Século XVIII». *História da Arte Portuguesa - Do Barroco à Contemporaneidade*, editado por Paulo Pereira, vol. 2, Círculo de Leitores, 1995. pp.51- 106
 – «Resistências e Aceitação do Espaço Barroco: a arquitectura religiosa e civil.» *História da Arte em Portugal - O Limiar do Barroco*, editado por Carlos Moura, vol. 8, Publicações Alfa, 1986. pp. 9-66
 – «GEOMETRIA.» *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, coord. José Fernandes Pereira e Paulo Pereira, Presença, 1989. pp. 201-202.
 – «PLANIMETRIA» *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, coord. José Fernandes Pereira e Paulo Pereira, Presença, 1989. pp. 363-364
 – «PEREGRINAÇÃO, Igrejas de.» *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, coord. José Fernandes Pereira e Paulo Pereira, Presença, 1989. pp. 348-349

Pimentel, António Filipe. «A Biblioteca da Universidade e os seus espaços». *Tesouros da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, editado por A. E. Maia do Amaral, 1ª Edição, Imprensa da Universidade, 2011. pp.11 - 21
 – «António Canevari e a torre da Universidade de Coimbra», *VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, coord. Dep. de Ciências e Técnicas do Património. 2005. pp. 49-58
 – «BIBLIOTECAS». *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, coord. José Fernandes Pereira e Paulo Pereira, Presença, 1989. pp. 88-92.
 – «FERREIRA, Gaspar». *Dicionário da arte Barroca em Portugal*, coord. José Fernandes Pereira e Paulo Pereira, Presença, 1989. pp. 187-88.
 – «LAPRADE, Claude Joseph Courrat (1682 - 1738)». *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, coord. José

- Fernandes Pereira e Paulo Pereira, *Presença*, 1989. pp. 253–257.
- «Longos dias têm cem anos: Josefa de Óbidos e o Barroco Português». Josefa de Óbidos e a Invenção do Barroco Português, coord. Joaquim Oliveira Caetano et al. 2015. pp. 9-12
- «Que coisa é o barroco português». VVAA, Josefa de Óbidos e a Invenção do Barroco Português, coord. Joaquim Oliveira Caetano et al., 2015. pp. 109–113.
- «Construindo a “igreja de ouro”: caráter do barroco português». Josefa de Óbidos e a Invenção do Barroco Português, coord. Joaquim Oliveira Caetano et al. 2015. pp. 203–205.
- «Uma Empresa Esclarecida: A Biblioteca Joanina». *Monumentos*, n. 8, 1998. pp.49-51

Pinto, Maria Augusta Almeida. «Edifícios Religiosos de Planta Centrada entre Vagos e Vila Nova de Gaia (Faixa Litoral)». *Espaço e memória: revista de património*, n. 1, 1996, pp. 61–79.

Rossa, Walter. «Aveiro». *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, coord. José Fernandes Pereira e Paulo Pereira, *Presença*, 1989, pp. 253–57.

Serrão, Vítor, «Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa entre o Maneirismo e o Barroco (1563-1750)». *História Religiosa Moderna: O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas: olhares novos*, 2014, pp. 103–32.

Silva, Amélia Maria Polónia da. «Recepção do Concílio de Trento em Portugal : as normas enviadas pelo Cardeal D. Henrique aos Bispos do Reino, em 1553». *Revista da Faculdade de Letras : História*, vol. 7, 1990. pp. 133–44.

Silva, Raquel Henriques da. «A Ermida de Nossa Senhora de Janas». *Mundo da Arte*, editado por Edições Portuguesas de arte e turismo e Pedro Dias, Março de 1990. pp. 3–20.

Soromenho, Miguel. «Classicismo, italianismo e “estilo chão”. O ciclo filipino». *História da arte portuguesa*, editado por Paulo Pereira, vol. 3, Círculo de Leitores, 1995.

MONOGRAFIAS

Almeida, Carlos Alberto Ferreira de. *Barcelos*. Editado por Raquel Henriques da Silva. Lisboa, Editorial Presença, 1990.

