



HISTÓRIA DA ARQUITETURA PERSPETIVAS TEMÁTICAS

COORD.
MANUEL JOAQUIM MOREIRA DA ROCHA



CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

HISTÓRIA DA ARQUITETURA PERSPETIVAS TEMÁTICAS

COORD.
MANUEL JOAQUIM MOREIRA DA ROCHA

Título: **História da Arquitetura – Perspetivas Temáticas**

Coordenação: Manuel Joaquim Moreira da Rocha

Comissão Científica: José César Vasconcelos Quintão (CEAU/FAUP), Manuel Joaquim Moreira da Rocha
(CITCEM/FLUP), Susana Matos Abreu (CEAU)

Design gráfico: Helena Lobo Design | www.hldesign.pt

Imagem da capa: Palácio-Convento de Mafra. Foto de Sofia Vechina.

Edição: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória
Via Panorâmica, s/n | 4150-564 Porto | www.citcem.org | citcem@letras.up.pt

Depósito Legal: 451839/19

ISBN: 978-989-8351-93-7

DOI: <https://doi.org/10.21747/9789898351937/his>

Porto, novembro de 2018

Impressão e acabamento: Sersilito – Empresa Gráfica, Lda. | www.sersilito.pt

Trabalho cofinanciado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do COMPETE 2020 – Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI) e por fundos nacionais através da FCT, no âmbito do projeto POCI-01-0145-FEDER-007460.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
Manuel Joaquim Moreira da Rocha	
ARQUITETURA CIVIL	13
A Casa da Câmara e o Paço do Concelho de Guimarães (séculos XVII e XVIII)	15
António José de Oliveira	
A Escadaria de Aparato no palácio portuense do século XVIII	41
Augusto Cardoso	
A casa nobre no concelho de Ponte de Lima: estruturas, vivências e estratégias de afirmação	51
Maria Amélia da Silva Paiva	
Trajetos da arquitetura civil na cidade do Porto do século XIX à primeira metade do século XX	63
Nuno Ferreira, Manuel Joaquim Moreira da Rocha	
O Solar dos Bertiaundos: uma casa nobre limiana	85
Silvana Vieira de Sousa	
ARQUITETURA RELIGIOSA	93
Arquiteturas ideais para espaços sacros (estudo do projeto de Carlos Gimac para a igreja e coro do Mosteiro de Arouca)	95
Manuel Joaquim Moreira da Rocha	
Caracterização tipológica das fachadas das igrejas paroquiais da antiga comarca eclesiástica da Feira (séculos XVII-XX)	125
Sofia Nunes Vechina	
ARQUITETURA MILITAR	167
Reais hospitais militares em Portugal: arquitetura, património e arte	169
Augusto Moutinho Borges	
A fortificação no contexto da cultura arquitetónica portuguesa entre os séculos XVI e XVIII: uma leitura geral	189
Margarida Tavares da Conceição	

CIDADES E EQUIPAMENTOS	213
Fachada-Frontispício <i>versus</i> Fachada-Aparência	215
José César Vasconcelos Quintão	
Reflexiones Sobre la vivienda burguesa en la Barcelona de 1900 a través de los programas decorativos de sus fachadas	229
María Victoria Álvarez Rodríguez	
Equipamentos de abastecimento de água na cidade do Porto: alguns exemplos de mananciais, fontes e chafarizes	243
Diogo Emanuel Pacheco Teixeira	
Modos de habitar uma Vila Balnear	263
Gustavo Duarte Vasconcelos	
Equipamentos da cidade moderna dos Almadás	289
Lília Paula Teixeira Ribeiro	
A habitação urbana na Época Moderna – modos de habitar. A cidade de Viseu como estudo de caso	307
Liliana Andrade de Matos e Castilho	
PRODUTORES E CLIENTELAS	325
«Arquitecto, do Officio de Mestre das Obras». A introdução do título de arquiteto em Portugal: ambiguidades de uma questão em aberto – Parte I	327
Susana Abreu	

INTRODUÇÃO

MANUEL JOAQUIM MOREIRA DA ROCHA

1. HISTÓRIA DA ARQUITETURA. PERSPETIVAS TEMÁTICAS

A História da Arquitetura teve início quando o Homem construiu sobre a Terra marcos para delimitação de espaços. Com engenho e arte construiu arquiteturas diversas, através das quais se foi apropriando do território, definindo um novo espaço tangível e dando significado referencial e identitário ao espaço que habitava.

Desta cronologia mais recuada são poucos os vestígios sobre espaços destinados para habitação — as casas. Foram sobretudo as arquiteturas funerárias — antas, mamoaas, menires e cromeleques — com função e significado espiritual (simbólico) as que mais resistiram ao Tempo. Eram estruturas robustas e sólidas construídas para permanecerem no Tempo Longo cuja necessidade se sobrepunha às frugalidades sociais do quotidiano. Essas arquiteturas que perduraram revelam práticas culturais e espirituais enraizadas e, acima de tudo, um significado concreto que confere sentido e coesão ao grupo humano.

Encontramos já nessas arquiteturas muito antigas a utilização de alguns elementos fundamentais da arte de construir: muros; suportes, abobadas; corredores, vãos; fachada; lintéis. No momento que nos cruzamos no primeiro capítulo da História da Arquitetura, já estes elementos faziam parte do código construtivo e foram utilizados pelos ancestrais construtores com a propriedade de quem conhece a função de cada um destes elementos, e o entendimento que da conjugação de uns e outros surgia o espaço construído e o programa arquitetónico.

Depois surgiu a casa familiar e a muralha que limitava o espaço da cidade. A muralha delimitava o espaço habitado pela comunidade e garantia segurança física às pessoas e aos seus pertences. Dentro da muralha ficavam as casas de habitação e todas as estruturas arquitetónicas que legitimavam essa organização social fortemente hierarquizada. E no espaço intramuros definiram-se as ruas e as praças que facilitavam a organização, circulação e fruição desse espaço habitacional coletivo. Nomadismo e sedentarismo tornaram-se realidades distintas. E partir daqui desenvolveu-se a cidade como o mais complexo equipamento arquitetónico construído pelo Homem. Foi-se destacando o especialista que pelo domínio dos conhecimentos técnicos orientava o estaleiro da obra. Desse percurso técnico-científico emergiu a figura do arquiteto como artista, cujo perfil foi identificado no século I a. C., por Vitruvius no texto que escreveu em 10 volumes e que designou *De Architectura*. Nos séculos XV e XVI foram elaborados vários textos que renovaram a teoria e prática da Construção e surgiu a *Tratadística* que teve desenvolvimento nos séculos seguintes e que influenciou o ensino e prática da Arquitetura em Portugal.

A História da Arquitetura fundamenta-se no estudo dos objetos construídos, que foram elaborados para usufruto do Homem em contexto individual ou coletivo. Destaca os objetos singulares que integram o melhor da construção produzida no espaço mundial, com assinatura de autor. Destaca também o estudo dos objetos arquitetónicos construídos através de conhecimentos técnicos que foram transmitidos por delegação pessoal de especialista.

2. JORNADA DE HISTÓRIA DA ARQUITETURA

Consultando o *Vocabulario Portuguez* que Raphael Bluteau editou, em vários volumes e em língua portuguesa, no início do século XVIII¹, por Jornada tanto se entendia o caminho percorrido por um humano num dia, como o tempo que um humano precisa para percorrer um caminho pré-definido entre dois referenciais: o ponto de partida e ponto de chegada.

Lembro-me dos itinerários que as elites culturais da Europa medieval tinham como a *Jornada* por excelência: caminhos que conduziam a Santiago de Compostela ou os caminhos que levavam o «bom cristão», à terra Santa, a Jerusalém. Num outro contexto cultural posterior e quando a viagem passou a assumir-se como desafio de reconhecimento e de conhecimento individual emergiu o *Grand Tour*. D. João V fez todos os preparativos na planificação da sua Jornada pela Europa. Como rei de Portugal

¹ Disponível para consulta indexada num meritório trabalho de acesso à informação produzido pela Universidade de S. Paulo: <<http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/1>>. Para quem gostar de manusear o texto existe uma cópia digital, não indexada, na Biblioteca Nacional de Lisboa: <<http://purl.pt/13969/4/>>.

pretendia viajar «desconhecido». Partindo de Lisboa, atravessava a Espanha e dirigia-se a França. O término da sua Jornada seria na Roma Papal. Depois regressava a Lisboa e completava-se o *Tour* de D. João V pela Europa. Com o mesmo sentido de reposta à interrogação, Goethe planeou demoradamente a sua viagem a Itália em finais do século XVIII. Uma viagem de pesquisa e com retorno ao ponto de partida.

Jornada significa caminho. Um caminho sempre definido por dois referenciais basilares: o tempo e o espaço. É este o sentido das Jornadas de História da Arquitetura. No homem radica a função primordial da arquitetura. Construir abrigos e espaços referenciais. Do homem cultura extrai-se o conceito da arquitetura: construir espaços que satisfaçam as suas necessidades materiais e espirituais. O homem total, diferenciado pela geografia e pelo devir cronológico dos tempos que organizam a História. A história da arquitetura regista os objetos arquitetónicos que deram resposta eficaz a esse desiderato. Vitruvius (século I a. C.) o primeiro teórico da história da arquitetura, acrescentou à função e à solidez da construção o conceito estético. Uma construção arquitetónica para além de satisfazer as necessidades do homem, deve ser sólida e robusta para subsistir às intempéries naturais e permanecer como referencial de valores imateriais do homem. E, além disso, para que a construção seja projeto de arquitetura deve ser agradável ao olhar e oferecer um diálogo de «prazer». Objetos que engrossam a história da arquitetura.

A história da arquitetura em Portugal está arrumada em três ciclos: medieval, moderna e contemporânea. Dentro de cada ciclo cronológico, a arquitetura em Portugal oferece um significativo número de objetos que a História da Arte classifica de românicos, góticos, renascentistas, maneiristas, barrocos, neoclássicos, neos, ecléticos e contemporâneos. Alguns, para além de serem considerados pontos altos da arquitetura portuguesa e europeia, integram a lista do património arquitetónico mundial, com o galardão da Unesco.

Da história da arquitetura portuguesa fazem parte construções fora de Portugal que sublinham a diáspora da cultura portuguesa na escala planetária. Neste campo destacam-se as arquiteturas resultantes de miscigenações culturais; ou ainda arquiteturas produzidas por arquitetos portugueses fora de Portugal, um fenómeno recente na História da Arquitetura, e que afirmam o papel projetual de excelência de artistas nacionais.

A presente publicação tem como função promover o conhecimento sobre a História da Arquitetura. A arquitetura que existe no território de Portugal e a arquitetura mundial que ajuda a entender o papel que a arquitetura portuguesa desempenha e desempenhou no Mundo Global.

A sua pertinência resulta dos colaboradores que partilham o gosto pelo estudo do objeto arquitetónico, cruzando métodos e abordagens múltiplas, que decorrem em primeira mão da formação do investigador e da procura que dirige ao objeto. Uma vez que o objeto arquitetónico foi edificado para responder às necessidades e

exigências do Homem, de cada Tempo e Lugar, apresenta-se como um objeto-síntese da Cultura material e espiritual, que precisa de ser estudado por especialistas, para que possa contribuir para a construção do tempo atual.

Só através de uma análise multidisciplinar se consegue resgatar o potencial de informação que o Património Construído guarda enquanto fonte concreta do conhecimento do percurso do Homem no Tempo. Porque a imensa informação que o objeto arquitetónico encerra permite entender melhor o Homem, tanto na sua labuta quotidiana, como na materialização de ideais culturais e estéticos. É desses confrontos que se alimentam guerras em tempo de globalização.

A *Jornada de História da Arquitetura* teve a primeira edição em novembro de 2013. Começou por ser pensada como jornada de formação para os estudantes dos três ciclos de estudo universitário, de cujos planos curriculares faz parte a História da Arquitetura. Com a jornada pretendia-se fornecer aos alunos conhecimento avançado sobre a História da Arquitetura, cujo Conhecimento resultava da aplicação de diferentes métodos de investigação aplicados ao *objeto arquitetónico* e que foram validados em provas académicas por júris nacionais e internacionais. Nas duas últimas décadas alguns trabalhos académicos conheceram a publicitação em formato de livro, por editoras credenciadas. Porém muitos mais, de igual mérito, permanecem nos fundos das bibliotecas universitárias sendo apenas consultados, lidos e estudados, por um público restrito em percurso de formação avançada, no campo de investigação em História da Arquitetura das Paisagens Construídas.

Os objetivos fundacionais deste projeto foram os seguintes:

- 1) Fornecer aos estudantes de História da Arquitetura resultados da investigação científica sobre espaços arquitetónicos cujos trabalhos foram apresentados, defendidos e validados em provas públicas académicas.
- 2) Confrontando os alunos com os investigadores que estão, no tempo presente, a trabalhar na charneira do conhecimento neste campo específico da História da Arte.
- 3) Articular os resultados validados academicamente com a constatação *in situ* de arquiteturas estudadas e analisadas pelos oradores convidados, em visitas de campo orientadas pelos investigadores que os estudaram.

Registo o apoio recebido pelo Departamento de Ciências e Técnicas do Património, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto quando, em maio de 2013, na reunião de planificação do ano letivo seguinte, apresentei o «projeto».

O mesmo sucedeu na unidade de investigação CITCEM. Não posso deixar de testemunhar o incentivo e apoio que me foi transmitido pela Professora Doutora Cristina Cunha, que na ocasião era a Coordenadora Científica da Unidade de Investigação, como pelo Professor Doutor Luís Alberto Marques Alves, Coordenador do Grupo de Investigação Memória, Património e Construção de Identidades, em cujo grupo

me integrava. Do CITCEM registo, com muito agrado, a experiência de promoção incondicional do Conhecimento, através das inúmeras e criteriosas publicações que chancela, como de variados encontros científicos nacionais e internacionais que promovem e/ou apoiam e que contribuem de forma indelével para a partilha de saberes «entre pares do mesmo ofício», e que permitem aquilatar a pesquisa académica e científica que está a ser desenvolvida no âmbito do CITCEM, da Universidade do Porto e do País.

Os objetivos da Jornada de História da Arquitetura foram partilhados com a Doutora Susana Matos Abreu que os subscreveu de forma incondicional no início do verão de 2013; a partir de 2014 a disponibilidade do Professor Doutor José Quintão, emérito jubulado da Faculdade de Arquitetura, completou o «núcleo duro» do projeto. A ambos agradeço a forma altruísta como têm estado no projeto de História da Arquitetura. Do Professor Quintão guardo as longas conversas que tivemos na Faculdade de Letras, tanto para balanço objetivo da jornada realizada como para definir o passo seguinte ao projeto. E, acima de tudo, a confiança.

Porque entendemos que o conhecimento deve ser disponibilizado para quem o procura, a Jornada devia estar aberta ao meio académico e ao público extrauniversitário, com as mesmas condições que foram oferecidas aos nossos alunos, sem pagamento de propina formativa.

Para a concretização deste objetivo foi fundamental a participação da Dr.^a Sofia Vechina, que através da página Web que criou (<https://historiadaarquitectura.weebly.com/>), possibilitou a disponibilização de conteúdos e de notícias dos encontros, com cibernautas interessados na história dos objetos arquitetónicos. Nesta página, para além de fórum informativo, estão também disponibilizados alguns textos com validação científica de oradores convidados para participar nas Jornadas.

Reconhecimento e gratidão são as palavras que encontro aos conferencistas convidados que se deslocaram à Faculdade de Letras da Universidade do Porto para partilhar o seu conhecimento científico sobre os temas específicos abordados nas diversas Jornadas de História da Arquitetura.

Entre 2013 e 2017 realizaram-se seis Jornadas, cada uma das quais com diferentes enfoques temáticos sobre os espaços arquitetónicos.

As primeiras quatro jornadas tiveram a duração de um dia. O interesse nos temas que foram desenvolvidos nas diversas edições das Jornadas de História da Arquitetura, justificaram o alargamento do tempo de duração da Jornadas incluindo a colaboração de mais especialistas na História da Arquitetura, portugueses e estrangeiros, sem nunca desvirtuar os objetivos que nortearam as Jornadas de articular o conhecimento científico com a experiência de campo.

No decurso do projeto, foi estabelecido um Protocolo de colaboração científica, entre a Universidade do Porto e a Universidade de Santiago de Compostela. A 6.^a Jornada

Internacional de História da Arquitetura, que teve lugar em maio de 2017 foi o primeiro trabalho que resultou dessa parceria internacional.

Este livro apresenta Perspetivas Temáticas da análise científica do objeto arquitetónico.

Manuel Joaquim Moreira da Rocha
Professor de História da Arte da Universidade do Porto

ARQUITETURA CIVIL

A CASA DA CÂMARA E O PAÇO DO CONCELHO DE GUIMARÃES (SÉCULOS XVII E XVIII)

ANTÓNIO JOSÉ DE OLIVEIRA*

1. INTRODUÇÃO

Na segunda metade do século XVII e na centúria seguinte, a morfologia urbana da vila de Guimarães sofreu alterações significativas, particularmente no levantamento e remodelação de edifícios religiosos e civis, de infraestruturas urbanas, e abastecimento de água. Nesse período, a atividade arquitetónica em Guimarães desenvolveu-se em três grandes áreas: imóveis construídos de raiz; conclusão de programas construtivos anteriores; e acrescentamento de estruturas barrocas nos edifícios medievais.

Ao vasto conjunto de clientelas queremos adicionar o universo municipal. Um olhar mais atento permite-nos verificar que a dinâmica artística municipal relacionava-se com a Casa da Câmara e o Paço do Concelho (símbolos materiais do poder concelhio e da sua capacidade empreendedora), bem como às infraestruturas urbanas (calçetamento de ruas, pontes, casa da alfândega, açougue e cadeia) e o abastecimento de água. Estas intervenções, nomeadamente de reconstrução e de manutenção, fomentaram a encomenda municipal quer no burgo, quer no termo de Guimarães. Através dos livros de notas do escrivão da Câmara, Tombos da Câmara e nos diversos livros de Vereações reencontrámos a evolução urbana de Guimarães. Muitas destas obras exigiam o recurso a uma mão-de-obra especializada e a consideráveis encargos que se expressavam nas contas municipais.

* Investigador do CITCEM. Doutor em História de Arte Portuguesa (FLUP). antjoseoli@gmail.com.

No que concerne às arrematações de empreitadas, concluímos que no período entre 1664 e 1790, a Câmara coloca a lanços 93 empreitadas¹. Essas encomendas camarárias que eram postas em pregão, na praça da Oliveira, subdividem-se por cinco tipologias, a saber: bens móveis camarários; edifícios religiosos; chafarizes e abastecimento de água; calcetamento de ruas e caminhos e reparação de pontes; edifícios camarários e equipamentos públicos. Dentro destas cinco tipologias, são as infraestruturas urbanas da alçada camarária, como sejam o calcetamento de ruas e de caminhos e de pontes, logo seguida de perto pela reparação de edifícios camarários e equipamentos públicos, e pelo abastecimento de água à vila, que concentram o grosso das empreitadas. Neste período, podemos concluir que o Senado concentrou a grande parte da sua atenção pelas vias viárias que ligavam a vila aos arrabaldes. Do universo de 56 artistas que arremataram obras para a Câmara de Guimarães, mais de metade são pedreiros, seguidos pelos carpinteiros, o que nos permite concluir que são as empreitadas ligadas à pedraria e carpintaria, que representam o grosso das empreitadas camarárias. Situação esta que vai de encontro ao tipo de empreitadas patrocinadas pelo Senado. Quanto à proveniência geográfica dos artistas, a maior parte é residente em Guimarães e seu termo, com exceção de um fundidor de sinos morador em Braga, e de cinco mestres pedreiros naturais do reino da Galiza. Em certos períodos de tempo, denota-se uma certa prevalência na preferência de artistas, por parte da Câmara, que arrematam mais de três obras de iniciativa camarária.

No caso de empreitadas de pedraria, de carpintaria e de serralharia no castelo de Guimarães, que foi adaptado na Idade Moderna a cadeia, encontramos vários ajustes de obras a realizar na casa do carcereiro, casa do casteleiro, muros do castelo e cadeia, torre dos presos, porta da laje, palheiro, capela de São João e grade do castelo. No que concerne à reparação de chafarizes e à canalização da água, o Senado além de colocar a lanços estas empreitadas, em certas alturas concessionava a sua manutenção, ou seja arrematava em hasta pública o seu arrendamento.

A partir dos finais do século XVI, a Colegiada constituíra-se como «a primeira força do concelho»², ocupando o lugar que fora até aí da corte bragantina. Até finais do século XVII, ela será o pólo dinamizador de Guimarães, mas rapidamente os conventos masculinos³ e femininos⁴ da vila e dos arredores, a Misericórdia e as Ordens Terceiras competem com a sua «Sé sem bispo»⁵. Nos domínios da arquitetura e das artes decorativas, estas instituições desempenham um papel fundamental. Nesse âm-

¹ OLIVEIRA, 2011.

² GUIMARÃES, 1935: 8.

³ Tratam-se dos seguintes: Convento de S. Domingos, S. Francisco, Santo António dos Capuchos e Convento de Santa Marinha da Costa.

⁴ A saber: Convento de Santa Clara, de Santa Rosa de Lima, do Carmo e da Madre de Deus.

⁵ SERRÃO, 1996: 93.

bito, são chamados a Guimarães conceituados artistas, maioritariamente portuenses, barcelenses, bracarenses e do reino da Galiza, com os quais penetraram na vila novos discursos artísticos, com maior ou menor «décalage».

A Colegiada de Guimarães situada em pleno centro histórico de Guimarães, considerado Património Mundial da Humanidade desde dezembro de 2001, já no século XVII, inseria-se no centro vital de Guimarães. A igreja e a praça contígua, denominada de Santa Maria, polarizavam os interesses da população urbana. Essa praça era um espaço privilegiado da sociabilidade onde conviviam, lado a lado, o sagrado e do profano. A praça de Santa Maria era palco de cerimónias religiosas, local onde se efetuavam transações comerciais e se apregoavam as obras camarárias e que, ao mesmo tempo, se apresentava como um centro de decisão política⁶.

Nesse recinto convergiam as principais ruas de Guimarães, transformando-se num pólo de interação de variados eixos viários e organizador do espaço urbano. O padre Torquato Peixoto de Azevedo, nos finais do século XVII, apercebeu-se desse facto quando escreve: «Para tratar das ruas que tem esta villa dentro dos seus muros, farey de sua praça mayor um tronco de onde nascem os ramos de que todas procedem»⁷. Referindo-se à igreja, à praça e à rua de Santa Maria, Maria da Conceição Falcão Ferreira afirma: «Desde os primórdios da vila, distinguiu-se um espaço de ‘elite’, ordenador do quotidiano, da paisagem, da vida e da morte — a igreja de Santa Maria, a sua praça e a sua rua»⁸. Num espaço de «elite», dominava uma instituição de «elite»: A Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira.



Fig. 1. Litografia do século XIX da Colegiada de Guimarães



Fig. 2. Paços do Concelho e Casa da Câmara de Guimarães

⁶ O Paço do Concelho localizava-se nessa praça.

⁷ AZEVEDO, 1845: 312.

⁸ FERREIRA, 1989: 29.

Nessa praça, além da Igreja de Nossa Senhora da Oliveira, erguia-se um imóvel do orgulho e do esforço cívico concelhio: o Paço do Concelho e a Casa da Câmara. Os homens do concelho de Guimarães que, nos séculos XIII e XIV, reuniam no claustro da igreja de Santa Maria e no adro das igrejas de São Tiago, São Paio e São Miguel, ou na praça de Santa Maria⁹ passam a ter edifício próprio, desde 1384, onde se celebravam as reuniões da vereação¹⁰. Símbolo material do poder concelhio e da sua capacidade empreendedora, a sua edificação ter-se-á possivelmente iniciado no último quartel do século XIV, embora a sua construção se prolongasse até ao reinado de D. Afonso V, pois nessa época ainda se lançavam fintas para a sua conclusão, isto é, se cobrava o imposto voluntário¹¹. O edifício é reconstruído no século XVI e reformado no início do século XVII, através da ação do arquiteto João Lopes de Amorim¹². Ao longo dos séculos XVII e XVIII é alvo de variadas intervenções de beneficiação.

Trata-se de um exemplar de arquitetura municipal constituído por um sobrado com planta de forma retangular. O acesso ao piso superior é feito por uma escada de pedra. O piso térreo é formado por um alpendre sustido por arcadas. No piso superior existem duas salas com teto de madeira pintado, uma para os serviços camarários e outra, para as reuniões do senado e outras cerimónias¹³. A fachada principal, voltada a sul, tem no piso térreo quatro arcos quebrados e no andar nobre uma varanda apoiada em cachorrada, com cinco portadas e varandas de ferro. As janelas do primeiro piso são encimadas por frontões triangulares, interrompidos por três esferas armilares e por dois escudos. Ao longo da cornija corre uma fiada de ameias e no centro uma escultura em pedra, aí colocada em 1877, proveniente do antigo edifício chamado da Alfândega, de Guimarães, demolido em 1876. Segundo a tradição, mencionada pelo Padre Ferreira Caldas, essa estátua simbolizaria a cidade de Guimarães¹⁴.

⁹ FERREIRA, 1989: 40, nota n.º 60 e p. 62, nota n.º 122.

¹⁰ FERREIRA, 1989: 16.

¹¹ GUIMARÃES, 1940: 102; OLIVEIRA, 2000: 93-94.

¹² BRAGA, 1953: 156-157.

¹³ AZEVEDO, 1959: 11.

¹⁴ CALDAS, 1996: 424. Em 1965 e 1966, este imóvel sofreu uma intervenção da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais a nível da reparação de um dos salões do primeiro andar e consolidação do primeiro piso. Igualmente foi efetuada a reparação da fachada, da cobertura, dos soalhos, do interior dos salões e a reconstrução dos arcos do piso térreo. Durante o século XX assumiu diversas funções: Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian, Museu de Arte Primitiva Moderna e atualmente delegação do Turismo do Porto e Norte de Portugal. Classificado como monumento nacional pelo decreto de 16 de junho de 1910, publicado no «Diário do Governo» n.º136 de 23 de junho de 1910 e Zona Especial de Proteção pelo «Diário do Governo» n.º 94 de 19 de abril de 1956.

2. A CASA DA CÂMARA E O PAÇO DO CONCELHO: TOMBO DE 1615

Em 1612, o rei mandou a Câmara elaborar o inventário dos bens que lhe pertenciam. Encarregou-se desta tarefa o Licenciado João Nogueira. O resultado desse arrolamento é o Tombo de 1612¹⁵. Nesse documento são descritas as instalações as instalações do governo municipal, que se repartiam por dois edifícios situados no ângulo norte/poente da Praça Maior (da Oliveira): a Casa da Câmara e o Paço do Concelho¹⁶.

Primeiramente é descrita a Casa da Câmara, sede das reuniões da vereação.

Segundo este relato, era um edifício de cantaria, assente sobre «dois ou tres» arcos de pedra. Tinha três janelas voltadas para a praça, «huma no meio grande com seu peitoril de pedra»¹⁷, esta última encimada pelas armas reais. Existiam outras duas janelas: uma voltada para nascente e outra para poente. Estas duas aberturas tinham peitoris de pedra lavrada. Existiam duas portas: uma para poente, por onde se acedia à casa do Paço do Concelho «em que se fazem as audiências»¹⁸; e outra voltada para sul (Praça Maior) «com o seu recebimento embaixo com seus peitoris de pedra lavrada com huma escada larga de pedra por onde se sobe pera esta casa do conselho». A Casa da Câmara tinha, do lado do nascente, uma capela «metida nas paredes que se fecha com duas portas»¹⁹, onde se dizia missas nos dias da vereação (quartas-feiras e sábados)²⁰. Segundo o mesmo testemunho, a estas missas estavam obrigados de mandar dizer e pagar os possuidores do vínculo que instituiu o Doutor Baltazar Vieira, desembargador do Rei²¹.

¹⁵ AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4 . Aberto Vieira Braga transcreve parcialmente este tomo (BRAGA, 1953: 275-286).

¹⁶ AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4. A descrição da casa da Câmara e do Paço do concelho abrange os fólhos 6-6v.

¹⁷ AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4, fl. 6.

¹⁸ AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4, fl. 6v.

¹⁹ AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4, fl. 6.

²⁰ «[Casa da Camara] tem dentro pera a banda do nasente huma capella metida nas paredes que se fecha com duas portas em a quall capella se diz as coartas feiras e sabados de cada somana misas que são os dias em que se fazem vereação as quaes missas tem obrigação de mandar dizer e pagar aos pesuidores do morgado que instituiu o Doutor Baltazar Vieira desembargador de sua Majestade» (AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4, fl. 6).

²¹ AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4, fl. 6. A 30 de janeiro de 1568, o Dr. Baltazar Vieira, do Desembargo d'el Rei D. Sebastião, vincula no seu testamento a sua Quinta da Torre, instituindo-a cabeça de morgadio do Espírito Santo, com obrigação de duas missas por semana na Casa da Câmara, em dias de vereação. Nas coleções do Museu existem duas peças executadas para o altar da capela da Casa da Câmara: uma pintura quincentista sobre madeira (Pentecostes) (sobre esta pintura veja-se MARQUES, 2004: 49-54) e um quadro de madeira policromado (séc. XVIII) com as armas do Dr. Baltazar Vieira.



Fig. 3. Antiga capela da Casa da Câmara



Fig. 4. Pentecostes: ca. 1540-1550

Fonte: Foto Museu de Alberto Sampaio

No cadastro deste imóvel, temos a referência às suas dimensões e confrontações, como podemos observar neste elucidativo extrato do tomo de 1612:

Tem de largo esta casa do norte ao sul em vão cinco varas e meia he de comprido de nasente ao poente sete varas he mea parte da banda do norte com casas que ora possui Maria Pereira pescadeira he do sul com a praça publica he do nascente com a rua dos Açoutados he do poente com a casa do paço do conselho²².

Quadro I. Dimensões da Casa da Câmara segundo o Tombo 1612

Nº sobrados	Dimensões		Área (m ²) ²⁴
	(varas) ²³	Metros	
1	L = 5,5 varas	6,05 m	49,91m ²
	C = 7,5 varas	8,25 m	Coberta = 99,82m ²

L= Largo; C= comprido

Analisando a sua superfície, verificamos que ocupava uma área que chegaria aproximadamente aos cinquenta metros quadrados (49,91m), enquanto que a área coberta atingisse os 99, 82m², pois nos prédios com um sobrado a área coberta é naturalmente uma vez superior. A Casa da Câmara estava orientada para sul, confrontando com a Praça da Oliveira. Do lado voltado a norte, tinha como limite umas casas pertencentes Maria Pereira, pescadeira. Do lado nascente fazia frente com a rua

²² AMAP – Tombo dos Bens do Concelho, B – 23 – 2 – 4, fl. 6v.

²³ De acordo com A.H. de Oliveira Marques, 1 vara equivale a 1,10 m (MARQUES, 1985: 67-72).

²⁴ Em segundo lugar colocamos a área coberta, pois podemos concluir que nos edifícios com um sobrado a área coberta é superior.

dos Açoutados e do poente com os Paços do Concelho. Por baixo da Casa da Câmara havia um coberto, pertença do Concelho, em que vendiam «couves he ortaliza he outras cousas que tem de comprido do nascente ao poente sete varas he do norte ao sul seis varas he parte com as mesmas confrontações da casa da camara»²⁵. Este espaço, em 1735, iria assumir outras funções mais tarde²⁶.

A casa do Paço do Concelho era o local onde se realizavam as audiências públicas²⁷. Tinha duas janelas de «seias de pedraria» voltadas para a Praça da Oliveira e uma outra para o lado do poente também de «seias de pedraria». Voltadas para norte, existiam duas outras janelas «pequenas a modo de frestas»²⁸. Este imóvel confinava a norte com a praça do Peixe e rossio da igreja de Santiago, a sul com a Praça da Oliveira («praça publica»), a nascente com a Casa da Câmara e do poente com as casas de Leonor das Maçoulas, viúva do Licenciado Gaspar Lopes.

As suas dimensões eram maiores do que as da Casa da Câmara: cerca de dez metros de largura na fachada voltada para a Praça da Oliveira e quase nove metros de profundidade no sentido norte-sul, com uma área de 87,12m²: «tem esta casa de comprido em vão nove varas e meia de largo oito varas»²⁹.

Quadro II. Dimensões da Casa do Paço do Concelho segundo o Tombo 1612

Nº sobrados	Dimensões		Área (m ²) ³¹
	(varas) ³⁰	Metros	
1	L = 9 varas	9,90 m	87,12m ²
	C = 8 varas	8,80 m	Coberta = 174,24m ²

L= Largo; C= comprido

Era constituída por uma única divisão, uma sala dividida a meio por umas grades. Todos os que iam assistir às audiências ficavam do outro lado das grades, na metade da sala virada para a Praça da Oliveira. Deveriam ser para eles os «assentos de pau com seus encostos lavrados» que estavam dispostos ao redor das paredes³². Ao centro existia uma mesa onde os oficiais de justiça escreviam. Do lado virado a

²⁵ AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4, fl. 7.

²⁶ AMAP – B – 23 – 2 – 6, fl.23v.

²⁷ AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4, fl. 6v.

²⁸ AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4, fl. 6v.

²⁹ «tem esta casa de comprido em vão nove varas e meia de largo oito varas» (AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4, fl. 6v.)

³⁰ De acordo com A. H. de Oliveira Marques, 1 vara equivale a 1,10 m (MARQUES, 1985: 67-72).

³¹ Em segundo lugar colocamos a área coberta, pois podemos concluir que nos edifícios com um sobrado a área coberta é superior.

³² AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4, fl. 6v.

norte, achava-se uma mesa «em alto em que se sentão os julgadores fazer audiência». Como não há indicação de portas, podemos levantar a hipótese de que o acesso se faria através da Casa da Câmara e da respetiva escadaria.

Debaixo da Casa do Concelho, o alcaide-mor tinha alguns bancos³³. É especificado que esse «chão»³⁴ confrontava da banda do norte com a Praça do Peixe e do sul com a praça pública³⁵. As dimensões desse espaço são as seguintes:

- do nascente ao poente: 8 varas e 1 palmo (aproximadamente 8,8 metros);
- no norte ao sul: 10 varas (11 metros).

Temos igualmente conhecimento, de que por baixo da casa de Leonor de Maçoulas, viúva do licenciado Gaspar Lopes, que confrontava a poente com a Casa do Paço do Concelho³⁶, localizava-se a casa dos açougues públicos de Guimarães. No Tombo de 1612 é ainda especificado que os açougues estavam «logo em descendo das escadas da casa da camara do conselho pera a banda o poente»³⁷. Nesta casa encontravam-se «alguns talhos em que se corta a carne»³⁸ com grades de pau para a banda do norte. No seu interior, existiam duas cadeiras de estado «de pau», nas quais se sentavam os almotacés, para repartirem a carne. Todos aqueles que iam comprar carne, ficavam da parte de fora das grades, do lado do norte, concentradas em cobertos aí existentes. Este edifício possuía as seguintes dimensões:

Quadro III. Dimensões da Casa dos Açougues segundo o Tombo 1612

Dimensões		Área (m ²)
(varas) ³⁹	Metros	
L ⁴⁰ = 9,5 varas	10,45 m	86,2 m ²
C ⁴¹ = 7,5 varas	8,25 m	

L= Largo; C= comprido

Quanto às delimitações desta casa, é referido que a norte, confrontava com o rossio da Igreja de São Tiago, a sul com a casa de Leonor de Maçoulas, a nascente

³³ AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4, fls. 7-7v. No tomo é referido que nessa data o alcaide-mor se encontrava «ausente nas partes da Índia».

³⁴ AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4, fl. 7v.

³⁵ AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4, fls. 7-7v.

³⁶ AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4, fl. 6v.

³⁷ AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4, fl. 7.

³⁸ AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4, fl. 7.

³⁹ De acordo com A.H. de Oliveira Marques, 1 vara equivale a 1,10 m (MARQUES, 1985: 67-72).

⁴⁰ No manuscrito é dito: «de comprido do nascente ao poente em vão nove varas he mea» (AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4, fl. 7).

⁴¹ O mesmo documento refere em relação à largura: «de largo do norte ao sul em vão sete varas he mea» (AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4, fl. 7).

encontravam-se os cobertos da praça do pão, e do poente com as casas que possuía Francisco Gomes.

Segundo o tombo de 1735, temos conhecimento que a casa dos Açougues, na qual vários marchantes cortavam as carnes, passou a estar encostada «nos muros da villa junto a torre da Porta de São Payo»⁴². O mesmo documento dá-nos mais alguns elementos descritivos como podemos ver:

com suas grades de pau e seus cubertos de fora das ditas grades donde esta o povo que vay tomar a carne e o repezador que a repeza ao povo que a vai tomar, e dous talhos em que se corta o carneiro cujas cazas dos asougues e cubertos são do segnado [...].

No tombo de 1612⁴³, o adro da igreja de Santiago, que confrontava com a Casa das Audiências, passou a integrar o rol dos bens municipais, assumindo a função de rossio da vila, para servir a praça do peixe. Este rossio incluía o chão da igreja de Santiago, com o seu respetivo alpendre e as boticas do peixe que eram foreiras à referida igreja.

Segundo o tombo, passando este rossio para «uzo do povo», não se poderia se «tapar nem enterrar defuntos como dantes de fazia pera que assim fique mais livre»⁴⁴.

A medição deste rossio foi efetuada a 28 de junho de 1612, estando presente o Reverendo Doutor Sebastião Vaz Golias, mestre-escola da Colegiada, e abade da igreja de Santiago, «sita na praça do Peixe», e o licenciado João Nogueira, juiz do tombo.

Segundo a medição que então foi feita, a praça, com a forma de um polígono irregular com quatro lados, ocuparia um espaço inferior do que o actual: do lado Sul, de Nascente a Poente, media 30 varas (33 metros) e, do lado Norte, de Nascente a Poente, tinha uma frente mais extensa, com 34 varas (37,4 metros); da banda do Nascente, do Norte ao Sul, tinha 30 varas (33 metros), e pelo «meio do Norte ao Sul» 26 varas (28,6 metros); da banda do Poente, do norte ao sul 17 varas (18,7 metros) «pellas costas da igreja de Samtiago». A igreja de S. Tiago ficava no interior destes limites. Finalizada esta medição, o mestre-escola afirmava:

⁴² AMAP – B – 23 – 2 – 6, fl. 27. Julgamos que na reconstrução da planta de Guimarães do século XVII, da autoria de Mário Cardoso, trata-se da rua dos Açougues (cf. A Planta do século XVII – desenho de Mário Cardoso, reproduzida em CARDOSO, 1922: 420- 421).

⁴³ AMAP – Tombo dos Bens do Concelho, B – 23 – 2 – 4, fls. 11-11v. Este item está referenciado com o seguinte título: «Titollo do recio da praça do Peixe que foi o adro de São Tiago que agora fica pera o recio desta villa he he terra de Samtiago sagrada».

⁴⁴ AMAP – Tombo dos Bens do Concelho, B – 23 – 2 – 4, fl. 11.

*que era contente que as pessoas viessem de fora vender suas mercadorias a esta villa os posão vender no dito recio livremente he ter seus bancos em que posão vender sem por isso elle nem seus subcessores lhe levasse algum interesse por assi lhe aprazer he ser serviço de Deos e bem do povo [...]*⁴⁵.

Este rossio confrontava, do lado sul, com a casa das Audiências e com a rua pública; da parte do norte, com a rua pública; do nascente e do poente com a rua pública, «de maneira que todo este rocio em roda comfronta com as ruas publicas»⁴⁶.

Na praça havia um banco para venda de peixe, «defronte da porta travessa da igreja de S. Tiago junto ao pilar dos arcos dos açougues»⁴⁷.

3. A CASA DA CÂMARA E O PAÇO DO CONCELHO: TOMBO DE 1735

O tomo dos bens e propriedades foreiras ao Senado da Câmara de Guimarães de 1735⁴⁸, revela igualmente outros aspetos relacionados com o conhecimento e reconstituição do espaço interno da Casa da Câmara e da Casa do Paços do Concelho. O estudo comparativo entre os dois tomos permite também constatar a evolução arquitetónica dos espaços em estudo. Estes dois documentos foram redigidos com o intuito do Senado intentar um maior controle de todos os seus bens urbanos e rurais e respetivas rendas.

Segundo o Tombo de 1735, a Casa da Câmara assentava sobre arcos de pedra. Este documento possui variados elementos descritivos da fronteira deste imóvel, voltada para a praça de Nossa Senhora Oliveira, como veremos de seguida⁴⁹. Possuía três janelas de pedra fina encimadas pelas armas reais e de Guimarães. Por cima existiam umas ameias com um sino que servia «de tanger ao entrar do senado, e das audiencias que se fazem na caza do Paço do Concelho»⁵⁰. Entre estas ameias encontrava-se um relógio de sol de pedra fina «bem lavrado».

Relativamente ao interior da Casa da Câmara, do lado nascente, é mencionado a existência da capela instituída pelo Dr. Baltazar Vieira⁵¹. Esta capela estava metida nas paredes, fechando-se através de portas. Tal como é referido no tomo de 1612, neste oratório continuavam-se a celebrar missas todas as quartas-feiras e sábados, que eram os dias das reuniões da vereação.

⁴⁵ AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4, fl. 11v.

⁴⁶ AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4, fl. 11v.

⁴⁷ AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4, fl. 11v.

⁴⁸ AMAP – B – 23 – 2 – 6.

⁴⁹ AMAP – B – 23 – 2 – 6, fl. 21v-22.

⁵⁰ AMAP – B – 23 – 2 – 6, fl. 21v. É referido que a casa do Paço do Concelho «fica conjunta com esta Caza da Camera».

⁵¹ AMAP – B – 23 – 2 – 6, fl.22. Segundo o Tombo, nessa data o morgado instituído pelo Dr. Baltazar Vieira pertencia a Gaspar Leite de Azevedo Vieira Vale, fidalgo da Casa de Sua Majestade.

No Tombo de 1735, encontramos algumas referências, à porta de serventia da Casa da Câmara. Esta porta localizava-se no lado norte, dando passagem a um pátio, que através de uma escada de pedra fina lavrada dava acesso à Casa do Concelho⁵².

De acordo com o mesmo documento, este imóvel confrontava do nascente com a rua dos Açoutados, do poente com a Casa do Paço do Concelho, do sul com a praça da Oliveira, e do norte com casas que possuía Luzia Fernandes, viúva, padeira, de alcunha a «Paixoa»⁵³. Neste Tombo são igualmente referenciadas as dimensões da Casa da Câmara, como podemos observar no quadro IV:

Quadro IV. Dimensões da Casa da Câmara segundo o Tombo 1735

Nº sobrados	Dimensões		Área (m ²) ⁵⁵
	(varas) ⁵⁴	Metros	
1	L = 9 varas	9,90 m	174,24m ²
	C = 16 varas ⁵⁶	17,60 m	Coberta = 348,48m ²

L= Largo; C= comprido

Se efetuarmos a comparação entre as dimensões da Casa da Câmara nos dois tombos, podemos constatar que a largura variou de 5,5 varas (1612) para 9 varas (1735). No que concerne ao comprimento, existe uma variação de apenas meia vara, isto se somarmos o comprimento das fronteiras Casa da Câmara e dos Paços do Concelho que em 1612 surge individualmente, contrariamente ao sucedido em 1735.

Reportando-se à fronteira da Casa do Paço do Concelho, o Tombo de 1735 indica-nos a existência de duas janelas de sacadas com grades de ferro encimadas pelas respetivas ameias, tudo na forma das da Casa da Câmara⁵⁷. Estes elementos decorativos entre os dois edifícios, revelam-nos uma influência formal entre eles. É especificado que a fronteira era toda em pedra fina de cantaria lavrada⁵⁸. Em relação a outras aberturas para o exterior, são referenciados para o lado poente

⁵² AMAP – B – 23 – 2 – 6, fl. 22v.

⁵³ AMAP – B – 23 – 2 – 6, fl. 22v.

⁵⁴ De acordo com A.H. de Oliveira Marques, 1 vara equivale a 1,10 m (MARQUES, 1985: 67-72).

⁵⁵ Em segundo lugar colocamos a área coberta, pois podemos concluir que nos edifícios com um sobrado a área coberta é superior.

⁵⁶ Nesta medição era também contemplada a fachada dos Paços do Concelho, como nos indica o documento: «de comprido de nacente a poente entrando tambem a caza do paço do concelho em que se fazem as audiências por ficar no mesmo correr» (AMAP – B – 23 – 2 – 6, fl. 22v).

⁵⁷ AMAP – B – 23 – 2 – 6, fl. 22v-23.

⁵⁸ AMAP – B – 23 – 2 – 6, fl. 23.

uma janela de peitoril e para a parte do norte dois postigos «a modo de frestas»⁵⁹.

O interior é também alvo de uma sumária descrição. No meio encontrava-se uma mesa, e ao seu redor os assentos em que os advogados se sentavam⁶⁰. Ao redor das paredes existiam uns «assentos de pau» com seus respectivos encostos lavrados utilizados pelos advogados «e algumas partes se asentão» durante as audiências⁶¹. Esta única divisão era dividida por umas grades para «a gente não entrar dellas para dentro». Em relação à existência de outras peças de mobiliário é mencionada uma mesa «em alto em que se asentão os julgadores a fazer audiência» para a qual se subia através de dois degraus de «pau».

Esta casa dividia-se da do Senado em que se faziam as vereações através de uma parede de alvenaria⁶². A Casa do Paço do Concelho confrontava do nascente com a Casa do Senado, do sul com a praça pública e terreiro de Nossa Senhora da Oliveira, do norte com a Praça de Santiago «em que antigamente se cortava o peixe»⁶³ e do poente com a estalagem de Domingos Leite, estalajadeiro, de alcunha o «Sardão», que «antigamente forão asougues publicos desta villa». De largo, este imóvel, tinha 10 varas (11 m) e de comprido 8 varas e 3 quartos. Contrariamente ao sucedido com a Casa da Câmara, as dimensões em 1735, são sensivelmente coincidentes com as do Tombo anterior.

Debaixo da Casa da Câmara e dos Paços do Concelho, existia um terreiro, pertencente ao Concelho, que servia de praça, na qual se faziam as arrematações de todos os bens que se arrematavam na vila de Guimarães⁶⁴. Este espaço tinha as mesmas confrontações da Casa da Câmara e das audiências. É dito que no Tombo de 1612⁶⁵, nesse local, se vendiam as hortaliças.

Quanto à policromia da Casa da Câmara e da Audiência, sabemos que em 1732, as janelas foram pintadas com duas mãos de tinta a óleo fino verde, e pelo interior a vermelho⁶⁶. Nesta empreitada arrematada por Domingos Luís da Silva, pintor, morador na vila de Guimarães, pelo lanço de 8\$800 réis, estava incluída a pintura da janela virada para a Praça de Santiago⁶⁷. Como forma de rentabilizar esta obra, as janelas velhas que «sahiram da caza da camara e

⁵⁹ AMAP – B – 23 – 2 – 6, fl. 23.

⁶⁰ AMAP – B – 23 – 2 – 6, fl. 23.

⁶¹ AMAP – B – 23 – 2 – 6, fl. 23.

⁶² AMAP – B – 23 – 2 – 6, fl. 23v.

⁶³ AMAP – B – 23 – 2 – 6, fl. 23v. Em 1612, esta praça era denominada também por praça do Peixe (AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4, fl. 6v).

⁶⁴ AMAP – B – 23 – 2 – 6, fl. 23v.

⁶⁵ AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4, fl. 7.

⁶⁶ Atualmente, as janelas estão pintadas a vermelho de ambos os lados.

⁶⁷ O pintor lançara o seu lanço a 13 de fevereiro de 1732 (AMAP – *Vereações do Senado*, livro n.º 24, M-1818, fl. 8v). A 4 de março do mesmo ano, a vereação adjudica a pintura das janelas, que andara «em pregão a dias a esta parte» ao referido pintor por não haver quem por menos as pintasse (AMAP – *Vereações do Senado*, livro n.º 24, M-1818, fl. 10v).

audiência» foram arrematadas pela quantia de 2\$400 réis, a Francisco da Rocha, da rua Nova⁶⁸.

O governo do senado camarário era constituído por três vereadores e pelo Procurador do Concelho⁶⁹. Ao longo dos séculos, o cargo de vereador era ocupado pelos membros das elites e das oligarquias locais⁷⁰, enquanto que o cargo de Procurador do Concelho esteve por inúmeras vezes na alçada dos mercadores⁷¹. Dois representantes dos doze mesteres⁷² eram eleitos anualmente para assistirem às sessões da Câmara, sendo-lhes permitido discutirem e darem pareceres em questões administrativas⁷³.



Fig. 5 . Paços do Concelho: Interior



Fig. 6 . Casa da Câmara de Guimarães: 1908

Fonte: Col. Muralha-Associação de Guimarães para a Defesa do Património

⁶⁸ AMAP – *Vereações do Senado*, livro n.º 24, M-1818, fl. 12v, de 18 de março de 1732. Não conhecemos até ao momento o carpinteiro responsável pela feitura das novas janelas.

⁶⁹ CRAESBEECK, 1992: 100; BRAGA, 1953: 39; COSTA, 1999: 18.

⁷⁰ COSTA, 1999: 18.

⁷¹ BRAGA, 1953: 41; COSTA, 1999: 18-19.

⁷² Os doze mesteres dos doze ofícios tomavam juramento em vereação (AMAP – *Vereações do Senado*, livro n.º 12, M-1818, fls. 61-61v, vereação de 5 de janeiro de 1665). Nestes doze mesteres encontramos, por exemplo: oleiros, serralheiros, bainheiros, ferreiros, carpinteiros, pedreiros. Ao percorrermos os livros da vereação encontramos um caso singular aquando da eleição de um mester para servir na mesa da Câmara. Trata-se de uma eleição efetuada a 24 de novembro de 1759, na qual é eleito José Ribeiro de Faria (AMAP – *Livro da Vereação*, n.º 29, M-1823, fls. 15-15v). No entanto, como este indivíduo não sabia ler nem escrever, «requisito muito necesario pera servir de mister desta meza» (AMAP – *Livro da Vereação*, n.º 29, M-1823, fls. 15-15v), imediatamente os mesteres dos doze repetiram a votação, votando em José Lopes, bainheiro, «por saber ler e escrever e ser capaz».

⁷³ BRAGA, 1953: 39; COSTA, 1999: 19.

Nas sessões de maior importância e magnas assistiam, igualmente, o Corregedor, o Juiz de Fora e o Provedor⁷⁴. Além deste oficialato, existia o Juiz dos Órfãos, Juiz dos Cativos, Almotacés, Almojarife e o Superintendente dos Tabacos⁷⁵.

O Senado era nomeado por «Sua Majestade em pautas»⁷⁶. Nas sessões do Senado participava também o Escrivão da Câmara⁷⁷, que lavrava as atas da vereação, as escrituras e anotava as despesas e receitas nos respetivos livros. O Pregoeiro lançava o pregão pela vila, das deliberações mais importantes do Senado, bem como das arrematações de obras de carácter municipal.

Como já referimos, as instalações do governo municipal repartiam-se por dois edifícios situados no ângulo norte/poente da Praça da Oliveira: a Casa da Câmara e o Paço do Concelho.