Almeida, Diana Vela de. *Vila Nova de Aveiro: Formas Urbanas Reguladas*. Coimbra, Departamento de Arquitectura FCTUC, 2011.

Amorim, Inês. *Aveiro e a sua Provedoria no século XVIII (1690 - 1814)*. Porto, Universidade do, 1996.

Argan, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico: desde el barroco a nuestros días*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1966.

Arroteia, Jorge Carvalho. *Aveiro: aspectos geográficos e do desenvolvimento urbano*. 1a ed. Aveiro, Universidade de, 1998.

Campos, Correia de. *Monumentos da Antiguidade Árabe em Portugal*. Lisboa, Ed. do A, 1970.

Carazo, Eduardo, e Juan Miguel Otxotorena. *Arquitecturas Centralizadas: El espacio sacro de planta central - diez templos en Castilla y León*. Valladolid, Universidad de, 1994.

Christo, António. *Capelas de Aveiro*. Aveiro, ADERAV, 1989.

- Correia, Joaquim Manuel da Silva, e Natália Brito Correia Guedes. O Paço Real de Salvaterra de Magos. Lisboa, Livros Horizonte, 1989.
- Correia, Virgílio, e António Nogueira Gonçalves. Inventário artístico de Portugal: distrito de Coimbra. Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1952.
- Costa, António Carvalho da. *Corographia Portuguesa*. Vol. II, 1708.
- Craveiro, Maria de Lurdes. *Arquitectura ao Romano. Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*. coord. Dalila Rodrigues. Vila Nova de Gaia, Fubu Editores, 2008.
- Espanca, Túlio. *Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Évora*. Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1978.
- Garcia, Simon, et al., editores. *Compendio de arquitectura y simetria de los templos conforme a la medida del cuerpo humano con algunas demostraciones de geometria: año de 1681*. Valladolid, Colégio Oficial de Arquitectos, 1991.
- Gaspar, João Gonçalves. *A Igreja do Senhor das Barrocas*. Aveiro, Edição da Paróquia da Vera-Cruz, 1996.
- Gomes, Paulo Varela. *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: a planta centralizada*. Porto, FAUP publicações, 2001.
- Gonçalves, António Nogueira. *Inventário Artístico de Portugal: Cidade de Coimbra*. Vol. 2. Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1945.
- *Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Aveiro, zona Nordeste*. Vol. 11. Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1945.
- *Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Aveiro, zona Norte*. Vol. 10, Academia Nacional de Belas Artes. Lisboa, 1981.
- *Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Aveiro, zona Sul*. Vol. 6. Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1959.
- Kubler, George. *A arquitectura portuguesa Chã: entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*. Lisboa, Assírio Bacelar, 1988.
- Lotz, Wolfgang. *Architecture in Italy: 1500-1600*. New Haven, Yale University Press, 1995.
- Matos, Rui M. S. *A arquitectura religiosa de planta centralizada do Renascimento português (1527-1557)*. Coimbra, Universidade de, 1996.
- Moreira, Rafael de Faria Domingues. *A arquitectura do renascimento no Sul de Portugal: a encomenda régia entre o moderno e o romano*. Lisboa, Universidade Nova de, 1991.
- Nunes, António Lopes Pires. *Dicionário de Arquitectura Militar*. Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2005.
- Oudinot, José Reinaldo Rangel de Quadros. *Aveiro: Apontamentos Históricos*. Aveiro, Câmara Municipal de, 2009.
- Pedreirinho, José Manuel. *Dicionario dos arquitectos activos em Portugal do século I à actualidade*. Porto, Afrontamento, 1994.

Pereira, José Fernandes. *Arquitectura barroca em Portugal*. 2a ed. Lisboa, Inst. Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

Pimentel, José Cortez. *Arrábida - História de uma Região Privilegiada*. Sintra, INAPA, 1992.

Pinho, Juliana Abreu. *Edifícios de religiosos de planta centralizada dos séculos XVI, XVII e XVIII - distrito de Aveiro*. Lisboa, Universidade de, Faculdade de Belas Artes, 2004.

Ruão, Carlos. *Arquitectura maneirista no Noroeste de Portugal: italianismo e «flamenguismo»*. Coimbra, Inst. de História da Arte da Universidade de, 1995.

Santos, Luís Aparício Fernandes dos. *A Misericórdia de Faro*. Faro, Universidade do Algarve, 2009.

Serrão, Vítor, Santarém. Editado por Raquel Henriques da Silva. Lisboa, Editorial Presença, 1990.
– coord. *História da Arte em Portugal - O Renascimento e o Maneirismo*. Lisboa, Presença, 2002
– coord., *História da Arte em Portugal - O Barroco*. Lisboa, Editorial Presença, 2003.

Silva, Hugo Ribeiro da. *O Concílio de Trento e a sua recepção pelos cabidos das catedrais*. Vol. 7, Centro de Estudos de Arte Religiosa, UCP, 2014.

Smith, Robert C. *The art of Portugal 1500-1800*. London, Weidenfeld & Nicolson, 1968.

Viterbo, Sousa. *Dicionário histórico e documental dos arquitetcirs, engenheiros e construtores portugueses*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

White, John. *Art and Architecture in Italy: 1250 - 1400*. Baltimore, The Pelican History of Art, 1966.

Wittkower, Rudolf. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Traduzido por Adolfo Gómez Cedillo. Madrid, Alianza, 1995.

WEBGRAFIA

Tognon, Marcos. *Tratados de arquitectura no século XVIII para produção barroca: o 'Vignola' português do século XVIII*. Vol. 1, 2014. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/273455994_TRATADOS_DE_ARQUITETURA_NO_SECULO_XVIII_PARA_A_PRODUCAO_ARTISTICA_BARROCA_O_VINHOLA_PORTUGUES_DO_SECULO_XVIII

Auto de licença para a construção da Capela da Ramalheira (Ílhavo) Disponível em <http://patrimonioreligioso-deilhavo.blogspot.com/search/label/Capela%20das%20Almas>

Iniciativas construtivas da família de D. João de Castro, na Quinta da Penha Verde (Sintra) Disponível em <http://www.serradesintra.net/quintas-de-sintra/quinta-da-penha-verde>

Iniciativas construtivas da família dos duques de Aveiro na Serra da Arrábida (Azeitão) Disponível em <http://www.foriente.pt/64/historia.htm#.W1F0ydgzqRs>

Consulta de imagens da ermida de Santo Ildefonso (Vila Vilçosa) Disponível em https://www.facebook.com/pg/JoaquinaFerreiraChavesMarildaFernandes/photos/?tab=album&album_id=594076977368791

Ficha da Capela da Madre de Deus (Aveiro) no Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA)

Disponível em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=224

Ficha da Capela dos Santos Mártires (Aveiro) no Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA) Disponível em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=872

Ficha da Capela de São Gonçalo (Aveiro) no Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA) Disponível em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=664

Ficha da Capela do Senhor das Barrocas (Aveiro) no Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA) Disponível em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1038

Ficha da Capela de S. Bartolomeu (Aveiro) no Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA) Disponível em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=727

Ficha da Capela de S. Geraldo (Ovar) no Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA) Disponível em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=15645

Ficha da Capela de Nossa Senhora da Encarnação (Santa Maria da Feira) no Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA) Disponível em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1040

Ficha da Capela das Almas Santas (Areosa, Águeda) no Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA) Disponível em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=23381

Ficha da Capela de S. Sebastião (Ericeira) no Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA) Disponível em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5590

Ficha da Capela de Nossa Senhora de Seiça (Paião, Figueira da Foz) no Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA) Disponível em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1004

Ficha da Capela do Senhor da Pedra (Miramar, Vila Nova de Gaia) no Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA) Disponível em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=19938

Data do último acesso a todos os links mencionados: 20 de Julho de 2015.