Relativamente ao interior da Casa da Câmara, sede das reuniões da Vereação, é mencionado a existência da capela instituída pelo Dr. Baltazar Vieira⁷⁸. Esta capela estava metida nas paredes, fechando-se através de portas. Tal como é referido no Tombo de 1612, neste oratório continuavam-se a celebrar missas todas as quartas-feiras e sábados, que eram os dias das reuniões da Vereação⁷⁹.

O Tombo de 1735 tem a particularidade de serem aí arrolados o património móvel da Casa do Senado⁸⁰. Nesta perspectiva, este documento é de importância fundamental quer para os estudos de História de Arte, nomeadamente os de ourivesaria, de têxteis, pintura e mobiliário, quer para a reconstituição do espaço interno da Casa do Senado, quer para sociabilidade e orgânica e vivência interna da própria instituição promotora. Para que se conheça quais os bens móveis que se encontravam no interior da Casa do Senado⁸¹, apresentamos uma tabela com os que vêm indicados no Tombo de 1735⁸²:

⁷⁴ O Provedor era nomeado pelo rei por 3 anos, sendo todas as deliberações tomadas pela Câmara tomadas com a sua aprovação (BRAGA, 1953: 40).

⁷⁵ CAPELA, 2003: 355, 364, 368.

⁷⁶ CAPELA, 2003: 368.

⁷⁷ CRAESBEECK, 1992: 100.

⁷⁸ AMAP – B – 23 – 2 – 6, fl. 22.

⁷⁹ Francisco Craesbeek no seu relato de 1726, afirma que nesta capela «se dis missa antes de entrar a Vereação» (CRAESBEECK, 1992: 100). Sobre as atas da vereação do Senado vimaranense, vd.: BRAGA, 1953: 129-261; GUIMARÃES, 1909: 140-161.

⁸⁰ AMAP – B – 23 – 2 – 6, fl. 22.

⁸¹ Acerca dos inventários do mobiliário da Câmara do Porto, no século XVIII, vd.: ANTUNES, 2001: 439-458.

⁸² Alberto Braga refere-se sumariamente aos bens da casa do senado (BRAGA, 1953: 298-300). Esta tabela já foi publicada por OLIVEIRA, 2011: I, 96-102.

Quadro V
Bens móveis da Casa do Senado em 1735

Quantidade	Designação	Função	Material	Características	Estado	Tamanho	Peso
1	Mesa	Autos da vereação		Com seus assentos de encosto. Está levantada sobre dois degraus. Guarnecida com suas bandas de veludo carmesim de «tercio». Em roda possui franjas e galões de ouro fino. Coberta pela parte de cima de couro vermelho pregado em roda com «xarambazes» dourados.			
3	Tinteiros ⁸⁰		Prata	«Lavrados com suas Armas Reais e outros varios feitos com a imagem feito tudo de prata de Nossa Senhora da Oliveira como tambem as Armas de Guimarães com suas cobertouras tambem de prata, e são estes tinteiros do feitio de caldeiras» ⁸¹		Grandes	«cada um pouco mais ou menos dous marcos de prata» ⁸¹

⁸⁰ Vd. Fig. 7. Estas três peças de ourivesaria civil encontram-se expostas na sala de ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio. Estes tinteiros foram depositados pela Câmara Municipal de Guimarães no museu, possuem os seguintes números de inventário: MAS OD 1, 2, 3. Sobre estes tinteiros veja-se: SANTOS & SILVA, 1998: 94; SANTOS, 2001: 76; SANTOS, 2005: 50-51.

⁸¹ Estes tinteiros possuem respetivamente as seguintes dimensões e peso: Alt. 10,5 cm; diâm. 11 cm; peso 441 g. Alt. 11 cm; diâm. 11 cm; peso 441 g. Alt. 10,5 cm; diâm 10,5 cm; peso 441 g.

Quantidade	Designação	Função	Material	Características	Estado	Tamanho	Peso
3	Poeiras ⁸²		Prata	Lavradas			
1	Campainha da mesa		Prata				
2	Castiçais da mesa		Prata				
1	Galheta e respetivo prato	«Servem na missa que se diz na capela da casa da Câmara»	Prata				
1	Cálice e patena ⁸³		Prata				
1	Estandarte	Serve na procissão que se faz no Domingo do Anjo ⁸⁴	Damasco carmesim com franja de ouro e suas borlas	No meio do estandarte estava representada a figura do Anjo Custódio			
1	Pálio	Serve nas procissões da Câmara	Brocatel de ouro	Sustido por varas de pau			
8	Cadeiras	Onde se sentava o Senado nas procissões		Veludo de carmesim, com pregarias douradas e suas franjas de fio de ouro	Já usadas		
2	Tamborettes	Onde os mestres se sentavam nas procissões	Couro				

Quantidade	Designação	Função	Material	Características	Estado	Tamanho	Peso
2	Escabelos	Num sentava-se o síndico do Senado e no outro os mestres nas vereações		De encosto			
1	«ordena»						
1	Marco		De latão	Com todos os pesos «asim grossos meudos com suas armas reais»			
1	Lote de medidas	Medir o pão	De latão	«com duas armas reais entrando neste dito lote maquia e meia maquia e tambem dous raziros de latão tambem com armas reais»			
1	Lote de medidas	Medir o pão	De pau		Todos de pau novo		
1	Lote de medidas	Medir o vinho e o azeite	De cobre				
1	Estalão			De vara e forcado de ferro			
1	Argola	Da erva?	De ferro				
1	Medida de tabuada	De medir a sola	De cobre				

⁸² Estes três areiros encontram-se atualmente no Museu de Alberto Sampaio (SANTOS, 2005: 51). Possuem os seguintes números de inventário: MAS OD 4,5 e 6. Vd. Fig 8.

⁸³ Neste item é mencionado sem os especificar: «e todos os mais aparelhos e preparamentos com que se diz a missa».

Quantidade	Designação	Função	Material	Características	Estado	Tamanho	Peso
1	Lote de pesos	«Que tem o aferidor por onde afere ao povo»	De ferro				
85	Balanças	Para na Casa do Senado se cotejarem os pesos		De pau com hum braço de ferro «e as pernas em que se poem as ditas balanças [...] com duas cadeias de ferro»			
2	Gramalheiras e várias algemas	De levar os presos à Relação do Porto	De ferro				
2	Lotes de varas de vereadores, procurador e mestres			Douradas com suas armas reais			
1	Guarda-roupa	Guardam os bens preciosos da Câmara		Com três repartimentos	Nova	Grande	
1	Guarda-roupa			Com dois repartimentos. Guarda-roupa «pintada de varias pinturas»		Grande	

Quantidade	Designação	Função	Material	Características	Estado	Tamanho	Peso
5	Targois	«Mandou o Senado fazer pera ornatos da Casa da Camara na procição do <i>Corpus Christis</i> »	Pano	Pintados em pano com suas armas			
1	Painel			Com a imagem de Nossa Senhora da Oliveira			
1	Painel			Com as armas reais			
1	Mesa				Usada	Grande	
⁸⁶	Covelos			Rasos	Usados		
1	Pano		Damasco		Usado		
1	Alcatifa				Usada		
1	Pano	«Que se põem na [...] no pe da em que o Doutor Juiz de Fora faz as audiencias»	Damasco	Carmesim com franjas de ouro fino	Novo		

⁸⁴ Segundo este item, esta procissão iniciava-se na Insigne e Real Colegiada até à «primeira igreja que ouve nella e chamada a igreja de São Miguel do Castelo», sendo o estandarte transportado pelo Doutor Juiz de Fora da vila de Guimarães. No regresso, da procissão desde a Igreja de São Miguel do Castelo até à Igreja da Colegiada, o estandarte era levado pelo vereador mais velho (AMAP – B – 23 – 2 – 6, fls. 24v).

⁸⁵ Neste item é mencionado «humas».

⁸⁶ Neste item é mencionado «humas».

Quantidade	Designação	Função	Material	Características	Estado	Tamanho	Peso
1	Pano	«que toma toda a mesa que esta na caza do paço do concelho em que se fazem as audiencias na coal escrevem doze escrivans onze do juizo de fora e hum do reguengo»		Verde com sua franja de retrós		Grande	
1	Pano	Da mesa do Distribuidor		Verde			
⁸⁷	Oras	Servem do Doutor Juiz de Fora nas audiências dar o juramento às partes		De marroquim encarnado com presilhas de prata			
1	Relógio	Só tange nas festas solenes do Senado e dos nascimentos dos Príncipes		Encontrava-se em cima da torre dos sinos da Igreja de Nossa Senhora da Oliveira			

⁸⁷ Neste item é mencionado «humanas».

Em 1726 são referenciados por um monógrafo, dois tinteiros «muito grandes de prata lavrada», que se conservam na Casa da Câmara⁹¹. O mesmo autor afirma que neste imóvel de arquitetura civil se encontravam num armário as medidas antigas «a que vem aferir os da Comarca»⁹², e os Cartório dos pregaminhos.



Fig. 7. Tinteiros expostos no Museu de Alberto Sampaio

Fonte: Museu de Alberto Sampaio



Fig. 8. Poeiras expostas no Museu de Alberto Sampaio

Fonte: Museu de Alberto Sampaio

Nos diversos livros de Vereação, reencontramos vários informes acerca de alguns bens contidos no quadro anterior, vejamos:

– Na vereação de 27 de janeiro de 1666, os vereadores decidem pôr a pregão o concerto do relógio da vila de Guimarães a quem o fizesse «fazer mais barato he que o pregoeiro o apregasse ahi por todas as ruas publicas desta villa [...]»⁹³. Em 1744, o relógio é alvo de uma nova intervenção, pois o sino encontrava-se quebrado. Deste modo, a 1 de janeiro desse ano, na Casa da Câmara, José Rodrigues, fundidor de sinos, da cidade de Braga, arremata a fundição de um novo sino, nas seguintes condições:

⁹¹ CRAESBEECK, 1992: 100.

⁹² CRAESBEECK, 1992: 100.

⁹³ AMAP – *Livro da Vereação*, n.º 12, M-1808, fls. 124-124v.

*fundir hum sino novo do mesmo pezo arova mais ou menos e que não excedera mais do que arova e meia com a declaração que servindo nas vozes e cazo que não sirva o tornara a levar a sua custa e fundirá outro e servindo e tomará o sino velho a desconto pezo por pezo desmenuindo em cada arova do velho dous arateis e [...] destes dous arateis se lhe não dará feitio e o que crescer do pezo de hum a outro se lhe pagará a tres testoes por aratel e se o velho pezar mais pagará a duzentos e quarenta reis por aratel e que athe o fim de Março o daria acabado [...]*⁹⁴.

– A 12 de julho de 1730, em Vereação é acordado que o Procurador do Concelho mandasse fazer um novo estandarte deste Senado, por este se achar «muito roto e incapas de sahir a actos publicos»⁹⁵. É acordado que o estandarte fosse feito de damasco carmesim, guarnecido com o seu trajão de couro falso. A despesa com a feitura deste estandarte seria por conta do Senado. Após andar a pregão a obra do novo estandarte, este é arrematado a 2 de setembro, por Bento Ribeiro Correia, alfaiate⁹⁶, pela quantia de 12\$900 réis⁹⁷. O alfaiate obrigava-se a fazê-lo do tamanho do estandarte velho⁹⁸. Os senadores especificam que o estandarte deveria ser feito de bom damasco⁹⁹ castelhano e guarnecido em redondo com o seu tarjão de couro falso.

– A 4 de março de 1738, estando presentes os mestres pintores da vila de Guimarães, com o intuito de arrematarem a obra de pintura do guarda-roupa da Casa da Câmara e dos assentos por se encontrarem indecentes, esta foi arrematada pelo mestre pintor António Luís morador em Santa Luzia, pelo menor lanço de 5\$500 réis¹⁰⁰. O mestre obrigava-se a pôr «tudo bem pintado e com boas tintas na forma do aranzel que se lhe deu». Na mesma altura, estavam presentes os mestres carpinteiro com o intuito de arrematarem a feitura de uns caixilhos dos «quadros de armas e mais perfeições» que estavam na Casa da Câmara. Esta empreitada foi arrematada pelo menor lanço do mestre carpinteiro Caetano José morador Atrás do Muro pelo preço de 4\$500 réis¹⁰¹.

– Relativamente às cadeiras de veludo carmesim, com pregarias douradas e com franjas de fios de ouros, já usadas, nas quais se sentava o Senado nas procissões, referidas no Tombo de 1735, estas poderão ser as mesmas que 9 anos depois serão vendi-

⁹⁴ AMAP – *Livro da Vereação*, n.º 26, M-1820, fls. 64v-65. Na margem esquerda deste termo, é anotado que se pôs o relógio a 26 de junho de 1744 na torre da Colegiada.

⁹⁵ AAMAP – *Livro da Vereação*, n.º 23, M-1817, fl. 122.

⁹⁶ Este artesão assina no final deste termo juntamente com os senadores, pregoeiro e com o escrivão da Câmara.

⁹⁷ AMAP – *Livro da Vereação*, n.º 23, M-1817, fls. 127-128v. Esta quantia seria paga através dos bens do concelho.

⁹⁸ Os senadores mostraram ao arrematante o estandarte velho.

⁹⁹ Mais uma vez é especificado que o damasco seria carmesim.

¹⁰⁰ AMAP – *Livro da Vereação*, n.º 25, M-1819, fl. 53. No tomo elaborado 3 anos antes, são mencionados dois guarda-roupas: um novo (com três repartimentos) e outro (com dois repartimentos) «pintada de varias pinturas». Possivelmente, o guarda-roupa alvo de uma intervenção em 1738, tratar-se-á do que estava pintado de várias pinturas.

¹⁰¹ AMAP – *Livro da Vereação*, n.º 25, M-1819, fl. 53. O mestre comprometia-se a fazer a obra bem-feita e de boa madeira.

das em hasta pública. Na realidade, a 1 de janeiro de 1744, na Casa da Câmara na presença do Doutor Juiz de Fora e dos senadores foram postas em pregão oito cadeiras de veludo carmesim, «já velhas que servirão do senado e duas de mascotia tão uzadas que servirão dos mesteres as quaes por estarem incapazes se fizerão outras novas e por não servirem estas mandarão por em pregão»¹⁰². Estas cadeiras foram compradas por Manuel do Couto, ourives, da vila de Guimarães, pelo maior lanço de 19\$000 réis.

– A 23 de julho de 1746, a vereação encomenda ao carpinteiro Gregório Lopes, a feitura de um caixão de três chaves para meter os veludos das cadeiras do senado, o pálio e o estandarte, pela quantia de 1\$440 réis¹⁰³.

– No que concerne aos dois escabelos de encosto mencionados no Tombo, nos quais se sentava o síndico do Senado e no outro os mesteres nas vereações, temos notícia que a 9 de abril de 1749, em Vereação é posto a pregão pelo pregoeiro Miguel Gomes, a tribuna e respaldo dos assentos dos senadores «donde se fazer as vereações nesta caza da Camara», por estarem indecentes¹⁰⁴. Para este fim, comparecem vários mestres entalhadores, sendo a empreitada arrematada pelo mestre entalhador Manuel Fernandes Novais morador na rua de Santa Maria, da vila de Guimarães, pelo lanço de 70\$000 réis, segundo a planta que lhe apresentaram.

4. CONCLUSÃO

Estes dois tombos dos bens do concelho, datados respetivamente de 1615 e 1735, fornecem-nos informações fundamentais sobre a arquitetura civil pública de Guimarães, nomeadamente a Casa da Câmara e o Paço do Concelho. O Tombo dos bens e propriedades foreiras ao Senado de Guimarães de 1735 revela, igualmente, outros aspetos relacionados com o conhecimento e reconstituição do espaço interno da Casa da Câmara e do Paço do Concelho. O estudo comparativo entre os dois tombos permite também constatar a evolução arquitetónica dos espaços em estudo. O Tombo de 1735 tem a particularidade de serem aí arrolados o património móvel da Casa do Senado. Nesta perspetiva, este documento é de importância fundamental quer para os estudos de História de Arte, nomeadamente os de ourivesaria, de têxteis, pintura e mobiliário, quer para a reconstituição do espaço interno da Casa do Senado, quer para sociabilidade e orgânica e vivência interna da própria instituição promotora.

Além do património móvel, a Câmara era detentora de propriedades urba-

¹⁰² AMAP – *Livro da Vereação*, n.º 26, M-1820, fls. 64-64v.

¹⁰³ AMAP – *Livro da Vereação*, n.º 26, M-1820, fl. 181v.

¹⁰⁴ AMAP – *Livro da Vereação*, n.º 27, M-1821, fls. 95v-96v.

nas e rústicas espalhadas pela vila de Guimarães, arrabaldes e pelo seu termo. Os dois tombos de 1612 e 1735-36 foram redigidos com o intuito do Senado da Câmara intentar um maior controlo de todo o seu património, bem como dos foros das propriedades emprazadas, ou aforadas perpetuamente e de censos perpétuos instituídos sobre imóveis.

FONTES

Arquivo Municipal Alfredo Pimenta

AMAP – *Tombo dos Bens do Concelho*, B – 23 – 2 – 4.

AMAP – B – 23 – 2 – 6.

AMAP – *Livro da Vereação*, n.º 12, M-1808.

AMAP – *Livro da Vereação*, n.º 23, M-1817.

AMAP – *Livro da Vereação*, n.º 24, M-1818.

AMAP – *Livro da Vereação*, n.º 25, M-1819.

AMAP – *Livro da Vereação*, n.º 26, M-1820.

AMAP – *Livro da Vereação*, n.º 27, M-1821.

AMAP – *Livro da Vereação*, n.º 29, M-1823.

AMAP – *Vereações do Senado*, livro n.º 24, M-1818.

BIBLIOGRAFIA

ANTUNES, Manuel Engrácia (2001) – *Notas sobre inventários de mobiliário da Câmara Municipal do Porto*. In MARTINS, Fausto, coord. – *II Congresso Internacional do Barroco. Actas*. Porto: FLUP, p. 439-458.

AZEVEDO, António (1959) – *Os arcos dos Paços do concelho de Guimarães*. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães.

AZEVEDO, Torquato Peixoto de (1845) – *Memórias ressuscitadas da antiga Guimarães (1692)*. Porto: Tip. da Revista.

BRAGA, Alberto Vieira (1953) – *Administração Seiscentista do Município Vimaranense*. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães.

CALDAS, Padre António José Ferreira (1996) – *Guimarães: apontamentos para a sua história*. 2ª ed. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães/Sociedade Martins Sarmento.

CAPELA, José Viriato (2003) – *As freguesias do Distrito de Braga nas Memórias Paroquiais de 1758. A construção de um imaginário minhoto setecentista*. Braga: Minhografe.

CARDOSO, Mário (1922) – *Evocação*. «Revista de Guimarães», vol. 32. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento, p. 420-421.

COSTA, Américo Fernando da Silva (1999) – *A Santa Casa da Misericórdia de Gui-*

- marães: 1650-1800: caridade e assistência no meio vimaranense nos séculos XVII e XVIII.* Guimarães: Santa Casa da Misericórdia de Guimarães.
- CRAESBEECK, Francisco Xavier da Serra (1992) – *Memórias ressuscitadas da província de Entre Douro e Minho no ano de 1726.* Ponte de Lima: Edições Carvalhos de Basto, Lda. vol. 1.
- FERREIRA, Maria da Conceição Falcão (1989) – *Uma rua de elite na Guimarães medieval (1376/1520).* Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães.
- GUIMARÃES, Alfredo (1935) – *Mobiliário Artístico Português (Elementos para a sua história) – II. Guimarães.* Porto: Edições Pátria.
- ___ (1940) – *Guimarães: Guia de Turismo.* Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães.
- GUIMARÃES, João Gomes de Oliveira (1909) – *Apontamentos para a história de Guimarães. Livro dos acórdãos desta Câmara da vila de Guimarães feitos no ano de 1692.* «Revista de Guimarães», vol. 26. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento.
- MARQUES, A. H. de Oliveira (1985) – *Pesos e Medidas.* In SERRÃO, Joel, coord. – *Dicionário de História de Portugal.* Porto: Livraria Figueirinhas, vol. 5, p. 67-72.
- MARQUES, José (2004) – *A Capela e o painel do Espírito Santo da Câmara de Guimarães, de 1569.* «Revista Ciências e Técnicas do Património», vol. III Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 49-54.
- OLIVEIRA, António José de (2000) – *Paços do Concelho.* In FERNANDES, Isabel Maria – *Guimarães: mil anos a construir Portugal.* Guimarães: Museu de Alberto Sampaio/Câmara Municipal de Guimarães.
- ___ (2011) – *Clientelas e artistas em Guimarães nos séculos XVII e XVIII.* Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 3 vols. Tese de doutoramento.
- SANTOS, Manuela de Alcântara (2001) – *Tinteiros.* In FERNANDES, Isabel Maria, coord. – *D. Manuel e a sua época nas coleções do Museu de Alberto Sampaio.* Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães/Instituto Português de Museus/Museu de Alberto Sampaio.
- ___ (2005) – *Ourivesaria.* In *Roteiro do Museu de Alberto Sampaio.* Lisboa: Instituto Português de Museus.
- SANTOS, Manuela de Alcântara; SILVA, Nuno Vassallo e (1998) – *A coleção de ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio.* Lisboa: Instituto Português dos Museus.
- SERRÃO, Vítor (1996) – *As oficinas de Guimarães nos séculos XVI-XVIII e as coleções de pintura do Museu de Alberto Sampaio.* In *A Coleção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII.* Lisboa: Instituto Português de Museus.

A ESCADARIA DE APARATO NO PALÁCIO PORTUENSE DO SÉCULO XVIII

AUGUSTO CARDOSO*

A presente comunicação resulta de um estudo realizado no âmbito da U. C. de História da Arquitetura Moderna em Portugal do Mestrado em História da Arte Portuguesa, investigação essa que teve por temática a escadaria monumental ou de aparato no palácio portuense do século XVIII. Refira-se, a título de advertência, que, pese embora fosse nossa intenção inicial proceder à leitura de uma amostra um pouco mais abrangente, a dada altura optámos por limitá-la a um exemplar de exceção, também a nível nacional, como é o caso daquele existente no Paço Episcopal do Porto. Por outro lado, e em sentido inverso, ele será encarado como um ponto de partida ou pretexto para um conjunto de reflexões mais alargado.

Como é sabido, a nomeação de D. Tomás de Almeida como primeiro Patriarca de Lisboa, em 1716, ditou o subsequente período de sede vacante na diocese do Porto e é nesse quadro, que se manteria até 1741, que o Cabido da Sé inicia um longo processo de renovação do Palácio Episcopal. Ao longo das últimas décadas, o nome de Nicolau Nasoni tem vindo a ser associado a esta empresa, muito por força da revelação feita por um documento datado de 1734, que confirma a realização de um pagamento ao arquiteto italiano como retribuição pela elaboração de uma planta para o novo edifício. Tendo em conta que essa planta não chegou até nós, não estamos em condições de aferir se ela diria respeito a toda a obra do Paço Episcopal ou apenas a uma parte do

* Mestrando de História da Arte na FLUP.

mesmo — esta última hipótese será, porventura, a mais plausível, sobretudo se atendermos às discrepâncias estilísticas existentes entre as fachadas ditas menores do Palácio e a fachada principal que revela uma indesmentível marca nasoniana. Ao que tudo indica, os trabalhos terão sido iniciados logo em 1734, mas prolongaram-se por várias décadas, de tal modo que, em inícios do século XIX, as obras ainda não se encontravam totalmente concluídas. Nesse intervalo temporal, caberá, no entanto, destacar o impulso decisivo verificado durante o episcopado de Dom João Rafael de Mendonça, bispo do Porto de 1771 a 1793, período em que a escadaria deverá ter sido construída.

Implantando-se precisamente sobre o *terminus* do eixo axial de entrada, à semelhança do que sucede em alguns palácios genoveses do *cinquecento*, a caixa de escadas é precedida por uma ampla sala abobadada, ritmada por grandes arcos abatidos. Ao fundo, o grande portal jónico dá acesso a um pequeno vestíbulo, donde partem duas pequenas escadas transversais que nos conduzem às galerias laterais de circulação.

Já no interior do recinto, o arranque do percurso ascensional faz-se através de um grande lanço inicial (Fig. 1), que no patamar intermédio se divide em dois, efetuando o movimento de regresso em direção ao piso nobre, onde um segundo portal encimado por um frontão curvo interrompido anuncia os salões de «aparato» do palácio (Fig. 2). Subitamente, vemo-nos completamente imersos num ambiente diáfano, criado por uma multiplicidade de vãos que rasgam os muros perimétricos em forma de janelões e óculos, e, sobretudo, pela grande lanterna que coroa todo o conjunto, donde jorram intensos feixes de luz, acentuando ainda mais o contraste com a penumbra do espaço anterior.



Figs. 1 e 2. Escadaria do Palácio Episcopal do Porto

Do ponto de vista estilístico, constata-se neste espaço toda uma leveza de formas que tende já para um certo academismo e que se patenteia não apenas no enqua-

dramento dos vãos, mas também nas próprias urnas e grinaldas finamente recortadas e, sobretudo, nos movimentos extremamente contidos da cornija. Neste sentido, não deixa de ser surpreendente a insistência com que Robert Smith atribuiu o desenho desta escadaria ao risco de Nasoni¹. Na verdade, nada parece corroborar essa tese — e não nos atemos apenas a questões de vocabulário. Basta, para tanto, que nos recordemos da solução adotada por Nasoni na escadaria do claustro da Sé do Porto que, só por si, demonstra estarmos perante um entendimento do espaço completamente distinto e que, na definição de umas proporções volumétricas que acentuam a verticalidade do invólucro se inserem, ainda, na sequência da tradição toscana iniciada por Miguel Ângelo no vestíbulo da Biblioteca Laurenziana.

Quanto ao programa de estuques, que Flórido de Vasconcelos datou — e de forma assaz sustentada, refira-se — ainda dentro da última década de setecentos, contrariando as teses que o localizavam nos inícios da centúria seguinte, nele se plasma uma tentativa de harmonização entre aquilo que poderíamos entender como prolongamentos de uma linguagem tardo-barroca — expressos num repertório conjugado de mármore fingidos, medalhões polilobados, molduras concheadas e «acantos desgarrados» — e, por outro lado, as novas correntes neoclássicas, que se insinuam não apenas através da introdução de uma sequência de medalhões elípticos suspensos por laçarias, muito próximos dos chamados modelos etruscos (de figuras claras sobre fundos escuros), mas também nessa clara tendência para a imposição de uma certa ordem sobre os panos murários. Contudo, como aponta, aliás, o mesmo autor, é notório que essa abertura perante a novidade é ainda acompanhada de alguma «desconfiança»². Não iremos, nesta ocasião, debruçar-nos especificamente sobre toda a riqueza iconográfica presente neste espaço, distribuída pela cobertura e pelas superfícies parietais — merecedora, por certo, de um estudo mais aprofundado —, embora, aqui ou ali, se possa vir a fazer referência a um ou outro elemento mais significativo.

No que concerne aos eventuais modelos inspiradores desta escadaria, Robert Smith apontou perspicazmente para os exemplares de La Caserta (Fig. 3), em Nápoles, e do Palácio do Oriente, em Madrid³. Tanto num caso como no outro, estamos perante a recuperação do chamado «plano imperial», que surge, pela primeira vez, e na sua versão acabada, na célebre escadaria do Escorial, ainda no decurso da segunda metade do século XVI, assumindo-se como protótipo de inúmeras escadarias de honra setecentistas⁴. De facto, e ressalvadas as devidas proporções, a escadaria do Paço Episcopal aproxima-se muito da sua congénere de La Caserta, concebida por

¹ SMITH, 1966.

² VASCONCELOS, 1997: 59-62.

³ SMITH, 1966: 80-81.

⁴ TEMPLER, 1992: 99.

Luigi Vanvitelli em inícios da segunda metade do século XVIII: desde logo, no perfil elíptico da enorme lanterna, que inquestionavelmente cita, ou ainda no desenho dos muros que encerram o lanço inicial. O prestígio que a obra de Luigi Vanvitelli conheceu em Portugal — impulsionado pela encomenda joanina da Capela de S. João Baptista, na Igreja de S. Roque — e os ecos europeus de uma realização com a magnitude de la Caserta só contribuem para reforçar essa ligação.



Fig. 3. Escadaria, La Caserta, Nápoles, início da segunda metade do século XVIII

Fonte: <https://it.wikipedia.org>

Mas qual será, afinal, o papel desempenhado por estas grandes escadarias de honra nas arquiteturas palacianas? Antes de mais, e de um ponto de vista estritamente funcional, o seu desenvolvimento teve como principal intuito possibilitar uma transição quase impercetível entre o piso térreo, o piso nobre e os eventuais níveis superiores, removendo todas as barreiras espaciais e integrando os espaços verticalmente adjacentes. Será igualmente com base nesse princípio de eliminação de todos os constrangimentos à liberdade de movimentos que os degraus vão sendo dotados de pisos suficientemente generosos e profundos, acompanhados pela correspondente suavização dos espelhos. Nestes grandes complexos residenciais também existiam, naturalmente, escadas secundárias e de serviço, assim como escadas secretas que permitiam conectar diferentes espaços privados⁵.

⁵ TEMPLER, 1992: 130.

Por outro lado, ao evoluírem no sentido de uma progressiva monumentalização, estas concretizações visaram frequentemente a criação de uma segunda fachada no interior dos palácios e grandes residências. Na sequência lógica deste fenómeno, o espaço murário abarcante vai sendo paulatinamente desmaterializado: exacerbam-se as dimensões de uma caixa cada vez mais aberta, vazada por múltiplas aberturas que inundam o espaço de luz, diluindo as fronteiras entre interior e exterior.

Essa vertente prosopológica está intimamente relacionada com uma vontade de satisfazer as crescentes necessidades de representação e é esse desígnio que determina a proliferação de programas ornamentais e narrativos no revestimento dos paramentos. Os valores representativos que aí se veiculam são, portanto, em prima ordem, aqueles que patenteiam a grandeza, o poder e o estatuto social dos proprietários ou inquilinos, e que, de algum modo, sugerem ou anunciam a riqueza e o esplendor das grandes salas de aparato localizadas no piso nobre, às quais só acediam alguns escolhidos.

Na sua obra intitulada *A Casa nobre no Porto na época moderna*, o autor Jaime Ferreira Alves apresenta a caixa de escadas do Palácio Episcopal do Porto como «um espaço lúdico digno do aparato que o cerimonial de tradição barroca exigia»⁶. Em nosso entender, o sentido conotativo que transpira desta asserção suscita, porém, algumas questões que carecem ainda de justa ponderação. Num estudo recentemente desenvolvido acerca das escadarias em ambientes palacianos espanhóis deste período, o investigador R. López Conde alertou para algumas das lacunas verificáveis ao nível das pesquisas realizadas a propósito deste tema e que, em certa medida, dificultam o estudo de exemplares como o do Paço Episcopal do Porto. Com efeito, tal como insiste este autor, grande parte da investigação que tem vindo a ser promovida nas últimas décadas, e que teve em Nikolaus Pevsner um dos seus principais precursores, centra-se, sobretudo, na delimitação conceptual das tipologias e na sua ordenação taxionómica, tendo por base a distribuição de lanços e patamares, a estrutura dos muros, os sistemas de cobertura, bem como a localização da escadaria no conjunto e a sua ornamentação; critério esse que antepõe, em termos metodológicos, os valores formais e espaciais aos puramente propagandísticos, simbólicos ou sensitivos, que, embora sejam assinalados, só em raras ocasiões gozaram de uma análise específica⁷.

Um outro problema está relacionado com número reduzido de exemplares prototípicos, geralmente vinculados a empresas construtivas cortesãs, que serviram para guiar a evolução e a definição dos tipos, aos quais se associam certos valores espetaculares decorrentes das suas condições espaciais e formais singulares. Esse carácter cortesão das fábricas que os albergaram acabaria, no entanto, por vinculá-los a uma prática cerimonial, que, conquanto tenha sido quase sempre aduzida, raras vezes foi

⁶ ALVES, 2001: 106.

⁷ LÓPEZ CONDE, 2009: 1.

demonstrada⁸. É certo que em casos como o da famosíssima *Escalier des Ambassadeurs* (Fig. 4), em Versailles, entretanto desaparecida, ou mesmo de alguns exemplares existentes nos Ducados do Norte de Itália, as escadarias protagonizaram um papel de relevo e de inegável carga semântica nas audiências e receções de príncipes, núncios e embaixadores, informando, não raras vezes, com grande precisão acerca das circunstâncias diplomáticas que rodeavam as visitas — fenómeno que, se pretendêssemos recuar um pouco mais no tempo, poderíamos ainda identificar como sendo uma reminiscência do protocolo borgonhês⁹. E, ao que tudo indica, algo de análogo poderia ocorrer no extraordinário *Hall* de escadas do Palácio Episcopal de Wurzburg, onde a magnífica escadaria desenhada pelo boémio Balthazar Neumann, sobrevoada pela gigantesca abóbada pintada por Tiepolo, contribuía para a formação de um microcosmo teatral para o enquadramento de circunstâncias idênticas, nas quais se sabe, inclusivamente, que participavam verdadeiros atores.



Fig. 4. *Escaliers des Ambassadeurs. Réception du Grand Condé à Versailles*. Jean-Léon Gérôme, 1878, óleo sobre tela

Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

No que diz respeito ao Palácio Episcopal do Porto, não dispomos, na realidade, de qualquer notícia alusiva a práticas semelhantes às que acabámos de mencionar. Neste sentido, afigura-se-nos perfeitamente plausível um cenário em que a escadaria constituísse uma mera passagem entre dois pontos cerimoniais maiores — de partida e de chegada, de receção e de audiência —, e, portanto, um espaço desprovido de qualquer breve permanência e, em todo caso, permutável com outros espaços destes percursos.

⁸ LÓPEZ CONDE, 2009: 2.

⁹ LÓPEZ CONDE, 2009: 2.

Esta problemática relativa à transversalidade das práticas cerimoniais leva-nos, aliás, a considerar um outro aspeto que com ela contende diretamente: o carácter cenográfico que tantas vezes é atribuído a estas estruturas. Ora, é inquestionável que as artes do dispositivo cénico influenciaram muitas destas concretizações, e a *Escalier des Ambassadeurs* é, uma vez mais, bem ilustrativa disso mesmo, ao erguer-se como uma verdadeira tela de fundo para o ritual da corte de Luís XIV. Em Würzburg, por sua vez, deparamo-nos com uma nova conceção da própria cena, na medida em que a perspetiva linear que ainda vigorava em Versailles, e que tão bem se adequava a um enquadramento ideológico que visava reforçar o papel do monarca, foi aqui substituída por um mundo ilusório que envolve todos os participantes, engendrado por uma série de artifícios perspéticos e teatrais que dissolvem os limites do real e do ficcionado¹⁰.

Reportando-nos ao Paço Episcopal do Porto, o reconhecimento de uma pretenso qualidade cenográfica¹¹ da sua escadaria, assimilável àquela que caracteriza os exemplos anteriores, traduz-se, enfim, numa mera alusão tópica que, em última análise, acaba por redundar num esvaziamento do conceito de dispositivo cénico. Na verdade, julgamos bem mais relevante destacar a íntima vinculação deste espaço com uma dimensão simbólica e espiritual. Reiteradamente negligenciado por parte da historiografia, este aspeto leva-nos a questionar um suposto carácter «lúdico» deste programa — e mesmo consentindo que ele possa estar, em alguma medida, presente, será com certeza de modo ambivalente.

De facto, são múltiplos os sinais que parecem fazer desta escadaria um enfático *memento mori*, um «recordatório da morte», assinalando, destarte, a permanência da reflexão moral e escatológica da época moderna no momento de viragem do século¹². Como é sabido, a relação entre o elemento-escada e o mundo funerário recua a tempos imemoriais, manifestando-se nas arquiteturas dos mais diversos quadrantes civilizacionais e epocais, circunstância essa que não será de estranhar, dada a sua estrutura ascendente e o seu acentuado pendor transitório. Tudo isso concitou o desenvolvimento de uma simbólica universal ligada à comunicação entre níveis distantes — o celeste e o terreno, o mundo dos vivos e o mundo dos mortos —, contribuindo igualmente para a afirmação da escada enquanto signo de estruturação hierárquica, de aperfeiçoamento moral e intelectual — significações essas, muitas vezes entretecidas e dificilmente dissociáveis¹³.

Que outra motivação poderia então justificar a inclusão de representações alegóricas das virtudes teológicas (Figs. 5 e 6), à boa maneira da *Iconologia* de Cesare Ripa, nos muros da caixa de escadas do Palácio Episcopal? Serão os troféus de ins-

¹⁰ CHECA CREMADES, 1985: 346.

¹¹ SMITH, 1966: 80.

¹² LÓPEZ CONDE, 2009: 10.

¹³ LÓPEZ CONDE, 2009: 10.

trumentos musicais (Fig. 7) da cobertura elementos «de puro sentido decorativo»¹⁴, como sugere Flórido de Vasconcelos, ou será que devemos interpretá-los como manifestações epigonais de um certo sentido da *vanitas*, catalisando uma reflexão acerca da vacuidade e efemeridade da vida e relembrando-nos da inexorabilidade da morte?



Fig. 5. Alegoria da Fé



Fig. 6. Alegoria da Esperança

E o que dizer relativamente às urnas que pontuam as extremidades dos corrimãos (Fig. 8) Todos estes elementos parecem integrar, assim, uma retórica de exercício piedoso da virtude como meio de salvação, de que a escadaria constituiria assim uma metáfora. Motivo este que seria comum tanto à representação plástica como literária das elevações virtuosas: porque razão o escolheria Dante para a construção do Purgatório? Dante que, curiosamente, figura na galeria de ilustres que estende pelos muros que envolvem a escadaria, sendo aliás um dos poucos retratos claramente identificáveis — o outro será o de Camões.

Por fim, é interessante verificar como os feixes de luz provenientes da lanterna (Fig. 7) engendram toda uma atmosfera de elevada espiritualidade e de introspectiva devoção que confere a este espaço um ar de «capela» ou «oratório», onde tudo parece assim reforçar a obrigação cristã de nos persignarmos, de nos inclinarmos reverencialmente perante as imagens do Bom Pastor e da Parábola do Semeador (Fig. 8) que ladeiam o pórtico no piso superior.

¹⁴ VASCONCELOS, 1997: 62.



Fig. 7. Lanterna.



Fig. 8. Portal do piso nobre, ladeado por representações do Bom Pastor e da Lenda do semeador.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Joaquim Jaime B. Ferreira (2001) — *A casa nobre no Porto na época moderna*. Lisboa: Inapa.
- BRANDÃO, Domingos de Pinho (1987) — *Nicolau Nasoni: vida e obra de um grande artista: breve resumo*. [S.l.: s.n.].
- CHECA CREMADES, Fernando (1985) — *El Barroco*. 2ª ed. Madrid: Istmo.
- LÓPEZ CONDE, Rubén (2009) — *La escalera monumental en la edad moderna: precisiones conceptuales. Usos ceremoniales y actitudes espirituales*. In *Congreso Internacional Imagen Aparencia*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- PEREIRA, Paulo, coord.; PEREIRA, José Fernandes, dir. (1989) — *Dicionário da arte barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença.
- PEVSNER, Nikolaus (2009) — *An outline of european architecture*. London: Thames & Hudson.
- SMITH, Robert C. (1966) — *Nicolau Nasoni: arquitecto do Porto*. Lisboa: Livros Horizonte.
- TEMPLER, John A. (1992) — *The staircase: history and theories*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- VASCONCELOS, Flório de (1997) — *Estuques do Porto*. Porto: Câmara Municipal do Porto, Departamento de Museus e Património Cultural.

A CASA NOBRE NO CONCELHO DE PONTE DE LIMA: ESTRUTURAS, VIVÊNCIAS E ESTRATÉGIAS DE AFIRMAÇÃO

MARIA AMÉLIA DA SILVA PAIVA*

INTRODUÇÃO

O estudo da Casa Nobre do concelho de Ponte de Lima começou com um aturado levantamento arquivístico, tendo sido consultados todos os núcleos documentais relevantes para o tema cobrindo os séculos XVII e XVIII. Iniciámos a pesquisa no Arquivo Distrital de Viana do Castelo, seguindo depois para o Municipal de Ponte de Lima, concluindo no Arquivo Distrital de Braga. Procurámos ainda consultar Arquivos de Família. Contudo, as várias tentativas que empreendemos neste sentido foram pouco frutíferas. Nas casas que ainda hoje pertencem aos descendentes da família original existe de facto um arquivo, constituído por um aglomerado de papéis dispersos e algum material iconográfico avulso. Porém, apesar destes documentos poderem ser potencialmente úteis e esclarecedores, na maior parte dos casos não estão tratados do ponto de vista arquivístico, e nem sempre estão acessíveis. Noutras situações, os acervos documentais dispersaram-se ou perderam-se.

Com a pesquisa documental procurámos dar resposta a três questões basilares: saber quem encomendou, quem idealizou e executou o projecto, e como se vivia. Pensamos aliás que estes vectores são determinantes para o estudo das residências civis, constituindo o pilar estruturante de qualquer projecto de investigação desta natureza. No entanto, e infelizmente, algumas questões ficaram sem resposta. A faci-

* Mestre em História da Arte pela FLUP. ameliaspaiva@gmail.com.

lidade de construir livremente em terra própria sem necessidade de requerer licenças a entidades públicas, e a falta de plantas e desenhos de arquitectura, explicam a grande carência de fontes documentais e iconográficas para o estudo da arquitectura civil privada em Portugal. Acreditamos ainda que o risco do projecto se desenvolvia de acordo com a evolução da obra, acabando por desaparecer quando esta estava concluída¹. A cópia do desenho de arquitectura e o seu respectivo registo não eram uma prática corrente na época, nem uma prioridade.

Por outro lado, a análise efectiva das casas denuncia que a maioria resulta de múltiplas intervenções arquitectónicas efectuadas ao longo dos tempos segundo as necessidades específicas e o gosto de cada geração. Portanto, não estamos perante um único projecto arquitectónico ou programa estético, mas de vários, que se foram articulando e integrando sucessivamente:

Nem sempre se pode pretender que uma casa de interesse histórico ou artístico seja inteiramente representativa duma época ou de um estilo. O que é muito frequente, pelo contrário, é que a casa que atravessou gerações e subsistiu pelos séculos fora tenha sofrido obras, restauros, ampliações e transformações, quer no exterior, quer no interior. Ampliaram-se salas, subiu-se um andar, acrescentou-se uma ala inteira, e tudo se foi realizando em épocas sucessivas, segundo o gosto do tempo e as possibilidades económicas dos proprietários².

Logo, estas casas com todo o dinamismo e ductilidade inerentes devem ser encaradas como organismos vivos, em permanente estado de metamorfose, que consubstanciam inúmeros testemunhos materiais, tornando-se verdadeiros arquivos de vivências e de memórias: «A casa é um documento autêntico da vida do homem — documento de pedra e cal, mas de extraordinária importância para estudarmos os costumes, a evolução do gosto e da vida social»³.

Importa ainda esclarecer que a arquitectura civil pública patrocinada pela edilidade para o mesmo período histórico estava sujeita a um criterioso registo⁴, embora também não se conheçam fontes iconográficas desses projectos. A leitura dos *Autos de Vereação* no Arquivo Municipal de Ponte de Lima revelou as diferentes fases de

¹ No contrato de obra de pedraria, datado de 26 de Novembro de 1712, do Reverendo Francisco Pereira da Silva, Deão da Sé de Braga com Manuel Fernandes da Silva, refere-se a apresentação de um modelo feito em papelão: «Reverendo Deam foi dito que elle estava contratado com elle dito Manoel Fernandez da Silva de elle lhe fazer a obra de pedraria destas suas cazas que de novo quer fazer nesta dita Rua que serão feitas na forma de hum modelo feito em papelão [...]». Certamente que se tratava de uma maqueta para esclarecimento do encomendante, que depois da obra terminada desapareceu (cf. ROCHA, 1996: 234).

² AZEVEDO, 1988: 14.

³ AZEVEDO, 1988: 13.

⁴ PAIVA, 2006-2007: 437-465.

construção de um edifício, desde a primeira decisão camarária, passando pelo apreço da empreitada, pelo seu custo, até à execução final. Referem frequentemente a autoria do risco, chegando a esclarecer as penalizações a que estavam sujeitos os responsáveis da obra, caso não cumprissem com o estabelecido. Assim, podemos concluir que existiam práticas distintas: uma coisa era a propriedade privada e as liberdades e prerrogativas de um determinado grupo social, e a outra era o bem público e a sua protecção. Nos *Livros do Registo Geral* do Arquivo Distrital de Viana do Castelo encontrámos alguns contratos de obra, muito poucos relativamente ao elevado número de casas existentes no concelho, o que atesta a inexistência, na época, de uma prática contratual formal entre o encomendante da obra e aquele ou aqueles que a executavam. No entanto, sabemos que todos os profissionais das actividades mecânicas tinham que estar inscritos na Câmara Municipal sob pena de serem multados, sendo as suas actividades regulamentadas pelo poder público local, estando sujeitos ao pagamento de um imposto para se manterem profissionalmente activos.

Em relação às inúmeras capelas vinculares no contexto da casa nobre, foi possível coligir alguma informação no Arquivo Distrital de Braga. Embora não desvele pormenores sobre o risco nem sobre os seus autores, permite compilar um conjunto de dados úteis, como os nomes dos instituidores do vínculo, os bens vinculados, os oragos, a data da instituição, os pedidos de autorização para a celebração de missas e de todas as práticas religiosas inerentes à vida de um católico fervoroso⁵. A acção controladora por parte da Igreja era muito intensa, e facilmente compreensível no contexto da Reforma Tridentina. Esta documentação permitiu ainda identificar algumas capelas, que embora já não existam, completam o inventário das capelas vinculares existentes nos séculos XVII e XVIII e conseqüentemente das casas nobres do concelho. O estudo das capelas vinculares é ainda fundamental para a compreensão do enquadramento jurídico do Antigo Regime, que valorizava a base territorial da nobreza, evitando a desarticulação dos domínios senhoriais, protegendo assim a continuidade e o poder económico das famílias.

Quanto à pesquisa bibliográfica, constatámos que à riqueza patrimonial do concelho não corresponde uma produção bibliográfica proporcional, muito embora sejam raros os livros de arquitectura civil, as corografias e os roteiros turísticos que não mencionem alguns edifícios do concelho, sobretudo os mais emblemáticos, aqueles que possuem uma estrutura arquitectónica aparatosa e um passado histórico notável. Assim, são quase sempre referidos os mesmos exemplares: o Paço de Bertandos, o Paço de Calheiros, o Paço de Vitorino, a Casa de Pomarchão, a Casa de Nossa Senhora da Aurora. Compreendemos e partilhamos as razões pelas quais são distinguidos estes exemplares; contudo, existem outras casas, quiçá menos eruditas, talvez menos

⁵ PAIVA, 2013: 194-209.

sumptuosas, por vezes até algo degradadas, mas sem dúvida merecedoras de estudo e consequentemente de um projecto de preservação.

Até porque só a análise das cento e vinte casas nobres do concelho permite tirar ilações seguras. Sabemos que existem casas nobres da mesma família nas trinta e nove freguesias do concelho, e também nos quatro municípios da Ribeira Lima — daí a grande identidade cultural da região. Deste modo, defendemos que o estudo da Casa Nobre em Ponte de Lima não se deve limitar a divulgar ideias reiteradas, mas deve problematizar esta temática.

Mas os desafios não se esgotaram por aqui; outras questões de fundo nos foram colocadas no decorrer desta investigação, nomeadamente a ausência de uma definição abrangente e consensual que caracterize a Casa Nobre, enquanto estrutura arquitectónica vinculada a uma elite social. Afinal de que tipo de casas se fala quando nos referimos a Casa Nobre? Porque é que existem tantos vocábulos para a referir? Quais as suas características? Como podemos nós identificá-las? E o que têm em comum? Será que o adjectivo *nobre* lhes deve estar associado em função das prerrogativas sociais dos proprietários? E quando a casa deixa de estar na posse dos descendentes directos, perde esse estatuto? Ou será que aquilo que a define é a sua dimensão e as fórmulas construtivas empregues? E as casas nobres têm características específicas segundo a região onde se encontram inseridas?

Embora sendo todas pertinentes, não é oportuno neste contexto editorial discutir as questões acima sinalizadas, restando-nos a oportunidade de esclarecer brevemente a nossa perspectiva: a Casa Nobre remete-nos não só para a condição social dos proprietários, e para a qualidade e dimensão do edifício, como também para a força da tradição, enquanto apropriação e transmissão de práticas e valores.

ANÁLISE DAS ESTRUTURAS CONSTITUTIVAS E FORMAS DE HABITAR

Na ausência de documentação arquivística e iconográfica, como podemos então abordar o estudo da Casa Nobre no concelho de Ponte de Lima na Época Moderna? Na nossa perspectiva, deve-se reflectir sobre as particularidades construtivas, decorativas e heráldicas comuns às diferentes casas, que foram usadas de forma reiterada até aos nossos dias, e que permitem identificar tendências e influências arquitectónicas: umas de raiz vernacular e outras de raiz erudita. Embora esta seja a única opção possível, não deixa de suscitar alguma perplexidade. Como Jaime Ferreira Alves explica, não é fácil abordar este tema:

Não esquecendo o difícil acesso que o investigador pode encontrar para o estudo de um determinado edifício, existem alguns problemas, que passo a referir:

*a falta de documentação específica sobre a construção (ou fases de construção); o desconhecimento quase total (o contrário será uma agradável excepção) do responsável do risco (arquitecto; arquitecto amador; engenheiro militar; proprietário; mestre pedreiro; mestre carpinteiro); a aquisição de estruturas e o seu aproveitamento, e a recorrência nos séculos XIX e XX, a uma nobilitação arquitectónica/pessoal, introduzindo uma linguagem formal, que o tempo se encarregará de transformar numa linguagem enganadora*⁶.

A Casa Nobre de Ponte de Lima, que se encontra em contexto urbano ou rural, apresenta basicamente dois modelos arquitectónicos: o *urbano* e as casas com torre; e distingue-se das demais pela qualidade arquitectónica e pela dimensão e espaço envolvente, expressos nos bons materiais e técnicas de construção, com a predominância do uso do granito, na volumetria do conjunto edificado, na diferenciação e especialização dos espaços edificados, na grande área de inserção com espaços de produção e fruição, e pelos sinais exteriores próprios de uma elite social. Por outro lado, a análise arquitectural destas casas confirma a persistência de um conjunto de estruturas, nomeadamente as torres e os merlões, a valorização dos frontispícios, especialmente do coroamento dos vãos, as escadarias de aparato, as varandas alpendradas, as capelas vinculares, as portadas, e as pedras de armas. Embora não sendo exclusivos da casa nobre limiana, já que os encontramos em vários pontos do País e fora dele, é, no entanto, no Norte de Portugal, na antiga região de Entre-Douro-e-Minho, e na Galiza, que se assiste à predominância destes elementos. O que aliás não surpreende, sabendo que a antiga nobreza de Portugal tem as suas raízes mais remotas na Galiza: «Ao longo de séculos de história portuguesa são inúmeros os fidalgos portugueses de ascendência galega que por razões de vizinhança e proximidade geográfica acabaram por fixar residência, quer na região de Entre-Douro-e-Minho, quer ainda na região de Trás-os-Montes»⁷.