FONTES DAS IMAGENS

INTRODUÇÃO

Desenhos do autor

Desenho do autor

Desenho do autor

PARTE 1: UMA TIPOLOGIA

p.12

Wittkower, Rudolf. Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo. Traduzido por Adolfo Gómez Cedillo, Alianza, 1995. p. 18

p.14

Lampughani, Vittorio Magnago; Millon, Henry A. “Architecture de la renaissance italienne : de Brunelleschi à Michel-Ange”. Paris, Musée des Monuments Français, 1995, p 306

p.16

[em linha]. Disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d2/Formerly_Piero_della_Francesca_-_Ideal_City_-_Galleria_Nazionale_delle_Marche_Urbino_2.jpg/900px-Formerly_Piero_della_Francesca_-_Ideal_City_-_Galleria_Nazionale_delle_Marche_Urbino_2.jpg

[em linha]. Disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5c/Fra_Carnevale_-_The_Ideal_City_-_Walters_37677.jpg/900px-Fra_Carnevale_-_The_Ideal_City_-_Walters_37677.jpg

p.18

[em linha]. Disponível em <http://media.rotabairrada.grupoma.eu/irt/304/igr%20tocha.jpg>

p.20

Serlio, Sebastiano, The Five Books of Architecture, New York: Dover Publications, 1982. fls. 5- 10

p.22

[em linha]. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dehio_9_Church_of_the_Holy_Sepulchre_Floor_plan.jpg

p.26

Fotografia do autor

p.28

Kubler, George, A arquitectura portuguesa Chã: entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706, Arte. Lisboa: Assírio Bacelar, 1988, p.10.

p.30

Gomes, Paulo Varela, Arquitectura, Religião e Política: Igrejas de Planta Centralizada Em Portugal No Século XVII, Coimbra, 1998.

p.32

Serlio, Sebastiano, *The Five Books of Architecture*, New York: Dover Publications, 1982. fls. 40

p.34

Kubler, George, *A arquitectura portuguesa Chã: entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*, Arte. Lisboa: Assírio Bacelar, 1988, p.48.

p.36

Kubler, George, *A arquitectura portuguesa Chã: entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*, Arte. Lisboa: Assírio Bacelar, 1988, Foto 24.

p.38

Correia, Joaquim Manuel da Silva e Guedes, Natália Brito Correia. *O Paço Real de Salvaterra de Magos*. Lisboa: Livros Horizonte. p. 35.

p.40

Kubler, George, *A arquitectura portuguesa Chã: entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*, Arte. Lisboa: Assírio Bacelar, 1988, p. 42.

p.42

Kubler, George, *A arquitectura portuguesa Chã: entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*, Arte. Lisboa: Assírio Bacelar, 1988, Foto 89.

p.47

Kubler, George, *A arquitectura portuguesa Chã: entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*, Arte. Lisboa: Assírio Bacelar, 1988, p.161.

Serlio, Sebastiano, *The Five Books of Architecture*, New York: Dover Publications, 1982, fl. 16v.

[em linha]. Disponível em <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8a/Pianta.Consolazione.Todi.jpg>

p.48

Kubler, George, *A arquitectura portuguesa Chã: entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*, Arte. Lisboa: Assírio Bacelar, 1988, Foto 88.

p.50

Gomes, Paulo Varela, *Arquitectura, Religião e Política: Igrejas de Planta Centralizada Em Portugal No Século XVII*, Coimbra, 1998.

p.52

Gomes, Paulo Varela, *Arquitectura, Religião e Política: Igrejas de Planta Centralizada Em Portugal No Século XVII*, Coimbra, 1998.

p.54

SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitetónico. cota: SIPA DES.00006164.

p.56

Gomes, Paulo Varela, *Arquitectura, Religião e Política: Igrejas de Planta Centralizada Em Portugal No Século XVII*, Coimbra, 1998.