Convém ainda assinalar a coexistência de diferentes programas arquitectónicos: uns mais ricos e sumptuosos, e outros mais simples e rústicos; no entanto, os elementos constitutivos da arquitectura senhorial estão sempre presentes, nas proporções específicas de cada projecto. Esta realidade esclarece sobre o perfil dos encomendantes, da alta à pequena nobreza rural, que apesar dos gostos distintos e sobretudo de orçamentos díspares, elegiam os mesmos símbolos, enquanto arquétipos de poder. Muitas casas nobres do concelho foram construídas com fortunas inicialmente feitas em África e na Índia, e posteriormente no Brasil. O século XVIII foi particularmente exuberante porque durante esta centúria se construíram ou reconstruíram muitas

⁶ ALVES, 2007: 280.

⁷ MORENO, 1981: 259.

casas com o dinheiro do Brasil, o que explica a grande riqueza e a heterogeneidade de projectos arquitectónicos setecentistas.

As casas nobres de modelo *urbano* caracterizam-se pelo desenvolvimento horizontal das fachadas, muitas vezes seccionadas por pilastras pouco salientes, com dois pisos, sendo que o andar nobre se distingue pelo emolduramento e tamanho dos vãos, que são de janela de sacada ou de peitoril no andar nobre, de janela, postigos e vãos de porta no piso inferior. Estas casas não têm torre nem escadaria exterior, e a varanda alpendrada quando existe é muito discreta. Os melhores exemplares deste modelo foram construídos nos arrabaldes da Vila, como a Casa Nossa Senhora da Aurora (Fig.1), no Arrabalde de São João de Fora (hoje Rua do Arrabalde). Também a Casa da Garrida, sita na Rua Conde de Bertandos, na freguesia da Ribeira (Fig. 2) e a Casa da Ferreira de Faldejães (Fig.3), na freguesia de Arcozelo, se inscrevem no mesmo modelo, apesar da primeira apresentar uma linguagem própria do último quartel do século XVIII, denotando uma organização barroca, mas já com uma gramática decorativa rococó.



Fig. 1. Casa de Nossa Senhora da Aurora



Fig. 2. Casa da Garrida



Fig. 3. Casa da Ferreira de Faldejães

As casas com torre desenvolveram-se a partir do modelo medieval da casa-torre, que por sua vez copiou o exemplo da torre de menagem dos castelos românicos da

segunda metade do século XII. A sua edificação carecia de autorização régia, e esteve ligada à ascensão de linhagens secundárias ou em plena afirmação social, correspondendo à fase da petrificação das construções senhoriais, e à progressiva sedentarização da nobreza à medida que a Reconquista se consolidava. Na Época Moderna, em resultado dos progressos da artilharia pirobalística, a estrutura turriforme e os merlões perderam o carácter defensivo, mas acresceu o seu valor simbólico. E foi a partir da torre que se desenvolveram algumas das tipologias das casas senhoriais limianas: casas com uma ala residencial adossada a uma torre (Paço do Beiral, Beiral de Lima, Casa da Granja e Casa de Pomarchão, Arcozelo); casas com duas torres ligadas entre si por um corpo central (Paço de Calheiros, Calheiros, Paço do Cardido, Brandara, Casa das Torres, Facha, Casa da Lage, Arcos; ou casas com torre ao centro (Paço do Curutelo, Freixo). Assim, as torres e os merlões podem ser considerados estruturas de continuidade, conotadas com o gosto senhorial, embora tenham conhecido uma grande evolução formal. Por exemplo, os vãos das torres, deixaram de ser meramente funcionais, e atingiram maior dimensão, atestando a evolução das mentalidades e das condições de habitabilidade. Por outro lado, além dos merlões, assistiu-se à colocação de pirâmides ou obeliscos nas extremidades da torre, acentuando a sua verticalidade e definindo linhas de força, ritmos, e direcções significativas (Fig.4). As portadas, armoriadas ou não, são uma das mais emblemáticas estruturas arquitectónicas da Casa Nobre, antecipando-a com aparato e circunstância. Acreditamos que estas surgem a partir do século XVII, evidenciando uma importância significativa na centúria seguinte, enquanto materialização dos poderes senhoriais. A portada assume várias valências: concentra o esforço decorativo, sendo frequentemente a verdadeira fachada da casa; articula e integra espaços construídos; define um eixo longitudinal que coordena o conjunto edificado com a natureza envolvente; exalta o prestígio da família nobre. Do ponto de vista formal integra elementos da arquitectura militar e da arquitectura religiosa social (Fig. 5 e 6).

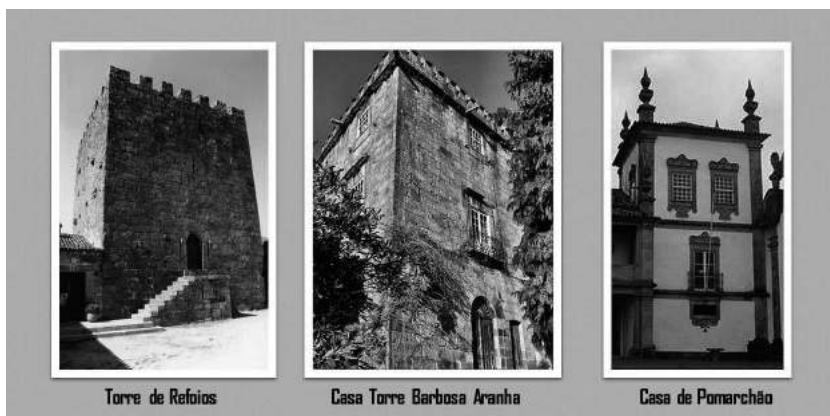


Fig. 4. Evolução da torre



Fig. 5. Portada da Casa de São Bento
(freguesia de Fontão)



Fig. 6. Portada da Casa da Boavista
(freguesia de Refoios de Lima)

No século XVIII, com o apogeu do Barroco, os frontispícios da residência senhorial ganharam maior expressão e dramatismo, e surgiu uma maior preocupação com a representação social dos proprietários. Foram abertos mais vãos de janela e de porta, de maiores dimensões e enquadrados por elementos decorativos, animando os frontispícios. Os vãos do andar nobre distinguem-se pelas dimensões e pelo requinte do trabalho de cantaria. Passa a existir uma maior interação entre o interior habitado e o espaço cénico de fruição, surgindo novas estruturas: as *loggie*, as arcadas, as varandas alpendradas. Estes são lugares de transição funcional e espacial entre o exterior e o interior da casa, e correspondem a uma importante evolução arquitectónica, fruto de novas formas de viver e habitar. As varandas alpendradas são as mais comuns, e encontram-se sobretudo nas residências rurais, preferencialmente no andar nobre (Fig. 7). São um elemento de circulação, que prolonga o interior da casa, e a sua existência estava associada ao prestígio da família. Além disso, são locais de convívio, produção e lazer, e simultaneamente perspectivavam as vistas. Conjuntamente com a escadaria de granito, assumem em alguns casos proporções desmesuradas em relação ao resto do edifício que é frequentemente de linhas arquitectónicas muito simples. As escadarias também conferem dinamismo ao frontispício e estão ligadas à ritualização de práticas sociais e à encenação de sumptuosidade. A escadaria de aparato, tão característica da teatralidade barroca, pode ter um ou mais lanços e liga sempre ao andar nobre, pressupondo a hierarquização dos espaços. Pode ser perpendicular ou adossada ao frontispício, e é geralmente ladeada por túrgidas volutas. Assume posições diferentes consoante o programa construtivo: em ambiente rural, aparece no exterior, em lugar de destaque, contribuindo para o efeito cenográfico do frontispício; nas casas de modelo *urbano* encontramos-a no interior.



Fig. 7. Casa de Pomarchão
(freguesia de Arcozelo)

As capelas vinculares surgiram nos séculos XVII e XVIII, e a sua construção junto das residências senhoriais acompanhou a afirmação do Barroco em Portugal, contribuindo inequivocamente para o fortalecimento institucional da Igreja Católica no Vale do Lima. Se por um lado, eram o testemunho da religiosidade do movimento regenerador da Reforma, representavam também a pompa que a Igreja promovia, e o prestígio social dos seus fundadores. Lembavam igualmente a importância dos ritos, do culto dos Santos e da Virgem junto das populações. Além disso, são um importante vestígio do património arquitectónico da Época Moderna, consubstanciando influências arquitectónicas e artísticas de Viana do Castelo e de Braga.

As pedras de armas identificam famílias nobres e constituem mais um sinal de afirmação e demarcação social. Além de terem valor cronológico, são uma mais-valia estética, que documenta a difusão de escolas decorativas. Assumem um lugar estratégico no conjunto edificado, encontrando-se nas portadas, nas fachadas das casas, nos frontispícios das capelas vinculares, nas torres e por vezes inseridas em fontes dos jardins de recreio.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Joaquim Jaime B. (1995) – *A casa nobre no Porto dos séculos XVII e XVIII: Introdução ao seu estudo*. «Revista Poligrafia», nº 4, p. 25-54.
- ___ (2001) – *A casa nobre no Porto na Época Moderna*. Lisboa: Edições Inapa. (Col. «Portucale»).
- ___ (2007) – *Da torre solarenga à torre de aparato: formas da casa nobre do século XVI ao século XVIII*. In *Actas do I Congresso Internacional Casa Nobre: Um Pa-*

- trimónio para o Futuro*. Arcos de Valdevez: Município de Arcos de Valdevez, p. 277-287.
- AZEVEDO, Carlos de (1988) – *Solares Portugueses: Introdução ao Estudo da Casa Nobre*. 2ª ed. Lisboa: Livros Horizonte.
- MESQUITA, Marieta Dá (1992) – *História e arquitectura uma proposta de investigação: o Palácio dos Marqueses da Fronteira como situação exemplar na arquitectura residencial erudita em Portugal*. Lisboa: [s.n.], 3 vol. Tese de doutoramento.
- MONTEIRO, Nuno Freitas (2007) – *Casas Nobres em Portugal no Antigo Regime: Um esboço de uma geografia*. In *Actas do I Congresso Internacional Casa Nobre: Um Património para o Futuro*. Arcos de Valdevez: Município de Arcos de Valdevez, p. 71-76.
- MORENO, Humberto Baquero (1981) – *Um fidalgo minhoto de ascendência galega: Leonel de Lima*. In *Actas do 1º Colóquio Galaico-Minhoto*. Ponte de Lima: Instituto Cultural Galaico-Minhoto, 1 vol.
- PAIVA, Maria Amélia da Silva (2006-2007) – *Os ofícios mecânicos e a encomenda arquitectónica patrocinada pela Câmara de Ponte de Lima no século XVIII*. «Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património», I Série, vol. V-VI. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 437-465.
- ____ (2009) – *A casa nobre no Concelho de Ponte de Lima: da casa-torre medieval ao solar setecentista*. «Estudos Regionais. Revista Cultural do Alto Minho», Tomo 3, II série. Viana do Castelo: Centro de Estudos Regionais, p. 285-303.
- ____ (2011a) – *As portadas na arquitectura civil do concelho de Ponte de Lima: estruturas, funções e significados*. Ponte de Lima: Município de Ponte de Lima.
- ____ (2011b) – *A casa nobre no concelho de Ponte de Lima. D. Leonel de Lima: rupturas e evolução do espaço urbano quatrocentista*. In *Actas do II Congresso Internacional Casa Nobre: Um Património para o Futuro*. Arcos de Valdevez: Município de Arcos de Valdevez, p. 565-583.
- ____ (2012) – *A viagem das formas artísticas na Ribeira Lima: contributos para o estudo da arquitectura civil e religiosa setecentista*. «Estudos Regionais. Revista Cultural do Alto Minho», II Série, n.º 6. Viana do Castelo: Centro de Estudos Regionais, p. 119-133.
- ____ (2013) – *A casa nobre no concelho de Ponte de Lima. As capelas vinculares e o espírito reformista da Época Moderna*. In *Actas do III Congresso Internacional Casa Nobre: Um Património para o Futuro*. Arcos de Valdevez: Município de Arcos de Valdevez, p. 194-209.
- ____ (2014) – *A casa nobre no concelho de Ponte de Lima. Análise dos frontispícios: vivências e estratégias de afirmação*. In *Actas do IV Congresso Internacional Casa Nobre: Um Património para o Futuro*. Arcos de Valdevez: Município de Arcos de Valdevez.
- ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da (1996) – *Manuel Fernandes da Silva: Mestre e*

Arquitecto de Braga 1693-1751. Porto: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão.

SILVA, António Lambert Pereira da [s.d.] – *Nobres Casas de Portugal*. Porto: Livraria Tavares Martins, 5 vol.

SILVA, José Custódio Vieira da (2002) – *Paços Medievais Portugueses*. 2ª ed. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico.

TRAJETOS DA ARQUITETURA CIVIL NA CIDADE DO PORTO DO SÉCULO XIX À PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

NUNO FERREIRA*

MANUEL JOAQUIM MOREIRA DA ROCHA**

1. A PROCURA DE UM ESTILO PARA A ARQUITETURA DA CIDADE DO PORTO ATÉ AOS PRIMEIROS ANOS DO SÉCULO XX

O Porto no início do século XIX mantinha ainda uma imagem de cidade amuralhada, densa e voltada para o rio, mas já há muito se tinha expandido em direção a zonas rurais, como Massarelos, o Campo de Santo Ovídio (hoje Praça da República) e à freguesia de Santo Ildefonso. A expansão e adensamento do núcleo medieval ocorreram em grande parte no século XIX, tendo por base a malha urbana preexistente, ou seja, os eixos de acesso à cidade criados no século XVIII, os loteamentos de muitas quintas, e o alinhamento de caminhos antigos¹. Algumas das maiores alterações na fisionomia da cidade verificaram-se nos anos 30, quando houve uma redefinição do território urbano com a anexação das freguesias periurbanas de Lordelo, Paranhos e Campanhã². Para as alterações fisionómicas da cidade contribuiu também, e como consequência do Cerco do Porto (1832-1833), o abandono da zona baixa da cidade por parte da população mais abastada, e a procura de refúgio nas zonas mais altas e

* Doutor em História da Arte Portuguesa, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto; Investigador do CITCEM. nunopsferreira@gmail.com.

** Professor de História da Arte, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Faculdade de Letras, Universidade do Porto; Investigador do CITCEM. mrocha@letras.up.pt.

¹ FERREIRA & ROCHA, 2013: 192; RAMOS, 2000: 382-389.

² FERREIRA & ROCHA, 2013: 194-196.

menos urbanizadas³. Estas novas zonas sofreram um autêntico reordenamento espacial e social, enquanto que a cidade intramuros ficou entregue à população menos abastada, começando a ficar sobrelotada e degradada⁴.

A burguesia mercantil, representada na Associação Comercial do Porto, assumiu importância na economia da cidade e na promoção e gestão de algumas iniciativas urbanas, como por exemplo a construção do Palácio da Bolsa (1840) ou do Tribunal do Comércio numa parte do convento de S. Francisco. A construção destes dois edifícios, para além de implicar a reorganização da malha urbana envolvente, representou a demarcação de um novo centro financeiro e mercantil e reforçou a «consolidação da zona ribeirinha como centro da vida comercial da cidade»⁵. Por outro lado, o centro cívico e social passou a funcionar na zona alta da cidade, mais concretamente na Praça Nova e seus arredores, onde se instalou a Câmara Municipal. O indício de que a cidade se afastava do rio foi reforçado por algumas ações desencadeadas pela própria autarquia, nomeadamente a inauguração dos Mercados do Bolhão e do Anjo, respetivamente em 1837 e 1839, e dos jardins de S. Lázaro (1834) e da Cordoaria (1866)⁶.

A partir da segunda metade do século, sobretudo desde 1864, até aos inícios do século XX, e associado ao processo de industrialização, ao desenvolvimento do transporte urbano, às novas exigências do trânsito motorizado e ao aumento da população, verifica-se o alastramento e adensamento da malha urbana, o que levaria à remodelação e melhoramentos de diversas zonas da cidade, à abertura de infraestruturas públicas e ao eclodir de novas zonas residenciais. Estes fatores geraram preocupações ao nível do planeamento urbanístico, levando à criação de enquadramentos legais, nomeadamente os «Planos Gerais de Melhoramento» (1864)⁷. A criação de estruturas levou ao aparecimento de algumas das obras mais importantes da «arquitetura do ferro e do vidro». A maioria dos exemplos desta arquitetura estão relacionados com o sector dos transportes urbanos, como é o caso das pontes D. Maria Pia (1877) e D. Luiz (1886), ou a Estação Central de S. Bento (1896-1911), mas também existem outros programas, como a biblioteca da nova Alfândega (1859), o Pátio das Nações, no Palácio da Bolsa (1861-1910), o Palácio de Cristal (1865) e o Mercado Ferreira Borges (1885). Estes edifícios testemunham a aproximação da cidade às opções construtivas e inovadoras que caracterizam muitas outras cidades da Europa no século XIX⁸.

³ FERNANDES, 1995: 30.

⁴ FERNANDES, 1995: 383-384.

⁵ ALFREDO, 1997: 36.

⁶ FERREIRA & ROCHA, 2013: 197-199.

⁷ FERREIRA & ROCHA, 2013: 202-204.

⁸ FERREIRA & ROCHA, 2013: 204-205; AMORIM, 1998: 35; PACHECO, 2013: 123.

O grande desenvolvimento industrial que ocorreu na cidade transformou as freguesias do Bonfim e Campanhã em zonas marcadamente industriais. A criação destes complexos industriais nas zonas de expansão levou ao deslocamento e à instalação da população operária, primeiramente nas «ilhas» e posteriormente nos bairros e colónias operários⁹. A construção dos primeiros bairros (como alternativa às «ilhas») ocorre na sequência dos surtos de peste bubónica e à consequente imposição de um cordão sanitário. O jornal «O Comércio do Porto» e a Câmara Municipal uniram esforços para a construção dos bairros operários do Monte Pedral (1889), de Lordelo (1902) e do Bonfim (1904)¹⁰. Será já com a implantação da República (1910) e com o Sidonismo que a cidade vê surgir o seu primeiro bairro social, o Bairro Sidónio Pais (atual Bairro Social da Arrábida), inaugurado em 1918. A Câmara vai também promover a construção, entre 1915 e 1919, de algumas colónias operárias, como é o caso da «Colónia Viterbo de Campos»¹¹. No entanto, o investimento neste tipo de habitação ocorrerá sobretudo a partir dos anos 30 do século XX.

Ao mesmo tempo que a cidade sentia os sintomas da industrialização, com a presença de estruturas industriais e uma série de infraestruturas básicas que permitiam o rápido acesso às zonas mais afastadas do núcleo primitivo, nas áreas periféricas permanecia um contexto de ruralidade. Vai ser nestas áreas periféricas (Paranhos, Campanhã e Ramalde) que se vai erguer grande parte das quintas e casas de lavoura¹². Estas formas de habitar vão coexistir com outros modelos de habitação comuns à época, tais como as casas em andares, as habitações polifuncionais (onde a habitação convive com o comércio e outras funções), e diversos tipos de habitações monofuncionais: casas térreas, casa típica do Porto «estreita e alta», inserida na estrutura de lotes estreitos e profundos, em banda, conjuntos ou construída de forma autónoma, os palacetes e as «casas grandes» (estas últimas destinadas às elites do Porto e de aspecto arquitetónico mais imponente). A casa «estreita e alta» começa por surgir nos arruamentos criados com a expansão da cidade, mas rapidamente se torna um modelo usado para toda a expansão da cidade.

Nos inícios do século XX estava em conclusão a Avenida da Boavista, abria-se a Rua de Álvares Cabral e prolongavam-se a Avenida Fernão de Magalhães e a Rua de Júlio Dinis. A Avenida da Boavista é, nesta época, o principal eixo de expansão da cidade, enquanto que na Rua da Constituição se intensificava o desenvolvimento da malha lateral, sobretudo na área compreendida entre as ruas de Serpa Pinto, de S. Dinis e Antero de Quental¹³. Ao mesmo tempo, a zona central da cidade é alvo de

⁹ MATOS, 1994; TEIXEIRA, 1992.

¹⁰ MATOS, 2001.

¹¹ MATOS, 1994: 685; COSTA, 2001.

¹² FERREIRA, 2013.

¹³ OLIVEIRA, 2013: 116.

diversos planos de melhoramentos, de que são exemplos o «Plano de Melhoramento e Ampliação da Cidade» (1914), a «Renovação Central da Cidade» (1915) e o «Plano de Melhoramentos da Cidade do Porto» (1916). Ao longo das décadas seguintes a Avenida dos Aliados vai-se desenvolver e impor enquanto foco estrutural da cidade, sendo frequentemente visada nos planos urbanísticos.

É nestas novas artérias e na zona central da cidade que, entre os finais do século XIX e os anos 20 do novo século, se verifica um «surto de novas arquitecturas»¹⁴, com «consciência de um novo tempo e da construção de um novo espaço»¹⁵, em que o uso e predominância de linguagens que caracterizam as correntes «neos», ecléticas e revivalistas são um retrato do panorama cultural da época. Evidencia-se a idealização e construção de edifícios que obedecem a uma grande diversidade de linguagens estética e artística. O gosto pelas correntes dos «neos» e a sua integração na arquitectura portuense está bem patente nos edifícios projetados para a Rua José Falcão (em estilo neoisâmico e cuja fachada é revestida por azulejos da Fábrica das Devesas), na capela dos Pestanas (na Rua do Almada, projetada por J. Macedo Araújo entre 1878 e 1888), ou na fachada principal e interior da Livraria Lello (projeto do Engenheiro Civil Xavier Esteves em estilo neogótico).

Mas foram os modelos franceses, especialmente de gosto *Beaux-Arts*, que melhor caracterizam esta época¹⁶. Para isto terá também contribuído o facto de muitos arquitetos e projetistas nacionais emigrarem para França, e principalmente para a École des Beaux-Arts, como forma de completarem a sua formação, tendo trazido estes modelos mas reinterpretando-os na arquitectura portuguesa¹⁷. O arquiteto José Marques da Silva foi quem mais contribuiu para a difusão deste gosto pela cidade, não só através da sua obra, mas também como pedagogo. Com a construção da Estação Central de S. Bento este arquiteto marca o apogeu da influência francesa na cidade e aplica as ideias mais inovadoras da arquitectura do ferro e do vidro, ditando o fim do neopaladianismo de influência inglesa que tanto inspirava a arquitectura do Porto¹⁸. O sinal mais evidente de corte com a arquitectura vigente foi a «eliminação de quaisquer vestígios de frontões e a emergência de hesitações ‘estilísticas’ como reflexo da profunda e aturada investigação teórica que caracterizou a Escola de Paris durante o século XIX». A utilização dos novos materiais — ferro fundido, aço e vidro — na gare representa também um testemunho da mudança no paradigma da arquitectura portuense¹⁹.

¹⁴ FERNANDES, 1994: 177.

¹⁵ PEREIRA, 1995: 508.

¹⁶ FERREIRA, 2010: 29-30.

¹⁷ ALMEIDA & FERNANDES, 1986: 91; FERNANDES, 2010: 39.

¹⁸ CANNATÀ & FERNANDES, 2002: 14.

¹⁹ SOUSA, 2001.



Figs. 1 e 2. Estação de São Bento e sua gare como exemplo de arquitetura do ferro

Após esta obra, Marques da Silva e os seus discípulos foram responsáveis pela irradiação pela cidade do gosto afrancesado. Alguns dos edifícios mais emblemáticos da cidade da autoria de Marques da Silva e que expressam este gosto são o Teatro S. João (1909), o Liceu Alexandre Herculano (1914), o Liceu Rodrigues de Freitas (1918), e o Edifício «A Nacional» (1919). Os Armazéns Nascimento (1914) são a obra mais decisiva desta transição para o modernismo²⁰.

Estas primeiras obras de carácter modernista surgiram numa altura em que a arquitetura era entendida como «uma questão de estilo e gosto»²¹ e em que os arquitetos eram vistos como artisticamente ecléticos. Numa primeira fase a inovação centrou-se nos progressos tecnológicos, e posteriormente na adesão às formas de correntes internacionais como a Arte Nova. Apesar da sua curta duração, a Arte Nova pretendia ser o primeiro estilo a renovar as artes decorativas e a arquitetura, rejeitando os historicismos da sua época. No entanto, na cidade do Porto não se pode falar numa verdadeira arquitetura Arte Nova, mas sim de elementos artenovizantes aplicados às fachadas dos edifícios comerciais e habitacionais. Esta surge com maior frequência nas fachadas tradicionais, através da aplicação de serralharia Arte Nova articulada com azulejos de temática naturalista. Os edifícios que melhor caracterizam esta fusão são os prédios situados na Rua Galeria de Paris n.º 22 e na Rua Cândido dos Reis n.º 79, duas casas na Rua da Alegria n.ºs 653 e 660, a já desaparecida oficina de Agostinho Ricon Peres (Rua Cândido dos Reis n.º 6), o café Majestic (do arquiteto João Queirós), e a «Casa Vicent» e a «Ourivesaria Cunha», ambas na rua 31 de Janeiro. Nestas obras destaca-se a aplicação dos trabalhos em serralharia, cantaria, ou o revestimento em azulejo das fachadas, associado à «marcada li-

²⁰ CARDOSO, 1997.

²¹ ALMEIDA & FERNANDES, 1986: 91.

nearidade, o movimento ondulante, a profusão decorativa e a conjugação de vários materiais e técnicas»²².



Fig. 3. Edifício da Rua Cândido dos Reis n.º 75-79, em estilo Arte Nova

Ao mesmo tempo que se introduziam os modelos internacionais, alguns autores apelavam à valorização da identidade nacional, através de uma arquitetura de cariz nacional centrada na ruralidade. É desta necessidade que surge o conceito de «casa portuguesa»²³. Uma das figuras que mais defendeu esse tipo de arquitetura e combateu o cosmopolitismo dos outros arquitetos foi Raul Lino, através da sua produção arquitetónica e teórica²⁴. Na cidade do Porto a «Casa Ricardo Severo» (1904) é considerada uma das primeiras tentativas de produção desta nova arquitetura: nela é possível verificar a união entre elementos populares e elementos das casas solarengas setecentistas²⁵. Estes mesmos elementos podem ser encontrados nalgumas casas de veraneio, localizadas por exemplo na Foz do Douro. Apesar de desde o seu aparecimento ter gerado grande controvérsia, o conceito de «casa portuguesa» prolongou-se pelo século XX, chegando até a ser defendido por alguns arquitetos modernistas e do Estado Novo.

2. ARQUITETURA MODERNA NA CIDADE DO PORTO: DO PRENÚNCIO À AFIRMAÇÃO

Após uma ténue incursão pela Arte Nova na transição dos séculos, desde a década de 20 o Porto assistiu à «contaminação da máscara eclética»²⁶

²² PACHECO, 1996: 21.

²³ FERNANDES, 2003: 40.

²⁴ FERREIRA, 2010: 32.

²⁵ RODOLFO, 2002: 30.

²⁶ MENDES, 2002: 15.

com elementos da moderna arquitetura. Abandonaram-se, paulatinamente, os esquemas oitocentistas e começaram a ser utilizadas formas mais geometrizarantes, onde se combinavam o ferro e o novíssimo material betão armado²⁷, criando uma nova expressão e um novo gosto Arte Déco que rompeu definitivamente com os sistemas vigentes. As Artes Déco surgiram timidamente na arquitetura do Porto quando em 1926 José Coelho de Freitas apresentou à Câmara Municipal um pedido de licenciamento de obra para o «arranjo de uma loja» situada na Rua 5 de Outubro, cujo projeto incluía elementos desta corrente. Nesse mesmo ano, Rogério Lopes Rodrigues adaptou o rés do chão de um prédio localizado na Rua da Conceição para uma oficina de automóveis, onde inseriu elementos decorativos típicos das Artes Déco. O construtor José Coelho de Freitas era então um dos mais solicitados da sua época, estando envolvido na realização de um grande número de obras com influências deste estilo²⁸. O gosto pelas Artes Déco deu primazia ao uso do cimento armado e ao trabalho em cantaria. O uso de cimento permitiu «construções com a modulação do cimento a reproduzir o desenho próprio da cantaria, num pastiche que se deve, exclusivamente, a motivos de economia no custo da construção»²⁹. Também frequente nesta corrente é o uso do azulejo com uma iconografia muito própria: destaca-se a fonte «com os fios de água formando uma parábola» e a «*corbeille*», esta última particularmente frequente na cidade do Porto³⁰. A composição ornamental dos elementos típicos da Arte Déco (o trabalho de azulejo, ferro, cantaria...) destaca-se pela elevada geometrização e estilização da natureza³¹.

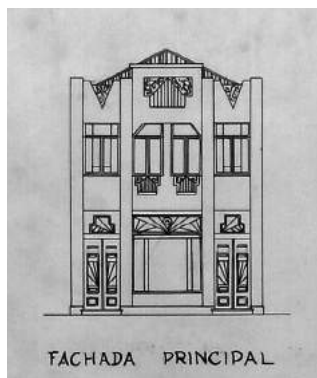


Fig. 4. Projeto de um edifício para a Avenida Fernão de Magalhães, do arquiteto Mario Abreu, onde se observam motivos Arte Déco

Fonte: Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto, LO 576/1932

²⁷ FERREIRA, 2010: 33; FERNANDES, 2005: 24-25.

²⁸ PACHECO, 1996: 28-32.

²⁹ CAMPELLO, 2012: 210.

³⁰ MARTINS, 2001: 167.

³¹ CAMPELLO, 2012: 209.

Ao mesmo tempo, começam a aparecer em maior número as fachadas rebocadas (a «arquitetura do reboco»), o que acabou por contribuir também para uma imagem de «modernidade». Por outro lado, o reboco proporciona «imagens luminosas, em alternância à densidade do ‘soturno’ granito aparente, associado às arquiteturas ecléticas e opulentas do início do século». Esta luminosidade era também adquirida através da aplicação da cor (geralmente de tons claros) no reboco³². Este material não representou um meio exclusivo da Arte Déco, mas sim um elemento de continuidade entre diversas correntes³³. O mármore foi outro material que também contribuiu para as imagens luminosas e para uma arquitetura moderna. No entanto, o seu uso limitava-se a determinadas zonas, normalmente os envasamentos e demarcando as entradas dos edifícios, funcionando como elemento de aparato, possivelmente pelo elevado custo desta pedra³⁴.

No início dos anos 30 a cidade do Porto conheceu novos impulsos. A nível do urbanismo, a expansão e intervenção na cidade deixa de ser pensada de forma pontual e passa a ser um processo a longo prazo e estruturado. O *Prólogo à Cidade do Porto*, de Ezequiel Campos (1932), representou o ponto de viragem na forma de planear e reorganizar a cidade. A elaboração deste prólogo representou também a tentativa de por fim à expansão «caótica e sem metro de conjunto» e estabeleceu pela primeira vez uma metodologia para a elaboração de um plano global para a cidade³⁵. Ao mesmo tempo acentuava-se a coexistência de expressões artísticas, oscilando entre a vontade de projetar sobre o espírito «moderno» e a de um conservadorismo tradicional imposto e influenciado pela cultura arquitetónica da época, da qual se destaca a influência dos ideais do Estado Novo³⁶. Para esta combinação contribuiu também a realização, em 1934, da 1.ª Exposição Colonial do Porto. No entanto, o afastamento do Porto em relação à capital permitiu aos arquitetos portuenses não sofrerem tanto a influência das iniciativas oficiais: «alguns profissionais produzem obras assinaláveis quer pela sua qualidade, quer pelo teor dos modelos que as informam. Nelas se observa uma total dissonância com o receituário estabelecido [...]»³⁷.

Os arquitetos e os engenheiros foram os principais responsáveis pela renovação e inovações da arquitetura portuense quando, nos inícios dos anos 30, foram substituindo os telhados de duas águas pelas coberturas planas, usando com maior frequência os *bow-windows*, prolongaram os espaços interiores e enriqueceram os jogos volumétricos das fachadas, e passam a adotar mais os ângulos redondos nas

³² CAMPELLO, 2012: 217

³³ CAMPELLO, 2012: 217-227.

³⁴ CAMPELLO, 2012: 217-227.

³⁵ FERREIRA & ROCHA, 2013: 210-215; CAMPOS, 1932.

³⁶ A década de 30 ficou conhecida como a «Década de Ouro das Obras Públicas» (FERREIRA, 2010: 37).

³⁷ FERNANDEZ, 1988: 39.

construções, mas também as pérgolas (normalmente no piso superior), tudo isto associado ao uso de uma decoração Artes Déco em baixos-relevos conjugada com serralharia artística do mesmo gosto³⁸. A transição de uma «tendência decorativista» para uma «tendência radical» foi-se fazendo «sem cortes abruptos, dando lugar, por vezes, a algumas ‘recaídas’ decorativas, passando-se da arquitetura *art déco*, na qual a simplificação das formas e dos volumes era já uma realidade, para uma arquitetura despojada de decoração»³⁹. A Garagem do Jornal «O Comércio do Porto» (1928-1932, de Rogério de Azevedo) é um bom exemplo de como os arquitetos oscilavam entre o moderno de tendência decorativista (na fachada voltada para a Avenida dos Aliados, segundo as regras do Prémio de Arquitectura Municipal «Cidade do Porto») e a tendência radical (no gaveto voltado para as ruas Elísio de Melo e do Almada). Esta obra combinou «um programa inédito de garagem e escritórios» e «revela uma experimentação inusitada entre nós das possibilidades espaciais decorrentes da utilização de uma estrutura de betão armado»⁴⁰.



Figs. 5 e 6. Vista geral do edifício Garagem d'«O Comércio do Porto»: fachada voltada para a Avenida dos Aliados, de tendência decorativista (à esquerda) e fachada voltada para a Praça Filipa de Lencastre, de tendência radical (à direita)

Os exemplos de arquitetura Arte Déco no Porto prolongaram-se até pelo menos ao ano de 1935. A partir desse ano começam a escassear, surgindo pontualmente em alguns elementos decorativos, como na serralharia⁴¹. Gradualmente, começava a surgir um modernismo mais despojado de ornamentação, racional e purista, que

³⁸ PACHECO, 1996: 59-61; PACHECO, 1997: 60-61.

³⁹ PACHECO, 2013: 44.

⁴⁰ TOSTÕES, [s/d]: 13-14.

⁴¹ PACHECO, 1996: 59-60.

viria a triunfar ainda nessa década⁴². Esta arquitetura aproximava-se mais dos fundamentos do Movimento Moderno Internacional e refletia o ensino da «Escola do Porto», sendo fortemente influenciada pela tecnologia e pelo racionalismo da arquitetura francesa. Inspirava-se principalmente nos arquitetos Robert Mallet-Stevens, Tony Garnier e Michel Roux-Spitz, e em menor escala nos pressupostos teóricos dos Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna (CIAM) e de Le Corbusier (1887-1965). A influência dos CIAM e de Le Corbusier na arquitetura portuense será mais notória a partir dos anos 40⁴³. São exemplos deste período uma série de edifícios marcantes da cidade: a «Casa Domingos Fernandes» (1927, de Manuel Marques), o «Teatro Municipal Rivoli» (1929-1932, de Júlio Brito), as garagens «Comércio do Porto» (1928-1932, de Rogério de Azevedo), «Passos Manuel» (1930-1938, de Mário Abreu), a «Farmácia Vitália» (1932) e os «Armazéns Cunha» (1933-1936, ambos dos arquitetos Manuel Marques, Coelho Freitas e Amoroso Lopes), a «Casa de Serralves» (1925-1944, do arquiteto Marques da Silva), o «Laboratório Pasteur do Porto» (1934, de Keil Amaral) e a «Bolsa do Pescado» (1935, de Januário Godinho).

Os programas de habitação ganham nesta altura algum destaque, tanto pela quantidade como pela qualidade, e uma vez que a burguesia portuense foi produzindo um novo modelo de habitação. Apesar de insistir na tipologia unifamiliar, conseguiu juntar aos modelos tradicionais o unifamiliar moderno. Por exemplo, na casa projetada em 1932 pelo engenheiro Antão de Garrett para a Rua da Igreja de Cedofeita foram ensaiados «alguns tópicos do moderno, mais de sinal que de sintaxe, num racionalismo pragmático de engenho mais técnico-constructivo que formal-poético»⁴⁴. Destaca-se nesta obra o aparecimento do telhado plano em laje de betão armado e do novo tipo de janelas redondas (óculo, com barras de ferro na horizontal)⁴⁵, e a sua fisionomia remete para a estética do construtivismo racional internacional, sobretudo pelo uso de linhas horizontais, transmitindo sobriedade e racionalidade.

⁴² PACHECO, 1996: 23.

⁴³ ALMEIDA & FERNANDES, 1986: 144; PACHECO, 2013: 219-248.

⁴⁴ MENDES, 2001.

⁴⁵ Clara referência à obra de Mallet-Stevens. Este tipo de janela impôs-se na arquitectura portuense nesta década (PACHECO, 2013: 68).

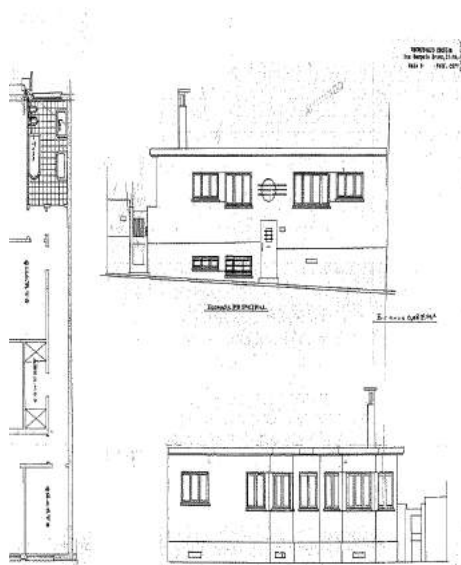


Fig. 7. Projeto relativo à casa do Coronel Raul de Andrade na Rua da Igreja de Cedofeita

Fonte: Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto, LO 2/1932

Havia neste projeto, como em outras obras que vão surgindo nesta altura, preocupação em acompanhar as tendências da arquitetura internacional. Esta preocupação foi atingida quando o arquiteto Viana de Lima transpôs de forma clara para a «Casa Honório Lima» (1939-1942; habitação já não existente) as propostas corbusianas, afastando-se definitivamente de qualquer estética decorativa. Viana de Lima desenvolveu, pioneiramente, a aplicação dos «5 pontos» para uma nova arquitetura, defendida por Le Corbusier: eleva a casa sobre *pilotis*, desenvolve plantas livres (através da eliminação das paredes autoportantes, permitindo uma separação estrutural entre laje e suporte, e originando uma maior permeabilidade entre os espaços interiores, mas, também, a circulação dos ventos e da luz natural, criando maiores condições de conforto térmico e de luminosidade), o que consequentemente leva à criação de fachadas livres (ou seja, autónomas em relação ao projeto das plantas, o que permite que tenham menor espessura e maior número de aberturas), insinua a aplicação de janelas em comprimento e transforma a cobertura num terraço habitável⁴⁶. A influência de Le Corbusier percorre toda a obra subsequente deste arquiteto, sendo evidente em quase todos os seus projetos.

⁴⁶ TOSTÕES, 1997: 134-138; GONÇALVES, 2007: 74-75.

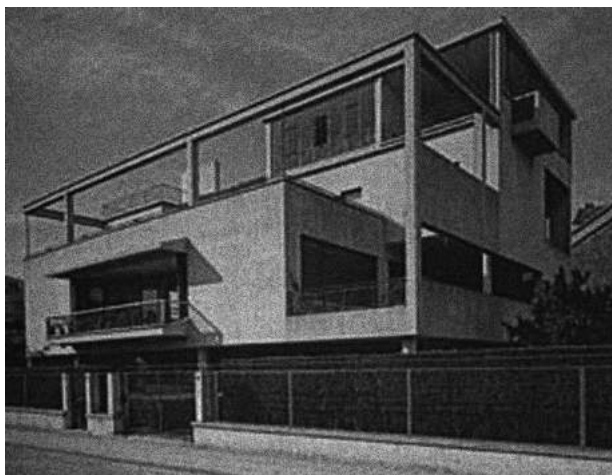


Fig. 8. Casa Honório Lima, Porto

Fonte: GONÇALVES, 2007: 75

Em paralelo, outros projetistas oscilam entre projetos centrados no conceito de «casa portuguesa» e modernos. Um dos arquitetos que melhor representa esta situação é João Marcelino Queiroz, que nas décadas de 20 e 30 realiza diversas obras em que são evidentes as influências do modernismo mas também onde há referência explícita à «casa portuguesa». Em 1926 num projeto relativo à construção de uma habitação pode ler-se «o conjunto de fachadas é baseado no estilo tradicionalista português, dando ao conjunto um adorável efeito de conjunto»⁴⁷. A partir dos finais dos anos 20, expressões como «estilo tradicionalista» começam a ser substituídas por «estilo nacional moderno», ou apenas «nacional» ou «moderno», ou ainda «regional». O uso do termo «moderno» é mais usado em projetos de estabelecimentos comerciais ou de modificações de *deventures*, e encontra-se associado aos novos materiais e às novas estéticas, como as Artes Déco, enquanto os outros termos remetem sobretudo para o uso de determinados elementos, como os beirais, os arcos de volta perfeita, ou os nichos para colocar imagens religiosas. O uso de expressões como «portuguez modificado» revela uma reinterpretação do conceito de «casa portuguesa», vindo a ser adotado por alguns arquitetos modernistas sob a forma da «casa à antiga portuguesa»⁴⁸.

⁴⁷ AHCMP — Licença de Obras n.º 1847/1926, Livro de Licenças de Obras n.º 463, fls. 149 a 161.

⁴⁸ PACHECO, 2013: 75-77.

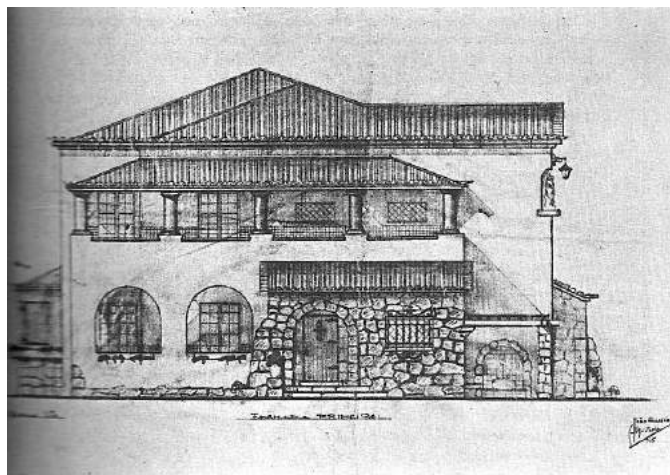


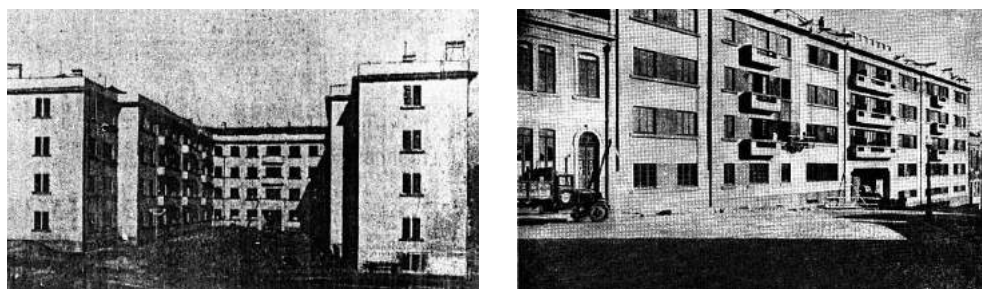
Fig. 9. Projeto do arquiteto João Queiroz para uma moradia influenciada pelo conceito da «casa portuguesa»

Fonte: AA.VV., 1987: 49

A transição para o moderno foi feita pelo aparecimento de um novo vocabulário e de novas técnicas construtivas, mas também pela tentativa de responder à crise habitacional que ocorria na cidade e à consequente imperatividade de elaboração de um plano de urbanização⁴⁹. Foi precisamente entre as décadas de 30 e 50 que se verificou um acelerado crescimento da habitação económica, verificando-se posteriormente o seu abrandamento. Na tentativa de resolução do problema habitacional e de salubridade, o Estado publica o Decreto n.º 23052, de 23 de Setembro de 1933, que cria o «programa de casas económicas», de investimento estatal. Ao abrigo deste decreto foram construídos nesta cidade mais de 2000 fogos e foi incentivado o desenvolvimento das áreas periféricas, onde se implementavam estes conjuntos. O modelo adotado para estes conjuntos era o da «casa com jardim» unifamiliar, de traça «semirural» e nacionalista, remetendo para o conceito da «casa portuguesa», tão do agrado do Estado Novo. Estes conjuntos de casas eram pensados segundo o conceito de cidade-jardim e eram executados a partir de planos-tipo. A utilização de planos-tipo deixava «pouco espaço para intervenção consequente do arquitecto» e estávamos perante a prefiguração de esquemas de modelação e compartimentação de casas mínimas. Por exemplo, nos bairros das Antas, Ameal, ou Marechal Gomes da Costa (especialmente neste último) é claríssimo o uso do modelo da «casa portuguesa». Independentemente da dimensão que cada um destes conjuntos ocupa no tecido urbano, todos eles se revelam verdadeiros modelos de «aldeia na cidade»⁵⁰.

⁴⁹ PACHECO, 2013: 48-71.

⁵⁰ COSTA, 2001.



Figs. 10 e 11. Bloco de habitação Duque de Saldanha: solução inicial (com pátio aberto para a rua; à esquerda) e solução final (encerramento do pátio com fachada; à direita)

Fonte: Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto

Simultaneamente, iam surgindo por iniciativa de grupos privados outros estudos e propostas para fazer frente à crise habitacional operária. Estas soluções eram diferentes do modelo defendido pelo estado, assentando nos modelos da habitação coletiva. É neste contexto que surge o Bloco de Moradias Económicas da Rua Duque de Saldanha, primeiro grande imóvel de habitação social coletiva da cidade. Este conjunto representou uma das primeiras repercussões do Inquérito Geral às Ilhas (1936). O projeto, da autoria de Alfredo Magalhães, apresentou duas fases, ambas concretizadas pela Câmara Municipal. O primeiro projeto, para 115 famílias, data de 1937, e o segundo data de 1943 e destinava-se a 43 famílias, na sequência do programa de «erradicação das ilhas» da zona de São Vítor⁵¹. A construção deste bloco causou forte polémica por entrar em conflito com a ideologia que começava a ser defendida pelo Estado Novo, que visava a separação entre as habitações sociais e o centro da cidade. Trata-se de um projeto modernista e singular em termos tipo-morfológicos, próximo de outros exemplares europeus, como o «Karl-Marx-Hof», em Viena⁵². No conjunto da Rua Duque de Saldanha «aplicou-se uma tipologia urbana e residencial marcada por um grande pátio central semipúblico e por circulações através de galerias exteriores comuns, atingindo-se, assim, um afirmado sentido comum ou convivial, mas em direta e positiva aliança com uma continuidade urbana agradavelmente marginal»⁵³.

No ano seguinte à criação do «programa de casas económicas» foi publicado o Decreto-Lei n.º 24802, de 21 de dezembro de 1934, que obriga as câmaras municipais a elaborarem um plano geral de urbanização até 1939, tendo como principal objetivo moldar o crescimento das cidades à imagem do Estado. Com o objetivo de acionar este plano, a Câmara Municipal do Porto criou o «Gabinete de Estudo do Plano Geral de

⁵¹ PORTO, 1966: 8; FERREIRA, 2012.

⁵² CANNATÁ & FERNANDES, 2002: 70.

⁵³ COELHO, 2009: 63-64.

Urbanização», que contou com a presença dos arquitetos e urbanistas italianos Marcello Piacentini (1938-1939) e Giovanni Muzio (1940 e 1943). Nesta altura, para além da criação dos bairros de casas económicas, urgiam a criação de uma avenida (Avenida Ponte), que ligasse a ponte Luiz I à área central da cidade, o arranjo da envolvente da Catedral, a necessidade de definição da Praça do Município, numa altura em que ainda decorria a edificação da Avenida dos Aliados (com o objetivo de se construir o Palácio dos Correios) e em que se mantinha a necessidade de planejar os acessos e os arranjos envolventes do Hospital Escolar de S. João (na Asprela) e do Liceu Feminino Carolina Michaëlis (na Ramada Alta), ambos em construção. Este panorama caracteriza bem a vontade de criar uma nova imagem para a cidade, de cariz monumental e clássica. Anos mais tarde, a 12 de maio de 1938, em reunião camarária, é apresentada uma série de estudos para intervenções na cidade a propósito do programa oficial da *Exposição do Mundo Português* (1940)⁵⁴. Algumas das construções propostas (entre outros: o Liceu Feminino, o Hospital Escolar e o Museu Municipal, atual Museu Nacional de Soares dos Reis) encontravam-se já estudadas ou mesmo em construção anteriormente a este programa oficial⁵⁵.

A conceção da monumentalidade, que tanto caracterizou a arquitetura da cidade de Lisboa e que viria a culminar na *Exposição do Mundo Português*, surgiu também nesta cidade por iniciativa de privados. São disto exemplos o Hotel do Infante Sagres, na Praça D. Filipa de Lencastre, o Edifício da Companhia de Fiação e Tecidos de Fafe (1948), no gaveto da Avenida dos Aliados com Rua Rodrigues Sampaio, o edifício «António Soares Marinho» (1942), dos arquitetos Jofre António Justino e Rogério de Azevedo e situado no gaveto da Rua Ramalho Ortigão e Rua do Almada, e o Edifício Garantia (1955), no gaveto da Avenida dos Aliados com a Rua Ramalho Ortigão, ambos do engenheiro e arquiteto Júlio José de Brito. A nível religioso destaca-se a Igreja de Santo António das Antas, pela sua arquitetura de continuidade tradicional e monumental que se mistura com o reconhecimento do moderno e uma forte influência da arquitetura italiana. O primeiro projeto desta igreja (1936) é do arquiteto José Ferreira Peneda, mas o projeto efetivamente executado data de 1944, sendo da autoria dos arquitetos Fernando Tudela e Fernando Barbosa. Este projeto vinha dar continuidade aos edifícios religiosos modernos, como a Igreja Nossa Senhora de Fátima (1934-1938, ARS-arquitectos) ou a Igreja Nossa Senhora da Conceição do Porto (1938-1947, arquiteto Paul Bellot). O Palácio da Justiça, cujo anteprojecto foi aprovado já em 1950, é também um exemplo de arquitetura monumental na cidade.

⁵⁴ PACHECO, 2013: 111.

⁵⁵ ACCIAIOULI, 1998: 175; PACHECO, 2013: 107-113.

3. O MODERNO COMO REALIDADE DA ARQUITETURA CIVIL NA CIDADE DO PORTO

A partir dos anos 40 a arquitetura portuense afirma-se cada vez mais dentro dos parâmetros internacionais, erguendo-se um grande número de obras com forte influência destes. A própria forma de pensar e planear a cidade passou a ser feita, e na continuidade do plano referido anteriormente e com a ação de Antão de Almeida Garrett, segundo uma visão global da cidade, sob uma ótica de planeamento do território baseada nos princípios da Cidade Moderna⁵⁶. A menor influência do Estado sobre os arquitetos deu-lhes margem para aplicarem de forma radical e qualificada os fundamentos do «Moderno». Estes fatores permitiram, nestes anos, uma atualização de linguagens, mais depressa do que o verificado na capital, especialmente no campo da habitação, «integrando novos materiais, sistemas construtivos e mesmo tipos de associação dos fogos de raiz moderna»⁵⁷.

Na cidade existia uma forte tradição de «habitação unifamiliar», que se prolongou até aos anos 40. A encomenda do Porto era essencialmente privada, fazendo com que houvesse menor capacidade económica dos encomendantes e levando ao uso de materiais mais baratos. Por outro lado, a mão de obra era mais barata, o que facilitou a continuação das construções tradicionais, mais assentes nesta do que nas potencialidades dos materiais utilizados⁵⁸. Verifica-se que a menor força inicial do modernismo portuense, quando comparado por exemplo com a capital, fez com que o investimento nos prédios coletivos de habitação fosse escasso. Apesar de na década anterior terem surgido obras como o «Edifício Pinheiro Manso» (1936, de Arménio Losa), o Bloco da Rua Duque de Saldanha ou o «Edifício Rialto» (1943, do arquiteto Artur Vieira de Andrade), e de haver uma clara opção pelas «casas-andares» (ou «casas sobrepostas») em detrimento dos «grandes prédios de rendimento», foi com a necessidade de se criarem melhores condições de habitação no pós-guerra, especialmente com os «prédios de rendimento», que levou à generalização das propostas mais modernas na cidade do Porto⁵⁹. Esta inovação, e o ciclo do que viria a ser a nova arquitetura, deu-se sobretudo pelas mãos de Arménio Losa e Cassiano Barbosa, ao projetarem o «Edifício da Carvalhosa» (1945), o edifício «DKW» (1946) e o «Edifício Soares & Irmãos» (1949).

Em 1941 concluía-se o «Coliseu», de Cassiano Branco, Júlio de Brito e Mário Abreu, e em 1946 Artur Andrade dava à cidade o «Cinema Batalha». Estas duas obras representavam a afirmação do moderno na cidade, sendo até algo provocantes face às formas de representação do poder vigentes na época. Ainda nessa década formava-se no Porto o grupo ARS-arquitectos⁶⁰. Sem o purismo das linhas do arquiteto

⁵⁶ FERREIRA & ROCHA, 2013: 216-228.

⁵⁷ GONÇALVES, 2007: 342-343; GONÇALVES, 2001.

⁵⁸ FERNANDEZ, 1988: 37-39.

⁵⁹ GONÇALVES, 2007: 251-252; GONÇALVES, 2001.

⁶⁰ Formado pelos arquitetos António Fortunato Cabral, Mário de Moraes Soares e Fernando da Cunha Leão.

Viana de Lima, este grupo foi responsável por uma série de edifícios de grande envergadura, como o «Palácio Atlântico» (1944-1950) e o «Mercado do Bom Sucesso» (1949-1952). Na transição das décadas de 40 para 50, os recém-licenciados Viana de Lima e Celestino de Castro projetaram as casas «Aristides Ribeiro» (1949-1951), «Maria Borges» (1950-1952, ambas de Viana de Lima), «José Braga» (1949-1951) e «do Amial» (1950-1951, ambas de Celestino de Castro), fortemente influenciadas pelos «5 pontos» da nova arquitetura de Le Corbusier e Pierre Jeanneret.



Fig. 12. Bloco da Carvalhosa na Rua da Boavista: fotografia dos anos 50

Fonte: BARBOSA, 1972

A renovação da arquitetura na cidade do Porto, para além de aos encomendantes e profissionais (arquitetos e/ou engenheiros), deveu-se, sobretudo a partir dos anos 40, à ação pedagógica da Escola de Belas-Artes do Porto e seus professores, em particular Carlos Ramos, e à formação da Organização dos Arquitectos Modernos (ODAM). A O DAM defendia posições teóricas semelhantes às do grupo lisboeta ICAT (Iniciativas Culturais Arte Técnica), promovendo «animados debates de «atelier» [...] com incidência política imediata»⁶¹ e sendo fortemente influenciada pelas doutrinas racionalistas europeias e brasileiras⁶². Comparativamente ao ICAT, a O DAM privilegiou mais as questões ligadas à estética e à forma arquitetónica. Este grupo apostou na ideologia moderna, tendo um papel importante na sua prática e divulgação⁶³. Ao mesmo tempo, através da publicação de uma série de textos e livros,

⁶¹ FRANÇA, 1991: 438.

⁶² RODRIGUES, 2009: 1; FERREIRA, 2010: 44.

⁶³ TOSTÕES, 1997: 30; FERREIRA, 2010: 45.

estes grupos mostraram obras e projetos modernos de autores nacionais e internacionais e foram importantes para a renovação da produção teórica. A revista «Arquitetura», entre fevereiro de 1948 e agosto de 1949, publica a tradução para português da «Carta de Atenas». Destacam-se também os livros *A Architectura e a Vida* (1942), *A Moderna Architectura Holandesa* (1943) e *O Problema da Habitação* (1945). Fernando Távora, na cidade do Porto, redige o ensaio *O Problema da Casa Portuguesa* (1947) onde, tal com Keil do Amaral, em Lisboa, com o artigo *Uma iniciativa necessária*, alertava para a necessidade de realização de um estudo sobre a arquitetura popular portuguesa.

Todas estas iniciativas viriam a culminar com um ponto de viragem no panorama da arquitetura que foi o I Congresso Nacional de Architectura realizado em maio e junho de 1948⁶⁴. Os dirigentes do Sindicato Nacional de Architectura pretendiam «um congresso bem comportado, de apologia e agradecimento ao mecenato estatal e de discussão de temas de carácter disciplinar e técnico, numa perspectiva conjuntural»⁶⁵, mas o congresso tomou outro rumo, transformando-se num local de debate para as novas gerações de arquitetos⁶⁶. A forte e massiva participação dos jovens arquitetos portuenses, especialmente os que formavam a ODAM, e a sua forma de pensar a nova arquitetura, contribuiu para que este congresso marcasse definitivamente o início de um novo período na arquitetura moderna portuguesa, e tivesse imediatas consequências no desenvolvimento da produção arquitetónica e urbanística das décadas seguintes⁶⁷.

FONTES

Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto

AHCMP – *Licença de obras n.º 1847/1926*, Livro de Licenças de obras n.º 463, fls.149 a 161.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. (1987) – *Arquitetura, Pintura, Escultura, Desenho: Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Architectura da Universidade do Porto. Catálogo da exposição integrada nas comemorações do 75.º aniversário da Universidade do Porto*. Porto: Universidade do Porto.

ACCIAIOULI, Margarida (1998) – *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte.

⁶⁴ FERREIRA, 2010: 45-46.

⁶⁵ RODOLFO, 2002: 152.

⁶⁶ FRANÇA, 1991: 439; FERREIRA, 2010: 47.

⁶⁷ PORTAS, 2008: 198-201; FERREIRA, 2010: 48-49.

- ALFREDO, Julieta Cristina Cruz (1997) – *Planeamento e gestão em zonas históricas: estratégias, políticas e critérios de intervenção: a Ribeira-Barredo*. Porto: [s. n.]. Faculdade de Engenharia e Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de; FERNANDES, José Manuel (1986) – *A Arquitectura Moderna*. Lisboa: Publicações Alfa, vol. 14. (História da Arte em Portugal).
- AMORIM, Maria Alexandra Martins Soares de (1998) – *Porto, a cidade planeada – 1930/1980: permanência/inação no processo e forma urbana*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado.
- BARBOSA, Cassiano, coord. (1972) – *ODAM, Organização dos Arquitectos Modernos do Porto 1947-1952*. Porto: Edições Asa.
- CAMPELLO, António Ferreira de Lima Cabral (2012) – *Um olhar sobre a arquitectura do Prédio de Rendimento no Porto e a rua de Sá da Bandeira como uma metonímia*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya. Tese de doutoramento.
- CAMPOS, Ezequiel (1932) – *Prólogo ao Plano da Cidade do Porto*. Porto: Empresa Industrial Gráfica do Porto, Lda.
- CANNATÀ, Michele; FERNANDES, Fátima (2002) – *Guia de Arquitectura Moderna, 1925-2002*. Porto: Edições Asa.
- CARDOSO, António (1997) – *O Arquitecto Marques da Silva e a arquitectura no norte do país na primeira metade do séc. XX*. Porto: FAUP.
- COELHO, António Baptista (2009) – *Sobre a primeira fase da habitação de interesse social (HIS), entre 1919 e 1972*. «Risco: Revista de Pesquisa em arquitetura e urbanismo», nº 10, p. 57-79. Disponível em <http://arquitetura.eesc.usp.br/revista_risco/Risco10-pdf/02_art06_risco10.pdf>.
- COSTA, Jorge da (2001) – *Os bairros do Estado Novo*, fasc. 14. In AA.VV. – *Guia da Arquitectura Moderna: Porto 1901-2001*. Porto: Ordem dos Arquitectos/Civilização, 30 fasc.
- FERNANDES, Eduardo Jorge Cabral dos Santos (2010) – *A Escolha do Porto: Contributos para a actualização de uma ideia de Escola*. Guimarães: Escola de Arquitectura da Universidade do Minho. Tese de doutoramento.
- FERNANDES, José Manuel (1994) – 1900/1914 – *O início do século e o desejo de inovação arquitectónica: os “Autores”, a “Arte Nova”, as “Vilas”*. In BERGER, Francisco Gentil; BISSAU, Luís; TOUSAIN, Michel, coord. – *Guia de Arquitectura Lisboa 94*. 1ª ed. Lisboa: Sociedade Lisboa 94 e Associação dos Arquitectos Portugueses.
- ____ (2003) – *Português Suave. Arquitecturas do Estado Novo*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico.
- ____ (2005) – *Arquitectura Modernista em Portugal [1890-1940]*. 2ª ed. Lisboa: Gradiva.
- FERNANDES, Paula Guilhermina de Carvalho (1995) – *Trabalho e habitação no Porto Oitocentista (1832-1833). O bairro de Santa Catarina durante o Cerco do Porto*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado.

- FERNANDEZ, Sergio (1988) – *Percurso. Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Publicações FAUP.
- FERREIRA, Nuno Paulo Soares (2010) – *Entrepasto Frigorífico do Peixe de Massarelos. Um dos ícones da arquitectura modernista portuense*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Relatório de estágio para obtenção do grau de Mestre.
- ____ (2012) – *A rua do Duque de Saldanha (Porto). Morfologia urbana e arquitectura doméstica privada e estatal*. Disponível em <<http://eurau12.arq.up.pt/sites/default/files/566.pdf>>.
- FERREIRA, Nuno (2013) – *A arquitectura rural na cidade do Porto na primeira metade do século XX: Construção de quintas em contexto de expansão urbana*. Disponível em <<http://www.citcem.org/3encontro/>>.
- FERREIRA, Nuno; ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da (2013) – *Etapas de consolidação da paisagem urbana do Porto contemporâneo. Da programação dos Almadas ao Plano de 1952*. «CEM – Cultura, Espaço & Memória», vol. 4. Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12834.pdf>>.
- FRANÇA, José-Augusto (1991) – *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. 3.^a ed. Lisboa: Livraria Bertrand.
- GONÇALVES, José Fernando (2001) – *Prédios de rendimento*, fasc. 15. In AA.VV. – *Guia da Arquitectura Moderna: Porto 1901-2001*. Porto: Ordem dos Arquitectos/Civilização, 30 fasc.
- ____ (2007) – *Edifícios modernos de habitação colectiva – 1948/61. Desenho e standard na Arquitectura Portuguesa*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya. Tese de doutoramento.
- MARTINS, Fausto S. (2001) – *Azulejaria portuense: História e iconografia*. Lisboa: Edições Inapa.
- MATOS, Fátima Loureiro de (1994) – *Os bairros sociais no espaço urbano do Porto: 1901-1956*. «Análise Social», vol. XXIX, n.º127. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- ____ (2001) – *A Habitação no grande Porto. Uma perspectiva geográfica da evolução do mercado e da qualidade habitacional desde finais do séc. XIX até ao final do milénio*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de doutoramento.
- MENDES, Manuel (2001) – *Unifamiliar e Moderno*, fasc. 7. In AA.VV. – *Guia da Arquitectura Moderna: Porto 1901-2001*. Porto: Ordem dos Arquitectos/Civilização, 30 fasc.
- ____ coord. (2002) – *(In)formar a modernidade. Arquitecturas portuenses, 1923-43: morfologias, movimentos, metamorfoses*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
- OLIVEIRA, Vítor Manuel Araújo de (2013) – *A evolução das formas urbanas de Lisboa e do Porto nos séculos XIX e XX*. Porto: U. PORTO editorial.

- PACHECO, Alexandra Trevisan da Silveira (1996) – *A Arquitectura Artes Déco no Porto*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado.
- ____ (1997) – *A arquitectura do engenheiro Jorge Manuel Viana no Porto dos anos 30*. «Cadernos ESAP». Porto: Cooperativa de Ensino Superior Artístico do Porto.
- ____ (2013) – *Influências internacionais na Arquitectura Moderna no Porto (1926-1956)*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Tese de doutoramento.
- PEREIRA, Paulo, org. (1995) – *História da Arte Portuguesa: Do Barroco à Contemporaneidade*. Lisboa: Círculo de Leitores, vol. 3.
- PORTAS, Nuno (2008) – *A Arquitectura para hoje seguido de Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal*, 2.^a ed. Lisboa: Livros Horizonte.
- PORTO. Câmara Municipal (1966) – *Planos de Melhoramento 1956-66*. Porto: Direcção dos Serviços do Plano de Melhoramento da Câmara Municipal do Porto.
- RAMOS, Luís A. de Oliveira, dir. (2000) – *História do Porto*. 3.^a ed. Porto: Porto Editora.
- RODOLFO, João de Sousa (2002) – *Luís Cristino da Silva e a Arquitectura Moderna em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- RODRIGUES, Inês Lima (2009) – *Quando a habitação colectiva era Moderna. Desde Portugal a outros territórios de expressão portuguesa. 1940-1974*. [S.l.: s.n.]. Trabalho desenvolvido no âmbito da Tese de Doctorado apresentado ao Departamento de Projectos Arquitectónicos da ESTAB da UPC.
- SOUSA, Nuno Tasso de (2001) – *Estação de S. Bento*, fasc. 1. In AA.VV. – *Guia da Arquitectura Moderna: Porto 1901-2001*. Porto: Ordem dos Arquitectos/Civilização, 30 fasc.
- TEIXEIRA, Manuel C. (1992) – *As estratégias de habitação em Portugal, 1880-1940*. «Análise Social», vol. XXVII, n.º115. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- TOSTÕES, Ana (1997) – *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos anos 50*, 2.^a ed. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
- TOSTÕES, Ana ([s/d]) – *Construção moderna: as grandes mudanças do século XX*. Disponível em <http://in3.dem.ist.utl.pt/msc_04history/aula_5_b.pdf>.

O SOLAR DOS BERTIANDOS: UMA CASA NOBRE LIMIANA

SILVANA VIEIRA DE SOUSA*

Segundo o *Dicionário de Arte Barroca em Portugal* entende-se por Solar a «Casa-mãe de uma família nobre» ou «residência principal da nobreza de província, com especial incidência Entre Douro e Minho e Alto Douro»¹, sendo que sobre os solares portugueses, e baseando-nos no que escreve Carlos Azevedo, estes podem ser classificados genericamente consoante a época/século de construção. Durante o século XVI permanece a tradição medieval, mais evidente no Norte do país, já que os elementos renascentistas desempenham um papel secundário, surgindo também a ideia de casa voltada para o exterior e a adopção da varanda. A casa com torre é mais notória no Entre Douro e Minho, como torres senhoriais, que embora possam ter tido função defensiva inicialmente, rapidamente se tornaram símbolos de poder e domínio². Quando as torres solarengas não tinham espaço suficiente para a habitação, construíam-se espaços em redor destas, constituindo assim três tipos de moradias, sendo elas: casa com uma ala anexa à torre, casa com duas torres e um corpo que as unia, e por fim, casa com torre ao centro (tipologia a que o Solar de Bertíandos pertence). No século XVII a principal evolução arquitectónica parece encontra-se na utilização de plantas em U. A 1ª metade do século não apresenta grandes construções

* Mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

¹ MATOS, 1989: 458-460.

² AZEVEDO, 1969: 14.

devido ao país estar sob domínio filipino, mas na 2ª metade essas construções multiplicam-se, principalmente com projectos de autores anónimos em vez de projectos de autor. Assumem-se plantas mais regulares desenvolvendo-se em comprimento, e é aqui que surge a construção de espaços religiosos (capelas) anexas ou nos arredores da casa senhorial. No século XVIII assume-se uma arquitectura verdadeiramente portuguesa³, já que ao contrário do que acontecia com o barroco italiano, o barroco português não se exprime nas plantas dinâmicas ou nas paredes ondulantes, mas antes, por exemplo, no ritmo dos vãos de iluminação ou na estrutura das escadarias. Pode-se ainda evidenciar algumas características gerais deste período como: esforço decorativo concentrado na fachada principal e a utilização de fogaréis e pináculos para acentuar a verticalidade dos edifícios que em simultâneo é quebrada por barras horizontais. Desenvolve-se também a escadaria, elemento que emprega dinâmica à casa, e tenta-se a aproximação entre a casa e o jardim.



Fig. 1. Fachada principal do Solar de Bertandos. Bertandos, Ponte de Lima

Fonte: SIPA, 1951

Localizado junto ao Rio Lima, no coração do Alto Minho, e próximo de outros edifícios de carácter semelhante (atente-se nos pilares das varandas, no remate em pináculo dos torreões e na cornija das torres com gárgulas de canhão terminando com merlões chanfrados da Casa da Lage e da Casa dos Barbosa Aranha respectivamente, também em Ponte de Lima), o Solar de Bertandos apresenta-se de facto com estes e outros elementos aqui referidos, oferecendo um exemplo de requinte construtivo da família dos Pereiras.

Fernão Pereira, neto de uma irmã do Condestável D’Nuno Álvares Pereira e filho de Lopo Rodrigues Cerveira, alcaide-mor de Vila Nova de Cerveira, e de Brites Pinheiro,

³ AZEVEDO, 1969: 66.



Fig. 2. Fachada principal da Casa da Lage.
Construção inicial do final do séc. XVII e início do XVIII. S. Pedro de Arcos, Ponte de Lima
Fonte: C. M. Ponte de Lima



Fig. 3. Fachada principal da Casa dos Barbosa Aranha.
Construção inicial do séc. XVII.
Centro histórico de Ponte de Lima
Fonte: SIPA, 1992

funda a Casa de Bertландos por volta de 1497. Posteriormente, depois do casamento do seu filho Lopo Pereira com Inês Pinto, constrói-se uma torre datada de 1566, acrescentando terras e criando dois vínculos dependentes que serão a base de construção para os dois solares setecentistas construídos inicialmente pelos dois irmãos (filhos deste casal), Francisco Pereira e António Pereira Pinto, aumentados e modificados nos séculos seguintes pela descendência, e que hoje formam o edifício tal como o conhecemos.

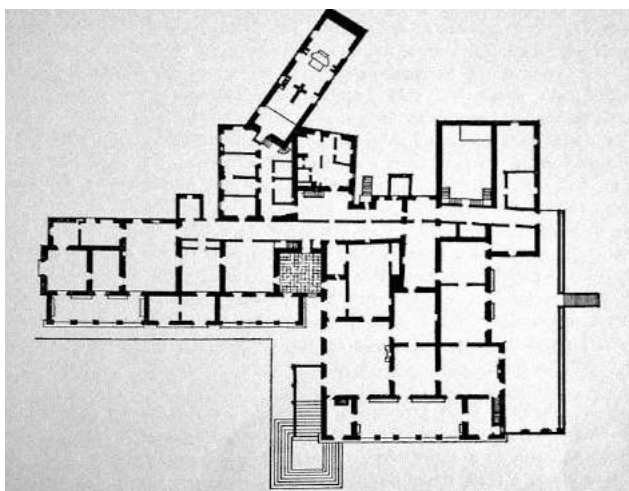


Fig. 4. Planta do Solar de Bertландos
AZEVEDO, 1969: 119

Analisando a planta do Solar de Bertiaundos consegue-se perceber a articulação de dois corpos ou alas distintas com uma torre ameada ao centro, mandada construir por D.^a Inês, e ainda a construção de uma capela, a Capela de Nossa Senhora da Conceição⁴ nas traseiras do edifício, anexa a este e com entrada para o caminho lateral que corre a propriedade, com data de conclusão em 1846 aquando o Inquérito do Arcebispado de 1845-1846. Há ainda a indicação da construção, segundo o Conde d'Aurora (escritor limiano, neto da 2.^a Condessa da Casa de Bertiaundos, que viveu entre 1896 e 1969), na parte posterior oeste do edificado de um celeiro, junto à Casa, mandado construir por António Pereira, que constrói também a capela e o portal desta⁵.

O terreiro do edifício, cortado em 1875 depois da abertura da estrada nacional 202, iria até junto do Rio Lima, e possuiu, após esse acto, um jardim da autoria do arquitecto António Inácio Pereira Freitas (jardim esse que foi suprimido em meados do século XX aquando do restauro do Solar). Este espaço, actualmente delimitado por uma sebe, apresenta ainda o que foi o pelourinho de Bertiaundos enquanto esta foi vila (de 1750 até 1852 data do 1.^o Conde de Bertiaundos, Gonçalo Pereira, que recebeu o título de D. Maria II). Seria um antigo marco miliário romano do século III inicialmente localizado na estrada que ligava Braga a Astorga, encontrado enterrado na freguesia vizinha da Feitosa e mandado trazer para Bertiaundos por Frei António Pereira Lima, irmão de Francisco Pereira da Silva, e que na segunda metade do século XVIII foi adornado com um capitel e uma cruz de ferro.

Sobre o portal de acesso à Capela, do século XVIII, consegue-se perceber a sua delimitação por pilares toscanos, rodeado por um muro alto em meia-lua. O vão da porta, de ferro, surge em arco abatido ladeado por pilastras também toscanas e o remate do portal apresenta um frontão contracurvado com nicho, onde se insere uma cruz latina em flor de lis. Por outro lado, e segundo Maria Amélia da Silva Paiva, o portal de acesso principal ao Solar de Bertiaundos surge como uma construção dos anos 70 do século XX, a mando de D. Sebastião de Lencastre, ligando dois panos de muro baixo. Apresenta forma de um arco abatido com aduelas almofadadas e o no fecho do portal surge a pedra de armas em granito dos Pereiras (com a cruz), retirada da Capela de S. Romão em S. Pedro d'Arcos, capela esta encomendada pela família dos Pereira.

A torre do século XVI, com merlões chanfrados, e a escadaria que surge do centro da casa dando acesso ao piso nobre do edifício e apresentando o patamar superior assente sobre arcos redondos sobre colunas e patamar inferior quadrangular, resultam como elementos de ligação de todo o conjunto arquitectónico. A escadaria terá

⁴ SOARES, 1986: 77.

⁵ AURORA, 1956: 11.

vido construída ao redor de 1790 depois dos descendentes dos dois irmãos Francisco e António, resolverem uma antiga disputa e quererem unir os dois vínculos através do casamento do 10º Administrador do 1º vínculo de Bertíandos, Damião Pereira da Silva de Sousa e Menezes, com a 9ª Morgada do 2º vínculo, D. Maria Angelina Senhorinha José Justa Pereira Forjaz de Eça Montenegro.



Fig. 5. Pormenor da varanda da ala poente e do topo da escadaria

Fonte: AURORA, 1956: 11

A Ala Poente do início do século XVIII, mais baixa e recuada, apresenta uma parte central com as armas, assente em dois arcos abatidos (que no início do século XX estavam fechados) e com duas janelas em sacada. Apresenta corpos laterais em varanda com alpendre de colunelos toscanos assentes em plintos, e ainda um piso térreo com janelas de peitoril, contribuindo para uma certa tendência barroca que se nota pela composição em superfície e pelo tratamento das fachadas, fortes mas sóbrias. Mais ainda se nota que o remate do corpo poente, ou seja, a continuidade dos pilares da varanda acima do telhado, vai buscar o mesmo tipo de merlões chanfrados à torre, criando assim uma continuidade construtiva e arquitectónica. A Ala Nascente, de meados do século XVIII, mais alta e avançada, apresenta o corpo da fachada principal com dois torreões rematados com pináculos, sendo que entre os torreões encontra-se o corpo central com varanda, fechada e envidraçada no início do século XX e posteriormente aberta, possivelmente aquando do restauro nos anos 40. Aliás, a varanda aliada ao torreão que vemos aqui e se referiu na Casa da Lage, apresenta também semelhanças com o que vemos por exemplo, na Casa de Pomarchão, em Arcozelo, Ponte de Lima. Isto está claramente relacionado com a intenção moderna que agora se impõe: ver (através da varanda que se abre para o exterior) e ser visto

(através da torre que marca o edifício na paisagem). As janelas do nível intermédio surgem encimadas por frontões triangulares, solução relativamente comum e que vemos por exemplo, na Casa dos Condes d'Aurora, de autoria atribuída ao arquitecto engenheiro militar Manuel Pinto Vilalobos, responsável por uma grande actividade no Norte do País. As portas do piso inferior, piso que na sua generalidade alberga zonas de arrumos e arrecadações, apresentam chapas de ferro, conseguindo-se ver ainda no canto esquerdo superior, uma seteira móvel em madeira também com chapa de ferro colocada no século XIX. As duas alas propõem, assim, um diálogo de formas e volumes, sem perder uma certa continuidade arquitectónica que as liga e evidencia, de modos diferentes, mas que contribuem por sua vez para a monumentalidade, volumetria e ritmo do edifício.

O Solar de Bertlandos, considerado Imóvel de Interesse Público em 1975 e tendo a sua Zona Especial de Protecção definida em 1992, apresenta-se assim como um exemplo de continuidades e inovações nas soluções arquitectónicas que lhe são impostas, fazendo uso das formas que circulavam, sendo ainda um exemplo do que melhor a «fidalguia de província» construía na criação do seu próprio protagonismo local. Consegue ainda, apesar das alterações que vai sofrendo ao longo do tempo, manter a sua função inicial de residência, de domínio privado, sem ter o destino de muitos dos imóveis deste género, utilizados por empresas de Turismo de Habitação ou entregues a Câmaras Municipais que nestes espaços albergam os seus serviços. Mais ainda, e como prova de que as formas e modos de construir e viver a casa, que encontramos no Solar de Bertlandos e noutros, permanecem no tempo, podemos verificar apontamentos arquitectónicos semelhantes que são reaproveitados em construções contemporâneas, como os remates em pináculos, os corpos «atorreados» e, claro, a utilização de varandas.

O Solar de Bertlandos admite assim a permanência do espírito medieval com a sua torre «neo-medieval», se assim lhe quisermos chamar, integrando também elementos setecentistas, oitocentistas e contemporâneos, comungando todos do mesmo espaço, e contribuído para que este edifício seja um exemplar da evolução de formas da arquitectura de habitação.

BIBLIOGRAFIA

- AURORA, Conde d' (1956) – *O Solar de Bertlandos*. «Revista Lusíada», separata n.º 4. Porto: [s.n.].
- AZEVEDO, Carlos de (1969) – *Solares Portugueses: Introdução ao estudo da casa nobre*. Lisboa: Livros Horizonte.

- MATOS, José Sarmiento de (1989) – *Solar*. In PEREIRA, Paulo, *coord.*; PEREIRA, José Fernandes, *dir.* – *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença.
- PAIVA, Maria Amélia da Silva (2004) – *As Portadas na Arquitectura Civil do Concelho de Ponte de Lima – estruturas, funções e significados*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado.
- SOARES, Franquelim Neiva (1986) – *A Sociedade Pontelimense na primeira metade do século XX: O Inquérito do Arcebispado de 1845-1846*. Ponte de Lima: Arquivo de Ponte de Lima.

ARQUITETURA RELIGIOSA

ARQUITETURAS IDEAIS PARA ESPAÇOS SACROS (ESTUDO DO PROJETO DE CARLOS GIMAC PARA A IGREJA E CORO DO MOSTEIRO DE AROUCA)*

MANUEL JOAQUIM MOREIRA DA ROCHA**

INTRODUÇÃO

Os objetos arquitetónicos são construídos para satisfazer as necessidades das vivências do homem em coletividade. Como objetos concretos, têm comprimento, largura e altura. Essas três coordenadas definem um espaço para ser habitado.

São objetos concretos, cujas dimensões são definidas pelo comprimento, largura e altura. Estas coordenadas foram fundamentais para que pela geometria e pelo desenho o arquiteto produzisse uma imagem virtual do objeto arquitetónico e que seria depois executado pelos artífices.

Para além da inclusão de um edifício numa tipologia e numa corrente estilística, o estudo dos objetos arquitetónicos históricos com as novas ferramentas é fundamental para o entendimento da sociedade que o produziu e o usufruiu no momento em que foi construído.

Na primeira edição da Jornada de História da Arquitetura, tive como estudo de caso a igreja e coro do Mosteiro de Santa Maria de Arouca. Escolhi esse objeto arquitetónico para esclarecer alguns princípios formativos e pedagógicos, que devem ser

* Este texto foi elaborado no âmbito das Jornadas de História da Arquitetura. Submetido à revisão científica, foi publicado em Espanha em dezembro de 2017 no livro *Del Taller al Museo – Estudios sobre história del arte e museología*.

** Professor de História da Arte, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Faculdade de Letras, Universidade do Porto; Investigador do CITCEM; mrocha@letras.up.pt.

atendidos quando se pretende estudar os espaços arquitetónicos. A grande questão que se coloca ao investigar o objeto arquitetónico é elaboração da sua biografia¹. Para tanto definimos os seguintes sete pontos fundamentais, que devem ser considerados no estudo científico da História da Arquitetura e aos quais procuramos dar resposta neste estudo. A grelha de estudo é a seguinte:

- a) Localização do objeto, função e cronologia;
- b) Análise do objeto e tipologia. Relação do objeto com outros da mesma tipologia e cronologias aproximadas. Recursos iconográficos e fotografia;
- c) Autor e objeto. Cultura arquitetónica do produtor;
- d) Apurar os factos justificativos da produção do objeto de arquitetura a partir dos mecanismos sociais da encomenda;
- e) Análise e interpretação do espaço. Esclarecer como a simbologia e a iconologia do objeto arquitetónico se articulam com a função;
- f) Outros de recursos para o estudo dos objetos arquitetónicos. Levantamento arquitetónico: plantas; alçados; coberturas; projeção 3D;
- g) Objeto e cultura artística. Validação do objeto arquitetónico no campo da História da Arquitetura, regional e nacional, e situá-lo na práxis da cultura arquitetónica europeia.

O MOSTEIRO DE AROUCA: FACTOS ESSENCIAIS DA HISTÓRIA DA INSTITUIÇÃO

O Mosteiro de Arouca atingiu singularidade no contexto das casas monásticas femininas quando no século XIII se torna bem patrimonial da princesa Mafalda, filha de D. Sancho I.

Da generosa prol filial do segundo rei de Portugal, pelo protagonismo que tiveram no contexto da formação de Portugal, destacam-se ao lado de Mafalda, Teresa, Sancha e Afonso — Afonso II, rei de Portugal.

Mafalda, como viúva de Henrique I, rei de Castela e Leão, e com o título de rainha de Castela e Leão, regressou a Portugal, sediando-se no Mosteiro de Arouca que havia recebido por herança paterna ainda antes do consórcio matrimonial. No ano de 1217 já o seu poder se estendeu ao Couto de Arouca. Como Rainha e viúva, Mafalda fez de Arouca o centro de toda a sua atividade política e social, tornando-se o Mosteiro *no seu palácio*, onde residia juntamente com a sua alargada criadagem pessoal e executiva que a assistia e tratava de transformar as decisões de Mafalda com força de lei. Sabe-se que o escrivão privativo da Rainha Mafalda lhe redigiu vários

¹ ROCHA, 2011: 256-309. Apresento um estudo aplicado a edifícios cujo programa não teve transformações arquitetónicas do plano fundacional. Edifícios transformados e adaptados será tema para posterior estudo.

documentos oficiais², a partir do Mosteiro de Arouca. Pela permanência da Rainha Mafalda no Mosteiro a partir do qual geriu os seus bens patrimoniais, o mosteiro transforma-se numa extensão da Corte Portuguesa. Este facto não é exclusivo do Mosteiro de Arouca e constata-se noutras unidades monásticas femininas medievais, como demonstrou Nelson Correia Borges³.

Importa realçar que até ao leito da morte que ocorre no ano de 1256, Mafalda nunca abdicou do título de rainha de Castela e Leão.

Como Patrona da casa monástica beneditina, refundou-a com a ordem de S. Bernardo, adquirindo, para tanto, o sancionamento papal no ano de 1226. Por vontade testamentária os seus restos mortais foram depositados, no ano de 1256, na igreja do Mosteiro, em altar privilegiado, na capela de S. Pedro. Os dados documentais esclarecem que a capela de S. Pedro era a «uma das mais importantes capelas da igreja», o que é corroborado pelo orago da capela: S. Pedro, contemporâneo de Jesus, o primeiro bispo da cristandade, e pedra basilar do cristianismo.

A presença de Mafalda no Mosteiro de Arouca, como padroeira e como rainha granjeou-lhe um protagonismo singular na história da instituição. Singularidade que depois da sua morte é transferida para o Mosteiro, atraindo, para professarem no Mosteiro de Arouca, religiosas provenientes das principais linhagens familiares da nobreza portuguesa. Este significado do Mosteiro de Arouca persiste do século XIII até à extinção da vida monástica em Arouca, que ocorreu no ano de 1886, após a morte da última abadessa.

Após a passagem da Rainha Mafalda, o Mosteiro de Arouca tornou-se numa instituição monástica para elites femininas portuguesas⁴.

No início do século XVIII as religiosas receberam ordem para construir uma nova igreja no Mosteiro.

As grandes reformas e renovações artísticas que a comunidade promoveu na igreja e no coro durante os séculos XVI e XVII, não impediram que a Congregação de Alcobaça ordenasse, no início do século XVIII, a construção de nova igreja.

RENOVAÇÃO DA IGREJA MEDIEVAL E A CONSTRUÇÃO DA NOVA IGREJA (ATUAL)

No ano de 1702 a igreja monástica foi considerada pelos visitantes de Alcobaça «em miserável estado»⁵, o que foi motivo bastante para os visitantes obrigarem as religiosas à construção imediata de nova igreja para substituir a que estava em uso.

Durante os séculos XVI e XVII a igreja conventual recebeu particular atenção

² COELHO, 1988: 349 e segs.

³ BORGES, 2002: 437-444.

⁴ RÊPAS, 2003.

⁵ ROCHA, 2011: 322.

pelas monjas de Arouca. Como herdeiras de um edifício antigo, promoveram obras de consolidação arquitetónica e, acima de tudo, de renovação do espaço sacro através da introdução de artes complementares da arquitetura. Nos anos 1596-1598, a igreja recebeu uma importante máquina retabular maneirista, recorrendo as religiosas de Arouca a Diogo Teixeira, um dos melhores pintores que laborava na esfera da Corte. Os painéis do retábulo subsistem no Museu de Arte Sacra da RISMA, são, no dizer do especialista Vítor Serrão, de grande significado artístico e «uma obra paradigmática para o estudo da pintura do Noroeste Peninsular»⁶. Não temos qualquer indicação que a introdução do novo retábulo na igreja conventual motivasse obras de transformação da capela-mor medieval. No século seguinte, à volta do ano de 1648, as paredes da igreja foram forradas por azulejos de *tapete*⁷.

Para além da renovação visual de que a igreja medieval foi alvo, houve também uma reorganização dos espaços culturais que a compunham. O mais relevante foi a deslocação do aparato tumular da Rainha Mafalda da capela de S. Pedro — uma das capelas que formavam a igreja medieval — para a nave principal da igreja. Essa alteração teve lugar no ano de 1617 e emerge da renovação do culto das relíquias, que fora reafirmado pela Reforma Tridentina.

A mudança do túmulo da Rainha Mafalda da capela de S. Pedro para a nave da igreja, justificou a construção de um novo retábulo na nave para expor à veneração dos fiéis os restos mortais da Rainha «Santa» Mafalda. Posteriormente a introdução de grades a delimitar cada um dos retábulos da igreja, completou a transformação e renovação das naves da igreja.

Embora sem dados documentais que o justifiquem, creio que estas alterações foram introduzidas na igreja medieval que era formada por três naves, capela-mor e capelas laterais (absidiolos), e não alteraram, significativamente, o partido construtivo do programa da igreja conventual.

No início do século XVIII os visitantes de Alcobaça que procederam à devassa ao Mosteiro classificaram a igreja em «miserável estado», exigiram a construção de uma nova igreja, recomendação que as religiosas de Arouca prontamente fazem cumprir. Para tanto, contratam o arquiteto Carlos Gimac.

Apesar de recentes observações acerca do autor do projeto da igreja e do coro de Arouca⁸, quero salientar que a conceção do projeto foi do arquiteto maltês Carlos Gimac — o primeiro arquiteto estrangeiro a dedicar-se exclusivamente à arte portuguesa na transição do século XVII para o século seguinte.

⁶ SERRÃO, 1993: 64.

⁷ ROCHA, 2011: 259.

⁸ GOMES, 1996: 141-156.

O mesmo não podemos afirmar da sua participação na coordenação do processo construtivo da obra. As obras foram iniciadas durante o ano de 1704, mas só no ano de 1718 é que teve lugar a inauguração solene da igreja e coro do Mosteiro. Quando a igreja foi inaugurada, já Carlos Gimac tinha deixado Portugal e passou a residência em Roma em nova missão para coroa portuguesa⁹.

Em mãos com a encomenda das religiosas de Arouca, Carlos Gimac precisou de deslocar-se a Lisboa para resolver, junto do poder central, assuntos referentes à construção da obra que ideou. Recorde-se que o Mosteiro tinha um Procurador permanente em Lisboa para tratar dos assuntos do Mosteiro na Corte Política do país. Foi por seu intermédio que reputados artistas que trabalhavam para a principal clientela cortesã e religiosa que gravitava na esfera da Corte, chegaram a Arouca. Artistas como Diogo Teixeira, Josefa d'Óbidos, Bento Coelho, André Gonçalves, entre muitos outros, cujo labor está presente na igreja e coro, como no Museu de Arte Sacra, instalado no próprio Mosteiro, onde permanece o melhor do património artístico monástico, entregue à Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda, no ano de 1886, após a extinção da vida regal do mosteiro com a morte da última abadessa D. Maria José de Tovar e Meneses.

É sabido que Carlos Gimac tornou-se figura assídua a gravitar na alta esfera da nobreza de Lisboa, nomeadamente nas casas da Marquesa de Arronches, do Conde de S. João e do Marquês de Fontes¹⁰, entre outros. No ano de 1712 parte para Roma integrando a embaixada enviada ao Papa, encabeçada pelo Marquês de Fontes, onde viria a morrer a 31 de dezembro de 1730¹¹, não tendo voltado a Portugal. Para além de Carlos Gimac estar fora de Portugal a partir do ano de 1712, sabemos que no ano de 1708 foi nomeado o religioso cisterciense Frei Plácido para «Assistência na construção da igreja e do coro» como mestre de obras incumbido de levar a obra a bom termo¹².

O OBJETO ARQUITETÓNICO: PONTO DE SITUAÇÃO DO CONHECIMENTO

Os Historiadores da Arte Portuguesa que visitaram, para estudo, o Mosteiro de Arouca, a igreja e o coro, deixaram patente nos textos que produziram, expressões da análise que fizeram da arquitetura e do espaço monástico.

Registamos algumas das principais observações que foram proferidas sobre a igreja e o coro do Mosteiro de Santa Maria de Arouca:

⁹ ROCHA, 2005: 35-69.

¹⁰ ANTT – *Habilitações da Ordem de Cristo*, letra C, maço n.º 11.

¹¹ ROCHA, 2011: 395.

¹² ROCHA, 2011: 378.

- Para George Kubler a igreja e o coro demonstram como os hábitos portugueses condicionaram o arquiteto estrangeiro¹³;
- Para Ayres de Carvalho a obra da igreja e do coro é «bela e rude»¹⁴;
- Para Nogueira Gonçalves tem «grande carácter arquitectónico»¹⁵;
- Para Pedro Dias é «de grande valor arquitectónico»¹⁶. Afirmar ainda que tudo o que permanece da arquitetura do Mosteiro «data, pelo menos, do séc. XVII, mas sobretudo do séc. XVIII»¹⁷;
- Para José Fernandes Pereira o Mosteiro de Arouca é a «mais importante obra de arquitetura iniciada e terminada pelos Cistercienses na época moderna»¹⁸;
- Para António Filipe Pimentel o conjunto é «sóbrio e elegante, harmonizando-se bem com a dureza do granito nortenho»¹⁹;
- Para Domingos de Pinho Brandão, Carlos Gimac é o autor do projeto de Arouca. Foi escolhido para projetar a obra do Mosteiro, por ser «o melhor arquitecto» que se encontrava em Portugal²⁰.

Do conjunto dos investigadores sobre a arquitetura do Mosteiro de Santa Maria de Arouca, saliento as observações de George Kubler, José Fernandes Pereira e Paulo Varela Gomes, porque cada um dos investigadores, per si, fez recair a sua atenção numa das três questões que considero fundamentais no estudo da Arquitetura. A saber: Tipologia; Espaço; Autor.

George Kubler, sem colocar em causa a autoria do projeto elaborado por Carlos Gimac, não encontrou na tipologia do objeto novidade de forma, concretamente no corpo da igreja do Mosteiro de Arouca definir uma «nave salão», uma vez que esse modelo já havia sido definido para o Convento de Santa Clara-a-Nova, seguindo o projeto do monge beneditino, Frei João Turriano (1611-1679). Uma vez que a primeira pedra de Santa Clara foi lançada no ano de 1649, o projeto teria sido realizado pouco antes dessa data. No ano de 1696 teve lugar a inauguração da igreja, com a trasladação dos restos mortais da Rainha Santa Isabel e das religiosas, do velho convento medieval situado na margem do Mondego, continuando as obras noutras partes do complexo monástico, durante o pelo século XVIII. Tanto o projeto como a edificação da igreja e do coro de Santa Clara, são anteriores à vinda de Carlos Gimac para Portugal.

¹³ KUBLER, 1988: 159.

¹⁴ CARVALHO, 1962: 260.

¹⁵ GONÇALVES, 1991: 40.

¹⁶ DIAS, 1980: 18.

¹⁷ DIAS, 1980: 13.

¹⁸ PEREIRA, 1998: 247.

¹⁹ PIMENTEL, 1989: 202.

²⁰ BRANDÃO, 1995: 10.

A partir deste pressuposto e da proposta de Carlos Gimac para o Mosteiro de Arouca, Kubler escreveu:

Um outro exemplo poderá demonstrar o modo como os hábitos portugueses afectaram o desenho de arquitectos estrangeiros na utilização da nave salão do tipo da igreja do convento de Santa Clara-a-Nova. Trata-se da grande igreja construída entre 1704 e 1708 para as freiras da ordem de Cister de Arouca pelo arquitecto maltês Carlos Gimac. Tal como em Santa Clara, a entrada na nave faz-se lateralmente²¹.

Sob o ponto de vista da forma, George Kubler foi taxativo ao dizer que no projeto de Arouca, Carlos Gimac seguiu uma imposição ditada pela cultura portuguesa. Ainda assim, tal pressuposto não retira mérito ao arquiteto de Arouca, como já tivemos ocasião de afirmar e demonstrar²². Antes pelo contrário: é mais um desafio imposto ao arquiteto para que o programa funcional do seu projeto se adapte às práticas culturais e aos modos de vivência das religiosas em clausura experimentados em Portugal. Essa imposição obrigou o autor, neste caso estrangeiro, a conhecer o funcionamento das instituições monásticas femininas e as arquiteturas que sustentam esse modo de vida, procurando conhecer programas arquitetónicos realizados em Portugal. O Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, é um projeto maior da arquitetura feminina portuguesa realizado na segunda metade do século XVII, seguindo o projeto do reputado arquiteto João Turriano e a obra colheu o patrocínio régio de D. João IV.

Na arquitetura de Arouca, como noutra qualquer obra de edificação, o que verdadeiramente interessa é aferir a qualidade do programa arquitetónico no contexto da prática arquitetónica que estava a ser desenvolvida em Portugal. A naturalidade do autor de projeto não é determinante da qualidade do mesmo. Mais esclarecedor para a história da arquitetura é a formação do artista e meio social que lhe requisita o trabalho. Mas, se a obra subsiste, é imprescindível e prioritário a análise da obra: composição dos alçados exteriores e interiores e a articulação com cheios e vazios; dimensões, escalas e proporções utilizadas no conjunto e na relação do todo com as partes; sintaxe da arquitetura, destacando as formas utilizadas no vocabulário e na gramática. Em suma, a análise do espaço como signo e como significado.

Carlos Gimac elaborou um projeto de arquitetura para construção da igreja e do coro de um mosteiro feminino, atendendo as condicionantes específicas da comunidade monástica cisterciense de Arouca. Para tanto deslocou-se previamente ao Mosteiro, para conhecer o espaço pré-existente e reunir com a Madre Abadessa da

²¹ KUBLER, 1988: 159.

²² ROCHA, 2011: 394.

instituição. Essa foi a orientação do *modus faciendi* que deram os visitantes quando, no ano de 1702 mandaram que as religiosas de Arouca tratassem de construir nova igreja para o Mosteiro:

*ordenamos ao dito Padre Feitor procure o melhor Arquitecto que se poder achar neste Reino e o faça vir a este Mosteiro para que a vista da obra velha faça a planta da nova igreja com toda a perfeição sem reparar em custo algum muito a contento da Madre D. Abbadessa e mais religiosas*²³.

Sob o ponto de vista da tipologia, da análise efetuada por George Kubler à igreja de Arouca, destaca-se que Carlos Gimac usou de uma fórmula corrente em Portugal, salientando que no projeto para a igreja e coro de Arouca o arquiteto foi condicionado pelos «hábitos portugueses»²⁴. Mais não seria de esperar num trabalho global sobre a Arquitetura Portuguesa de 1500 a 1700, em cujos extremos se situam dois ciclos económicos favoráveis para Portugal.

Kubler esteve na igreja do Mosteiro de Arouca para conhecer fisicamente o trabalho de Gimac. Com um sentido apuradíssimo de observação da arquitetura, chamou-lhe a atenção o sistema de iluminação da igreja, ao ponto de o considerar único em Portugal. Sobre essa análise escreveu:

*Flanqueando os arcos do coro e capela-mor surgem janelas triangulares nos extremos da luneta da abóbada, que deixam entrar a luz do sol nascente e poente em colunas de luz dramaticamente filtradas, assinalando a natureza da nave como predomínio de actividade espirirual*²⁵.

Posteriormente, Fernandes Pereira apresentou uma análise de todo o complexo construído, no qual insere a igreja e o coro monástico. Justifica-se a leitura:

Arouca é um bom exemplo de corte radical com o passado do qual nada restou, por opção de gosto, disponibilidade financeira ou quaisquer outras razões. O Mosteiro conhece a partir do século XVII uma ordenação totalmente nova [...]. Abriu-se caminho para uma verdadeira refundação arquitectónica, regulada agora por categorias que qualificam o edifício como obra erudita: a ordem que estabeleceu uma justa relação entre a sua grandeza e o seu uso, regulada pela quantidade; a disposição ou arranjo conveniente de todas as partes, segundo a qualidade de

²³ ANTT – *Mosteiro de Santa Maria de Arouca*, livro 1, n/fl. Visita de 24 de setembro de 1702. *Apud* ROCHA, 2011: 322-323.

²⁴ KUBLER, 1988: 159.

²⁵ KUBLER, 1988: 159.

*cada uma, de modo a obter-se um conjunto elegante, obtido pela conjunção da planta, alçados e sábio domínio da perspectiva; a eurtmia que lhe confere um belo aspecto, resultante da disposição de todas as partes da obra, considerando a correspondência entre a sua métrica e o uso devido das proporções. As três categorias vitruvianas enunciadas conferem ao edifício uma unidade artística, pressupondo um projecto e uma vontade de o executar*²⁶.

Fernandes Pereira sugere que o programa do conjunto arquitetónico do Mosteiro de Santa Maria de Arouca resultou de um único projeto ideado por um só arquiteto.

Contrariamente ao que sugere Fernandes Pereira, e com fundamentação em fontes primárias, podemos afirmar que o atual Mosteiro não é o resultado do projeto de um só arquiteto. Foram vários os arquitetos que trabalharam em Arouca e que contribuíram para a transformação arquitetónica do Mosteiro medieval. Desse trabalho coletivo resultou a imagem atual do Mosteiro de Santa Maria de Arouca. Tanto as volumetrias do edificado, como a organização e composição dos alçados, resultam de projetos realizados por vários artistas, que entre finais do século XVII e igual período do século seguinte, foram chamados pelas religiosas de Arouca para programar e orientar a renovação arquitetónica do velho mosteiro medieval.

A partir das informações colhidas em fontes primárias, definimos seis fases construtivas sequenciais onde intervieram diferentes arquitetos. Apresentamo-las por ordem cronológica em conjunto com os seus autores²⁷:

Corpo das Portarias – antes de 1692. Arquiteto?

Corpo nascente: Igreja e coro – 1704-1718. Arquiteto: Carlos Gimac

Dormitório nascente – 1724. Arquiteto: Frei Alexandre de S. João

Dormitório sul ou de Mafra – 1725-1735. Arquiteto: Frei Alexandre de S. João

Corpo do Celeiro – 1745. Arquiteto: Gaspar Ferreira.

Corpos interiores: claustro, sala do Capítulo, cozinha e refeitório – à volta de 1780. Arquiteto: Manuel dos Santos Barbosa.

Quem hoje se abeira do Mosteiro de Arouca depara-se com um invulgar sentido de coerência e uniformidade que está presente em todas as fachadas do conjunto arquitetónico, que parecem sugerir que o Mosteiro de Santa Maria de Arouca resulta de um só projeto. A análise das fontes desmente, objetivamente, essa leitura, mas não retira qualquer valor à constatação da coerência arquitetónica que se exprime nos alçados e nas fachadas externas do Mosteiro de Santa Maria. Foi esta coerência

²⁶ PEREIRA, 1998: 247-249.

²⁷ ROCHA, 2011: 258-283.



Fig. 1. Mosteiro de Santa Maria de Arouca, visto da cerca

que levou Fernandes Pereira a considerar que o Mosteiro de Arouca é o resultado do programa gizado por um só arquiteto. Segundo esse autor o arquiteto do projeto global baseou-se nos ensinamentos de Vitruvius, concretamente nos três princípios fundamentais de cuja harmonia resultava a perfeição em arquitetura.

Segundo o *Tratado de Architectura* escrito por Vitruvius, a perfeição em arquitetura resultava da conjugação de três princípios: uma construção sólida e durável (*firmitas*) para resposta eficiente às necessidades funcionais dos seus utilizadores (*utilitas*), e na qual todos os componentes arquitetónicos se integravam e se relacionavam de forma harmónica e equilibrada (*venustas*). Voltaremos a este assunto.