PARTE 2: UM TIPO**p.60**

Moura, Carlos , História Da Arte Em Portugal - O Limiar Do Barroco. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, 27

Moura, Carlos , História Da Arte Em Portugal - O Limiar Do Barroco. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, 27

p.62

Moura, Carlos , História Da Arte Em Portugal - O Limiar Do Barroco. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, 27
28

p.64

Moura, Carlos , História Da Arte Em Portugal - O Limiar Do Barroco. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, 26

p.66

Campos, Correia de, Monumentos Da Antiguidade Árabe Em Portugal. Lisboa: Ed. do A, 1970. p.114.

p.68

[em linha]. Disponível em <https://www.allaboutportugal.pt/imagethumb/1700x/resize/595782>

p.70

Fotografia do autor.

p.72

Gomes, Paulo Varela, Arquitectura, Religião e Política: Igrejas de Planta Centralizada Em Portugal No Século XVII, Coimbra, 1998.

p.74

Fotografia do autor.

p.76

Gomes, Paulo Varela, Arquitectura, Religião e Política: Igrejas de Planta Centralizada Em Portugal No Século XVII, Coimbra, 1998.

p.78

Fotografia do autor

p.80

SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitetónico. cota: SIPA.DES 00007885.

p.82

Kubler, George, A arquitectura portuguesa Chã: entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706, Arte. Lisboa: Assírio Bacelar, 1988, p.15.

p.84

SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitetónico. cota: SIPA.DES 00019940.

p.86

[em linha]. Disponível em http://3.bp.blogspot.com/-u1n_8LC_L-Y/UVrsn1APNEI/AAAAAAAAAAB8/PIQq9F4PIOA/s1600/capela+de+sei%C3%A7a.JPG

p.88

[em linha]. Disponível em https://farm8.staticflickr.com/7796/26877929385_dfa703315e_b.jpg

p.90

Moura, Carlos , História Da Arte Em Portugal - O Limiar Do Barroco. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, 25

p.92

[em linha]. Disponível em http://4.bp.blogspot.com/_P0ZqQ6I7nXU/TK3VU0QHiGI/AAAAAAAAADk/mh_f86cBlAI/s1600/Capela+das+Almas+%C3%83%C2%8Dlhavo.JPG

p.94

Fotografia do autor

p.98

Desenhos do autor

p.102

Fotografia do autor

Fotografia do autor

p.104

Desenhos do autor

p.106

Fotografia do autor

p.108

Desenhos do autor

p.110

Desenhos do autor

p.111

Fotografia do autor

p.114

Fotografia do autor

p.116

Desenhos do autor

p.118

Desenhos do autor

p.120

Desenhos do autor

p.124

Arroteia, Jorge Carvalho, Aveiro: aspectos geográficos e do desenvolvimento urbano, 1a ed. Aveiro: Universidade de, 1998. p. 25.

PARTE 3: A CAPELA DO SENHOR DAS BARROCAS**p.132**

Desenhos do autor

p.134

Gentilmente cedida pelo Senhor Director do Museu de Aveiro, Dr. José Rebocho Cristo.

p.136

Desenhos do autor

p.138

Desenhos do autor

p.140

Fotografia do autor

p.142

Fotografia do autor

Fotografia do autor

p.144

Fotografia do autor

p.146

Fotografia do autor

p.150

Fotografia do autor

p.152

Fotografia do autor

p.154

Gentilmente cedida pelo Senhor Director do Museu de Aveiro, Dr. José Rebocho Cristo.

p.156

Fotografia do autor

p.158

Fotografia do autor

p.152

Fotografia do autor

Fotografia do autor

Gentilmente cedida pela Senhora Prof.^a Doutora Maria de Lurdes Craveiro

p.160

Fotografia do autor

p.162

Fotografia do autor

p.164

Fotografia do autor

p.166

SIPA– Sistema de Informação para o Património Arquitectónico. cota: SIPA.FOTO.00097036.

p.168

Fotografia do autor

p.170

Fotografia do autor

p.172

Fotografia do autor

Fotografia do autor

CONCLUSÃO: ENTRE A CONTINUIDADE E A RUPTURA

p.182

[em linha]. Disponível em <http://2.bp.blogspot.com/-yyQPE0qeuxY/T28rV9oS0nI/AAAAAAAAAD5k/BLtk7FPAcKQ/w1200-h630-p-k-no-nu/imaculada.jpg>

Data do último acesso a todos os links mencionados: 20 de Julho de 2018.