O terceiro autor que destacamos é Paulo Varela Gomes. Na pesquisa que desenvolveu em Malta procurou informações sobre Carlos Gimac e da arquitetura malteza. Procurou dados documentais que contribuíssem para explicar a arquitetura que Carlos Gimac realizou em Portugal. Depois de aturada pesquisa em arquivos portugueses e em Malta sobre Carlos Gimac, a propósito do projeto do arquiteto para Arouca, o autor escreveu:

*Só o reconhecimento dos tipos evitará, por exemplo, que a igreja do convento de Arouca continue a ser atribuída a Carlo Gimach. Porque, mesmo que Gimach a tenha riscado, isso não tem real importância para a história da nossa arquitetura... a não ser como confirmação de que foi forçado a aceitar a nossa própria tradição tipológica*²⁸.

Varela Gomes coloca a questão na tipologia e retomando a ideia expressa em Kubler, salienta que o maior interesse no projeto de Arouca reside no facto de Carlos Gimac ter obedecido ao modo usual em Portugal na elaboração de arquiteturas de

²⁸ GOMES, 1996: 156.

função religiosa para edifícios monásticos/conventuais femininos. Esta situação já foi repensada na análise que fizemos ao texto de George Kubler.

Sobre a questão tipologia, e porque foram abordadas pelos dois autores selecionados, quero clarificar algumas ideias.

Em arquitetura as tipologias definem-se a partir da análise das formas dos objetos. De um alargado estudo de objetos com a mesma função e da respetiva sistematização analítica, extraem-se modelos e formas/tipo, bem como variáveis formais que se inserem na mesma tipologia.

Nos mosteiros e conventos femininos portugueses os principais espaços de culto comunitário/coletivo são a igreja e o coro, situando-se o coro do lado oposto à capela-mor. Entre ambos os espaços ficava a nave da igreja, reservada aos fiéis para participarem nas cerimónias litúrgicas públicas. Essa organização da arquitetura religiosa separa os diferentes públicos que se reuniam para a prática do ritual cultural: a comunidade monástica; a comunidade dos fiéis externos à instituição; e os ministros dos ofícios cultuais que galvanizavam as duas comunidades.

A capela-mor funcionava como o espaço fulcral do ritual litúrgico católico. Era um espaço reservado à hierarquia religiosa que presidia às celebrações litúrgicas nas quais participavam a comunidade de fiéis estranhos à instituição e a comunidade regal que habitava a instituição monástica. Pela liturgia da missa reviviam-se os princípios fundamentais do catolicismo que assentavam na transformação do pão e do vinho no corpo de sangue de Cristo. Era na capela-mor que operava essa transmutação. A partir da nave da igreja os fiéis assistiam e participavam desse fenómeno de fé, e do coro as religiosas clausurais integravam-se nessa celebração coletiva.

A partir da análise e do estudo de igrejas e de coro de conventos femininos do Norte de Portugal, fundados ou transformados entre meados do século XVII e do século XVIII, definimos algumas coordenadas para clarificação do significado da arquitetura das igrejas e dos coros em instituições femininas em Portugal.

O coro é o espaço de uso exclusivo da comunidade conventual para a prática de funções litúrgicas. A partir do coro, as religiosas clausurais participam nas celebrações coletivas que envolvem fiéis e clero secular. É também no coro que as religiosas cumprem as obrigações quotidianas regulamentadas pelo estatuto social que assumiram, e que justificam a organização arquitetónica do espaço coral em dois pisos, denominados por coro baixo e coro alto.

No convento cisterciense feminino de Nossa Senhora da Conceição de Portalegre, fundado no ano de 1518 pela vontade do Bispo da Guarda D. Jorge de Melo, constata-se a organização do espaço coral em dois pisos. No mesmo período temporal esta organização arquitetónica do espaço coral constata-se também em mosteiros femininos espanhóis.

Num estudo publicado em 1996 sobre a arquitetura de Braga nos séculos XVII e XVIII foi demonstrado que nos mosteiros femininos os espaços culturais organizam-se a partir de um eixo de axialidade que liga coro/nave/capela-mor, definido uma espacialidade longitudinal²⁹.

Na análise que realizámos sobre as unidades monásticas femininas, constatou-se que esta organização era a prática usada nas unidades regrais femininas do norte de Portugal.

Nestas arquiteturas monásticas femininas, o acesso dos fiéis à nave da igreja faz-se a partir de um portal colocado no alçado lateral da igreja. A nave era reservada aos fiéis para assistirem à missa e a outros atos do ritual litúrgico católico. A capela-mor era o espaço para uso dos sacerdotes que presidiam às celebrações litúrgicas. O coro monástico, colado à nave da igreja, era para uso exclusivo das religiosas que habitavam o mosteiro e organizava-se em dois pisos, definidos por *coro baixo* e *coro alto*.

OBSERVAÇÃO DO OBJETO: AS DÚVIDAS

A igreja e coro de Arouca fazem parte do conjunto arquitetónico do Mosteiro cisterciense feminino de Santa Maria de Arouca. A única fachada que permite observação da igreja e do coro está voltada para norte, onde se situa o portal de acesso dos fiéis à nave da igreja. Os restantes alçados da igreja e do coro não têm leitura para o observador, porque se articulam com outros espaços interiores do complexo monástico. Olhando com atenção, na fachada evidenciam-se três composições arquitetónicas distintas: parte da fachada é dividida por pilastras assentes em alto envasamento que lhe conferem uma modulação ritmada; segue-se um corpo contínuo sem pilastras, cuja altura máxima se adequa à pilastra do corpo anterior; fecha a fachada um terceiro corpo vertical que se sobrepõe em altura aos dois corpos anteriores.

Nesta fachada que vai da capela-mor ao mirante, o traço mais evidente é a relação do longo comprimento relativamente à altura. A volumetria do longitudinal do alçado é contrariada com o movimento ascensional das pilastras. Porém, a continuidade das cornijas, que ligam as diferentes alturas do alçado, juntamente com o ritmo sequencial da fenestração, reforçam a horizontalidade da fachada norte do Mosteiro.

²⁹ ROCHA, 1996: 99-124.



Fig. 2. Fachada da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Arouca

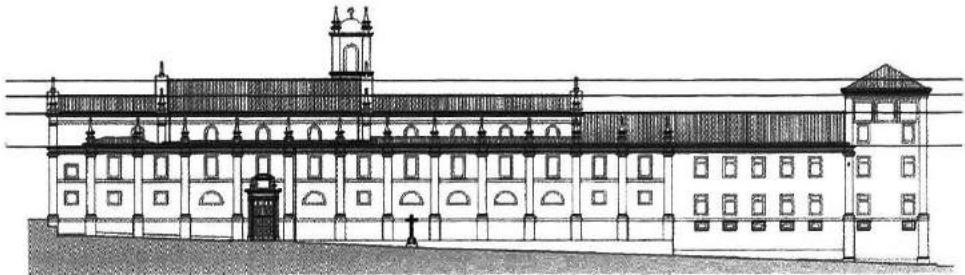


Fig. 3. Relações volumétricas do alçado norte

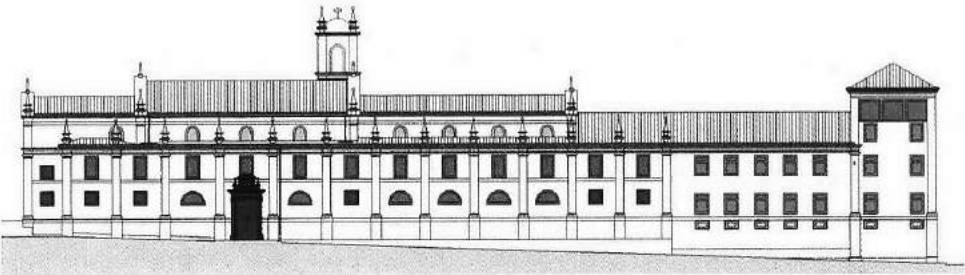


Fig. 4. Diversidade de vãos no alçado norte

A organização dos espaços interiores que compõem a igreja e o coro de Arouca, segue uma fórmula usual nas casas monásticas femininas portuguesas e espanholas: a partir de um eixo de axialidade justapõem-se capela-mor/nave/coro/retrocoro, numa singular e equilibrada relação entre volumes, coberturas, alçados e vãos. Apesar da regularidade e coerência do programa de arquitetura, salientam-se nos extremos opostos da nave, a capela-mor e o coro das freiras. São os dois espaços com maior iluminação natural, que para além da arquitetura colocam em destaque as artes que complementam os espaços e que lhe conferem o sentido narrativo.

Na igreja e no coro de Arouca destaca-se uma boa articulação entre o programa arquitetónico, com as artes da talha, da escultura e da pintura. Na parede fundeira da capela-mor, um imponente retábulo, realizado no ano de 1723 pelo mestre entalhador de Braga Luís Vieira da Cruz³⁰, cuja estrutura da máquina retabular segue a do programa arquitetónico do edifício.



Fig. 5. Igreja do Mosteiro de Arouca, vista para a capela-mor

³⁰ ROCHA, 2011: 385.

Tal como os alçados do coro, da nave e da capela-mor são uniformizados através das linhas horizontais dos entablamentos e cornijas que percorrem todos os muros que delimitam os diferentes espaços do programa arquitetónico, da mesma forma se estrutura o retábulo-mor. Este elemento unificador da arquitetura prolonga-se na organização estrutural do retábulo que, para além do remate em arcos concêntricos, apresenta os mesmos três níveis em que se dividem os muros do alçado.

Nas paredes laterais da capela-mor, a arquitetura enquadra a escultura em pedra e oito telas com belas molduras de talha joanina: o conjunto escultórico da Anunciação, que fecha a capela-mor, atribuído ao escultor Jacinto Vieira³¹, ombreia painéis de pintura sobre tela, dispostos quatro em cada um dos lados, onde estão representados quatro temas da experiência mística de S. Bernardo, sobre os quais se posicionam os Evangelistas. Este conjunto pictórico foi executado pelo pintor lisboeta André Gonçalves (1685-1762), «um dos pintores mais importantes»³² do barroco português do período joanino³³. Para o Mosteiro pintaria ainda o Anjo Custódio, obra que se encontra assinada.

Na nave da igreja e no coro encontra-se o mesmo equilíbrio entre a arquitetura e as artes narrativas (retabulística, escultura, pintura). Todas as formas, quer as arquitetónicas, quer as plásticas, se articulam para comunicar um discurso religioso/católico coerente, com expressivo significado apologético e retórico. O facto mais interessante é que para a execução dos objetos que se encontram na igreja e no coro do Mosteiro de Arouca, as religiosas de Arouca escolheram os melhores artistas de cada ofício que trabalhavam em Portugal.

Veja-se o coro monástico: na nave central do coro — composto por três naves e retrocoro — sobressai o cadeiral executado no ano de 1722 por António Gomes e Filipe da Silva³⁴. Estes dois artistas são considerados os melhores artistas da arte da talha do Porto, ativos no primeiro quartel do século XVIII³⁵. Destaca-se também o imponente e monumental órgão ibérico, executado entre 1737-1741³⁶, pelo exímio mestre organeiro natural de Valladolid, D. Manuel Benito Gomes de Herrera³⁷. A parede fundeira do coro é dominada pela imagem escultórica da Rainha Mafalda. Esta imagem, colocada no segundo nível do alçado, em local mais proeminente, fecha a sequência das esculturas em pedra, todas da autoria de Jacinto Vieira, que estende da capela-mor e passa pela nave da igreja e pela nave central do coro. Todas as imagens estão colocadas em nichos inscritos nos muros do edificado do qual fazem parte como elemento imprescindível na composição dos alçados.

³¹ ROCHA, 2011: 385, notas 47 e 48.

³² SALDANHA, 1994: 145-156.

³³ Sobre a obra do pintor André Gonçalves ver MACHADO, 1995.

³⁴ BRANDÃO, 1985: 614-618.

³⁵ ALVES, 2001: 60-64, 69-70.

³⁶ ROCHA, 2009: 18-41.

³⁷ BRANDÃO, 1985: 359-365.

Sobre a imagem da Rainha Mafalda, a partir de duas grandes janelas incidem dois imponentes jorros de luz natural, que se estendem a todo o espaço coral.

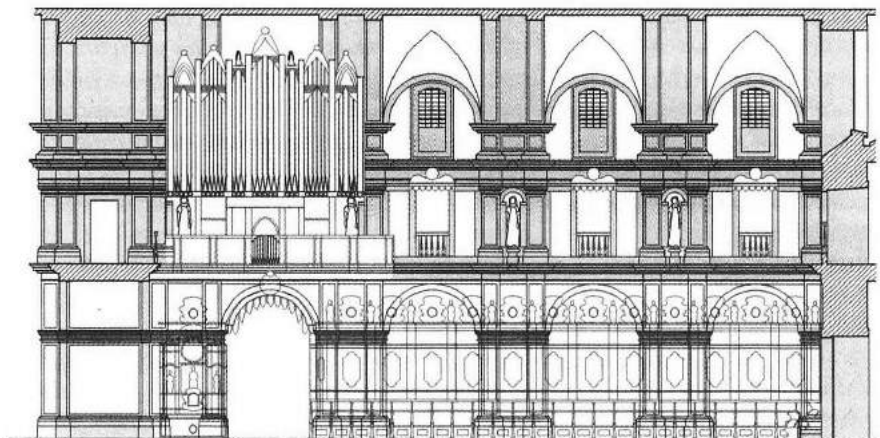


Fig. 6. Alçado interior sul da nave central do coro



Fig. 7. Coro do Mosteiro de Santa Maria de Arouca

Das múltiplas visualizações que foram realizadas sobre o conjunto arquitetónico da igreja e do coro, saliento os resultados obtidos a partir do posicionamento do observador em três pontos específicos da igreja:

1. Observação da nave para a capela-mor a partir da grade que separa a igreja e o coro: Diluem-se as linhas horizontais das cornijas e entablamentos, que marcam a construção da igreja, e ganha peso referencial a extensa cobertura curvilínea da abobada da ampla nave da igreja. O observador parece integrado num espaço centralizado.
2. Observação a partir da capela-mor: A ampla nave da igreja prolonga-se no coro monástico. Apesar do limite físico imposto pela grade do coro, há uma coerência nos programas arquitetónicos da nave e do coro. O ponto de observação destaca a organização longitudinal. O ponto de observação termina numa janela situada no retrocoro.
3. Observação da nave para o coro a partir da grade que separa a igreja e o coro: Um amplo salão, com extenso cadeiral. Esse eixo prolonga-se na janela do antecoro e em altura incide na imagem da Rainha Mafalda. As duas janelas na parede fundeira do coro, uma de cada lado sobre a imagem da rainha Mafalda, reforçam o princípio de simetria que esteve presente na composição do espaço.

Os dados documentais esclarecem que Carlos Gimac foi o autor deste programa. Esclarecem, também, que as religiosas de Arouca procuraram o «melhor arquitecto do Reino» para projetar a obra que lhes fora mandada fazer pelos Visitadores Cistercienses. Os dados factuais são mudos no esclarecimento da sensação de equilíbrio que a igreja e coro do Mosteiro de Arouca fez despertar no observador quando está no interior da igreja.

Na planta do edificado estão bem definidas a capela-mor, a nave, o coro, o retrocoro... espaços usuais nas igrejas conventuais femininas. Nos muros, alçados e coberturas, destacam-se os elementos estruturais em pedra granítica sobre superfícies rebocadas e pintadas de branco. No discurso das formas — através das pilastras, entablamentos, frisos, cornijas, arcos, estípites, capiteis — há uma linguagem de raiz clássica.

Seguindo a análise formalista da arquitetura e sabendo que a mesma resulta da construção de muros com cheios e vazios³⁸, continuamos a análise ao nível dos alçados.

Nos muros da igreja e do coro de Arouca estão abertos vãos com duas funções distintas: uns que permitem acesso físico e visual de pessoas à igreja e ao coro; outros para iluminação.

³⁸ KUBLER, 1970: VII.

No programa arquitetónico de Carlos Gimac, as maiores aberturas de iluminação localizam-se na parede fundeira do coro e nas janelas sub-triangulares da nave.

E a luz jorrava pelas plurais aberturas e era refletida pela abóbada; e a luz que entrava por detrás dos altares e do púlpito, colocando esses objetos de talha dourada em contraluz. O claro/escuro, o paradigma da arte barroca.



Fig. 8. Sistema de iluminação por trás do retábulo

O entendimento desse espaço não podia residir na análise individualizada das suas partes, mas na relação entre as partes e o todo. A qualidade daquele espaço parecia brotar das proporções e da simetria que organizava os seus diversos componentes. O espaço provocava envolvimento pelo requinte da manipulação da luz. Criava-se um clima etéreo, no qual tanto os componentes modeladores da arquitetura como os discursos das artes narrativas e simbólicas perdiam a expressão, restando apenas o espaço e o observador.

Dentro da linguagem arquitetónica da Época Moderna, a boa prática da arquitetura reside na utilização dos valores formais enunciados pelas cinco ordens arquitetónicas (classicismo), e na interdependência métrica entre o comprimento, a largura e altura do projeto. A articulação entre essas medidas era definida por um elaborado sistema matemático que definia o equilíbrio entre os três elementos fundamentais do espaço.

A partir dessa fórmula matemática, eram dispostos os elementos estruturais da arquitetura, a disposição dos cheios e dos vazios, e a métrica para os elementos formais da composição arquitetónica.

O equilíbrio do espaço arquitetónico perfeito, sob os pontos de vista espacial e formal, resulta da utilização de um rigoroso sistema de proporções matemáticas, que se estende aos componentes da composição e justifica a interdependência do todo com a parte. Por ser corrente, desde a Antiguidade Clássica, fazer-se a associação das figuras geométricas do círculo e do quadrado, como figuras geométricas basilares que respeitavam as proporções harmónicas, foi, precisamente, a partir dessas figuras que teve início o nosso estudo sistemático sobre a obra de Gimac da igreja e coro de Arouca.

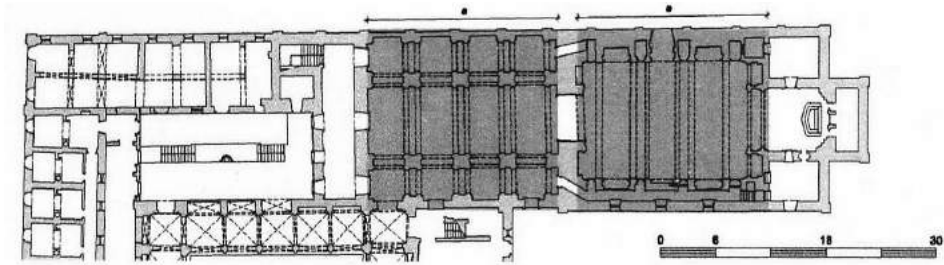


Fig. 9. Relação da nave da igreja com o coro

A igreja e coro integra o Mosteiro de Arouca que foi classificado no ano de 1910, como Monumento Nacional. A igreja e o coro são resultado de um projeto de arquitetura pensado no início do século XVIII por Carlos Gimac, e que foi solenemente inaugurado em outubro do ano 1718.

A análise dos factos documentais e estudo das formas clarificou a dimensão da dúvida: era preciso entender o espaço projetado por Carlos Gimac, não apenas o involucro, mas a conceção da arquitetura, definida pela largura, pelo comprimento e pela altura, que define um volume, para ser habitado e fruído: a condição fundamental e essencial da obra arquitetónica.

A IGREJA E CORO DO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE AROUCA E CARLOS GIMAC: EXPLICAÇÃO DA DÚVIDA

A partir do século XV a vanguarda da arquitetura europeia encontra-se em obras que procuram recuperar o sistema construtivo greco-romano e as ordens arquitetónicas. Sob o ponto de vista formal, nos trabalhos de Brunelleschi reencontra-se a retoma construtiva clássica assente na coluna, no arco e na arquitrave. A partir desses elementos estruturais foi definida uma nova base modular matemática, como regra a ser seguida pelo novo profissional que projeta a arquitetura: o arquiteto. O tratado de Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*, publicado ainda no século XV, é uma peça basilar para o entendimento da prática da arquitetura que se desenvolve na Europa entre finais de quatrocentos e início do século XX. Primeiro pela divulgação que fez dos ensinamentos da arquitetura clássica escritos por Vitruvius no século I a.C.; depois, por reafirmar que os edifícios, para além da solidez construtiva e funcional, devem transmitir beleza. Alberti posiciona a arquitetura como produto concreto de um Tempo e de uma Cultura e que toma forma no objeto arquitetónico ideado pelo arquiteto, como profissional e como criador.

No século seguinte, o tratado de Sebastiano Serlio, *Regole Generali di architettura*, nomeadamente o Livro Terceiro e o Livro Quarto, constituem-se fundamentais para a prática arquitetónica na Europa. No Livro Terceiro, apresenta o levantamento de monumentos da Roma Antiga; e no Livro Quarto, desenvolve os princípios formais da arquitetura, assentes nas cinco ordens arquitetónicas. De uma assentada regula e controla a produção arquitetónica, fornecendo regras práticas para serem seguidas pelos novos arquitetos.

Entre outros, estes textos basilares da práxis arquitetónica europeia da Época Moderna eram lidos e estudados em Portugal³⁹ no início do século XVI. Foram fundamentais para a prática arquitetónica levada a cabo quer por arquitetos portugueses e estrangeiros, que realizaram obras em Portugal como no território de influência portuguesa.

Uma das fórmulas geradoras do equilíbrio na arquitetura constata-se em edifícios cujos princípios construtivos se desenvolvem a partir de um rigoroso sistema de proporções, que tiram partido dos mais rigorosos ensinamentos da matemática, nomeadamente a partir da sequência de Fibonacci.

Proporções harmónicas, razão de ouro, retângulo de ouro, foram o resultado de pesquisas matemáticas que se fizeram desde a Antiguidade Clássica para demonstração e explicação do conceito de Belo. Os arquitetos do Renascimento consideraram a proporção harmónica «como a chave da beleza da arquitetura romana e

³⁹ RODRIGUES, 2011: 21-42.

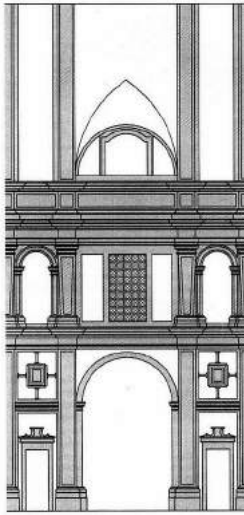


Fig. 10. Elementos de composição arquitetônica do alçado da igreja do Mosteiro de Arouca

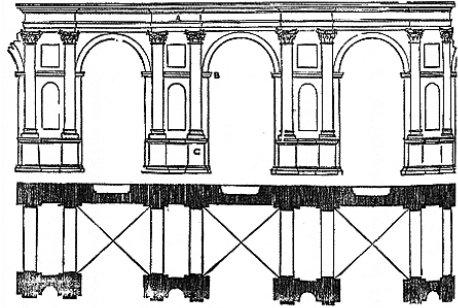


Fig. 11. Gravura do Tratado *D'Architettura*
Fonte: SERLIO, 1566: 117v

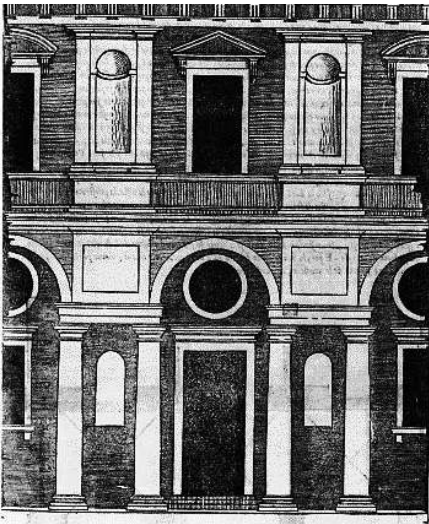


Fig. 12. Gravura do Tratado de Serlio
Fonte: SERLIO, 1566: 152

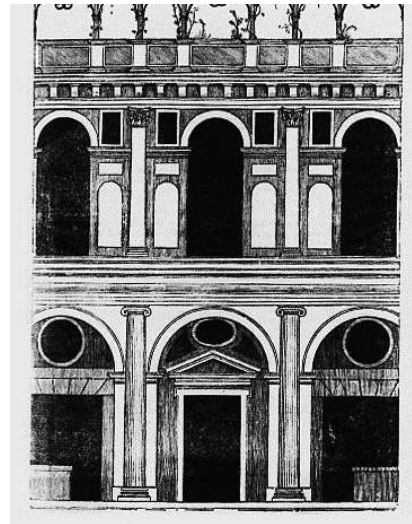


Fig. 13. Gravura do Tratado *D'Architettura*
Fonte: SERLIO, 1566: 165v

também da harmonia do Universo»⁴⁰. Por seu turno Alberti, no *De Re Aedificatoria*, apresentou também uma interessante definição de Beleza: «a beleza de um objecto consiste num acordo de todas as suas partes conforme uma lei precisa que proíbe que se acrescente, tire ou modifique o que quer que seja na beleza, sob pena de estragá-la»⁴¹.

A razão de ouro⁴², base para a construção do retângulo de ouro, foi um conhecimento já utilizado pelos gregos e que atravessou toda a História da Arquitetura Ocidental, com significações divergentes de acordo com a época — ora mais racionais ora metafísicas — sendo ainda tema de reflexão na arquitetura contemporânea, nomeadamente com Le Corbusier quando define o seu Modulor como princípio de uma conceção espacial em equilíbrio de proporções, partindo da relação entre a escala e a figura humana⁴³.

Esta busca do Belo na Arte serviu-se sempre destas relações existentes, entre o todo com as partes, no corpo humano⁴⁴.

Já Vitruvius nos seus *Dez Livros de Architectura* afirmara que «se a natureza formou o corpo humano de modo que os seus membros guardam uma exata proporção relativamente à totalidade do corpo, os antigos fixaram também esta relação na realização completa das suas obras, onde cada uma das suas partes guarda uma exata e pontual proporção com a forma total da sua obra», princípio este que aplicaram, sobretudo, na construção de templos para as divindades⁴⁵. E sobre euritmia escreveu: «a disposição dos templos depende da simetria, cujas normas devem observar escrupulosamente os arquitetos. A simetria tem a sua origem na proporção, que em grego se denomina *analogia*. A proporção define-se como a conveniência de medidas a partir de um módulo constante e calculado, e a correspondência dos membros ou partes de uma obra com o seu conjunto. É impossível que um templo possua uma correta disposição se carece de simetria e de proporção, como sucede com os membros ou partes do corpo de um homem bem formado»⁴⁶.

Simetria e proporção fundamentos vitruvianos para a conceção arquitetónica, cuja raiz se encontrava nas relações do corpo humano, que colocado «com as mãos e os pés esticados» inseria-se num círculo, que por sua vez «possibilita obter também um quadrado». Nesta sequência, os teóricos do Renascimento, desde Giorgio Martini a Leonardo da Vinci, entre outros, demonstraram graficamente os seus sistemas de proporções harmónicas a partir daquelas definições reforçando a ideia da Razão

⁴⁰ PEVSNER *et. al.*, 1980: 504.

⁴¹ Citação que colhemos em Choay no estudo que dedicou à obra de Alberti (CHOAY, 1985: 103-104).

⁴² Considera-se que foi Platão quem estabeleceu o estudo da Razão de Ouro.

⁴³ Ver LE CORBUSIER, 1977.

⁴⁴ Ver o estudo de CARNEIRO, 1991.

⁴⁵ VITRÚVIO, 1995: 133. Trad. n.

⁴⁶ VITRÚVIO, 1995: 131.

de Ouro presente no corpo humano. Princípio basililar que humaniza a arquitetura, conferindo-lhe uma escala com variações apenas de múltiplos e submúltiplos.

Formas perfeitas foram consideradas o círculo e o quadrado, este adotado como a base de construção de outra figura também perfeita, o retângulo de ouro.

Em Arouca, na obra concebida por Carlos Gimac, detetamos o retângulo de ouro na definição do espaço da nave da igreja, retângulo esse que por sua vez é rebatido para obter a composição da fachada norte do seu projeto.

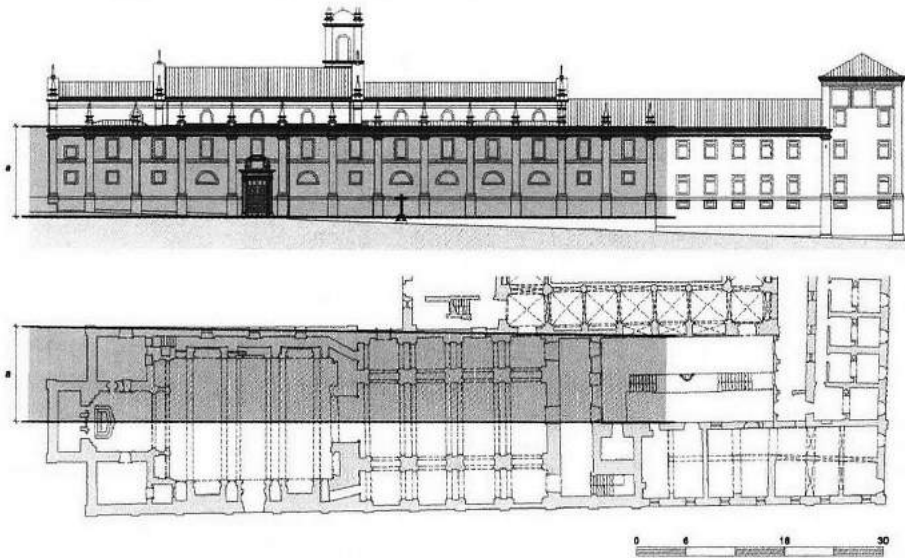


Fig. 14. Relação da largura da igreja com a altura da fachada norte

A conceção do projeto de Carlos Gimac parte de um quadrado definido, precisamente, nas dimensões da capela-mor. Não pode ser mais significativo, dentro dos princípios arquitetónicos pós-reformistas, o facto deste módulo se localizar nesse espaço, pois, segundo afirma S. Carlos Borromeu, é a capela-mor a «cabeça da igreja»⁴⁷, sendo, como tal, o espaço reservado ao Mistério da Transubstanciação — a transformação do pão e do vinho no corpo e sangue de Jesus Cristo, que é a partir daqui exibido e fornecido aos fiéis que se encontravam na nave. Podemos dizer que, simbolicamente, a capela-mor é o cenário do Divino, o centro do espaço sacro, onde pela ação dos ministros — os padres — a Transcendência se torna presente no seio

⁴⁷ BORROMEIO, 1985: 15. Trad. n.

da assembleia de crentes. Daí que, seguindo as mesmas normas construtivas do Santo arquiteto, o seu espaço fosse abobadado e «o seu pavimento se construísse mais elevado que o solo da igreja», para que a «sua parte posterior esteja direcionada em linha reta para oriente», para onde estavam voltados os fiéis⁴⁸. A mesma orientação estabelece para as igrejas monásticas femininas, mas se nas demais igrejas defende a forma em cruz latina, para estas instituições prevê «uma só nave»⁴⁹.

Ao destaque da capela-mor de Arouca, vários degraus a separam da nave, junta-se a nave única que o edifício apresenta.

Refletindo, agora, sobre o retângulo definido pela totalidade do edifício da igreja (incluindo capela-mor, sacristias e nave), a relação entre o seu comprimento e largura baseia-se no esquema de proporções de 3:2: três quadrados de 11:11 metros, dão-nos o comprimento total, enquanto a largura é definida apenas por dois. Consta-se, assim, que é uma igreja traçada *ad quadratum*, princípio que regularizava a espacialidade das primitivas igrejas cistercienses, tal como sistematizara, no século XIII, Villard de Honnecourt. Uma igreja concebida a partir de quadrados, e que dentro deste esquema proporcional se denomina «*ad quadratum*, inscreve-se num rectângulo; o seu comprimento comporta três quadrados de igual medida»⁵⁰. Arouca é o espelho mais fidedigno deste princípio⁵¹.

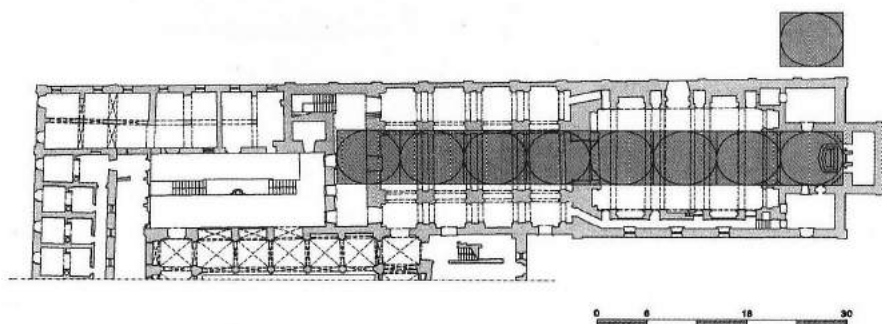


Fig. 15. Modulação da capela-mor com a nave e o coro

⁴⁸ BORROMEIO, 1985.

⁴⁹ BORROMEIO, 1985: 85.

⁵⁰ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997: 549.

⁵¹ É um assunto que apenas afloramos agora, a necessitar de mais pesquisa, urgindo mergulhar em fontes, até porque as poucas leituras que efetuámos sobre o assunto são em alguns pontos contraditórias. Cf. da obra cit. na nota anterior o tema Quadrado com SIMÕES, 2002: 35-50.

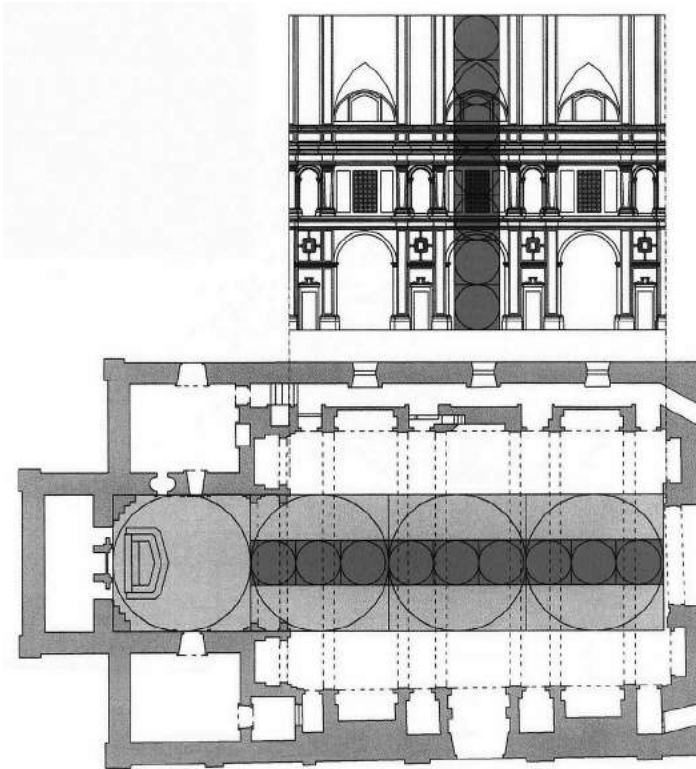


Fig. 16. Altura e comprimento da nave da igreja a partir do módulo da capela-mor (1/3 do módulo)

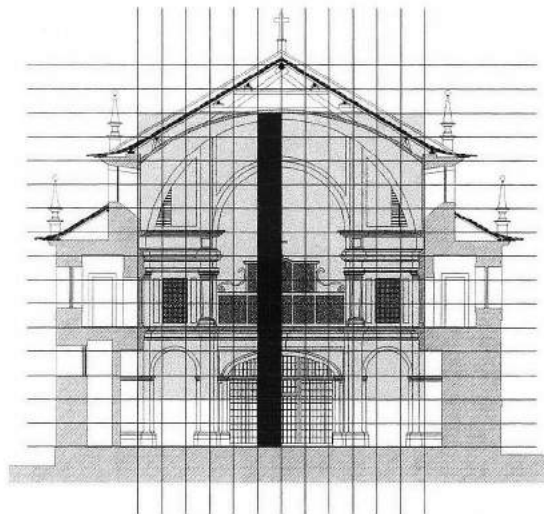


Fig. 17. Módulo da capela-mor e sua subdivisão para obter a grelha do volume interior da nave da igreja e composição dos alçados

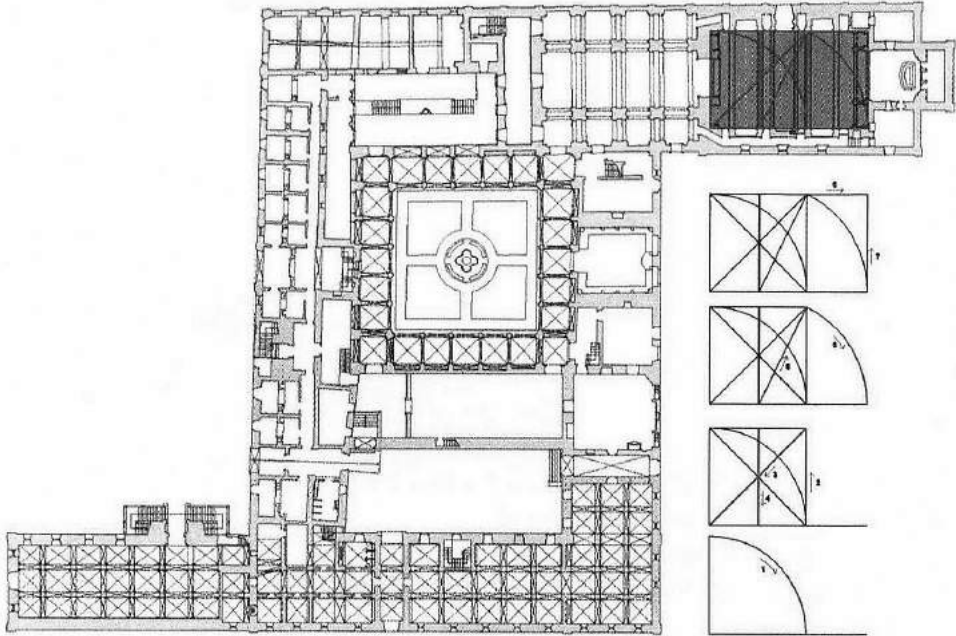


Fig. 18. Demonstração do retângulo de ouro na nave da igreja

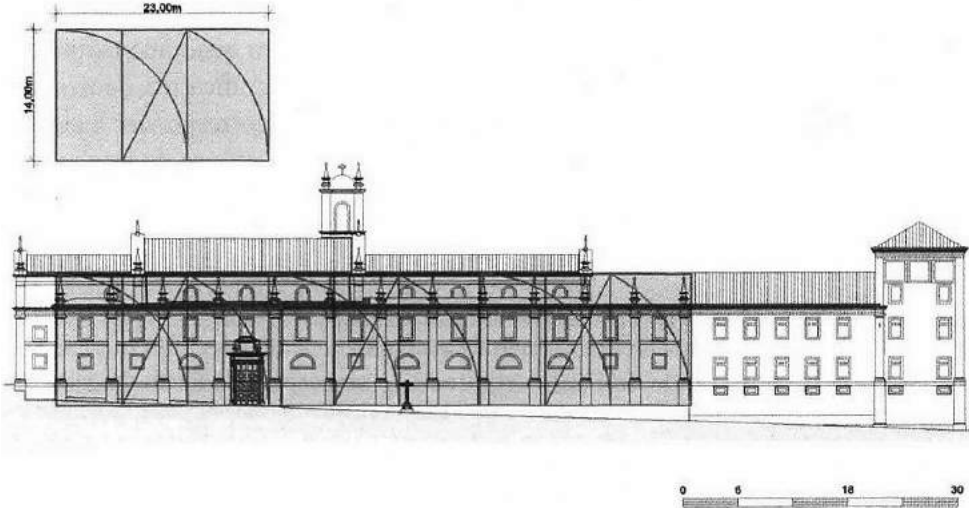


Fig. 19. Repetição do retângulo de ouro na fachada da igreja e do coro

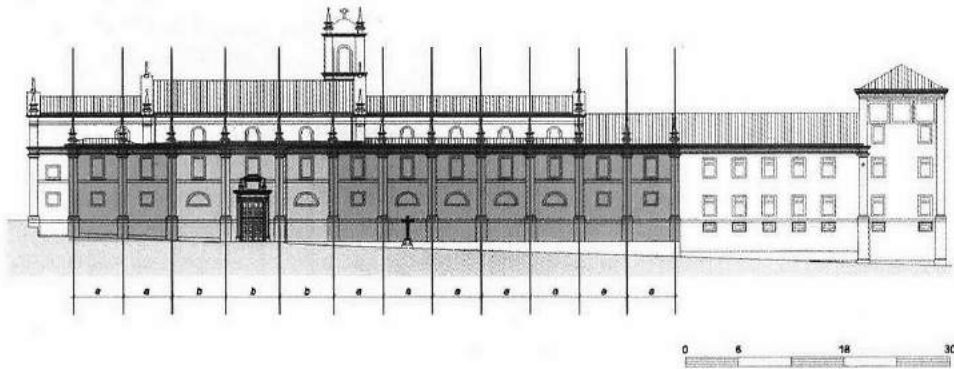


Fig. 20. Modulação da fachada da igreja pelo ritmo das pilastras

Desta forma, e para concluir, podemos afirmar que o quadrado como figura perfeita e carregado de interpretações simbólicas esteve subjacente na construção arquitetónica, em fases bem distintas da sua evolução, adquirindo em cada época ora descodificações metafísicas ora racionais. O número quatro é emblemático na história da arquitetura, como o é no percurso da humanidade, pois, sendo o homem o resultado perfeito do ato Criador, a sua forma física, é interessante notar que desde a Antiguidade ao Renascimento, as medidas do homem ideal, sempre se inscreveram num quadrado⁵².

E foi a partir desta forma e da sua relação com o homem que se buscaram as proporções harmónicas que regiam a arte de edificar. Quando dimensões do edifício se submetem a este esquema, podemos falar de uma arquitetura bem dimensionada e equilibrada, porque parte de um princípio de conceção considerado, historicamente, perfeito.

Quando essa mestria construtiva, que radica nos conhecimentos mais evoluídos do renascimento italiano se associa a um apuradíssimo tratamento de luz, não uma luz total, mas uma luz focal, ou zonal, — dizemos teatral — podemos dizer que o seu mentor é um hábil artista da estética barroca.

Tudo isto encontramos na obra de Carlos Gimac. Poeta e arquiteto que projetou em Arouca a sua obra emblemática. Ao tratamento requintado da luz dentro da estética barroca associou a melhor lição recebida da cultura humanista. Artista de rara craveira intelectual, que soube captar as aspirações das monjas arouquenses, construindo-lhes uma igreja e coro do melhor que Portugal possui para a época, colocando no ponto fulcral da composição — o ponto de fuga, a alma da instituição — a Rainha Mafalda

⁵² Em plena Idade Média, para Santa Hildegarda o homem «com os pés juntos e os braços estendidos, comporta cinco medidas iguais no comprimento e na largura». CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997: 549. Sobre o número quatro ver SERRO, 1997: 85-89.

envolvida num turbilhão de luz. Ao estrelato divino da rainha associa o maior foco de luz solar.

Esta associação remeter-nos-ia para outra abordagem, levando-nos aos princípios que fundamentam a teologia de S. Bernardo e que associam Jesus Cristo com o Sol e com a luz natural.

Podemos, e para concluir, afirmar que Arouca guarda uma obra genial, de um artista maior da arte portuguesa.

FONTES

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

ANTT – *Habilitações da Ordem de Cristo*, letra C, maço n.º 11.

ANTT – *Mosteiro de Santa Maria de Arouca*, livro 1, n/fl.

BORROMEO, Carlos (1985) – *Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos*. Introdução, notas e tradução do latim – da primeira edição, publicada em 1577 – de Bulmaro Reyes Coria. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

SERLIO, Sebastiano (1566) – *D'Architettura*. Venetia: Francesco Senese & Zuane.

VITRÚVIO (1995) – *Los diez libros de Arquitectura*. Madrid: Alianza Editorial.

____ (2009) – *Tratado de Arquitectura*. Tradução do latim, introdução e notas de M. Justino Maciel. 3ª ed. Lisboa: Instituto Superior Técnico.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Natália Marinho Ferreira (2001) – *A Escola de Talha Portuense e a sua Influência no Norte de Portugal*. Lisboa: Edições Inapa.

BORGES, Nelson Correia (2002) – *Arte Monástica do Lorrvão: sombras e realidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BRANDÃO, D. Domingos de Pinho (1985) – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*. Porto: Diocese do Porto, vol. 2.

____ (1995) – *Artista Estrangeiros que trabalharam na cidade e na Diocese do Porto, no Século XVIII*. «Revista Poligrafia», n.º 4. Porto: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, p. 7-24.

CARNEIRO, Teresa Resende Magalhães (1991) – *Teoria da Proporção em Arquitetura*. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Tese de formação em Arquitetura.

CARVALHO, Ayres de (1962) – *D. João V e a Arte do seu Tempo: architectos de El Rei D. Pedro II e D. João V – Documentos inéditos*. [S.l.]: [Edição do Autor], vol. 2.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1997) – *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Lisboa: Círculo de Leitores.

- CHOAY, Françoise (1985) – *A Regra e Modelo. Sobre a Teoria da Arquitectura e do Urbanismo*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- COELHO, Maria Helena da Cruz (1988) – *O Mosteiro de Arouca do século X ao século XIII*. Arouca: Câmara Municipal de Arouca/Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda.
- DIAS, Pedro (1980) – *Mosteiro de Arouca*. Coimbra: Epartur.
- GOMES, Paulo Varela (1996) – *O Caso de Carlo Gimach (1651-1730) e a Historiografia da Arquitectura Portuguesa*. «Museu», IV série, nº 5. Porto: Círculo Dr. José Figueiredo, p.141-156.
- GONÇALVES, A. Nogueira (1991) – *Inventário Artístico de Portugal. Zona Nordeste do Distrito de Aveiro*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, vol. 11.
- KUBLER, George (1970) – *The Sape of Time. Remarks on the history of things*. New Haven: Yale University.
- ____ (1988) – *A Arquitectura Portuguesa Chã Entre as Especiarias e os Diamantes 1521-1706*. Lisboa: Veja.
- LE CORBUSIER (1977) – *Modulor 2*. Paris: Bibliothèque Médiatons.
- MACHADO, José Alberto (1995) – *André Gonçalves. Pintura do Barroco Português*. Lisboa: Editorial Estampa.
- PEREIRA, José Fernandes (1998) – *Cister, a arquitectura e a cultura artística na época Moderna*. In RODRIGUES, Jorge; VALLE PÉREZ, Xosé Carlos, coord. – *Arte de Cister em Portugal e Galiza*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundación Pedro Barrié de la Maza, p. 230-279.
- PEVSNER, Nikolaus; FLEMING, John; HONOUR, Hugh (1980) – *Diccionario de Arquitectura*. Madrid: Alianza Editorial.
- PIMENTEL, António Filipe (1989) – *Gimac, Carlos*. In PEREIRA, José Fernandes, dir.; PEREIRA, Paulo, coord. – *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, p. 202.
- RÊPAS, Luís Miguel (2003) – *Quando a Nobreza Traja de Branco*. Leiria: Edições Magno.
- ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da (1996) – *Manuel Fernandes da Silva – Mestre pedreiro e Arquitecto de Braga. 1693/1751*. Porto: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão.
- ____ (2005) – *A entrada do Marquês de Fontes na corte de Roma em 1716*. «Poligrafia», n.º 11/12. Porto: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, p. 35-69.
- ____ (2009) – *A prática musical no Mosteiro feminino de Santa Maria de Arouca. Espaços e instrumentos nas vivências claustrais barrocas*. In MELO, Ângela, coord. – *O Órgão do Mosteiro de Arouca. Conservação e Restauro do Património Musical*. Vila Real/Arouca: Direção Regional de Cultura do Norte/Câmara Municipal de Arouca, p. 18-36.
- ____ (2011) – *A Memória de um Mosteiro, Santa Maria de Arouca (Séculos XVII-XX). Das Construções e das Reconstruções*. Porto: Edições Afrontamento.

- RODRIGUES, Ana Duarte (2011) – *The Circulation of Art Treatises in Portugal Between the XV and the XVIII Centuries: Some Methodological Questions*. In MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte – *Tratados de Arte em Portugal/Art Treatises in Portugal*. Lisboa: SCRIBE – Produções culturais, p. 21-42.
- SALDANHA, Nuno, coord. (1994) – *Joanni V Magnifico. A pintura em Portugal ao Tempo de D. João V*. Lisboa: IPPAR.
- SERRÃO, Vítor (1993) – *Duas Ignoradas Pinturas de Mestre Diogo Teixeira no Mosteiro de Santa Mafalda de Arouca*. «Revista Poligrafia», n.º 2. Porto: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, p. 47-69.
- SERRO, Luís Manuel Lourenço (1997) – *O Número de Ouro Como Reitor da Conceção Arquitectónica*. Lisboa: Cooperativa de Ensino Universidade Lusíada.
- SIMÕES, João Miguel (2002) – *Arte e Espiritualidade no Convento das Flamengas ao Calvário, em Lisboa*. In FRÓIS, Virgínia, coord. – *Conversas à volta dos Conventos*. Évora: Casa Sul Editora, p. 35-50.

CARACTERIZAÇÃO TIPOLÓGICA DAS FACHADAS DAS IGREJAS PAROQUIAIS DA ANTIGA COMARCA ECLESIÁSTICA DA FEIRA (SÉCULOS XVII-XX)*

SOFIA NUNES VECHINA**

INTRODUÇÃO

A *fachada*, como afirma Raphael Bluteau, é a «face do edifício» ou «toda a frontaria de um edifício»¹, por conseguinte, é o reflexo visível da sua função e da capacidade económica do seu proprietário.

Na arquitetura civil, se considerarmos a fachada da Casa Nobre, facilmente detetamos o poder socioeconómico do seu proprietário, através da existência e configuração artística de elementos como o brasão, a torre, a capela, ou ainda a escadaria exterior. No que respeita às funções para as quais o edifício foi concebido, verifica-se o enobrecimento artístico dos elementos arquitetónicos correspondentes ao *andar nobre*, portanto às dependências afetas à família, normalmente no primeiro piso. Enquanto as dependências afetas aos serviços são arquitetonicamente mais singelas.

O mesmo se verifica nas casas de habitação e/ou de comércio, com fachada revestida a azulejo no século XIX e XX, por vezes, enobrecida com balaustres, pinhas, urnas, estátuas alegóricas e telhões cerâmicos. No revestimento azulejar podem

* Este artigo resulta da comunicação apresentada na 3ª Jornada de História da Arquitetura Portuguesa, a convite do meu orientador de projeto de doutoramento, Professor Doutor Manuel Joaquim Moreira da Rocha (FLUP/CITCEM), a quem dedico o presente trabalho, agradecendo o rigor e a exigência profissional, a livre e clara transmissão de Conhecimento, a capacidade humana e a paciência amiga, de quem me acompanha profissionalmente desde 2005.

** Doutora em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto; Investigadora CITCEM. sofiavechina@gmail.com.

¹ BLUTEAU, 1713: 8, 9.

encontrar-se inscrições alusivas ao proprietário (normalmente em siglas), à função e denominação (ex. *A Pérola do Bolhão*, no Porto; *Fábrica Cerâmica Viúva Lamego*, em Lisboa; *Quinta de S. Thomé*, em Ovar; etc.), ou à data de construção ou de revestimento do edifício. Nas alegorias pode evidenciar-se uma determinada correspondência, por exemplo, a figura de Mercúrio, deus do comércio, numa casa comercial.

Na arquitetura religiosa, as fachadas das igrejas, como afirma José César Vasconcelos Quintão, vão também «servir para distinguir a igreja dos edifícios civis», «anunciando-se como o início do percurso do crente, simbolicamente ascensional», até à capela-mor, hierarquicamente o lugar mais importante e sagrado de toda a igreja².

Na fachada, como no restante edifício, evidencia-se a tríade vitruviana — *firmitas* (solidez), *utilitas* (comodidade/funcionalidade) e *venustas* (beleza) —, princípios fundamentais na construção arquitetónica que ganham uma maior projeção quando aplicados na face do edifício, por isso, uma maior responsabilidade para quem a projeta, como comprova José Quintão:

*A fachada é, entre todas as partes da idealização dos elementos constitutivos do uno a construir, uma das mais difíceis de consubstanciar. O acto de a desenhar foi, é e será sempre um dos momentos mais inexoravelmente exigentes do acto de arquitetar, pese embora a importância que têm os outros componentes*³.

Dadas todas estas componentes, a fachada é uma riquíssima fonte de informação histórica e artística, sobre a qual nos iremos debruçar no presente trabalho, tomando como caso de estudo as igrejas paroquiais da antiga Comarca Eclesiástica da Feira.

1. FACHADAS DAS IGREJAS DA EXTINTA COMARCA ECLESIASTICA DA FEIRA⁴

A antiga Comarca Eclesiástica da Feira, extinta em 1916, era constituída por 104 freguesias, distribuídas pelos atuais concelhos de Vila Nova de Gaia, Espinho, Ovar, Estarreja, Murto, Feira, Arouca, Oliveira de Azeméis, S. João da Madeira, Vale de Cambra, Águeda e Aveiro.

Do século XIX ao século XX esta área geográfica sofreu alterações que permitiram a extinção da freguesia de Duas Igrejas, em 1843, e a constituição de novas freguesias a partir da desagregação dos lugares de: S. Jacinto (N. Sr.^a das Areias) e Torreira da freguesia de Ovar, em 1855; Espinho da freguesia de Anta, em 1889; Monte

² QUINTÃO, 2005: 34.

³ QUINTÃO, 2005: 35.

⁴ VECHINA, 2017.

da freguesia da Murtosa, em 1933; Afurada da freguesia de Santa Marinha, em 1952; S. João da freguesia de Ovar, em 1985.

Portanto, na atualidade, o antigo espaço geográfico que correspondia à administração eclesiástica da comarca da Feira encontra-se dividido em 110 freguesias, com 118 igrejas paroquiais. Destas igrejas, 113 encontram-se nas 104 freguesias originais. Este número resulta do facto de algumas freguesias terem construído uma nova igreja, mantendo a anterior: S. Pedro de Ossela, construída entre 1882 e 1909; S. Miguel de Junqueira, construída em 1945; S. João de Ver, construída entre 1968 e 2008, com projeto da autoria do Arquiteto Fernando Távora (Porto); Santo André de Lever, construída entre 1969 e 1977, com projeto da autoria do Arquiteto Mário Emílio de Azevedo (Porto); Santa Maria do Vale, construída segundo o projeto, de 1973, da autoria do Arquiteto Mário Morais Soares; Santa Maria de Pindelo, construída entre 1979 e 1984, com projeto da autoria do Arquiteto J. Gomes Fernandes (Porto); Santo Miguel de Arcozelo, construída segundo o projeto, de 1980, da autoria do Arquiteto Mário Emílio de Azevedo (Porto); S. Tiago de Rio Meão, construída entre 1997 e 2000, com projeto da autoria do Arquiteto Ludgero Castro; Santo André de Gião, construída entre 2012 e 2017, com projeto da autoria do Arquiteto Manuel Coutinho (Vila Nova de Gaia).

Exceto as igrejas de S. Pedro de Ossela e de S. Miguel de Junqueira, as restantes igrejas supramencionadas foram construídas segundo uma linguagem arquitetónica contemporânea, com plantas de tendência centralizada e fachadas com configurações muito diversificadas, por isso, não serão consideradas no presente trabalho, bem como as igrejas de Crestuma (construída entre 1942 e 1963, segundo projeto da autoria do Arquiteto Mário Morais Soares) e de Cepelos (construída entre 1957 e 1980, segundo projeto da autoria do Arquiteto Octávio Lixa Filgueiras, do Porto). Nestes dois últimos casos as igrejas antigas foram demolidas.

Em suma, debruçar-nos-emos sobre 104 fachadas do século XV ao século XX, sobre as quais encontramos documentação a partir do século XVII.

1.1. Características e formas segundo a tratadística

Na análise das características arquitetónicas e simbólicas da fachada importa observar o objeto em confronto com a tratadística. Para não nos alongarmos excessivamente, neste trabalho não iremos proceder ao cruzamento das formas arquitetónicas das fachadas em estudo com as estampas dos tratados. A nossa reflexão passará exclusivamente pelos textos.

Dos diversos tratados que circularam em Portugal, destacamos o tratado de S. Carlos Borromeu, *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*, editado pela primeira vez em 1577 (a Portugal chegaram pelo menos duas edições latinas, a de

1577⁵ e a de 1747⁶), e o tratado de Vitruvius, *De Architectura Libri Decem*, do século I a.C., aproximadamente pelo ano 27 a 16 a.C.

Relativamente ao tratado de Vitruvius é nos capítulos dedicados aos templos e basílicas que iremos encontrar maior parte da informação, posteriormente adaptada na construção das igrejas católicas.

Sobre S. Carlos Borromeu (1538-1584), interessa saber que foi Cardeal e Arcebispo de Milão, sobrinho do papa Pio IV, e tendo participado no Concílio de Trento empenhou-se em colocar em prática os decretos conciliares, promovendo inúmeras atividades eclesíasticas de grande importância doutrinal⁷. As *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* surgem no contexto pós-tridentino e serão o resultado dos diversos sínodos promovidos por S. Carlos Borromeu, expondo descrições detalhadas e ordenadas de como a igreja e demais edifícios eclesíasticos deveriam ser construídos, mobilados e decorados.

Assim como os decretos do Concílio de Trento funcionaram como o primeiro documento normativo da Igreja, do ponto de vista comportamental, administrativo, litúrgico e devocional, passando para o papel o que a tradição foi definindo e defendendo durante séculos, o tratado de S. Carlos Borromeu fez o mesmo no que respeita ao objeto construído.

1.1.1. Enquadramento da fachada no conjunto arquitetónico

Relativamente à fachada, o tratado de S. Carlos Borromeu dedica-lhe o capítulo III do livro I. Contudo, no capítulo I, do mesmo livro, verificamos que a fachada da igreja se destaca na freguesia, primeiramente, pelas características de implementação do edifício.

1. Segundo as *Instructiones*, a igreja seria construída em lugar mais elevado, e se a área geográfica de implementação da igreja fosse completamente plana, deveria construir-se por forma a ascender-se a ela através de três ou cinco degraus⁸.

Estas características seguem a tradição greco-romana descrita no tratado de Vitruvius, no qual refere a fundação de templos em zonas elevadas:

⁵ BORROMEO: 1577.

⁶ BORROMEO: 1747.

⁷ Ainda recentemente o papa Bento XVI reconheceu que S. Carlos Borromeu: «sobressai no século XVI como modelo de Pastor exemplar pela caridade, doutrina, zelo apostólico e sobretudo pela oração: 'as almas dizia ele conquistam-se de joelhos'. Consagrado Bispo com apenas 25 anos, pôs em prática quanto o Concílio de Trento ditou, o qual impunha que os Pastores residissem nas respectivas Dioceses, e dedicou-se totalmente à Igreja ambrosiana: visitou-a em todas as suas partes por três vezes; proclamou seis sínodos provinciais e onze diocesanos; fundou seminários para formar uma nova geração de sacerdotes; construiu hospitais e destinou as riquezas de família ao serviço dos pobres; defendeu os direitos da Igreja contra os poderosos; renovou a vida religiosa e instituiu uma nova Congregação de sacerdotes seculares, os Oblatos» (BENTO XVI, 2007).

⁸ BORROMEO, 1985: 4.

Os templos sagrados dos deuses, que se consideram ser a mais alta tutela da cidade, Júpiter, Juno e Minerva, dever-lhes-ão ser distribuídas zonas no lugar mais elevado, de onde se possa observar a maior extensão do recinto fortificado⁹.

Ou ainda, a existência de degraus, na fachada, em número ímpar e com medidas que permitam uma subida harmoniosa:

No frontispício, os degraus deverão ser dispostos de tal modo que sejam sempre ímpares: pois como se sobe o primeiro degrau com o pé direito, também este será o primeiro a atingir a parte superior do templo. Sou da opinião de que a altura destes degraus deverá ser definida de modo que não fique maior que cinco sextos do pé nem menos que três quartos; deste modo, a subida não será custosa. Quanto à largura dos degraus, considera-se que não deverá ser inferior a um pé e meio nem superior a dois¹⁰.

Nas igrejas paroquiais da extinta Comarca Eclesiástica da Feira verificamos que todas as igrejas se apresentam mais elevadas, exceto as igrejas de Escariz, Mansores, S. Jorge e Vale (primitiva), que se encontram numa cota de terreno mais baixa.

É de notar que os degraus dos templos sofreram muitas alterações no século XX e XXI e por esse motivo encontramos, nas igrejas de Avintes, Beduído, Cucujães, Lobão e Murtoza, a marca de antigos degraus, hoje nivelados com o pavimento exterior. Porém, os degraus que encontramos são proporcionais e fáceis de subir e a elevação, em frente à fachada, nestes edifícios, é feita através de um degrau (igrejas de Argoncilhe, Arões, Castanheira do Vouga, Escapães, Grijó, Louredo, Lourosa, Macieira de Sarnes, Nogueira da Regedoura, Olival, Pedroso, Sanguedo, Veiros, Vila Cova de Perrinho, Vila Maior e Vilar do Paraíso; antigas igrejas de Lever, Junqueira, Ossela e Pindelo), de dois degraus (igreja de Sandim), de três degraus (igrejas de Avanca, Bunheiro, Canedo, Espargo, Guetim, Loureiro, Roge, Santa Maria de Lamas, São Martinho da Gândara, Valadares e Válega), de quatro degraus (igrejas de Anta, Cesar e Fornos) e de cinco degraus (igrejas de Arada, Canelas, Cepelos, Codal, Fajões, Rio Meão, Santa Marinha, São João de Ver, São Roque e Souto).

A igreja de Gião é a única que se apresenta com a capela-mor virada para a rua principal, por isso, a sua elevação encontra-se excecionalmente com três degraus junto à fachada posterior e não ao frontispício.

As restantes igrejas apresentam um número de degraus superior a cinco. Destas destacam-se, pela dimensão e configuração, as escadarias das igrejas de Arrifana,

⁹ VITRÚVIO, 2009: livro I, cap. VII, 54.

¹⁰ VITRÚVIO, 2009: livro III, cap. IV, 119.

Esmoriz, Guisande, Gulpilhares, Junqueira (nova), Macieira de Cambra, Macinhata da Seixa, Mafamude, Mosteirô, Mozelos, Nogueira do Cravo, Oliveira de Azeméis, Oleiros, Ovar, Paços de Brandão, Paramos, Romariz, Sanfins, Santa Maria da Feira, S. Félix da Marinha, S. João da Madeira, S. Pedro de Castelões, S. Vicente de Pereira, Silvalde, Ul e Vilar do Paraíso.

Como verificamos nem todas as igrejas apresentam um número de degraus ímpar, embora esta seja o modelo mais significativo.

2. Segundo o tratado de S. Carlos Borromeu, a igreja deveria assemelhar-se a uma ilha, com as suas paredes separadas das paredes de outras casas¹¹.

Excetuando as igrejas conventuais e paroquiais, de Grijó, Santa Maria da Feira e Cucujães, que pela sua natureza funcional tinham algumas das suas paredes ligadas às paredes do corpo monástico, as restantes igrejas paroquiais da antiga Comarca Eclesiástica da Feira seguem esta normativa, estando a fachada voltada para a artéria principal da freguesia (exceto no caso da igreja de Gião), suficientemente distante das construções mais próximas.

3. Quanto à planta da igreja deve ser, preferencialmente, em forma de cruz alongada, «como se observa nas maiores sacras basílicas romanas»¹². Esta forma segue a tradição greco-romana de composição simétrica dos templos, tendo como medida padrão a proporção humana, conforme descreve Vitruvius:

A composição dos templos assenta na comensurabilidade, a cujo princípio os arquitectos deverão submeter-se com muita diligência. A comensurabilidade nasce da proporção, que [...] consiste na relação modular de uma determinada parte dos membros tomados em cada secção ou na totalidade da obra, a partir da qual se define o sistema das comensurabilidades. Pois nenhum templo poderá ter esse sistema sem conveniente equilíbrio e proporção e se não tiver uma rigorosa disposição como os membros de um homem bem configurado¹³.

¹¹ BORROMEO, 1985: 5.

¹² BORROMEO, 1985: 7. (tradução, do espanhol, da responsabilidade do autor)

¹³ VITRÚVIO, 2009: livro III, cap. I, 109.

Vitrúvio apresenta igualmente as proporções do corpo humano¹⁴ e a sua relação na construção dos templos¹⁵. Estas duas descrições, por volta de 1490, deram origem ao famoso desenho do *Homem Vitruviano*, de Leonardo da Vinci, atualmente pertença da Gallerie dell'Accademia, em Veneza. Este desenho reflete de forma clara a relação entre as proporções humanas e a planta da igreja, sendo a fachada o correspondente aos pés do *Homem Vitruviano*, a nave o espaço entre os pés e o pescoço, o transepto os braços e a capela-mor a cabeça.

As igrejas da antiga Comarca Eclesiástica da Feira são todas de planta longitudinal, regra geral de uma nave, com composição arquitetónica e artística simétrica, apresentando proporções aproximadas ao corpo humano. Porém, só as igrejas de Santa Maria da Feira e de Grijó apresentam transepto, que corresponderá a uma pequena fração do braço humano. A igreja de Grijó é a única que não apresenta torre sineira junto à fachada, o que a aproxima mais da simetria e proporções humanas referidas por Vitrúvio.

As igrejas de Ovar, Pedroso e S. Pedro de Castelões, são de três naves. Fermedo é um caso excepcional de duas naves e por isso, de todas as igrejas, a mais desproporcionada, por apresentar a capela-mor do lado da Epístola, em vez de se encontrar centrada em relação à nave, ou seja, a cabeça está deslocada em relação ao corpo do edifício.

1.1.1.1. A Torre Sineira

Segundo S. Carlos Borromeu, no capítulo XXVI do seu tratado, a torre sineira deve ser «de forma quadrada ou de outra forma, como considere o arquitecto, de acordo com o tipo de igreja e lugar. Para cima, com o acórdão que, seja construída [...] de acordo com a amplitude da igreja»¹⁶.

¹⁴ «Com efeito, a natureza de tal modo compôs o corpo humano que o rosto, desde o queixo até ao alto da testa e à raiz dos cabelos, corresponde à sua décima parte, e a mão distendida, desde o pulso até à extremidade do dedo médio, outro tanto; a cabeça, desde o queixo ao cocuruto, à oitava; da parte superior do peito, na base da cerviz, até à raiz dos cabelos, à sexta parte, e do meio do peito ao cocuruto da cabeça, à quarta parte. Por sua vez, da base do queixo à base das narinas vai a terça parte da altura do citado rosto, e do nariz, na base das narinas, ao meio das sobrancelhas, vai outro tanto; daqui até à raiz dos cabelos temos a frente, que é também a terça parte. O pé, por seu turno, corresponde à sexta parte da altura do corpo; o antebraço, à quarta; o peito, também à quarta. Também os restantes membros têm as suas proporções de medida, com o uso das quais também os antigos pintores e estatuários ilustres alcançaram grandes e inumeráveis louvores» (VITRÚVIO, 2009: livro III, cap. I, 109).

¹⁵ «De modo semelhante, sem dúvida, os membros dos edifícios sagrados devem ter em cada uma das partes uma correspondência de medida muito conformemente, na globalidade, ao conjunto da magnitude total. Acontece que o umbigo é, naturalmente, o centro do corpo; com efeito, se um homem se puser deitado de costas com as mãos e os pés estendidos e colocarmos um centro de compasso no seu umbigo, descrevendo uma circunferência, serão tocados pela linha curva os dedos de qualquer uma das mãos ou dos pés. Igualmente, assim como o esquema da circunferência se executa no corpo, assim nele se encontra a figura do quadrado; de facto, se medirmos da base dos pés ao cocuruto da cabeça e transferirmos esta medida para a dos braços abertos, encontrar-se-á uma largura igual à altura, como nas áreas definidas em retângulo com o auxílio do esquadro» (VITRÚVIO, 2009: livro III, cap. I, 109-110).

¹⁶ BORROMEU, 1985: 69.

Quanto à sua localização, nas igrejas mais insignes, deve ser «na cabeça do átrio ou pórtico, que está perto dos fóruns da igreja, pela mão direita de quem entra, e de tal modo desunida de qualquer parede, que pode circular-se à sua volta»¹⁷. Nas restantes igrejas a torre pode localizar-se «no ângulo da igreja, pela direita de quem entra, não muito longe da porta, ainda que sobressaia da igreja» e a sua entrada pode ser feita por dentro, do lado da igreja, protegida, com batentes e ferrolho¹⁸.

Nos lugares onde a falta de recurso não permita a construção de uma torre, podem construir-se «pilastras de tijolo pegadas à parte mais alta da parede e as mesmas arqueadas, de onde se suspendem os sinos». Independentemente de serem colocados numa torre ou numa sineira, os sinos têm obrigatoriamente de ser consagrados antes da sua colocação¹⁹.

Se for uma igreja catedral deve abrigar sete sinos ou um mínimo de cinco; se for colegial, três sinos — um maior, um médio e um pequeno; se for paroquial, três sinos ou, pelo menos, dois. Os sinos devem ter sons distintos, embora harmoniosos entre si, de acordo com as diferentes naturezas e significações dos ofícios divinos que se fazem²⁰.

Convenientemente, a torre sineira das igrejas mais distintas, deve ter um relógio, «confeccionado com obra artificiosa de acordo com a forma do edifício», que permita que «o registo de cada hora seja anunciado por dentro com o som de um sino, por fora com a efigie de uma estrela que se chumbe em círculo, colocada num lugar evidente»²¹.

Deve ser construída com²²:

1. Firmeza;
2. Ventanas proporcionadas e elegantes a rasgar cada parede. As ventanas mais altas devem ser distinguidas com colunas ou pilastras;
3. Coroamento que não seja triangular, mas circular ou piramidal, com «uma efigie do galo, firmemente fixada, poderá apoiar uma cruz erecta»;
4. Entrada bem protegida, com firmes batentes, travamento e chave, «a fim de que perpetuamente possa estar encerrada, exceto quando seja necessário tocar os sinos»;
5. No interior, deve ser rematada por abóbada e ter uma escada proporcionada, em forma de caracol ou outra forma, de pedra ou de madeira, que permitam o acesso aos sinos de forma cómoda e sem perigo.

¹⁷ BORROMEIO, 1985: 70.

¹⁸ BORROMEIO, 1985: 71.

¹⁹ BORROMEIO, 1985: 71-72.

²⁰ BORROMEIO, 1985: 70.

²¹ BORROMEIO, 1985: 71.

²² BORROMEIO, 1985: 69-72.

Nas igrejas em análise, efetivamente, encontramos características que estão de acordo com o tratado de S. Carlos Borromeu.

As torres sineiras, solidamente construídas, têm planta quadrada, embora nem todas estejam em completa harmonia com a igreja, como é o caso da torre da igreja de Arões com um diâmetro desproporcional em relação à igreja, ou as torres de Be-duído e Lobão, excessivamente altas em relação ao corpo das respectivas igrejas.

A única torre afastada do corpo da igreja encontra-se em Grijó.

Importa referir que a maior parte destes edifícios apresenta uma única torre, porém, não estão exclusivamente do lado direito (Epístola). Encontram-se 40 igrejas com torre do lado do Evangelho, 37 com torre do lado da Epístola e 13 com torre ao centro — 9 campanários diretamente apostos sobre a empena do edifício e 4 igrejas com torre ao centro integrada na fachada (as igrejas de Junqueira, Santa Maria de Lamas e S. João da Madeira com torre ligeiramente destacada; a igreja de Sandim com a torre central integrada na fachada, que embora marque a axialidade do alçado e acentue a sua verticalidade, acaba por dar continuidade ao ritmo imposto pelas pilstras do corpo do frontispício). Em Vila Cova de Perrinho, a sineira não assenta sobre a parede mais alta da igreja, mas sobre uma parede própria, como se se tratasse do correspondente à torre sineira, em registo bidimensional, por isso, foi contabilizada como torre do lado da Epístola²³.

Com duas torres sineiras encontram-se 13 igrejas, dentro destas estão as igrejas de três naves, bem como duas, das três igrejas, onde as torres se assumem integradas na fachada como um significante passivo²⁴, ou seja, dando continuidade à linguagem arquitetónica e decorativa da fachada e respeitando a sua proporcionalidade. São os casos de Oliveira de Azeméis e Ovar, com duas torres, e de S. João da Madeira com uma torre ao centro.

As entradas para a torre são diversificadas, podem ser feitas através do interior da igreja (ex. Ovar) ou pelo exterior, a maior parte. As entradas externas podem ser feitas por uma porta, no rés-do-chão da torre, seja aberta na face da torre (ex. Madalena), do lado (ex. Escariz) ou atrás (ex. Guisande). Em maior número evidenciam-se as torres das igrejas com entrada externa, na parte de trás da torre, aberta ao nível do primeiro piso, com escadaria de acesso. (ex. Gião, com uma torre; Cortegaça, com duas torres). Neste último caso, a entrada é elevada na torre para que no interior da igreja se possa utilizar o rés-do-chão da torre como batistério.

O número de sinos varia entre um, dois (em maior número), três e até quatro sinos.

²³ *Vd. Tabela 1.*

²⁴ QUINTÃO, 2005: 143-147.

Relativamente aos relógios, muitos deles foram retirados em obras de finais do século XX e inícios do século XXI, porém a sua existência ainda subsiste em algumas igrejas, poucas, com forma circular, normalmente colocado na face da torre.

O coroamento da torre é feito por um campanário vazado, de cada lado, habitualmente, por uma ventana em arco de volta perfeita, geralmente assente sobre pilastras. Algumas ventanas recebem os sinos, outras são abertas por uma questão de simetria. No caso de Vila Cova de Perrinho a sineira é constituída por uma única ventana. Em Madaíl, para além das ventanas laterais, em arco de volta perfeita, rasgam-se três frestas na face da torre. Em Veiros e Beduído, verifica-se a utilização de dupla ventana em três dos quatro lados, nomeadamente na face do campanário.

Vinte e sete campanários são rematados por cúpula, sendo a cúpula de Roge composta por zimbório. Cinquenta e um campanários, a maioria, apresentam coruchéus piramidais e vinte e um exibem coruchéus bulbosos. O campanário de Macieira de Sarnes é rematado por telhado de quatro águas, o de Loureiro por uma estrutura plana e o de Pedroso segue a tradição medieval com duas torres rematadas por ameias e merlões — a torre do lado da Epístola é medieval, a outra é uma imitação de 1929²⁵.

Quanto à análise da estrutura arquitetónica, considerando o conjunto formado pela face da torre e a face da igreja, das 104 igrejas, Grijó não tem torre na fachada, 46 igrejas têm torre(s) integrada(s) na fachada e 57 têm torre(s) justaposta(s) à fachada. Destas torres, 32 apresentam-se com elementos arquitetónicos da fachada (pilastras, pináculos, segmentos de frontão, etc.) sobrepostos ao cunhal que liga a torre ao frontispício, 20 encontram-se ligeiramente recuadas em relação à fachada e 8 têm entre si e a fachada um estreito pano murário, com ou sem fenestranças.

Dentro das igrejas com torre(s) integrada(s), salvo as três exceções que já verificámos, as restantes apresentam-se como significantes ativos²⁶, ou seja, apesar de respeitarem os limites verticais e de darem continuidade às modinaturas da fachada, destacam-se através de um corpo cego ou com fenestranças próprias, que podem ser frestas ou janelas fora do alinhamento e proporção dos vãos de iluminação da fachada.

Muitas destas estruturas são posteriores à construção da fachada, como se pode constatar na Tabela 3, e apesar de todos os factos apresentados estas torres evidenciam uma certa independência em relação às fachadas em estudo, exceto Oliveira de Azeméis, Ovar e S. João da Madeira, pelos motivos que já indicámos.

²⁵ *Vd.* Tabela 3.

²⁶ QUINTÃO, 2005: 140.

Tabela 1. Torres Sineiras das Igrejas da Antiga Comarca Eclesiástica da Feira – posição e características em relação à fachada (as cruces a negrito correspondem aos edifícios mais recentes em freguesias com duas igrejas contempladas por este trabalho)

FREGUESIA	UMA TORRE			DUAS TORRES	INTEGRADA	JUSTAPOSTA	RECUADA	C/ ELEMENTOS SOBREPOSTOS	C/ DIVISÃO DA FACHADA
	Lado do Evangelho	Lado da Epístola	Centro						
Agadão	X					X			
Anta	X				X				X
Arada	X				X				
Arcozelo	X				X		X	X	
Argoncilhe		X			X			X	
Arões		X				X	X		
Arrifana	X					X	X		
Avanca				X	X				
Avintes	X					X	X		
Beduido	X					X			
Bunheiro		X			X			X	
Canedo		X				X ²⁷			
Canelas	X				X		X		
Canidelo		X			X			X	
Carregosa				X		X			
Castanheira do Vouga	X				X				
Cesar				X	X			X	
Codal	X					X		X	
Cortegaça				X	X				
Cucujães	X					X			
Duas Igrejas		X				X	X		
Escapães		X				X		X	
Escariz	X					X	X		
Esmoriz		X			X			X	
Espargo	X				X			X	
Fajões		X			X				
Fermedo	X					X	X		

²⁷ A fachada foi reedificada em 1800 e a base da torre sineira parece ser um reaproveitamento de uma estrutura anterior, sendo o campanário colocado por cima dessa estrutura e ligeiramente recuado em relação à base da torre.

FREGUESIA	UMA TORRE			DUAS TORRES	INTEGRADA	JUSTAPOSTA	RECUADA	C/ ELEMENTOS SOBREPOSTOS	C/ DIVISÃO DA FACHADA
	Lado do Evangelho	Lado da Epístola	Centro						
Fiães			X			X			
Fornos	X					X		X	
Gião	X				X				X
Guetim			X			X			
Guisande	X					X			X
Gulpilhares	X				X		X		
Junqueira	X		X		X	X			
Lever		X				X			
Lobão	X					X			X
Louredo		X				X			
Loureiro		X			X ²⁸				
Lourosa		X			X				
Maceda				X	X				
Macieira de Cambra		X				X		X	
Macieira de Sarnes	X					X	X		
Macinhata da Seixa		X				X			
Madail		X				X			
Madalena	X					X	X		
Mafamude				X	X			X	
Mansores		X				X			
Milheirós de Poiares		X			X				
Mosteiró		X				X		X	
Mozelos		X			X			X	
Murtosa	X					X		X	
Nogueira da Regedoura		X			X			X	
Nogueira do Cravo		X				X		X	
Oleiros			X			X			
Olival	X					X			
Oliveira de Azeméis				X	X			X	

²⁸ A zona inferior da torre é um reaproveitamento da torre da antiga igreja, por isso, não corresponde aos elementos arquitetónicos da fachada, embora toda a restante estrutura esteja integrada.

CARACTERIZAÇÃO TIPOLÓGICA DAS FACHADAS DAS IGREJAS PAROQUIAIS

FREGUESIA	UMA TORRE			DUAS TORRES	INTEGRADA	JUSTAPOSTA	RECUADA	C/ ELEMENTOS SOBREPOSTOS	C/ DIVISÃO DA FACHADA
	Lado do Evangelho	Lado da Epístola	Centro						
Oliveira do Douro	X				X		X		
Ossela	X		X			XX	X		
Ovar				X	X			X	
Paços de Brandão		X			X			X	
Paramos			X			X			
Pardilhó	X				X			X	
Pedroso				X	X				
Perosinho	X				X		X	X	
Pigeiros		X			X			X	
Pindelo	X					X	X		
Riba Ul		X				X		X	
Rio Meão	X					X		X	
Roge		X				X			X
Romariz			X			X			
S. Félix da Marinha	X				X		X		
S. João da Madeira			X		X				
S. João de Ver		X				X			
S. Jorge		X			X				X
S. Martinho da Gândara	X					X		X	
S. Miguel do Mato	X					X			
S. Pedro de Castelões				X		X			
S. Roque	X					X			
S. Vicente de Pereira	X					X		X	
Sandim			X		X				
Sanfins		X			X		X		
Sanguedo	X					X			X
Seixezelo	X				X				
Sermonde			X			X			
Serzedo		X			X		X	X	
Silvalde				X	X				
Souto			X			X			
St.ª Maria da Feira				X		X			

FREGUESIA	UMA TORRE			DUAS TORRES	INTEGRADA	JUSTAPOSTA	RECUADA	C/ ELEMENTOS SOBREPOSTOS	C/ DIVISÃO DA FACHADA
	Lado do Evangelho	Lado da Epístola	Centro						
St.ª Maria de Lamas			X		X				
St.ª Marinha		X				X ²⁹			
Travanca			X			X			
Ul		X			X				
Valadares	X				X		X	X	
Vale		X				X			
Válega	X				X			X	
Veiros		X				X		X	
Vila Chã				X		X		X	
Vila Cova de Perrinho		X				X ³⁰			
Vila Maior		X				X			X
Vilar de Andorinho		X			X				
Vilar do Paraíso	X				X		X		

Como escreveu Carlos Alberto Ferreira de Almeida, a existência de um sino era «sinal de autonomia de uma terra, regulador e anunciador de toda a vida local», por ele se regia a população quotidianamente desde o despertar até ao deitar, nos dias de festa e nos dias de pesar³¹. Não é de estranhar esta aproximada independência estrutural, dadas as funções específicas e o poder simbólico e apotropaico do campanário, mais concretamente dos sinos que ele alberga. Esta autonomia, como já verificámos, é reconhecida por S. Carlos Borromeu, que descreve as torres como estruturas que «estão unidas à igreja»³².

1.1.2. A Fachada

Segundo São Carlos Borromeu, as paredes exteriores, incluindo o frontispício, devem ser feitas, de acordo com a deliberação do bispo e o conselho do

²⁹ A torre foi construída em 1894 numa zona mais recuada da fachada, e claramente diferenciada em relação à fachada.

³⁰ Na verdade, trata-se de uma sineira colocada sobre um tramo acrescentado à fachada, tal como se correspondesse a uma torre.

³¹ ALMEIDA, 1966: 339-370.

³² BORROMEU, 1985: 69.

arquiteto³³, definindo-se atentamente o tipo de estrutura, a firmeza e qualidade das paredes e do seu reboco, entre outras questões técnicas, «segundo o modo de edificar a igreja e segundo a condição da região e do lugar»³⁴. Logo, estando definida a *utilitas*, deveria garantir-se a *firmitas* e adequar-se a *venustas* ao lugar de construção do templo, tal como é referido por Vitrúvio, no capítulo sobre a preparação dos rebocos: «os ornatos deverão estar de acordo com os princípios intrínsecos da conveniência, de modo que expressem as características adequadas às circunstâncias de lugar e não se mostrem alheias às particularidades dos diferentes estilos»³⁵.

Segundo S. Carlos Borromeu, a obra tem de transmitir «a piedade e religião cristã», não pode ser disforme, imprópria, obscena, profana ou de aparência pagã, mesmo «que ostentando a magnificência popular ou as insígnias de familiares»³⁶.

Acima de tudo convém a firmeza da arquitetura, mesmo que para tal sejam utilizadas estruturas arquitetônicas em estilos ligados aos templos greco-romanos: «Não se proíba, porém, pela firmeza da arquitetura, alguma estrutura do gênero ou dórico, ou jônico, ou coríntio, ou de obra de diferente sorte, se de todo o modo a ciência arquitetônica alguma vez o exigir»³⁷.

A firmeza é naturalmente associada à igreja como templo eterno, tal como Vitrúvio o defendia para os templos pagãos:

*Portanto, se a natureza compôs o corpo do homem, de modo a que os membros correspondam proporcionalmente à figura global, parece que foi por causa disso que os Antigos estabeleceram que também nos acabamentos das obras houvesse uma perfeita execução de medida na correspondência de cada um dos membros com o aspecto geral da estrutura. Por conseguinte, se nos transmitiram regras para todas as construções, elas destinavam-se sobretudo aos templos dos deuses, porque as qualidades e os defeitos destas obras permanecem eternos*³⁸.

Conforme o tratado quinhentista, as paredes laterais e posteriores não devem apresentar nenhuma imagem, o que se verifica em todas as igrejas da antiga comarca da Feira, exceto Cucujães e S. Jorge que têm um nicho na parede posterior.

³³ No capítulo XXXIV, S. Carlos Borromeu, adverte para o respeito que os juizes ou arquitetos da fábrica da igreja devem ter pela autoridade episcopal e que «não se permitam por eles em tal obra eclesiástica». Quanto ao bispo, recomenda que, antes de autorizar a construção de uma igreja seja diligente e garanta um acordo idóneo, devidamente registado nos arquivos públicos (BORROMEU, 1985: 113).

³⁴ BORROMEU, 1985: 7.

³⁵ VITRÚVIO, 2009: livro VII, cap. IV, 271.

³⁶ BORROMEU, 1985: 112-113.

³⁷ BORROMEU, 1985: 113.

³⁸ VITRÚVIO, 2009: livro III, cap. I, 110.

As fachadas devem ter «uma vista tanto mais agradável e augusta, quanto mais adornadas estejam com imagens ou pinturas sacras» e na sua construção o arquiteto tem de ser diligente e cumprir com todos os requisitos³⁹:

Que no frontispício de cada igreja, sobretudo paroquial, desde logo, pela parte superior da entrada principal, por fora, se pinte ou se esculpa decorosa e religiosamente a imagem da beatíssima Virgem Maria com seu filho Jesus nos braços; pelo seu lado direito represente-se a efigie do santo ou da santa com cujo nome aquela igreja é denominada; igualmente pelo esquerdo, outro do santo ou santa, ao qual, com predileção, o povo daquela paróquia lhe presta veneração; ou ao menos, se toda esta obra das três imagens não se puder fazer, só o santo ou santa com cujo nome a igreja se chama. Se aquela igreja tem como dia festivo o título ou da anunciação, ou da natividade de Santa Maria, represente-se a efigie da beatíssima Virgem, que convenha à doutrina do mistério. Mas para que perpetuamente seja protegida da chuva e da inclemência do tempo, ao arquiteto corresponderá vigiar muito habilmente esta estrutura⁴⁰.

Sobre as imagens sacras, diz S. Carlos Borromeu, que não devem ser reproduzidas no chão, nem em lugar sujo e lamacento; nem em lugares uliginosos, «os quais provocam a deformação e corrupção da pintura em algum espaço de tempo»; nem de baixo das janelas, por estarem expostas aos pingos da chuva; nem em lugar onde se coloquem pregos⁴¹.

S. Carlos Borromeu revela uma grande preocupação com a posição e conservação da pintura e escultura, mas considera-as importantes na construção da fachada.

Nas fachadas das igrejas da antiga Comarca Eclesiástica da Feira, chegaram aos nossos dias diversas esculturas, sobretudo de oragos, colocadas em nichos, que as protegiam das intempéries. As mais antigas remontam ao século XV-XVI.

No caso da igreja de Agadão, a fachada exhibe um nicho vazio, junto à empena. Embora a sua existência registre a intenção de lhe ser colocada uma imagem, não sabemos se alguma vez a teve.

Quanto à pintura existente, são obras mais recentes, mas em materiais resistentes, que conferem distinção e dignidade à igreja — vitrais nas janelas do coro-alto e azulejo a revestir parte ou a totalidade das fachadas, ou simplesmente exibindo o registo do orago e do santo de segunda maior devoção na freguesia.

Em suma, estas fachadas são a prova de continuidade das regras construtivas e decorativas, esclarecidas pela tratadística, ao longo de séculos, e apesar de não seguirem tudo meticulosamente, estão muito próximas do que foi apresentado.

³⁹ BORROMEIO, 1985: 7-8.

⁴⁰ BORROMEIO, 1985: 8.

⁴¹ BORROMEIO, 1985: cap. XVII, 40.

Das 104 fachadas em estudo só 11 não ostentam qualquer imagem pictórica ou escultórica — ver Tabela 2. As restantes (93) apresentam:

1. Insígnias em médio ou alto-relevo

Num total de 14 fachadas: 6 têm as insígnias do seu orago — exceto a igreja de Beduído que exhibe a concha de S. Tiago, as restantes mostram as chaves e a mitra de S. Pedro — ambos apóstolos; 4 têm insígnias relacionadas com as ordens religiosas às quais pertenciam — Arada, Maceda e Rio Meão, com a cruz da Ordem de Malta e Santa Maria da Feira com a Águia de S. João Evangelista, padroeiro dos Lóios; 2 com as armas de Portugal — Veiros, por pertencer a um padroado da Ordem de Cristo e Roge por estar ligada ao padroado da Casa do Infantado; Cortegaça têm a cruz e o cálice da Paixão, que reforça a mensagem transmitida pelo revestimento azulejar; Pigeiros e Guetim são casos excecionais, em que as próprias portas principais de madeira têm esculpidas a adoração da Eucaristia em Pigeiros, e as Armas Christi associadas à Sagrada Eucaristia, representada por uma custódia, em Guetim.

2. Esculturas inseridas em nicho

Num total de 47 casos: 24 com uma única imagem, do orago, num nicho por cima do portal principal; 15 com uma imagem, em nicho junto à empena; e 8 em localizações diferenciadas — 1 imagem do orago nas torres de Canedo e S. Pedro de Castelões; 3 imagens, uma delas do orago, na empena da igreja de Cortegaça; 1 imagem do orago por cima da janela do coro-alto de Esmoriz; duas imagens em nichos laterais à janela central do coro-alto — em Cucujães o orago encontra-se do lado do Evangelho, em S. Félix da Marinha encontra-se do lado da epístola; em Grijó e Paramos nenhuma das imagens corresponde ao orago, do lado do Evangelho S. Pedro e da Epístola S. Paulo, da mesma forma estes dois apóstolos são representados nos azulejos de Cortegaça.

3. Pinturas em azulejo

A azulejaria revela-se neste estudo um material de grande importância no património arquitetónico religioso desta região. Como podemos verificar na Tabela 2, maior parte da pintura azulejar, documentada/assinada, provém das fábricas Aleluia (Aveiro) e Carvalhinho (Vila Nova de Gaia).

A azulejaria padrão reveste 44 fachadas na totalidade. Em Avintes reveste a torre e em S. Martinho da Gândara a igreja. Em Esmoriz o padrão remete para a paixão de Cristo e em Escapães, Fermedo e S. Miguel do Mato para os sete sacramentos.

Com um revestimento figurativo encontramos 12 fachadas: Carregosa é revestida parcialmente; Cucujães só na face da igreja; Cesar, Fiães, Serzedo e Souto resultam da conjugação de cercaduras e azulejos padrão com elementos figurativos; Cortega-

ça, Fajões, Guisande, Nogueira da Regedoura, S. Félix da Marinha e Válega são uma obra totalmente figurativa. Nestas composições vamos encontrar a representação do orago em 9, estando do lado do Evangelho, sempre que do outro lado é criado espaço para outra representação, e normalmente ao nível do coro-alto.

Inseridos numa fachada revestida a azulejo padrão ou simplesmente caiada, encontram-se os registos azulejares. Nas fachadas com azulejo padrão, podem ter sido colocados aquando o revestimento ou serem anteriores, como é o caso de Olival. Encontramos 26 fachadas com registos: 3 com um único registo (em Lever para comemorar o centenário de Nossa Senhora da Conceição como padroeira de Portugal, em Cucujães com o Sagrado Coração de Maria, na torre sineira, e em Sandim com o orago); 23 com dois ou mais registos (8 sem referência direta ao orago, sendo que na sua maioria existe uma escultura com essa dedicação; 14 com o registo dedicado ao orago do lado do Evangelho e 1 com o orago, excecionalmente, do lado da Epístola).

Importa referir que algumas destas igrejas no presente século foram intervencionadas, procedendo-se à remoção dos revestimentos azulejares, por exemplo, em Arada e Ul foi retirada a azulejaria padrão e os dois registos; em Vila Chã e Gulpilhares foi removida a azulejaria padrão, mantendo os registos.

4. Pintura em vitral

Em 38 fachadas, na janela do coro-alto, encontra-se um vitral: 9 com a representação do orago, 10 se contabilizarmos Santa Maria da Feira que representa o padroeiro dos Lóios, S. João Evangelista, embora a igreja seja dedicada ao Espírito Santo; 26 com uma cruz; Oliveira do Douro com a figura de Cristo crucificado e Válega com o Espírito Santo.

Como se pode verificar na Tabela 2, as representações de Nossa Senhora não estão necessariamente na parte superior da porta principal, como sugere S. Carlos Borromeu, mas existem sob as mais diversas invocações — Assunção, Remédios, Ajuda, etc. O orago está normalmente à esquerda (lado do Evangelho), se estivermos de frente para a fachada. Se considerarmos que S. Carlos Borromeu indica como referência a posição de Nossa Senhora, dizendo que o orago deve estar «pelo seu lado direito», então tratar-se-á do lado do Evangelho. Do outro lado, da Epístola, quando existem, estão as devoções com maior veneração, a seguir ao orago.

Quanto à posição da escultura e pintura, que não deveria ser próxima do chão, nem se localizar em sítio demasiado exposto às intempéries, é igualmente um facto no caso destas fachadas. As esculturas são protegidas por nicho em lugar elevado e as representações pictóricas encontram-se, quanto muito, à altura do observador, suficientemente protegidas do chão, da sujidade e da humidade.

Tabela 2. Identificação das Esculturas e Pinturas Existentes nas Fachadas das Igrejas da Antiga Comarca Eclesiástica da Feira (são identificadas as invocações representadas em conformidade com a natureza técnica; as insígnias quando identificadas com o nome de um santo correspondem aos seus atributos simbólicos e não à sua representação concreta; a negrito destacam-se os oragos das igrejas; a sigla «ev.» designa o lado do Evangelho e a «ep.» o lado da Epístola, ao centro fica o portal da igreja; nos revestimentos — «rev.» — azulejares identifica-se o revestimento *total*, só na fachada da igreja, ou só o revestimento da fachada da *torre* sineira; no revestimento figurativo é identificado se é *total* ou *parcial* — o «rev. comp.» /revestimento composto refere-se a uma composição que embora possa utilizar a azulejaria padrão na composição é evidentemente figurativa no conjunto azulejar)

FREGUESIA	RELEVO e/ insígnias	ESCULTURA			AZULEJARIA			VITRAIS
		Em nicho por cima do portal axial	Em nicho junto à empena	Em outro local	Rev. Padrão	Rev. Figurativo	Registos	
Agadão	-	-	Nicho sem imagem	-	-	-	-	-
Anta	-	-	S. Martinho	-	Total	-	S. Mamede (ev.); S. Martinho (ep.)	Cruz
Arada	Cruz da Ordem de Malta ⁴²	-	S. Martinho	-	-	-	-	-
Arcozelo	-	-	-	-	Total	-	S. Miguel (torre); Sr.ª dos Remédios (ev.); St.º António (ep.) ⁴³	-
Argoncilhe	-	S. Martinho	-	-	Total	-	-	Cruz
Arões	-	S. Simão	-	-	-	-	-	Cruz
Arrifana	-	Sr.ª Conceição	-	-	Total	-	Rainha St.ª Isabel (ev.); Sagrada Família (ep.) ⁴⁴	-
Avanca	-	St.ª Marinha	-	-	-	-	-	Cruz
Avintes	S. Pedro ⁴⁵	-	S. Pedro	-	Torre	-	-	-
Beduído	S. Tiago ⁴⁶	-	S. Tiago ⁴⁷	-	-	-	-	-
Bunheiro	-	S. Mateus	-	-	Total	-	-	-
Canedo	S. Pedro ⁴⁸	-	-	S. Pedro ⁴⁹	-	-	-	-
Canelas	-	-	-	-	-	-	-	-
Canidelo	-	-	-	-	Total	-	-	-
Carregosa	-	-	-	-	-	Parcial - S. Salvador ⁵⁰	-	Cruz

⁴² No tímpano do frontão que coroa o portal principal.

⁴³ Os três registos são da autoria de Duarte Menezes (D. M.), da Fábrica do Carvalhinho, em Vila Nova de Gaia.

⁴⁴ Ambos pintados por António Limas, Fábrica Aleluia – Aveiro, em 1984.

⁴⁵ Acima do coroamento do portal, entre este e o óculo quadrilobado, que ilumina o coro-alto.

⁴⁶ Junto à empena.

⁴⁷ O nicho é de 1910, conforme inscrição.

⁴⁸ Na torre, por baixo do nicho.

⁴⁹ No corpo da torre sineira.

⁵⁰ Revestimento aplicado em toda a largura da fachada, incluindo as torres, sem ultrapassar a altura do portal. O friso, dedicado a S. Salvador, é da autoria de Avelino Leite, feito entre 1999 e 2002, e oferecido por José Aguiar Marinheiro.

FREGUESIA	RELEVO c/ insignias	ESCULTURA			AZULEJARIA			VITRAIS
		Em nicho por cima do portal axial	Em nicho junto à empena	Em outro local	Rev. Padrão	Rev. Figurativo	Registos	
Castanheira do Vouga	-	-	-	-	-	-	-	-
Cesar	S. Pedro ⁵¹	-	-	-	-	Total – rev. comp. – S. Pedro, Sr.ª Conceição ⁵²	-	-
Codal	-	-	-	-	-	-	-	S. Tiago
Cortegaça	Paixão de Cristo ⁵³	-	-	S. Martinho, St.ª Marinha e S. Miguel ⁵⁴	-	Total ⁵⁵	-	Cruz
Cucujães	-	-	-	S. Martinho (ev.); S. Bento (e.p) ⁵⁶	-	Igreja – S. Martinho (ev.); S. Bento (ep.) ⁵⁷	Sagrado Coração de Maria ⁵⁸	Cruz
Duas Igrejas	-	-	-	-	Total	-	-	Cruz
Escapães	-	-	-	-	Total ⁵⁹	-	S. Martinho (ev.); St.ª Maria (ep.)	-
Escariz	-	St.º André ⁶⁰	-	-	-	-	-	-
Esmoriz	-	-	-	Sr.ª Assunção ⁶¹	Total ⁶²	-	-	Cruz
Espargo	-	-	-	-	-	-	-	-
Fajões	-	S. Martinho	-	-	-	Total – S. Martinho ⁶³	-	-

⁵¹ Entre janelas, junto ao entablamento.

⁵² A fachada apresenta um revestimento composto, que conjuga o azulejo monocromático branco, com azulejo padrão e três painéis figurativos: na cimalha a adoração da Eucaristia; no lado do evangelho S. Pedro e do lado da Epístola Nossa Senhora da Conceição – obra da Fábrica Aleluia, de Aveiro.

⁵³ A decorar a janela do coro-alto, com um cálice e uma cruz latina, símbolos da Paixão e da Eucarística.

⁵⁴ Na empena: ao centro Santa Marinha, do lado do Evangelho S. Martinho, do lado da Epístola S. Miguel.

⁵⁵ A decoração cerâmica procura imitar a arquitetura e por entre esses elementos estruturais surgem nichos e cartelas com a representação do Sagrado Coração de Jesus, Sagrado Coração de Maria, S. Vicente de Paula, S. Pedro, S. Paulo, S. Francisco e as Armas Christi. Esta obra é da autoria do Atelier Badessi, em Vila Nova de Gaia, executada em inícios da década de 1920.

⁵⁶ Em nichos laterais à janela do coro-alto.

⁵⁷ Revestimento da autoria da Fábrica Aleluia, em Aveiro.

⁵⁸ A torre já foi revestida a azulejo padrão, entretanto removido, restando nela unicamente um registo do Imaculado Coração de Maria, pintado por Duarte Menezes, na Fábrica do Carvalhinho (Vila Nova de Gaia), com a data de 1943.

⁵⁹ Alusivo aos sete sacramentos. Este padrão foi produzido pela Fábrica Aleluia e não temos até ao momento conhecimento de outra fábrica que o produzisse. Os registos aplicados neste conjunto azulejado são da autoria mesma fábrica, conforme comprova a assinatura que ostentam.

⁶⁰ Esta imagem encontra-se em frente à janela do coro-alto e é obra recente, não tendo a janela sido projetada com esta intenção funcional.

⁶¹ Em nicho, por cima da janela do coro-alto, antes da cimalha.

⁶² Revestimento, da década de 1910, possivelmente de uma fábrica de Vila Nova de Gaia, com padrão alusivo à Paixão de Cristo.

⁶³ O revestimento figurativo – pintado por Amílcar Ferreira, Alexandra Formigal e Paula Fernandes, em 1993, na Fábrica Aleluia, em Aveiro – representa um nicho, por cima do portal principal, com a figura do orago, toda a restante composição é vegetalista.

CARACTERIZAÇÃO TIPOLOGICA DAS FACHADAS DAS IGREJAS PAROQUIAIS

FREGUESIA	RELEVO c/ insignias	ESCULTURA			AZULEJARIA			VITRAIS
		Em nicho por cima do portal axial	Em nicho junto à empena	Em outro local	Rev. Padrão	Rev. Figurativo	Registos	
Fermedo	-	-	-	-	Total ⁶⁴	-	Sr. ^a da Ajuda e Sr. ^a Conceição (ev.); St. ^o António (ep.) ⁶⁵	-
Fiães	-	-	-	-	-	Total, rev. comp. – Sr. ^a Assunção ⁶⁶	-	-
Fornos	-	-	S. Salvador	-	Total	-	S. Salvador (ev.); Sr. ^a Saúde (ep.) ⁶⁷	-
Gião	-	-	-	-	Total ⁶⁸	-	-	-
Grijó	-	-	-	S. Pedro (ev.); S. Paulo (ep.) ⁶⁹	-	-	-	S. Salvador ⁷⁰
Guetim	Armas Christi e Eucaristia	-	-	-	Total	-	S. Estevão (ev.); Sr. ^a Guia (ep.)	Cruz
Guisande	-	-	-	-	-	Total ⁷¹	-	Cruz
Gulphilares	-	-	-	-	-	-	Sr. ^a Expectação (ev.); St. ^o António (ep.) ⁷²	-
Junqueira	-	-	-	-	-	-	-	-
Lever	-	-	-	-	-	-	Sr. ^a Conceição ⁷³	Cruz
Lobão	-	S. Tiago	-	-	Total	-	-	Cruz
Louredo	-	-	-	-	Total	-	-	-
Loureiro	-	S. João Batista	-	-	Total	-	-	-
Lourosa	-	-	-	-	-	-	-	-
Maceda	Cruz da Ordem de Malta ⁷⁴	S. Pedro ⁷⁵	-	-	Total	-	S. Pedro (ev.); S. Paulo (ep.) ⁷⁶	Cruz

⁶⁴ Padrão alusivo aos sete sacramentos, possivelmente da Fábrica Aleluia, em Aveiro.

⁶⁵ Do lado do Evangelho surgem dois registos: Nossa Senhora da Ajuda, oferta de Pedro Pereira da Silva Neto, pintado por Gerardo M. e Sara Sá, em Ipiranga, na Via Anchieta n.º 1055, em S. Paulo (Brasil); e Nossa Senhora da Conceição, feito na Fábrica Aleluia. Do lado da Epístola, o registo de Santo António, oferta de Acácio dos Santos, feito na Fábrica Aleluia, em Aveiro.

⁶⁶ O revestimento é feito através de azulejo monocromático branco, onde se inserem figurações vegetalistas e um painel com a representação de Nossa Senhora da Assunção, padroeira da igreja. A obra foi executada na Fábrica Aleluia, em Aveiro.

⁶⁷ Dados de 1947.

⁶⁸ Revestimento total a azulejo monocromático branco, que confere impermeabilidade ao edifício, aproximando-o pela cor das paredes caiadas de branco.

⁶⁹ Em nichos laterais à janela do coro-alto.

⁷⁰ O vitral de S. Salvador foi colocado na janela do coro-alto, fazendo conjunto com mais dois vitrais, em óculos, na zona superior do coro-alto. Os três vitrais são da autoria de Júlio Resende, feitos em 1998, na oficina Grassi Vettrati.

⁷¹ Revestimento figurativo, de 1936, pintado por António Alegre Sampaio e Melo e F. Macedo, na Fábrica Cerâmica Valente Irmãos Lda. Nesta obra é relatado o percurso do Beato Nuno Álvares Pereira. O revestimento da torre é posterior, executado pela Fábrica do Carvalhinho em Vila Nova de Gaia, e representa o Sagrado Coração de Jesus e Nossa Senhora de Fátima.

⁷² Dados de 1938. A fachada já foi totalmente revestida a azulejo padrão, removido no presente século.

⁷³ Registo de 1940, muito comum em casas particulares e residências paroquiais, sendo composto por quatro azulejos colocados na diagonal, com cercadura simples.

⁷⁴ Por cima do portal.

⁷⁵ Oferta de Januário L. Branças, em 1948.

⁷⁶ Produzidos na Fábrica de Valadares.

FREGUESIA	RELEVO c/ insignias	ESCULTURA			AZULEJARIA			VITRAIS
		Em nicho por cima do portal axial	Em nicho junto à empena	Em outro local	Rev. Padrão	Rev. Figurativo	Registos	
Macieira de Cambra	-	-	-	-	Total	-	Sr.ª Natividade (ev.); Sagrado Coração de Jesus (ep.) ⁷⁷	Sr.ª Natividade
Macieira de Sarnes	-	-	-	-	-	-	Stª Eulália ⁷⁸	-
Macinhata da Seixa	-	-	-	-	-	-	-	-
Madail	-	S. Mamede ⁷⁹	-	-	-	-	-	-
Madalena	-	-	-	-	-	-	Sagrado Coração de Jesus (ev.); Stª Maria (ep.)	-
Mafamude	-	-	-	-	Total	-	-	-
Mansores	-	-	St.ª Cristina	-	Total	-	-	St.ª Cristina
Milheirós de Poiares	-	-	S. Miguel	-	-	-	-	-
Mosteiró	-	Santo André	-	-	-	-	-	-
Mozelos	-	S. Martinho	-	-	-	-	-	-
Murtosa	-	-	-	-	-	-	-	St.ª Maria
Nogueira da Regedoura	-	-	-	-	-	Total – S. Cristóvão (ev.); Sr.ª Conceição (ep.) ⁸⁰	-	-
Nogueira do Cravo	-	-	-	-	Total ⁸¹	-	-	-
Oleiros	-	-	S. Paio	-	Total	-	-	Cruz
Olival	-	-	-	-	Total	-	St.ª António (ev.); S. José (ep.); Batismo (torre); Sr.ª Conceição (junto à empena) ⁸²	St.ª Maria
Oliveira de Azeméis	-	S. Miguel	-	-	Total	-	Batismo (ev.); Entrega das Chaves a Pedro (ep.) ⁸³	Cruz

⁷⁷ Ambos, executados em 1949, da autoria do pintor Fartura, da Fábrica Aleluia, em Aveiro.

⁷⁸ Painel da Fábrica do Carvalhinho (Vila Nova de Gaia), colocado junto à empena do edifício.

⁷⁹ Não está sobre nicho, mas sobre uma mísula, que encima o portal axial.

⁸⁰ Pintura cerâmica apresentada pela Casa Paula, de Espinho, pintada por A.J.F., que conjuga elementos vegetalistas e figurativos. A obra foi custeada por diversas pessoas: Ricardo de Oliveira Marques Pinhão e esposa (o correspondente à representação de S. Cristóvão), António B. Marques Presa e esposa (o correspondente à representação de Nossa Senhora da Conceição), Joaquim Domingues e esposa, e as crianças da Profissão de Fé de 1964 (o correspondente à parte inferior da fachada). A obra será de 1964.

⁸¹ Não se trata propriamente de azulejo padrão, mas de azulejo monocromático em tom de café.

⁸² Os registos mais antigos, de Santo António e de S. José, já existiriam quando a fachada foi revestida a azulejo, pela mesma altura que foi colocado, na torre, o registo do Batismo de Cristo, pintado por M. (possivelmente o pintor Manuel Rodrigues), na Fábrica do Carvalhinho, em Vila Nova de Gaia, possivelmente, pela mesma altura em que foi colocado o registo de comemoração do Centenário de Nossa Senhora da Conceição, como padroeira de Portugal, 1646-1946.

⁸³ Originalmente pintados, em 1927, por E. Trindade da Fábrica Fonte Nova, em Aveiro, foram reproduzidos, entre 1992 e 1997, por J. Videira.

CARACTERIZAÇÃO TIPOLOGICA DAS FACHADAS DAS IGREJAS PAROQUIAIS

FREGUESIA	RELEVO c/ insignias	ESCULTURA			AZULEJARIA			VITRAIS
		Em nicho por cima do portal axial	Em nicho junto à empena	Em outro local	Rev. Padrão	Rev. Figurativo	Registos	
Oliveira do Douro	-	-	-	-	-	-	-	Cristo
Ossela (igreja nova)	-	-	-	-	Total	-	S. Pedro (ev.); St.º António (ep.) ⁸⁴	-
Ovar	-	S. Cristóvão ⁸⁵	-	-	Total	-	-	Cruz
Paços de Brandão	-	-	S. Cipriano	-	-	-	-	Cruz
Paramos	-	-	St.º Tirso	S. Pedro (ev.); S. Paulo (ep.) ⁸⁶	Total	-	-	-
Pardilhó	S. Pedro ⁸⁷	-	-	-	-	-	-	S. Pedro
Pedroso	-	-	-	-	-	-	-	-
Perosinho	-	-	-	-	-	-	-	-
Pigeiros	Eucaristia ⁸⁸	-	-	-	Total	-	-	Cruz
Pindelo	-	-	-	-	-	-	-	-
Riba Ul	-	S. Tiago	-	-	Total	-	-	Cruz
Rio Meão	Cruz da Ordem de Malta ⁸⁹	-	S. Tiago	-	-	-	-	-
Roge	Armas de Portugal ⁹⁰	-	-	-	-	-	-	Cruz
Romariz	-	St.º Isidoro	-	-	-	-	-	-
S. Félix da Marinha	-	-	-	Sr.ª Conceição (ev.); S. Félix (ep.) ⁹¹	-	Total – S. Miguel (torre); Sagrado Coração de Jesus (ev.); Sagrado Coração Maria (ep.) ⁹²	-	Cruz
S. João da Madeira	-	-	-	-	-	-	-	-
S. João de Ver	-	S. João Batista	-	-	-	-	-	-
S. Jorge	-	-	S. Jorge	-	Total ⁹³	-	-	-
S. Martinho da Gândara	-	S. Martinho	-	-	Fachada	-	Sr.ª Fátima (ev.); St.º António (ep.) ⁹⁴	-
S. Miguel do Mato	-	-	-	-	Total ⁹⁵	-	S. Miguel (ev.); Sr.ª Conceição (ep.) ⁹⁶	-

⁸⁴ Ambos de 1957, feitos na Fábrica Aleluia, em Aveiro. O S. Pedro foi oferecido pelos Manueis de Ossela e o Santo António pelos Antónios de Ossela.

⁸⁵ Atualmente a imagem encontra-se recolhida na sacristia da igreja.

⁸⁶ Em nichos laterais à janela do coro-alto.

⁸⁷ Na cimalha.

⁸⁸ A porta, oferecida por Delfim Reis e esposa, em 1856(?), apresenta uma representação da adoração da eucaristia e as siglas S.S., de Santíssimo Sacramento.

⁸⁹ Por cima do portal.

⁹⁰ Próximo da empena.

⁹¹ Ligeiramente abaixo da janela do coro-alto, em nichos laterais.

⁹² Composição pictórica, semelhante à obra realizada em Cortegaça pelo Atelier Badessi.

⁹³ No azulejo faz-se referência a três datas: execução da torre sineira custeada por Bernardo Alves da Silva, em 1884; bênção da igreja em 1735; e festa do centenário a 21 de julho de 1935.

⁹⁴ Ambos da Fábrica do Outeiro em Águeda.

⁹⁵ Padrão dedicado aos sete sacramentos, possivelmente da Fábrica Aleluia, em Aveiro.

⁹⁶ Feitos na Fábrica Aleluia, em Aveiro, em 1965.

FREGUESIA	RELEVO c/ insígnias	ESCULTURA			AZULEJARIA			VITRAIS
		Em nicho por cima do portal axial	Em nicho junto à empena	Em outro local	Rev. Padrão	Rev. Figurativo	Registos	
S. Pedro de Castelões	-	-	-	S. Pedro ⁹⁷	Total	-	Bom Pastor (junto empena); S. Pedro (ev.); Sr.ª do Carmo (ep.) ⁹⁸	-
S. Roque	-	-	S. Pedro	-	Total	-	-	Cruz
S. Vicente de Pereira	-	S. Vicente ⁹⁹	-	-	Total	-	St.ª António (ev.); Sr.ª da Boa Hora (ep.) ¹⁰⁰	-
Sandim	-	-	-	-	Total	-	St.ª Maria (ev.)	-
Sanfins	-	-	-	-	-	-	-	S. Pedro
Sanguedo	-	St.ª Eulália	-	-	Total	-	Sagrado Coração de Jesus (ev.); Sr.ª Conceição (ep.)	Cruz
Seizezelo	-	-	-	-	-	-	-	-
Sermonde	S. Pedro ¹⁰¹	-	-	-	Total	-	-	-
Serzedo	-	-	-	-	-	Total, rev. comp. – S. Mamede (ev.); Sr.ª das Dores (ep.) ¹⁰²	-	-
Silvalde	-	S. Tiago	-	-	Total	-	-	-
Souto	-	-	-	-	-	Total, rev. comp. – S. Miguel (ev.); S. José (ep)	-	-
St.ª Maria da Feira	S. João Evange- lista ¹⁰³	-	-	-	-	-	-	S. João Evange- lista ¹⁰⁴
St.ª Maria de Lamas	-	-	-	-	-	-	-	Cruz
St.ª Marinha	-	-	-	-	-	-	-	Cruz
Travanca	-	-	S. Mamede	-	-	-	S. Mamede (ev.); Sagrado Coração de Jesus (ep.) ¹⁰⁵	-
Ul	-	St.ª Maria	-	-	-	-	-	-
Valadares	-	-	S. Salvador	-	Total	-	-	-

⁹⁷ Em nicho, na torre. Escultura de c.1995.

⁹⁸ Feitos no Atelier Gomes Porto, existente em Coimbra e Porto.

⁹⁹ Datada de 1895.

¹⁰⁰ Pintados por Fernando Gonçalves, em 1980, no Atelier Razamonte, em Vila Nova de Gaia.

¹⁰¹ Junto à empena.

¹⁰² Revestimento cerâmico pintado por Fernando Gonçalves, na Fábrica do Carvalhinho, em 1952. A obra é composta por duas cercaduras de cariz vegetalista que contornam toda a estrutura arquitetura, azulejo monocromático branco, elementos vegetalistas e três registos figurativos: na fachada da igreja, S. Mamede e Nossa Senhora das Dores, na torre uma alusão ao Ano Santo de 1951, com as insígnias de S. Pedro.

¹⁰³ Junto à empena.

¹⁰⁴ Da autoria de Guilherme Camarinha.

¹⁰⁵ Ambos feitos na Fábrica Aleluia.

FREGUESIA	RELEVO c/ insignias	ESCULTURA			AZULEJARIA			VITRAIS
		Em nicho por cima do portal axial	Em nicho junto à empena	Em outro local	Rev. Padrão	Rev. Figurativo	Registos	
Vale	-	-	-	-	-	-	-	-
Válega	-	Sr.ª do Amparo	-	-	-	Total ¹⁰⁶	-	Espírito Santo ¹⁰⁷
Veiros	Armas de Portugal ¹⁰⁸	-	-	-	Total	-	-	-
Vila Chã	-	-	-	-	-	-	Sr.ª das Candeias 8ev.); S. Brás (ep) ¹⁰⁹	St.ª Maria
Vila Cova de Perrinho	-	-	-	-	Total	-	S. João (ev.); S. Lázaro (ep.)	-
Vila Maior	-	-	-	-	-	-	-	-
Vilar de Andorinho	-	-	-	-	-	-	-	-
Vilar do Paraíso	-	-	-	-	Total	-	-	-

1.1.2.1. O nártex e os vãos de acesso e de iluminação

Relativamente às componentes arquitetónicas S. Carlos Borromeu recomenda os textos escritos «por sábios arquitetos»¹¹⁰, no entanto não deixa de fazer algumas advertências.

Sobre o átrio diz que deve fazer-se «em frente da casa cingido por todos os lados com pórticos e adornado com outra obra adequada de arquitetura»¹¹¹, porém se não for possível edificar-se que pelos menos «na frente [da igreja] se construa um pórtico. Este pórtico construído mediante colunas de mármore, ou pilastras de pedra ou ladrilho, que adeque completamente a latitude da igreja com a longitude [...] e responda convenientemente à grandeza da sua longitude». Mas se mesmo assim esta construção não for possível, «pelo menos cuide-se absolutamente disto: que ante a porta maior [das igrejas paroquiais] se levante um vestíbulo tal que só com colunas ou pilastras, um pouco distantes daquela, fique edificado em forma quadrada; e tenha espaço, que seja um pouco mais acessível que a porta da igreja»¹¹².

¹⁰⁶ A fachada é totalmente revestida azulejo figurativo, com molduras vegetalistas e concheados, da autoria da fábrica Aleluia (Aveiro), realizado em 1960, pelos pintores António de Pinho, Lourenço Limas e Saúl Marques Ferreira, e oferecido por António Maria Augusto da Silva, Comendador da Ordem de Benemerência. Junto à empena está representada a Adoração da Eucarística; na zona do coro-alto, da esquerda para a direita, o Batismo de Constantino, Comunhão de S. Luís, Matrimónio e S. Carlos Borromeu ministrando a extrema-unção; na base da torre, a Entrega das Chaves a Pedro; ladeando o portal principal, do lado do evangelho, o Dogma da Imaculada Conceição, do lado da epístola a Proclamação do Dogma da Imaculada Conceição (VECHINA, 2012: 111-127).

¹⁰⁷ Executado no atelier S. Cvadrado, em Madrid.

¹⁰⁸ Próximo da empena.

¹⁰⁹ Pintados por A. Peça, em 1954, no atelier Nalda, em Vale de Cambra.

¹¹⁰ BORROMEIO, 1985: 10.

¹¹¹ BORROMEIO, 1985: 8.

¹¹² BORROMEIO, 1985: 9.

Nas igrejas em análise esta situação não se verifica, exceto, em Grijó e Pedroso que apresentam na fachada um nártex aberto em detrimento do portal, seguindo uma solução presente na arquitetura sacra portuguesa erudita, como comprovou Jorge Henrique Pais da Silva¹¹³, e aproximando-se da zona porticada defendida por S. Carlos Borromeu.

Em ambos os casos o nártex é de planta quadrangular, imediatamente em frente ao portal axial da igreja e estruturalmente definido por pilastras, em granito, que sustentam os três arcos de volta perfeita de acesso à igreja.

No caso de Grijó estas pilastras vão ter continuidade no registo superior do edifício, até ao entablamento que define uma estreita varanda que percorre toda a empena. Nos ângulos da fachada erguem-se duas pilastras que com prosseguimento no registo horizontal superior, serão coroadas por dois pináculos nos vértices da empena. Entre os arcos uma única pilastra que tendo seguimento no registo superior vão definir a abertura dos vãos e dos nichos: ao centro um longo vão de iluminação do coro-alto, dos lados um nicho encimado por um pequeno vão quadrado. Nos nichos as imagens de S. Pedro e S. Paulo, do lado do Evangelho e do lado da Epístola, respetivamente.

Em Pedroso, ao contrário do que verificamos em Grijó, o nártex até ao início do século XX tinha a lateral do lado do Evangelho aberta através de dois arcos, igualmente de volta perfeita, e o coro-alto encontrava-se completamente recuado. Só na reedificação de 1929 o acrescento da segunda torre e o aumento do edifício fecharam a lateral do nártex e sobrepuseram a este o coro-alto. Nos três arcos da fachada verifica-se que o arco central é mais alto e mais largo em relação aos laterais, enquanto em Grijó são exatamente iguais.

Debruçando-se sobre esta estrutura de nártex aberto sob o coro-alto George Kubler concluiu que foi uma opção desenhada por Leon Battista Alberti, a propósito da igreja de S. Sebastião de Mântua (1460), utilizada em 1540 por Palladio na Villa Godi¹¹⁴. Em Portugal, esta solução é utilizada ao longo de vários séculos, como se pode verificar, por exemplo, nas igrejas de S. Francisco e de S. Brás de Évora (século XV), de S. Mamede de Évora (século XVI), de S. Vicente de Fora (século XVI-XVII), de S. Bento da Vitória (século XVII), ou ainda na basílica do Convento de Mafra (século XVIII).

Quanto às portas de entrada do templo, S. Carlos Borromeu defende que devem ser ímpares, tantas quantas as naves existentes, se a amplitude do edifício o permitir. A entrada principal deve distinguir-se das restantes quer pela dimensão, quer pela ornamentação e os seus batentes devem ter menos ornatos e mais firmeza. Quanto à porta deve ser preferencialmente feita em madeira de cipreste, cedro ou nogueira, e esculpida para durar muito tempo¹¹⁵.

¹¹³ SILVA, 1992: 153.

¹¹⁴ KUBLER, 2005: 73.

¹¹⁵ BORROMEO, 1985: 11.

Grijó é o único caso de uma igreja com três portas (a principal maior do que as laterais), as restantes têm uma única porta. A maioria apresenta uma moldura granítica retangular de verga reta com friso e cornija, podendo ser coroado por frontão ou outro elemento arquitetónico semelhante. Pindelo, Madalena, Lever e Cortegaça têm vãos de moldura simples. Rio Meão tem portal em arco apontado. E ainda existem igrejas com portais em arco de volta perfeita, como por exemplo, Oleiros, S. Pedro de Castelões, Sanfins, Fiães, etc.

As janelas devem ser construídas segundo o tipo de arquitetura, as medidas e magnitude da igreja. Posicionadas na parte mais alta, não devem permitir que quem está fora da igreja possa ver o que se passa no seu interior. Erguidas de forma sólida, devem ser fechadas com ferro e vidro «transparente e não pintado por nenhuma parte, exceto com a imagem do santo com cujo nome se chama a igreja, a fim de que se receba mais claramente a luz». Na fachada, deve fazer-se «uma janela orbicular, com largura segundo a medida da igreja, à semelhança do olho, sobre a entrada principal, justamente onde a igreja e a capela-mor possam receber luz, e por fora adorne-se segundo o tipo de estrutura»¹¹⁶.

Efetivamente todas as janelas da face da igreja estão suficientemente altas. No que respeita aos vitrais, os que hoje existem são recentes, e na maior parte dos edifícios em análise estão unicamente na fachada.

Quanto à janela orbicular que ilumina a nave e a capela-mor só existe em 15 fachadas, porém, é utilizada em 28 fachadas para iluminar o espaço entre o telhado e a parte de cima da abobada da nave. As restantes apresentam vãos de iluminação retiformes, como veremos de forma mais clara na caracterização tipológica.

1.2. Caracterização Tipológica

Analisando a estrutura arquitetónica¹¹⁷ e artística destas fachadas, excluindo a(s) torre(s), constatamos que, regra geral, a fachada assenta sobre um embasamento, do qual arrancam as pilastras que a vão delimitar, garantindo igualmente a sustentação do entablamento (se existir), dos arranques da empena e dos dois pináculos que a coroam lateralmente. No cume da empena, surge uma cruz latina, exceto em Cortegaça (que tem a cruz nas duas torres) e em algumas fachadas com torre sineira sobreposta à empena, nas quais a cruz passa a coroar a cobertura do campanário¹¹⁸.

Deste conjunto em análise, encontramos três tipologias de fachadas (Tabela 3):

¹¹⁶ BORROMEIO, 1985: 12-14.

¹¹⁷ Na análise da estrutura arquitetónica destaca-se a indispensável consulta da obra de QUINTÃO, 2005.

¹¹⁸ Guetim, Junqueira (nova), Oleiros, Ossela (nova), Paramos, Romariz, Santa Maria de Lamas e Sermonde.

1. TIPOLOGIA I — Fachadas que apresentam um vão de iluminação, em destaque, no alinhamento do portal principal. Nesta tipologia encontram-se dois grupos:

1.1. Grupo 1

Fachadas com vão de iluminação orbicular em destaque, regra geral, imediatamente acima do portal principal, com uma dimensão que permite a iluminação da nave e da capela-mor. Este grupo é marcado por óculos quadrilobados em fachadas construídas ao longo de todo o século XVIII, óculos ovais em fachadas construídas na primeira metade do século XVIII (Agadão e Santa Marinha) e uma fachada do século XX (Silvalde) e óculos circulares numa cronologia que vai de inícios do século XVIII ao século XX. Neste último caso, o óculo de Vila Cova de Perrinho é proporcional à reduzida dimensão da igreja, e o de Seixezelo é de pequenas dimensões permitindo unicamente a iluminação do coro-alto. No caso do óculo de Madail é circular no formato exterior e estrelado no interior o que lhe confere uma dinâmica diferente dos restantes.

É ainda de acrescentar que o óculo quadrilobado da fachada de Rio Meão é resultado de uma reedificação da fachada na década de 1740, embora a igreja seja uma construção possivelmente do século XV.

Nas fachadas com óculo quadrilobado o óculo assume um papel de tal modo relevante que chega a ser o elemento arquitetónico mais dinâmico da fachada, por exemplo em Rio Meão, Ossela e Pindelo.

Em fachadas como a de Avintes e Castanheira do Vouga, é parte integrante de um eixo vertical central onde o óculo se destaca.

A fachada de Avintes é dividida em três registos verticais, sendo o central constituído pelo portal principal encimado por frontão curvo interrompido com cartela no tímpano seguida das armas de S. Pedro, coroadas pelo óculo quadrilobado, de grandes dimensões, que é sucedido pelo nicho do orago junto à empena. Os dois registos verticais dos flancos cada um com duas pilastras acentuam a importância do vão de iluminação com uma espécie de segmento de entablamento que interrompe as pilastras ao nível do óculo, continuadas depois dele até à empena, rematada por quatro pilastras e uma cruz latina.

Em Castanheira do Vouga o óculo quadrilobado interrompe o entablamento da cimalha contracurvada.

Como já verificámos estes vãos orbitulares são igualmente utilizados em fachadas que não pertencem a este grupo, embora se encontrem acima do coro-alto, entre

a abóbada e o telhado. A maioria é constituída por óculo circular¹¹⁹, os restantes por óculo quadrilobado¹²⁰, óculo oval ou de tendência oval¹²¹, numa cronologia que vai de finais do século XVII a inícios do século XX.

1.2. Grupo 2

Fachadas com um vão de iluminação de cariz retilíneo...

a) ... e um portal de verga reta, inseridos numa estrutura arquitetónica de carácter austero, onde os únicos elementos decorativos que se destacam são os pináculos que rematam as empenas e os campanários. Estes edifícios encontram-se numa cronologia bastante alargada que vai de finais do século XVII até a inícios do século XX.

b)... com tratamento destacado em relação ao portal, quer pela sua dimensão, quer pelos elementos que a compõem: a fachada de Guisande apresenta um portal encimado por friso e cornija seguido do vão de iluminação do coro-alto com friso e frontão triangular; a fachada de Oleiros é composta por portal em arco de volta perfeita, seguido de vão de iluminação coroado por frontão curvo; a fachada de Cortegaça evidencia um portal de verga reta, de moldura simples, encimado por janela de falsa sacada com balaustrada assente sobre mísulas e fechada nos flancos por pedestais que sustentam duas colunas de fuste liso sobre as quais assentam dois pináculos, que tocam o segmento de frontão reto angular que coroa o vão. São meramente três exemplares, de meados do século XVIII ao início do século XX.

c) ... e portal de verga reta encimado por frontão triangular/segmento de frontão em reta contracurvada, integrados em estrutura arquitetónica austera, onde o elemento de maior destaque da face do corpo da igreja é o frontão/segmento de frontão e os pináculos que rematam a empena. Os quatro exemplares com estas características foram erigidos entre finais do século XVII e meados do século XIX.

d) Com portal unido ao vão de iluminação:

1. Através de frontão triangular ou curvo interrompido, onde encaixa (Canidelo, Pardilhó, Perosinho, S. Jorge, Serzedo) ou assenta (Espargo e Vila Maior) o vão de iluminação do coro-alto. São fachadas datadas de meados da primeira metade do século XVIII até meados da primeira metade do século XIX. Neste item evidencia-se a diversidade de remates: empena (Espargo), frontão triangular (Canidelo, Perosinho e Serzedo), frontão triangular elevado por duas aletas flanqueadas por balaustrada fechada (S. Jorge), cimalha convexa de reta con-

¹¹⁹ Arcozelo, Escapães, Esmoriz, Espargo, Lobão, Mozelos, Nogueira do Cravo, Oliveira de Azeméis, Pardilhó, Perosinho, Riba Ul, Sanguedo, S. Félix da Marinha e S. Vicente de Pereira. No caso de Fervedo o óculo circular é na verdade uma rosácea, embora acima do coro-alto.

¹²⁰ Argoncilhe, Arrifana, Carregosa, Loureiro, S. Martinho da Gândara e Ul.

¹²¹ Maceda e Ovar com óculos ovais. Mosteiró, com um óculo de tendência oval, recortado, muito semelhante ao de Agadão.

tracurvada (Vila Maior) e cimalha angular contracurvada (Pardilhó). Importa referir a semelhança entre as fachadas das igrejas de Perosinho e de Serzedo, ambas do padroado do Mosteiro de S. Salvador de Grijó, onde o único elemento que difere é a posição da torre sineira.

2. Através de elemento pétreo com formato convexo nas extremidades, que serve se base ao vão do coro-alto. Estes elementos encontram-se em fachadas do século XVIII ao século XX.

3. Através de duas «linhas» pétreas convexas, que são uma derivada da situação anterior, encontrada em duas fachadas oitocentistas.

e)... e um portal encimado por friso e cornija, onde assentam dois pináculos laterais e um vão de iluminação central, coroado por frontão triangular ou curvo (interrompido), exceto na fachada de S. Roque, na qual a janela é encimada por friso e cornija, rematados por dois pináculos e um nicho com o orago, S. Pedro. Importa ainda referir que o frontão triangular da janela de Codal não assenta diretamente sobre a janela de verga curva e no caso da fachada de Carregosa, é possível que o friso do portal principal tenha sido substituído pela verga curva que o portal ostenta atualmente. Estes elementos encontram-se em edifícios do século XVII e XVIII.

f)... inserido num eixo vertical marcado desde o portal à empena. Este eixo vertical central é assinalado pelo encadeamento do portal com o vão de iluminação do coro-alto e com o nicho/o óculo (caso exista) e a cruz que coroa a empena. Quase todas as fachadas concentram toda a ornamentação arquitetónica neste eixo vertical central, exceto no caso de Gulpilhares, que apesar de ter o eixo central mais evidenciado apresenta a fachada dividida em três registos verticais, marcados por pilastras que convergem para o remate composto por segmentos curvos e volutas. O eixo central das fachadas das igrejas de Fornos e de Paços de Brandão são semelhantes em tudo, até nos elementos decorativos, acontecimento que pode não ser alheio ao facto de se tratar de igrejas que tinham como padroeiro o bispo do Porto. Este formato é característico do século XVIII, tendo transitado de forma muito simplificada para dois edifícios da segunda metade do século XIX, Mansores e Esmoriz.

g)...em destaque, numa estrutura arquitetónica marcada por pilastras. As fachadas de Grijó e de Cucujães não têm um só vão de iluminação, todavia, a janela central, no alinhamento do portal principal, é consideravelmente maior do que os restantes e efetivamente um elemento com grande destaque. Nestas duas igrejas, bem como em S. Félix da Marinha, a fachada é igualmente constituída por dois nichos laterais, mesmo assim a face do edifício é consideravelmente marcada pelas pilastras que a animam e pelo portal principal encimado pelo vão de iluminação do coro-alto. Em Cucujães evidencia-se a largura das pilastras e a sua articulação com o frontão que coroa a fachada. A fachada da igreja do antigo Mosteiro dos Lóios de Santa Maria da Feira, ladeada por duas torres sineiras, é dividida por dois registos horizontais, delimitados

por entablamento e coroados por empena, e três registos verticais: ao centro o portal axial encimado por frontão triangular, dividido pelo entablamento do vão de iluminação do coro-alto com moldura retilínea, seguido de novo entablamento que serve de base à empena, onde se localiza, em médio-relevo, a representação de uma águia (símbolo de S. João Baptista, padroeiro dos Lóios), seguida, no cume da empena, por uma espécie de acrotério envolto por volutas e encimado por mitra e cruz cardinalícia; nos flancos, cada registo apresenta três pilastras jónicas no rés do chão, que animam o entablamento que as divide do primeiro andar, onde têm continuidade com pilastras robustas (sem seguirem uma ordem concreta, nem Dórica nem Toscana¹²²), marcadas no entablamento que sustenta a empena e continuadas na próprio empena — as pilastras dos flancos terminam nos vértices da empena coroadas por pináculos, enquanto as duas pilastras internas culminam, de forma escalonada, no interior da empena encimadas por elemento vegetalista enrolado. A fachada da igreja de Sandim é a mais antiga com torre ao centro da fachada, datada de 1712, conforme inscrição. A fachada de Sanfins evidencia-se pelo forte pendor clássico, nomeadamente na utilização de pilastras que sustentam um entablamento composto por arquitrave, friso com métopas e tríglifos, e cornija saliente. Estas características encontram-se em edifícios do século XVII ao século XIX.

h) ... dividido por mainel, em duas ou três partes iguais. Só encontramos esta situação em fachadas do século XX, porém, as janelas geminadas eram bastante utilizadas na Idade Média e no Renascimento.

2. TIPOLOGIA II — Fachadas com dois vãos de iluminação no registo horizontal, superior ao portal principal...

a) ... de verga reta ou em arco de volta perfeita. Trata-se de uma solução simples de um portal e duas janelas, numa composição arquitetónica coroada por empena, exceto em Cesar que culmina numa cimalha convexa dupla. A cronologia destas fachadas vai de inícios do século XIX aos primeiros anos do século XX, sendo o caso de Beduído peculiar. A fachada de Beduído foi construída no início do século XVIII, com um portal do século XVI, e bastante intervencionada no início do século XX.

b) ... encimado por um nicho ou vão de iluminação, numa solução muito próxima da composição arquitetónica do ponto «a», sendo acrescentado o nicho com a figura do orago, ou no caso particular de Macinhata da Seixa um vão de iluminação em detrimento do nicho. Esta solução é encontrada em fachadas de finais do século XVII a

¹²² Ao contrário da ordem arquitetónica defendida pelo Renascimento que previa a sobreposição de ordens, começando na base pela mais robusta (dórica ou toscana) que sustentaria a mais delicada (jónica), no andar superior (FORSSMAN, 1990: 30).



Fig. 1. Rio Meão
(Tip.I, Grupo 1 – a)



Fig. 2. Madalena
(Tip.I, G.2 – a)



Fig. 3. Cortegaça
(Tip.I, G.2 – b)



Fig. 4. Perosinho
(Tip.I, G.2 – d.1)



Fig. 5. Vila Chã
(Tip.I, G.2 – e)



Fig. 6. Paços de Brandão
(Tip.I, G.2 – f)



Fig. 7. Grijó
(Tip.I, G.2 – g)



Fig. 8. Nogueira da Regedoura
(Tip.I, G.2 – h)

inícios do século XX. Nas fachadas de finais do século XVII a inícios do século XVIII, as janelas do coro-alto embora se encontrem no mesmo eixo horizontal do nicho nem sempre estão alinhadas com ele, e são maiores e rematadas de forma diferenciada, por norma com frontão triangular, seja interrompido ou não. Em Oliveira de Azeméis esta assimetria dos vãos em relação ao nicho é completamente quebrada e assume-se uma total simetria de todos os vãos em relação ao nicho, incluindo os vãos das duas torres sineiras. O próprio remate das janelas é feito em alternância entre frontão triangular interrompido e frontão curvo interrompido. As janelas das torres sineiras são mais pequenas, mas a altura a que se encontram corresponde exatamente ao alinhamento da altura das janelas do corpo da igreja. Em Avanca, a fachada, construída entre ca.1727 e 1729, apresenta um eixo vertical central bastante evidenciado pela decoração arquitetónica com cartelas e enrolamentos de cariz maneirista. Este eixo é constituído pelo portal principal, seguido de uma grande cartela, encimada pelo nicho com a imagem do orago, com óculo quadrilobado ligeiramente acima. O óculo é inserido em cartela rematada por uma coroa fechada possivelmente com uma cruz (atualmente amputada) aposta à base da varanda, que se abre na empena. Esta varanda é caso único na Comarca Eclesiástica da Feira. Todavia os dois vãos de iluminação do coro-alto quer pela sua configuração, quer pela sua dimensão, suavizam a verticalidade desse eixo. As molduras das duas janelas do coro-alto figuram como uma espécie de cartela maneirista vazada pelo vão, mais uma situação excepcional no contexto deste estudo. Em meados do século XVIII surgem mais duas fachadas com estrutura arquitetónica semelhante, diferenciada unicamente na posição da torre sineira, Bunheiro e Válega. Considerando que Bunheiro pertencia à Comenda de Santa Marinha de Avanca (Ordem de Cristo), freguesia vizinha de Válega, é possível que a influência de Válega (padroado do Cabido da Sé do Porto) tenha tido alguma ligação ao padroeiro de Bunheiro. Situação semelhante acontece com as fachadas de Arrifana (padroado dos Condes da Feira/Casa do Infantado) e S. Martinho da Gândara (padroado da Comenda de S. Vicente de Pereira — Ordem de Cristo), em que a solução arquitetónica é semelhante, embora diferenciada nos pormenores decorativos e no tratamento da cimalha. Este caso pode estar relacionado com a relativa proximidade geográfica entre estas freguesias. Com a fachada da igreja de Ovar, obra do arquiteto Luís Inácio de Barros Lima (Porto), de 1834, regressa-se a uma linguagem arquitetónica de proporcionalidade e simetria entre os vãos de iluminação, incluindo os vãos das duas torres sineiras, e o nicho. Nesta solução há uma preferência pela empena no remate dos edifícios.



Fig. 9. Beduído (Tip.II - a)



Fig. 10. Oliveira de Azeméis (Tip.II - b)

3. TIPOLOGIA III – Fachadas com torre sineira ao centro.

Nas soluções arquitetónicas anteriores já foram integradas algumas fachadas com torre sobre a empena, que correspondiam integralmente às soluções analisadas. Aqui serão destacadas as igrejas que tendo uma torre sineira ao centro, distinguem-se nas soluções arquitetónicas apresentadas.

- a) Fachadas com torre sineira ao centro, destacada (Santa Maria de Lamas e Junqueira) ou marcada (S. João da Madeira). Os três casos, construídos entre finais do século XIX e inícios do século XX, apresentam um ritmo de vãos composto por portal axial ladeado por dois óculos ou janelas de peitoril, e três vãos ao nível do coro-alto, um na torre os outros nos flancos.
- b) Fachadas com torre sineira ao centro e três vãos de iluminação no registo horizontal superior ao portal principal. É a solução encontrada nas fachadas de Souto (ca. 1880-1884) e Travanca (reedificada em 1953-54).
- c) Fachadas com torre sineira ao centro, constituídas por dois vãos de iluminação laterais ao portal e dois / três vãos de iluminação no registo horizontal superior. Esta solução deriva da solução «a», não apresentando aqui a torre destacada ou marcada no corpo da fachada, simplesmente sobreposta à empena. As três fachadas que se inserem nesta solução são de finais do século XIX a inícios do século XX, com portal em arco de volta perfeita e vãos de iluminação retilíneos (Fiães e Ossela) ou igualmente em arco de volta perfeita (Romariz).



**Fig. 11. S. João da
Madeira (Tip.III - a)**



**Fig. 12. Souto
(Tip.III - b)**



**Fig 13. Ossela
(Tip. III - c)**

Tabela 3. Organização tipológica das fachadas, com respetiva datação e autoria do risco

TIPOLOGIA I – FACHADAS COM UM VÃO DE ILUMINAÇÃO, EM DESTAQUE, NO ALINHAMENTO DO PORTAL PRINCIPAL						
GRUPO I – FACHADAS COM ÓCULOS quadrilobados (a), ovais (b) ou circulares (c)						
Grupo I – a						
Rio Meão (renovação da fachada na década de 1740; torre de 1874)	Ossela (renovação da fachada e construção da torre em meados do séc. XVIII)	Pindelo (renovada em 1792)	Lourosa (finais do séc. XVII - inícios do séc. XVIII)	Arada (1ª met. do séc. XVIII)	Avintes (fachada concluída em 1762, a torre é posterior)	Castanheira do Vouga (1758)
Grupo I – b						
Canelas (1779)		Agadão (1ª met. do séc. XVIII)	Santa Marinha (1745-1749, Arq.º Nicolau Nasoni; torre de 1894)	Silvalde (c. 1919)		
Grupo I – c						
Vila Cova de Perrinho (Inícios do séc. XVIII)	Seixezelo (1820)	Louredo (1909)	Madail (1940-1942, Arq.º Rogério de Azevedo)			

GRUPO 2 – FACHADAS COM UM VÃO DE ILUMINAÇÃO DE CARIZ RETILÍNEO – e um portal de verga reta (a); com tratamento destacado em relação ao portal (b); e portal de verga reta encimado por frontão triangular/segmento de frontão em reta contracurvada (c); com portal unido ao vão de iluminação (d); e um portal encimado por cornija ladeada por dois pináculos (e); inserido num eixo vertical marcado desde o portal à empena (f); em destaque, numa estrutura arquitetónica marcada por pilastras (g); dividido em duas ou três partes iguais (h)						
Grupo 2 – a						
Madalena (finais do séc. XVII a inícios do séc. XVIII)	Junqueira (renovação da fachada e construção da torre em 1790)	Lever (1926)	Vale (reedificada em 1928)	Pigeiros (obra da década de 1740, reedificada entre 1843 e 1849)	Sermonde (1876-1877)	
Grupo 2 – b						
Guisande (construção da torre e possível renovação da fachada em 1764)	Oleiros (1885)	Cortegaça (1910)	Oliveira do Douro (finais do séc. XVII a 1704)	Gião (renovação da fachada e construção da torre em finais do séc. XVIII)	Canedo (1800)	Mafamude (c. 1800-1849)
Grupo 2 – d. 1 (... através de frontão)						
Espargo (c. 1729)	Vila Maior (finais da 1ª met. do séc. XVIII; torre de 1908)	Canidelo (1739)	Perosinho (1802)	Serzedo (inícios do séc. XIX)	S. Jorge (c. 1732-1735)	Pardilhó (c. 1812-1823)
Grupo 2 – d. 2 (... através de elemento pétreo com formato convexo nas extremidades)						
Arcozelo (finais do séc. XVII/ inícios do séc. XVIII)	Escariz (construção da torre e possível reedificação da fachada em 1799)	Fernedo (reedificação da fachada c. 1840)	Olival (1852)	Valadares (1875)	Paramos (c. 1886-1888; conclusão da torre em 1888)	S. Miguel do Mato (1935)
Grupo 2 – d. 3 (... através de duas «linhas» pétreas convexas)						
Vilar do Paraíso (reformada no séc. XIX)	Guetim (1872)					

Grupo 2 - e						
Veiros (c. 1608-1612)	Macieira de Cambra (c. 1673)	Vila Chã (inícios do séc. XVIII)	Murtosa (c. 1720-1730)	Escapães (1731)	S. Roque (reedificada depois de 1736)	Codal (renovada em 1797)
Carregosa (finais do séc. XVIII/ inícios do século XVIII, com reforma posterior)						
Grupo 2 - f						
Vilar de Andorinho (Inícios do séc. XVIII)	Roge (1ª met. do séc. XVIII)	Fornos (1739)	Nogueira do Cravo (c. 1732-1739)	Paços de Brandão (c. 1758)	Gulpilhares (c. 1784-1787, por Manuel Martins Moura, do Porto)	Anta (2ª met. do séc. XVIII)
Mansores (c. 1861-1864)	Esmoriz (1895)					
Grupo 2 - g						
Grijó (c. 1612-1629, segundo o risco do Arq.º Francisco Velasques, de Toro – província de Zamora)	Santa Maria da Feira (c. 1693-1743, pelo construtor Domingos Moreira, de Moreira da Maia)	Sandim (1712)	Cucujães (reedificação c. 1792-1795, segundo risco de Frei Vilaça)	S. Félix da Marinha (c. 1824)	Sanfins (1832)	
Grupo 2 - h						
Pedroso (reedificação de 1929)	Nogueira da Regedoura (1924-1925)	Duas Igrejas (c. 1958-1960)	Macieira de Sarnes (1959, segundo projeto do Arq.º Fernando Lanhas)			

TIPOLOGIA II – FACHADAS COM DOIS VÃOS DE ILUMINAÇÃO NO REGISTO HORIZONTAL., SUPERIOR AO PORTAL PRINCIPAL – de verga retal/em arco de volta perfeita (a); de cariz retilíneo e portal axial encimado por um nicho ou vão de iluminação (b)						
Tip. II – a						
Beduído (Construída no início do séc. XVIII e intervencionada em 1910; portal do séc. XVI; torre aumentada para o dobro em 1922)	Cesar (c. 1802-1810, pelo mestre-de-obras António Álvares; revestimento azulejar c. 1954)	S. Pedro de Castelões (1885, encomenda do Comendador J. H. T. Bastos)	Milheiros de Poiares (1904)			
Tip. II – b						
S. João de Ver (finais do séc. XVII)	Sanguedo (séc. XVII-XVIII)	Lobão (inícios do séc. XVIII)	Riba UI (c. 1712)	Macinhata da Seixa (1716)	Oliveira de Azeiméis (c. 1716-1726)	Avanca (c. 1727-1749)
Bunheiro (c. 1741-1755)	Válega (c.1746-1788)	Mosteiró (c. 1758)	S. Vicente de Pereira (c.1756-1764)	Arrifana (1767)	S. Martinho da Gândara (c. 1771-1780)	UI (c.1770-1790)
Arões (1777)	Ovar (1834, segundo risco do Arq.º Luís Inácio de Barros Lima, do Porto)	Mozelos (década de 1850/1860)	Argoncilhe (Reedificação c. 1864-1873)	Fajões (c. 1877-1880)	Maceda (c. 1918-1928, pelo mestre-de-obras Manuel Soares de Almeida, de Arada)	Loureiro (1925)

TIPOLOGIA III – FACHADAS COM TORRE SINEIRA AO CENTRO – destacada ou marcada (a); e três vãos de iluminação no registo horizontal superior ao portal principal (b); dois vãos de iluminação laterais ao portal e dois/três vãos de iluminação no registo horizontal superior (c)				
Tip. III – a				
S. João da Madeira (1884)	Santa Maria de Lamas (c. 1920-1926)	Junqueira (1945)		
Tip. III – b				
Souto (c. 1880-1884)	Travanca (Reedificação em 1953-1954)			
Tip. III – c				
Fiães (c. 1880-1884)	Ossela (c. 1882-1909)	Romariz (1930)		

1.3. Em jeito de conclusão

Perante esta análise pode concluir-se que as fachadas se encontram de acordo com os critérios apresentados pelos tratados de S. Carlos Borromeu e são ainda reflexo da importância da tradição greco-romana, documentada por Vitruvius.

As fachadas em estudo assumem características formais no corpo da igreja, regra geral, completamente autónomas em relação à(s) torre(s) sineira(s).

A estrutura arquitetónica vigente nos séculos XVII e XVIII vai ser continuada, de forma mais simplificada e adaptada à nova linguagem decorativa, nos séculos XIX e XX, sobretudo no que respeita às fachadas compostas unicamente por um portal axial encimado por um vão de iluminação ou por um portal e dois vãos de iluminação do registo horizontal correspondente ao coro-alto.

As pilastras assumem-se, sobretudo na arquitetura mais erudita dos séculos XVII e XVIII, como é o caso de Grijó e Santa Maria da Feira, como um elemento diferenciador, que irá animar fachadas mais singelas, como Sandim, de 1712, ou S. Félix da Marinha e Sanfins, ambas de inícios do século XIX. Nos restantes edifícios as pilastras remetem-se quase exclusivamente para a circunscrição da face do corpo da igreja ou das torres sineiras.

O remate da fachada é preferencialmente em empena angular, embora existam coroamentos sinuosos em 14 exemplares setecentistas, 8 oitocentistas e 3 novecentistas.

Nos séculos XVII e XVIII evidenciam-se as fachadas com portal de verga reta, com friso e cornija, sobre a qual assenta a janela do coro-alto e dois pináculos. No século XVIII destaca-se a utilização do óculo quadrilobado.

A primeira tipologia apresenta-se em maior número. A terceira tipologia é a menos representativa e encontra-se numa cronologia muito mais restrita, de finais do século XIX a inícios do século XX.

FONTES

BLUTEAU, Raphael (1713) – *Vocabulario Portuguez e Latino....* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu. vol. IV.

BORROMEO, Carlos (1577) – *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri II*. Mediolani: apud Pacificum Pontium.

____ (1747) – *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri II*. Mediolani: apud Benjamin de Sitoris.

____ (1985) – *Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos*. Introdução, notas e tradução do latim – da primeira edição, publicada em 1577 – de Bulmaro Reyes Coria. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

VITRÚVIO (2009) – *Tratado de Arquitectura*. Introdução, notas e tradução do latim – da primeira edição do século I a.C. – de M. Justino Maciel. 3ª ed. Lisboa: Instituto Superior Técnico.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1966) – *Carácter Mágico do Toque das Campanhas*. «Revista de Etnografia», vol. 6, tomo 2. Porto: Museu de Etnografia e História do Porto, p. 339-370.
- BENTO XVI (2007) – *Angelus. Domingo, 4 de novembro de 2007*. Roma: Libreria Editrice Vaticana. Disponível em < https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/angelus/2007/documents/hf_ben-xvi_ang_20071104.html >.
- FORSSMAN, Erik (1990) – *Dórico, Jónico e Coríntio na Arquitectura dos Séculos XVI-XVIII*. Lisboa: Editorial Presença.
- KUBLER, George (2005) – *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as especiarias e os diamantes (1521-1706)*. 2ª ed. Lisboa: Vega.
- QUINTÃO, José César Vasconcelos (2005) – *Fachadas de Igrejas Portuguesas de Referência Clássico. Uma sistematização Classificativa*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
- SILVA, Jorge Henrique Pais da (1992) – *Páginas de História da Arte. 1. Artistas e Monumentos*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa.
- VECHINA, Sofia Nunes (2012) – *O reflexo da arte internacional nos azulejos policromos de Válega*. «Revista População e Sociedade», n.º 20. Porto: CEPSESE/Edições Afrontamento, p. 111-127.
- ____ (2017) – *Dinâmica Artística na Antiga Comarca da Feira*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de doutoramento.

ARQUITETURA MILITAR

REAIS HOSPITAIS MILITARES EM PORTUGAL ARQUITETURA, PATRIMÓNIO E ARTE

AUGUSTO MOUTINHO BORGES*

D. João IV (1604-1656), rei de Portugal a partir de 15 de dezembro de 1640, incumbiu, por Alvará de 4 de maio de 1645, os Irmãos Hospitaleiros de S. João de Deus para administrarem os Reais Hospitais Militares¹ durante o período belicista que se instalou na Península Ibérica entre 1640-1668, conhecido como Guerras da Aclamação. O Santo, João de Deus (1495-1550), nascido em Portugal e falecido em Granada, é considerado o fundador do hospital moderno, motivo pelo qual os governantes da Europa requeriam os serviços da sua Ordem assistencial. No *esforço de guerra português* fundaram-se os *hospitais de campanha*, com especial incidência nas praças de guerra de cariz abaluartado e ao longo da fronteira com Espanha².

Desde o século XVII até ao século XIX em Portugal construíram-se e adaptaram-se edifícios públicos, religiosos e civis para neles se fazerem *hospitais militares*, com o objetivo concreto de proporcionar assistência hospitalar aos soldados doentes e enfermos. Inicialmente, a atribuição assistencial era específica para os Reais Hospitais Militares da Província do Alentejo, das praças-fortes de Elvas, Olivença e Campo

* CLEPUL, Cátedra Infante Dom Henrique-UAberta. Academia Portuguesa de História, Comissão Portuguesa de História Militar. Investigador do Projeto *Hospitalis — Arquitetura Hospitalar em Portugal nos alvares da Modernidade: identificação, caracterização e contextualização* (PTDC/ART-HIS/30808/2017).

¹ AHM – 1Div, 2Sec, cx. 12, n.º 2. Alvará de 4 de maio de 1645.

² Após a Restauração de 1640, assistimos a uma verdadeira construção de fortalezas abaluartadas ao longo da raia que tinham por objetivo defender a fronteira contra qualquer tentativa de invasão espanhola.

Maior, mas, a partir de 1646, rapidamente se alastrou a todo o reino, como podemos analisar pela cronologia em anexo, começando pela vila e praça de Monção.

Sabemos hoje, pela análise estudada em torno da assistência hospitalar, que foi definida uma *rede hospitalar militar ao longo da raia*, denominados *Hospitais Militares de campanha*, e outros mais recuados, designados por *Hospitais Militares de retaguarda*³. Os Hospitais Militares criaram a sua própria identidade, identificando-se no reino como Reais Hospitais Militares de S. João de Deus. Ainda hoje encontramos na toponímia das localidades de Ponte de Lima, de Chaves, Miranda do Douro, Almeida, Penamacor, Castelo de Vide, Olivença, Campo Maior, Elvas, Vila Viçosa, Castro Marim, Lagos e Lisboa essa mesma alusão referencial.

O Padre Bautista de Castro (1700-1775), na relação dos Reais Hospitais Militares que havia no reino no século XVIII, sob a administração dos Irmãos Hospitaleiros, refere a existência de 20 hospitais que se invocavam a S. João de Deus, 3 sob a invocação de Nossa Senhora da Conceição, 1 a Santo André e 1 a Nossa Senhora da Glória⁴.

O apoio assistencial não era exclusivo da Ordem Hospitaleira, nem os Hospitais Militares se circunscreviam exclusivamente aos já referenciados, existindo outros em praças de guerra fundamentais para a defesa do reino, tais como no Porto ou em Cascais. Contudo, no panorama nacional os Irmãos Hospitaleiros (OH) detinham a hegemonia administrativa e a supremacia técnica face a um reino que centrava o ensinamento das práticas médicas na Universidade de Coimbra. A aprendizagem dos Irmãos Hospitaleiros era realizada e transmitida no Convento-hospital de Elvas, tal como nos chegou informação impressa na *Postilla Religiosa e Arte de Enfermeiros* de 1741⁵. Pela obra referida, constatamos que a formação era pluridisciplinar, conclusão indiscutível pela análise dos diversos manuais que nos chegaram até hoje realçando, entre outros, o manuscrito de Frei Joseph Correia, *S. João de Deus Pai dos Pobres*, de 1731, e dos *Suplementos de Hospitalidade* de 1666, 1779 e 1801, existentes na livraria do Convento-hospital de Lisboa.

O contributo analítico do modelo hospitalar dos religiosos de S. João de Deus constitui, no século XVIII, um exemplo da orgânica assistencial para todas as cortes europeias, transcrevendo o exemplo que o médico português António Ribeiro Sanches (1699-1783), natural de Penamacor, dá na sua obra *Tratado da Conservação da Saude dos Povos*:

³ AHM – 1Div, 2Sec cx. 12, n.º 3.

⁴ CASTRO, 1763: 105-109. Este autor dá-nos uma listagem dos conventos em Portugal da Ordem Hospitaleira de S. João de Deus: 3 em Montemor-o-Novo, 2 em Lisboa, 1 em Elvas, 1 em Campo Maior, 1 em Moura, 1 em Estremoz, 1 em Olivença, 1 em Castelo de Vide, 1 em Lagos, 1 em Salvaterra do Extremo, 1 em Penamacor, 1 em Almeida, 1 em Coimbra, 1 em Monção, 1 em Bragança, 1 em Chaves e 1 em Miranda do Douro. Até ao presente encontramos referências a S. João de Deus e aos Irmãos Hospitaleiros nestas localidades, acrescentando em Ponte de Lima, sem invalidarmos hipóteses de existirem na atualidade, ou no passado, outras alusões.

⁵ SANTIAGO, 2005.

Estão os Hospitais ordinariamente fundados no meio das cidades, ou pela facilidade de transportarem ali os enfermos, ou porque aumentando-se o número dos habitantes, o edifício, que estava antigamente nos arrabaldes, se acha hoje no meio delas... Mas a sua vastidão é o defeito mais considerável; e por consequência o número dos enfermos desde a sua entrada nele até acabasse a vida, ou a enfermidade. É certíssima observação que quantos mais enfermos estiverem em um hospital, muitos mais morrerão, e que quanto mais os hospitais forem pequenos, muito mais, proporção guardada se curarão nele.

No Hospital Real de Paris, chamado Hotel de Dieu, há constantemente 1.300 camas ocupadas: no espaço de um ano entram nele cerca de 18.000 a 20.000 enfermos. Morre a quarta parte deste número, quero dizer, de quatro mil e quatrocentos a cinco mil enfermos.

O Hospital dos Frades de S. João de Deus da mesma cidade tem constantemente sessenta camas ocupadas: no espaço de um ano entram nele cerca de 2.200 a 2.300 enfermos. Não morre mais que a oitava parte, quero dizer, de 275 a duzentos e noventa e um enfermos. Daqui se vê que as mortes nos Hospitais se aumentam à proporção do maior número dos enfermos⁶.

Pela análise das plantas dos Hospitais Militares, administrados pelos Irmãos Hospitais de S. João de Deus, verificamos que os hospitais eram de pequenas e reduzidas dimensões. Temos, como exceção o Convento-hospital de Lisboa, sublinhando a importância técnica do saber hospitaleiro para a conceção orgânica do próprio espaço edificado, tal como vemos na primeira construção-tipo na cidade de Angra do Heroísmo, no Hospital Militar da Boa Nova⁷. Além deste exemplar referimos outras plantas com risco do Real Corpo dos Engenheiros Militares e nos edifícios que chegaram até hoje e que constituem parte do acervo do Gabinete de Estudos Arqueológicos de Engenharia Militar (DIE-GEAEM)⁸. Pela análise desenvolvida noutros estudos, temos vindo a afirmar⁹ que os Reais Hospitais Militares constituem um dos mais emblemáticos *empreendimentos de aparato*¹⁰, associados à componente da logística, não os podendo dissociar da sua localização geográfica e espacial, urbana, arquitetónica e, sem dúvida, a artística e a cultural.

⁶ SANCHES, 1757: 138-139.

⁷ MENESES, 1930.

⁸ Agradecemos aos diretores do Gabinete de Estudos Arqueológicos de Engenharia Militar e do Arquivo Histórico Militar todo o seu prestimoso apoio.

⁹ Depois deste nosso estudo doutoral e sua publicação há diversos compiladores que utilizam as mesmas terminologias por nós apresentadas como sendo de sua autoria, sem indicarem as fontes ou nunca terem consultado os arquivos e fontes primárias.

¹⁰ Denominação que tenho vindo a utilizar para caracterizar a arquitetura utilizada na construção dos Reais Hospitais Militares no contexto dos equipamentos militares em Portugal. Sobre os equipamentos militares *vide* CONCEIÇÃO, 2002: 240-241.

Na Beira Alta e Baixa encontramos três Reais Hospitais Militares de S. João de Deus, um na Praça de Almeida, que teve um papel fundamental como sede do Governo Militar da Beira Alta, desde 1641, um na Praça de Penamacor como sede do Governo Militar da Beira Baixa, desde 1645, e um em Salvaterra do Extremo, infelizmente destruído na campanha militar do Pacto de Família, em 1762¹¹.

Constatamos que na Beira os Reais Hospitais Militares eram edifícios que sobressaíam do vulgo construído, bastando para isso analisar as inúmeras plantas da praça-forte de Penamacor. Nesta vila consultamos a planta¹² onde se implantaram os principais edifícios e equipamentos militares sobressaindo, do seu todo, o Real Hospital Militar.

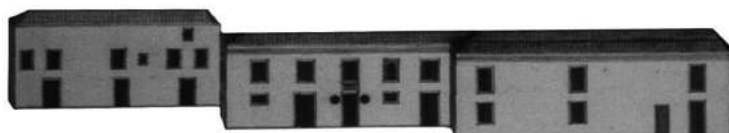


Fig. 1. Real Hospital Militar de Penamacor, ca. 1760

No início da Guerra da Aclamação, entre 1646-1668, adaptaram-se para o efeito, nas praças de guerra, ou construíram-se de raiz, os seus Reais Hospitais Militares, tal como ainda hoje podemos observar em alguns exemplos edificados, desde o norte até ao sul do país. De toda a estrutura arquitetónica assistencial subjacente *in situ*, é o Real Hospital de S. João de Deus, da Praça de Penamacor que ainda mantém íntegra a sua orgânica inicial com o presente. Além disso temos um pormenorizado conjunto documental e volume arquitetónico construído, que nos permite analisar, no tempo e no espaço, a sua história, desde a génese até à atualidade¹³, podendo contextualizar o seu espaço e a sua memória, desde a sua construção até às diferentes utilizações.

A presença dos Irmãos Hospitaleiros de S. João de Deus em Penamacor, manteve-se, sendo estes responsáveis pela estrutura assistencial durante cerca de 120 anos. O seu apoio clínico foi fundamental no século XVII (Guerras da Aclamação) e no século XVIII (Guerra da Sucessão de Espanha, 1701-1714, e Guerra dos Sete Anos, 1756-1763), onde Portugal foi invadido em 1762 e bastante martirizado durante a mobilidade das tropas invasoras.

¹¹ BORGES, 2009a: 94-95.

¹² DIE-GEAEM - 3170-I-2A-27-39.

¹³ BORGES, 2009a: 94, 216.

A presença dos Irmãos Enfermeiros realizava-se da seguinte forma; os religiosos eram destacados pelo conselho provincial, sediado em Lisboa, para se deslocarem para os Reais Hospitais Militares ao longo de todo o reino e províncias ultramarinas, onde deviam exercer Hospitalidade, tal como aconteceu em 1715¹⁴, estando Fr. Manuel da Purificação no Convento-hospital de S. João de Deus, em Penamacor, sendo Prior Administrador deste Hospital Fr. António Eduardo de S. José.

Nos casos estudados, constatamos a presença de um espaço contíguo aos Reais Hospitais Militares, denominados como *a cerca*¹⁵, e que tinha áreas e funções específicas para utilização interna, das quais realçamos a existência de um poço. Na cerca plantavam-se as ervas medicinais, que iriam abastecer a botica¹⁶, assim como serviam para a proliferação das aves de capoeira, que iriam ser utilizadas na dieta alimentar dos enfermos. A cerca comunicava diretamente com o exterior através de um portão carral, tal como constatamos no Convento-hospital em Lisboa.

Desde que o Hospital Real Militar fosse projetado de raiz encontramos, no alçado principal exterior, um nicho para aí se colocar uma estátua do Santo Patrono, S. João de Deus. Ainda hoje podemos observar, em Elvas e em Ponte de Lima, o referido nicho, com a respetiva estátua em terracota e pedra granítica¹⁷. Em Penamacor, o nicho, inicialmente projetado, deu lugar a uma janela, sendo possível observar o pormenor do nicho desenhado em planta do século XVII. Em virtude de serem edifícios régios não encontramos, em nenhuns deles, o brasão de armas da Ordem Hospitaleira de S. João de Deus. Em Ponte de Lima no edifício assistencial¹⁸ estão colocados os brasões de armas reais e dos marqueses de Ponte de Lima, pois foi quem ordenou a construção do referido Hospital Militar.

A simbiose que foi delineada nas praças de guerra é mais que perfeita, interrelacionando-se a atividade assistencial com a interação social e urbana. O edifício não se localizava no interior de nenhuma construção militarizada, mas autónoma, e relativamente próxima da estrutura defensiva e de entrada da cidade¹⁹. Por outro lado, a equidistância da porta magistral e da poterna permitia acolher rapidamente os enfermos que necessitavam de cuidados hospitalares, que normalmente eram transportados em carretas ou padiolas pelos «não combatentes». Relativamente ao desenvolvimento interno da componente assistencial, caracterizamos os imóveis com cinco

¹⁴ BORGES, 2009a: 63.

¹⁵ Os Reais Hospitais Militares eram organizados com a matriz da existência de três áreas fundamentais: o edifício assistencial, a cerca e o campo santo (BORGES, 2009a).

¹⁶ Tal como noutros edifícios assistenciais: Hospital da Boa-Nova, na cidade de Angra, nos Açores, Hospital S. João de Deus, em Lisboa e Moura, entre outros.

¹⁷ Sobre a iconografia de S. João de Deus *vide* BORGES, 2008.

¹⁸ No presente o edifício é a sede do quartel dos Bombeiros Voluntários de Ponte de Lima.

¹⁹ Porta de Santo António. Perto havia uma poterna, ou porta falsa, que permitia o livre-trânsito para o Real Hospital Militar, atual Rua João de Deus.

áreas fundamentais e que constituem a essência tipológica do que hoje entendemos ser um Real Hospital Militar, e que está bem patente no edifício de Penamacor:

- I – Enfermarias;
- II – Mesa de cirurgia, Hospital de Sangue e botica;
- III – Setor administrativo, capelania e comunidade dos Irmãos;
- IV – Serviços (cozinha, cisterna, poço, latrinas e adega);
- V – Cerca (plântio de ervas aromáticas, medicinais, desinfestação, capoeiras).

Por algumas das plantas dos hospitais analisadas, constatamos que o centro orgânico é constituído pelas enfermarias gravitando, à sua volta, as outras dependências necessárias ao seu funcionamento, tais como: *cozinha, quarto do cozinheiro, porteiro e enfermeiros de serviço, sala das cirurgias e as casas de despejos* (latrinas). No interior das enfermarias superiores, encontramos um oratório, onde estaria a imagem do Santo Patrono da Hospitalidade. Todo este complexo sistema orgânico estende os seus laços ao cemitério comum.

Podemos analisar as importâncias que tinham os Reais Hospitais Militares no contexto orgânico defensivo nas praças de guerra. Realçamos a forma como estes se encontravam localizados e constituídos, procurando os seus projetistas algum resguardo e abrigo contra a artilharia que arruinava muitos edifícios. Pela análise de três praças da raia, de Penamacor, Almeida e Elvas²⁰, encontramos algumas afinidades sobre a sua localização, implementação e orgânica interna²¹.

Nas três vilas e praças de guerra mencionadas, constatamos que os quartéis se localizavam ao longo das muralhas, servindo os baluartes para demarcar áreas distintas entre eles. O conjunto de equipamentos militares constituídos pela Principal (quartel-general de comando nas fortalezas), Palácio do Governador (residência atribuída ao governador militar durante a sua estadia nas fortalezas), Vedoria (muitas vezes designado como palácio, era o edifício onde se cobravam e recebiam impostos, se guardavam os livros da gestão associada ao desempenho militar, se pagava o pré e onde se pagavam as despesas relacionadas com o exercício militar, como compras de alimentação e às boticas, entre outras). Quer os edifícios referidos, quer o Hospital Militar encontravam-se implantados no interior do tecido urbano ou, no caso de Penamacor, também em local estrategicamente defensável contra a artilharia e contra qualquer ataque aos panos da muralha abaluartada.

As informações documentais que temos sobre o mobiliário e equipamento existentes nos Reais Hospitais Militares consistem, essencialmente, em dois vetores, civil e religioso:

²⁰ Em estudos anteriores desenvolvemos análises paralelas que enriquecem a afirmação que apresentamos.

²¹ BORGES, 2009a: 78-80.

I. Civil, utilizado no hospital para serviços de saúde

Numa primeira fase, entre 1645-1646, os Alvarás Reais são muito restritos quanto ao sector administrativo, exigindo-se apenas um inventário de bens e a existência de dois livros rubricados, um para as receitas e outro para as despesas, atribuindo aos religiosos de S. João de Deus quais as profissões e funções a desempenharem no Hospital Militar, que era o de «médico, cirurgião, escrivão, sangrador e capelão que houve(r) em cada hospital».

II. Religioso, utilizados na capela e para os serviços religiosos

Além das imagens de S. João de Deus e S. Rafael que existiam nas capelas dos Reais Hospitais Militares podemos imaginar, através do inventário de 1763, pertencente à Praça de Almeida²², qual o património de cariz religioso existente nesses locais. Pelo que podemos constatar, sobre os equipamentos civis e religiosos, os Reais Hospitais Militares estavam muito bem apetrechados constituindo, no passado, um dos componentes essenciais no âmbito dos valiosos equipamentos militares, existentes nas praças de guerra.

As capelas e as boticas, quando as havia, comunicavam com o exterior. Nesta análise podemos afirmar que a botica dos Hospitais Militares teve um papel fundamental para a implementação do conceito social do serviço de saúde pública, sendo a capela um dos locais centrais da componente espiritual. A riqueza decorativa e dos bens, com que estas se encontravam, dão-nos uma ideia da dimensão estética, podendo antever a circulação de imagens de S. João de Deus existentes nas praças de guerra e da devoção que Portugal tinha por este Santo.

O corpo residente dos Irmãos Hospitaleiros variava entre os quatro (para os hospitais mais pequenos) e de quatro até seis para os maiores. Os Hospitais tinham os seguintes profissionais: almoxarife, fiel, médico, cirurgião, sangrador, enfermeiros religiosos, ajudantes de enfermeiros, cozinheiro e seu ajudante, moço das compras (para ir ao açougue, comprar hortaliças e outros serviços), caneiro (tratar dos bois, ir à fonte com o carro, trazer lenha e palha), forçados (para os despejos, lavagens e limpezas das enfermarias e lavagens dos doentes), lavadeiras (tratar as roupas sujas desde a lavagem até serem engomadas) e naturalmente os capelães do regimento e religiosos para os serviços assistenciais²³.

Sobre os cuidados a ter com os enfermos não podemos deixar de analisar o prescrito na já referida *Postilla Religiosa e Arte de Enfermeiros*, do reverendo Padre Fr. Diogo de Santiago. Esta sebenta circulou pelos hospitais militares, formando muitos dos religiosos de S. João de Deus que saíam do Convento-hospital de Lisboa e irradiaram pelo rei-

²² AHM – 3Div., 9Sec., cx.28, n.º 3.

²³ CARVALHO, 1950: 228.

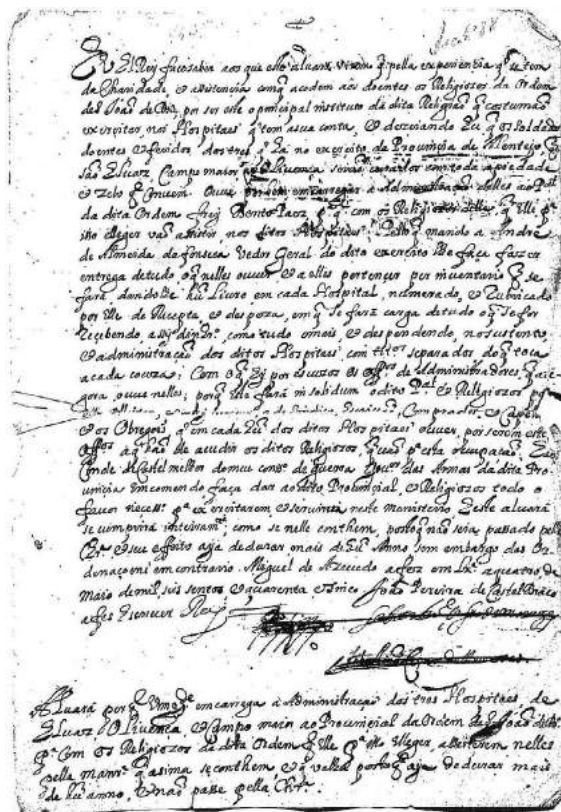


Fig. 2. Alvará de 1645, D. João IV

Fonte: AHM

no. Neste documento, imprescindível para compreendermos os conceitos dos cuidados aos militares, antevemos a dinâmica humanística, pela qual o rei D. João IV incumbiu os Irmãos Hospitaleiros para administrarem os Hospitais Reais Militares, em zonas de grandes probabilidades de conflitos armados.

No século XVIII houve grande incentivo para a instalação de galinheiros e coelheiras nos Reais Hospitais Militares, em complemento à dieta alimentar dos enfermos. Há documentos referentes à alimentação exercida nestes locais. A cozinha dos hospitais estava localizada no piso 0 (rés do chão), juntamente com outros espaços destinados ao quotidiano. Entre eles salientamos a existência de uma adega, onde seriam armazenadas quantidades necessárias de vinho corrente e de maior teor alcoólico para os tratamentos prescritos na época, nomeadamente para servir, entre outros, de analgésico e garantir as *sopas de cavalo cansado* para os internados, como forma de rejuvenescimento. Esta adega ainda é visível no corpo poente do Convento-hospital de S. João de Deus, em Lisboa, e em Penamacor.

Na maior parte dos casos estudados podemos concluir que os Reais Hospitais Militares constituíam um grupo edificado específico, encontrando-se em perfeita harmonia arquitetónica e de serviços, caracterizados como equipamentos militares que, entre 1645 e 1834, desempenharam especiais funções para a logística militar ao longo dos séculos.

O Convento-hospital de S. João de Deus, em Lisboa, era a sede de toda a rede assistencial militar existente em Portugal, edifício basilar para a contextualização de outros edifícios a serem construídos e definidos em território nacional, tendo como modelo o grande complexo conventual que ainda é possível admirar.

CRONOLOGIA GERAL REAIS HOSPITAIS MILITARES EM PORTUGAL, 1645-1834

A presente cronologia tem por base diversos estudos desenvolvidos sobre a Ordem Hospitaleira de S. João de Deus em Portugal, permitindo uma visão interdisciplinar da história das Ciências da Saúde e dos Hospitais Militares ao longo de 189 anos.

- 1571 (7 de julho) – Na batalha naval de Lepanto encontravam-se 8 Irmãos Hospitaleiros para cuidar dos feridos.
- 1580 – Invasão de Portugal pelo exército espanhol. O rei espanhol Filipe II, tornou-se rei de Portugal como Filipe I. Presença de três Irmãos Hospitaleiros de S. João de Deus no Castelo de S. Jorge, em Portugal, para cuidar da guarnição espanhola, quer do Exército, quer da Armada.
- 1586 – Foi concedida à Congregação dos Irmãos Hospitaleiros de S. João de Deus a categoria de Ordem.
- 1587 – Fundação do Hospital dos Soldados no Castelo de S. Jorge, em Lisboa.
- 1588 – Na Armada Invencível, que tinha como objetivo conquistar Inglaterra, seguiam Irmãos Hospitaleiros para cuidar dos feridos.
- 1595 – Conclusão da igreja no Hospital dos Soldados no Castelo de S. Jorge, em Lisboa.
- 1606 – O Irmão João Pecador e o Irmão João Lopes Pinheiro chegaram a Montemor-o-Novo para construírem um oratório em honra e memória de João de Deus, fundador da Ordem de seu nome, na casa onde nasceu.
- 1612 – Construção do Hospital Militar da Boa Nova, em Angra, na Ilha Terceira, entregando-se a sua administração à Ordem Hospitaleira de S. João de Deus.
- 1624 – Fundação do Hospital Militar em S. Salvador da Baía, no Brasil.
– Fr. Francisco Sforzia (espanhol), Fr. Sebastian de S. Juan de Dios (espanhol), Fr. Miguel de Jesus (português) e Fr. Francisco de Jesus Maria (português) faleceram na Armada Espano-Portuguesa, assistindo os soldados embarcados em S. Salvador da Baía, no Brasil.

- 1625 – Início da construção do complexo conventual e hospitalar de S. João de Deus, em Montemor-o-Novo.
- 1629 – Doação do Comissário-geral da Bula das Cruzadas D. António Mascarenhas de suas casas na Pampulha, em Lisboa, à Ordem Hospitaleira de S. João de Deus para construção de um Convento-hospital para apoio a clérigos, nobres e oficiais que regressavam do Império sem recursos económicos para sua manutenção.
– Os Irmãos Fr. S. João de S. Bernardo e Fr. Melchior Mendes foram os responsáveis pela abertura do Convento-hospital de S. João de Deus, à Pampulha, Lisboa.
- 1630 – Beatificação de S. João de Deus, pelo Papa Urbano VIII.
- 1632 – Fundação do Hospital de Paraíba, no Brasil.
- 1633 – Fr. Domingos Pecador obteve licença para ampliar o Convento de S. João de Deus, em Montemor.
– Fundação do Hospital de Pernambuco, no Brasil.
- 1634 – Fundação do Hospital de Parmoia, no Brasil.
- 1637 – Conclusão da construção da igreja conventual de Lisboa, como se indica em data colocada na porta.
- 1638 – Irmãos Hospitaleiros integraram a armada luso-espanhola para a Índia de forma a fundarem hospitais nessa colónia.
- 1640 – Os Irmãos portugueses separaram-se da Congregação espanhola e conseguiram, através de um Breve, expedido pelo Papa Urbano VIII, eleger o Irmão Benedito Pais como Vigário com as faculdades de Geral.
– (1 de dezembro) – Revolução portuguesa que aclamou a Casa de Bragança e D. João IV como rei de Portugal.
– Extinção do Hospital do Castelo, em Lisboa.
- 1641 – D. João IV ordenou que todos os religiosos espanhóis regressassem ao seu país. Foram criados, ao longo da raia, diversos hospitais de campanha para acudir aos feridos nas campanhas da Guerra da Restauração (1640-1668).
– Entrega do Real Hospital Militar do Castelo de S. Jorge à administração dos Irmãos Hospitaleiros de S. João de Deus.
– Fr. Pedro de Alvenara Gretta foi preso no Real Hospital Militar do Castelo de S. Jorge, em Lisboa.
- 1642 – Publicado o Regimento dos Hospitais das Fronteiras feito pelos Visitadores dos Hospitais.
– Abertura do Hospital do Castelo, em Lisboa.
- 1643 – Fundação do Real Hospital Militar de Elvas, em Portugal.
– Fundação do Real Hospital Militar de Valença do Minho, em Portugal.
- 1645 (4 de maio) – Alvará régio onde se incumbem os Irmãos Hospitaleiros de S. João de Deus de administrar e organizar os Reais Hospitais Militares no reino de Portugal, nas Praças de Elvas, Campo Maior e Monção.

- Fr. Bento Pais era Provincial e tinha o cargo de Enfermeiro-mor e Administrador dos Hospitais Militares.
- 1646 – Alvará régio (sem data) onde se incumbem os Irmãos Hospitaleiros de S. João de Deus de fundar, administrar e organizar os Reais Hospitais Militares no reino de Portugal.
- 1657-60 – Fr. Francisco de Carvalho foi nomeado Provincial e, por inerência, Enfermeiro-mor dos Reais Hospitais Militares.
- 1658 – Foi reeditada a obra de D. Fr. António de Gouveia, *Historia de la vida, muerte y milagros de fr. Juan de Dios*. Lisboa: Henrique Valente de Oliveira, 1658. Obra dedicada a D. João de Mascarenhas, 2.º conde da Torre, mais tarde 1.º marquês de Fronteira.
- 1660 (22 de maio) – Decreto régio para um Irmão de S. João de Deus presidir às obras no Real Hospital Militar do Castelo de S. Jorge, em Lisboa. Obras de ampliação e melhoramentos no Real Hospital Militar do Castelo de S. Jorge em Lisboa, Portugal.
- 1663 – Fr. Matias de Quintanilla Cedrón, médico e cirurgião foi Prior em Palência e em Lisboa, Procurador e Assistente-mor Geral faleceu no Convento-hospital de S. João de Deus, em Madrid.
- 1664 – Fr. Manuel dos Anjos foi nomeado Provincial e, por inerência, Enfermeiro-mor dos Reais Hospitais Militares.
- 1668 (13 de fevereiro) – Fim das Guerras da Aclamação. O conde da Torre propôs em Conselho de Guerra a extinção de todos os Reais Hospitais Militares, ficando apenas o do Castelo para assistir aos soldados, em Lisboa, o que não aconteceu.
- 1681 – Fundação do Real Hospital Militar na Fortaleza de Moçambique.
- 1685 – Fundação do Real Hospital Militar de Goa, na Índia.
- 1686 – Fundação do Real Hospital Militar de Baçaim, na Índia.
- 1687 – Fundação do Real Hospital Militar de Diu, na Índia.
- 1689 – Fundação do Hospital do Recife, no Brasil.
- 1691 – Promulgação da Bula de Canonização de S. João de Deus.
- 1695 – Fundação do Hospital de Damão, Índia, com obrigação de dar assistência aos militares e aos moradores.
- 1704 – Alvará que retirou a administração dos Reais Hospitais Militares, em Portugal, aos Irmãos Hospitaleiros de S. João de Deus, continuando como enfermeiros. No entanto, em alguns casos, continuaram como administradores.
- 1716 – O Convento-hospital de S. João de Deus em Montemor-o-Novo tinha 20 camas.
 O Convento-hospital de S. João de Deus em Lisboa tinha 13 camas.
 O Convento-hospital de S. João de Deus em Moura tinha 22 camas.
 O Convento-hospital de Santo André em Montemor tinha 20 camas.

- O Real Hospital Militar de Nossa Senhora da Conceição, no Castelo de S. Jorge, em Lisboa tinha 40 camas.
- O Real Hospital Militar de S. João de Deus em Elvas tinha 22 camas.
- O Real Hospital Militar de S. João de Deus em Olivença tinha 20 camas.
- O Real Hospital Militar de S. João de Deus em Estremoz tinha 15 camas.
- O Real Hospital Militar de S. João de Deus em Campo Maior tinha 20 camas.
- O Real Hospital Militar de S. João de Deus em Ponte de Lima tinha 14 camas.
- O Real Hospital Militar de S. João de Deus em Castelo de Vide tinha 18 camas.
- O Real Hospital Militar de S. João de Deus em Lagos tinha 12 camas²⁴.
- ca. 1735 – Revestimento azulejar, da autoria de Valentim de Almeida, com lambrins no átrio de entrada do Convento-hospital de S. João de Deus, em Lisboa, representando sete passagens da vida e obra de S. João de Deus: Nascimento em Montemor-o-Novo, Queda do cavalo e aparição de Nossa Senhora, Pastor em Oropesa, (sul) Sermão do Mestre João d'Ávila, Internado no Hospital Real de Granada, Acusado de fazer lume quando chovia.
- 1741 – Foi publicado em Portugal o primeiro livro de enfermagem para os Hospitais Militares: *Postilla Religiosa, e Arte de Enfermeiros: Guarneçada com eruditos conceitos de diversos Authores, facundos, Moraes e Escriturarios pelo Padre Fr. Diogo de Santiago, religioso de S. João de Deus, com que educou, e praticou aos seus Noviços, sendo Mestre delles no Convento de Elvas, para perfeição da vida Religiosa, e voto da Hospitalidade [...]*.
- 1755 (1 de novembro) – Terramoto de Lisboa. O Convento-hospital não sofreu grandes danos com o terramoto, sendo transformado em Hospital da Corte.
- O Real Hospital Militar de S. João de Deus no Castelo de S. Jorge ruiu, não se voltando a reconstruir.
- 1756 – O Hospital da Corte tinha quatro enfermarias: Santa Ana, S. Rafael, S. Lázaro e Santo Onofre.
- Foi publicada a obra *Tratado da Conservação da Saúde dos Povos* do médico António Ribeiro Sanches, com referências qualitativas aos cuidados assistenciais realizados pelos Irmãos Hospitaleiros de S. João de Deus nos seus hospitais.
- 1759-65 – O Padre Fr. Luís António da Piedade foi nomeado Enfermeiro-mor do Real Hospital Militar do Castelo de S. Jorge, em Lisboa, que funcionava em casa adaptada para o efeito em virtude do anterior ter ruído com o Terramoto de 1755.
- 1761 – Fr. Francisco de Aragão, Hospitaleiro, foi nomeado Enfermeiro-mor do reino.
- 1762 – Invasão de Portugal pelo Exército espanhol na denominada Guerra Fantásti-

²⁴AGF – *Conventos*. Nomes de Conventos, Camas, Enfermos, Religiosos e Fundação. Cota: n.º dir. 5. Para além da informação relativa aos conventos de Portugal a relação estende-se para os restantes reinos europeus, podendo-se fazer uma análise global sobre o funcionamento da Ordem Hospitaleira de S. João de Deus nesse período.

- ca, tendo ocupado várias praças da raia, em Trás-os-Montes, Beira Alta e Beira Baixa.
- 1765 – Regulamento das Instruções para o Hospital Militar da Corte.
- 1797 – Alvará da fundação do Hospital da Marinha.
– Alvará a confirmar o Regulamento dos Hospitais Militares de Campanha.
- 1801 – Publicado em Lisboa o *Suplemento do manual da Ordem da Hospitalidade de Nosso Padre São João de Deus que contém tudo o que costuma cantar-se nas funções da Província de Portugal e dos Algarves*.
- 1802 – O Hospital Militar da Corte deixou o Convento-hospital de S. João de Deus, na Pampulha, e instalou-se no convento dominicano da Estrela, sob a designação de Hospital Militar Principal.
- 1805 – Foi promulgado em Portugal o *Regulamento para os hospitais militares de sua Alteza o Príncipe Regente Nosso Senhor, tanto em tempo de paz como em tempo de guerra*.
- 1807/1808 – 1ª Invasão Francesa. Deslocação da Corte para o Brasil. As tropas do exército de Junot ocuparam o Convento-hospital de S. João de Deus, em Lisboa, para quartel.
- 1809 – 2ª Invasão Francesa.
- 1810 – 3ª Invasão Francesa.
– O Provincial Fr. Álvaro de S. José Figueiredo fez uma exposição ao governo português onde salientou a ação caritativa dos Irmãos Hospitaleiros nos Reais Hospitais Militares onde desempenharam as suas funções.
- 1813 – Após a retirada dos franceses os Irmãos Hospitaleiros tinham a seu cargo os Reais Hospitais Militares de Almeida, Campo Maior, Castelo de Vide, Elvas, Estremoz, Moura e Valença do Minho, para além de administrarem os Hospitais de Chaves e Lagos e trabalharem nos de Bragança e Miranda do Douro.
- 1814 – Foi publicada a Ordem do Dia *Relação dos Corpos do Exército e os Hospitais Militares que os apoiam*.
- 1824 – Foi publicada a Ordem do Dia n.º 62 — *Alvará em que subsistem os Hospitais Regimentais e são abolidos os Hospitais Militares*.
- 1830 – Foi publicada a Ordem do Dia n.º 12 — *Instrução para os Hospitais do Exército*.
- 1832 – Início da Guerra Civil em Portugal entre liberais e absolutistas.
- 1834 (26 de maio) – Assinatura da Convenção de Évora Monte e fim da Guerra Civil em Portugal, vencendo os liberais.
– (28 de maio) – Exclaustração das Ordens Religiosas em Portugal e expropriação dos Conventos-hospitais que eram da Ordem Hospitaleira, que integraram o património da Fazenda. Os bens foram incorporados nos Próprios da Fazenda Nacional. Instalação no Convento de S. João de Deus, em Lisboa, de um Quartel da Brigada Real da Marinha. Os outros Conventos foram integrados na fazenda pública.



Fig. 3. Convento-hospital de S. João de Deus, em Lisboa, visto do rio Tejo, ca. 1890

Fonte: AFCM

FONTES

«Anuários da Guarda Nacional Republicana»

Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças

ACMF – *Processo de inventário do Extinto Convento de S. João de Deus de Lisboa.*

Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa

AFCML – *Convento de S. João de Deus de Lisboa, tirado do lado do rio Tejo.*

Arquivo da Guarda Fiscal

AGF – *Conventos. Nomes de Conventos, Camas, Enfermos, Religiosos e Fundação.*

Cota: n.º dir. 5.

Arquivo Histórico Militar

AHM – 1Div., 2Sec., cx.12, n.º 2. Alvará de 4 de maio de 1645.

AHM – 1Div., 2Sec., cx.12, n.º 3. Alvará de 1646.

AHM – 3Div., 9Sec., cx. 28, n.º 3.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

ANTT – *Convento de S. João de Deus de Lisboa, Livro das Capelas dos Conventos Extintos de Elvas, Campo Maior, Lagos.*

ANTT – *Convento de S. João de Deus de Lisboa, Livro da capella que instituiu D. Anna Maria viúva de Miguel Coelho de Moura neste convento de Nosso Padre S. João de Deus d'Elvas.*

ANTT – *Convento de S. João de Deus de Lisboa, Livro da fazenda da Província da Ordem de S. João de Deus, 1781, lv. 7.*

- ANTT – *Convento de S. João de Deus de Lisboa*, Livro dos foros e juro de este convento de S. João de Deus de Campomayor 1803-1829.
- ANTT – *Convento de S. João de Deus de Lisboa*, Livro dos Foros do convento e hospital Real de Lagos da ordem de S. João de Deus 1783-1815.
- ANTT – *Convento de S. João de Deus de Lisboa*, Capelas dos Conventos Extintos da Ordem de S. João de Deus, lv. 1, n.º 214.
- ANTT – *Convento de S. João de Deus de Lisboa*, mç. 1 e 2.
- ANTT – *Cartório Notarial de Lisboa*, n.º 1 (antigo n.º 12B), cx. 29, lv. 466, fls. 19-20 v.

Direção de Infraestruturas Gabinete de Estudos Arqueológicos e de Engenharia Militar

DIE-GEAEM – 3170-I-2A-27-39.

- PORTUGAL. Ministério das Obras Públicas (1957) – *Relatório da Actividade do Ministérios nos Anos de 1956*. Lisboa: DGEMN, 1 vol.
- ____ (1959) – *Relatório da Actividade do Ministérios nos Anos de 1957 e 1958*. Lisboa: DGEMN, 1 vol.
- ____ (1960) – *Relatório da Actividade do Ministérios nos Anos de 1959*. Lisboa: DGEMN, 1 vol.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, António Alberto Banha de (1978) – *São João de Deus na sai terra natal*. Évora: A Defesa/Grupo dos Amigos de Montemor-o-Novo.
- ANDRADE, Manuel Moreira de (1998) – *Cartas de S. João de Deus e Síntese da sua vida*. Lisboa: Hospitalidade.
- ARAÚJO, Norberto de (1950) – *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*. Lisboa: [s. n.], vol. I.
- ____ [s. d.] – *Peregrinações em Lisboa*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, livro 7.
- ATAÍDE, M. Maia, dir. (1988) – *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*. Lisboa: Junta Distrital, tomo III.
- AZEVEDO, Carlos Moreira (2006) – *As origens dos ciclos iconográficos de S. João de Deus*. In *75 anos da Restauração da Província Portuguesa da Ordem Hospitaleira de S. João de Deus*. Braga: Alcalá/OHSJD, p. 201-219.
- BORGES, Augusto Moutinho (2005a) – *Pertences das capelas dos Reais Hospitais Militares de S. João de Deus*. «Revista Hospitalidade», n.º 268. Lisboa: OHSJD, p. 29-31.
- ____ (2005b) – *Revestimento azulejar na Ordem Hospitaleira de S. João de Deus, elementos para a história da arte em Portugal, séc. XVII-XVIII*. «Revista Hospitalidade», n.º 269. Lisboa: OHSJD, p. 33-35.

- ____ (2005c) – *Iconografia da Ordem Hospitaleira na arte azulejar do século XX em Portugal*. «Revista Hospitalidade», n.º 270. Lisboa: OHSJD, p. 33-35.
- ____ (2006a) – *Os Reais Hospitais Militares de S. João de Deus e a defesa do Alentejo*. «Revista Almançor», n.º 5. Setúbal: Câmara Municipal de Montemor-o-Novo, p. 73-86.
- ____ (2006b) – *O Exército português e a iconografia religiosa, toponímia, Santos Patronos, Irmandades, Confrarias e Capelas*. In *Actas XV Colóquio de História Militar: Portugal Militar*. Lisboa: Comissão Portuguesa de História Militar, vol. 2, p. 727-753.
- ____ (2007a) – *8 de Março, dia de S. João de Deus*. «Revista Fundação Alentejo Terra-Mãe», n.º 5. Lisboa: Fundação Alentejo Terra-Mãe, p. 18-22.
- ____ (2007b) – *S. João de Deus na arte em Portugal*. «Revista Jornadas de História da Medicina da Beira Interior», n.º 18. Castelo Branco: Cadernos e Cultura, p. 96-108.
- ____ (2008a) – *Os Reais Hospitais Militares em Portugal administrados e fundados pelos Irmãos Hospitaleiros de S. João de Deus, 1640-1834*. Lisboa: Faculdade de Ciências Médicas de Lisboa, UNL. Tese de Doutoramento.
- ____ (2008b) – *Domingos Rebelo no Alentejo*. «Revista Almançor», n.º 7. Setúbal: Câmara Municipal de Montemor-o-Novo, p. 212-231.
- ____ (2009a) – *Reais Hospitais Militares em Portugal, 1640-1834*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- ____ (2009b) – *Os Reais Hospitais Militares e a Ordem Hospitaleira de S. João de Deus em Portugal (1645-1834)*. In *Catálogo Museu S. João de Deus: Psiquiatria e História*. Lisboa: OHSJD, p. 117-157.
- ____ (2009c) – *S. João de Deus Patriarca*. In *Museu de S. João de Deus: Psiquiatria e História*. Lisboa: OHSJD, p. 117-157.
- ____ (2009d) – *S. Rafael a distribuir o pão*. In *Museu de S. João de Deus: Psiquiatria e História*. Lisboa: Editorial Hospitalidade, p. 85.
- ____ (2010a) – *Ontologia paradigmática do agir em S. João de Deus*. In *Congresso Comemorativo do 10º Aniversário do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, em homenagem ao Prof. Doutor Luís Reis Torgal*. Coimbra: Imprensa da Universidade – CEIS20, p. 235-241.
- ____ (2010b) – *Ordens, Património e Arte*. In ABREU, Luís Machado de; FRANCO, José Eduardo, coord. – *Ordens e Congregações no contexto da I República*. Lisboa: Gradiva, p. 106-135.
- ____ (2010c) – *Azulejaria de S. João de Deus em Portugal: Ciência e Arte*. In *XXIV Jornadas de História da Medicina da Beira Interior*. Castelo Branco: Revista de Cultura, p. 103-110.
- ____ (2011) – *Reais Hospitais Militares em Portugal, 1640-1834: seu contributo para a saúde pública*. «Revista Segurança e Defesa», n.º 17. Lisboa: Diário de Bordo, p. 84-85.

- ____ (2013a) – *Azulejaria de S. João de Deus em Portugal, séculos XVII-XXI. Roteiro Cultural e Turístico*. Lisboa: CLEPUL. Disponível em <http://www.lusosofia.net/textos/20130604borges_augusto_moutinho_azulejaria_de_sao_joao_de_deus.pdf>.
- ____ (2013b) – *Ordens e Assistência: curar em nome de Deus*. In FRANCO, José Eduardo; ABREU, Luís Machado de, coord. científica – *Para a História das Ordens e Congregações Religiosas em Portugal, na Europa e no Mundo*. Lisboa: Paulinas Editora, vol. II, p. 689-704.
- ____ (2013c) – *Enfermeiros e Enfermeiras ao serviço do Exército de Portugal, 1445-1814*. «Revista da Academia Internacional de Cultura Portuguesa». Lisboa: Academia Internacional de Cultura Portuguesa, p. 59-78.
- ____ (2014) – *Cronologia Geral da Ordem Hospitaleira de S. João de Deus em Portugal, 1606-2010*. Setúbal: Câmara Municipal de Montemor-o-Novo, p. 109-162.
- ____ dir. (2015) – *Palácio dos Condes d'Óbidos Sede da Cruz Vermelha Portuguesa: História e Património*. Lisboa: Cruz Vermelha Portuguesa.
- BORGES, Augusto Moutinho; GAMEIRO, Aires (2011) – *Ao serviço da hospitalidade e da cura. Família Hospitaleira*. In FRANCO, José Eduardo, coord. – *O Esplendor da Austeridade. Mil anos de empreendedorismo das Ordens e Congregações em Portugal: Arte, Cultura e Solidariedade*. Lisboa: INCM, p. 301-313.
- BORGES, Augusto Moutinho; FRANCO, José Eduardo, coord. – *Dicionário Crítico e Ilustrado dos Santos Luso-Brasileiros*. Lisboa: CLEPUL. No prelo.
- BROCHADO, Idalino da costa, coord. (1950) – *São João de Deus, homenagem de Portugal ao seu glorioso filho, 1550-1950*. Lisboa: Bertrand.
- CAEIRO, Baltazar Matos (1989) – *Os Conventos de Lisboa*. Lisboa: Distri Editora.
- CARDOSO, Pe. Luís (1767) – *Memórias Paroquiais do reino de Portugal*. Lisboa.
- CARPIO, Felix Lope de Vega (1618) – *Juan de Dios y Antón Martín*. Madrid.
- CARVALHO, Augusto da Silva (1950) – *S. João de Deus. A Ordem de Seu nome. Serviços prestados pelos Hospitaleiros em Portugal*. «Revista Acção Médica», ano XV, n.º 58 e 59. Lisboa: [s. n.].
- CASTRO, Francisco de (2006) – *História da Vida e Obras de S. João de Deus*. Lisboa: Fundação S. João de Deus.
- CASTRO, João Bautista de (1763) – *Mappa de Portugal Antigo e Moderno*. Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luís Ameno.
- CONCEIÇÃO, Margarida Tavares (2002) – *Da vila cercada à Praça de Guerra. Formação do Espaço Urbano em Almeida. Séculos XV-XVIII*. Lisboa: Livros Horizonte.
- CORREIA, Frei Joseph (1997) – *S. João de Deus, Pai dos Pobres*. Introdução, transcrição e índice remissivo de Abílio José Salgado e Anastásia Mestrinho Salgado. Lisboa: Multinova.

- CHORÃO, Maria José Bigote (2009) – *A fundação do convento-hospital de S. João de Deus em Lisboa, em 1629*. «Revista Almansor», n.º 8. Setúbal: Câmara Municipal de Montemor-o-Novo, p. 79-98.
- ESPANCA, Túlio (1975) – *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Évora (zona norte)*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, vol. I.
- FERNANDES, Paulo (1999) – *Arquitetura Portuguesa, uma síntese*. Lisboa: INCM.
- FERREIRA, Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva (2009) – *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os Artistas e as Obras*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dissertação de Doutoramento, 3 vols.
- FILIPE, Nuno F. (1971) – *A primeira fundação da Ordem Hospitaleira em Montemor-o-Novo*. «Hospitalidade», out-dez. Lisboa: Hospitalidade, p. 274-279.
- ____ (1990) – *S. João que soube amar*. 3.ª ed. Lisboa: Paulinas.
- FONSECA, Jorge (2004) – *Os Hospitais de Montemor-o-Novo entre os séculos XIII e XVI*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Montemor-o-Novo.
- ____ (2009) – *Nobres e burgueses: os mecenas e beneméritos do convento de S. João de Deus de Montemor-o-Novo*. «Revista Almansor». Setúbal: Câmara Municipal Montemor-o-Novo, n.º 8, p. 97-106.
- FONSECA, Jorge; MALTA, João Batista (1996) – *Novos elementos para a história do convento de São João de Deus, de Montemor-o-Novo*. «Revista Hospitalidade», n.º 234. Lisboa: OHSJD, p. 10-14.
- FRÓIS, Virgínia, coord. (2002) – *Conversas à volta dos conventos*. Lisboa: Casa do Sul Editora.
- GAIO, Felgueiras (1992) – *Nobiliário de famílias de Portugal*. 3ª ed. Braga: Carvalhos de Basto, vol VI.
- GAMEIRO, Aires, O. H. (1997) – *Tempo e originalidade assistencial de S. João de Deus, Koinonía, Filoxenia e Martýrion*. Lisboa: Rei dos Livros - Hospitalidade.
- GAMEIRO, Aires, O. H.; BORGES, Augusto Moutinho (2007) – *Alegorias da Fé: S. João de Deus*. In *Catálogo O azulejo nas Caldas da Rainha: Memória, Cerâmica, Brilho, Expressão e Narrativa Alegórica*. Caldas da Rainha: Museu do Hospital e das Caldas, p. 7-11.
- GAMEIRO, Aires, O. H., BORGES, Augusto Moutinho; DORGUETE, José Nunes, O.H.; ANDRADE, Sara Morais Saraiva de (2010) – *Ordem Hospitaleira de S. João de Deus*. In FRANCO, José Eduardo; MOURÃO, José Augusto; GOMES, Ana Cristina da Costa, dir. – *Dicionário Histórico das Ordens e Instituições Afins em Portugal*. Lisboa: Gradiva, p. 175-189.
- GAMEIRO, Aires (2006) – *João Cidade, a identidade portuguesa e a dimensão universal de S. João de Deus*. «Revista Almansor». 2.ª Série, n.º 5. Setúbal: Câmara Municipal de Montemor-o-Novo, p. 7-34.
- GOMES, Josué Pinharanda, coord. (2006) – *A Bibliografia portuguesa relativa a S. João*

- de Deus e às Ordens por ele inspiradas, 1950-2006*. In *São João de Deus, homenagem de Portugal ao seu glorioso filho, 1550-1950* (fac-símile). Badajoz: Alcalá/OHSJD, p. XXI-LI. Com a colaboração de Aires Gameiro, Ana Cardoso, Augusto Moutinho Borges, Estela Rodrigues e Valter Correira. Vide obra bibliográfica completa.
- GOMEZ-MORENO Manuel (1950) – *San Juan de Dios primícias históricas suyas, Dispuestas y comentadas*. Madrid: Provincias Españolas de la Orden Hospitalaria.
- JOÃO DE DEUS, Santo (2006) – *Cartas de San Juan de Dios*. Madrid: Fundación Juan Ciudad.
- LARIOS LARIOS, Juan Miguel (2006) – *Iconografía de San Juan de Dios*. In *Arte e cultura nell'Ordine Ospedaliero di San Giovanni di Dio*. Roma: Cúria Generalizia Ordine Ospedaliero di San Giovanni di Dio, 2006, p. 139-184.
- ____ (2006) – *San Juan de Dios, La imagen del Santo de Granada*. Granada: Comares.
- LAVAJO, Joaquim Chorão (2009) – *Os primeiros Conventos: Montemor-o-Novo e Lisboa*. In *Museu de S. João de Deus: Psiquiatria e História*. Lisboa: Hospitalidade, 2009, p. 77-82.
- LEAL, Augusto Soares de Azevedo Barbosa de Pinho (1874) – *Portugal Antigo e Moderno*. Lisboa: [s. n.], vol. II, 1874.
- LIMA, Durval Pires de (1972) – *História dos mosteiros, conventos e casas religiosas de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Municipal, tomo II, p. 103-105.
- LOPES, Flávio, coord. (1993) – *Património Arquitectónico e Arqueológico Classificado, Inventário*. Lisboa: IPPAR, III vol.
- MARQUES, Cátia Teles (2014) – *Fontes para o estudo das Casas Religiosas de Lisboa: Os livros de Cordeamentos de 1700-1750*. «Cadernos do Arquivo Municipal de Lisboa», n.º1. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, p. 323-339.
- MARTÍNEZ, José Sánchez (1996) – “Pleyto”, 1572. In «*Kénòsis-Diakonía*» en el itinerario espiritual de San Juan de Dios. Madrid: Fundación Juan Ciudad, 1996.
- MATOS, Alfredo; PORTUGAL, Fernando (1974) – *Lisboa em 1758. Memórias Paroquiais de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- MECO, José (1999) – *Algumas fontes flamengas do azulejo português: Otto van Ven Rubens*. «Revista Azulejo», n.º 3/7. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, p. 23-60.
- MENEZES, Manuel de Sousa (1930) – *O Hospital Militar da Boa Nova*. Angra do Heroísmo: Andrade.
- MENESES, Manuel de (1932) – *O Hospital da Boa-Nova, Angra do Heroísmo*. Angra do Heroísmo: Instituto de Alta Cultura dos Açores.
- MIGUEL, Sidónio (1945) – *Igrejas da Pampulha (S. Francisco de Paula e S. João de Deus)*. «Olisipo», n.º 30/31. Lisboa: Grupo Amigos de Lisboa.
- MOREIRA, Rafael (1986) – *Do rigor teórico à urgência prática: a arquitetura militar*. In *História da arte em Portugal*. Lisboa: Alfa, vol. 8, p. 67-85.
- PEREIRA, Luís Gonzaga (1927) – *Monumentos Sacros de Lisboa em 1833*. Lisboa: Of. Gráfica da Biblioteca Nacional.

- PIMENTEL, Luís Serrão (1680) – *Methodo Lusitano de Desenhar as Fortificações das Praças Regulares e Irregulares fortes de campanha e outras obras pertencentes a architectura militar*. Lisboa: na impressão de António Craesbeeck de Mello.
- QUARESMA, António Martins (2010) – *João Rodrigues Mouro, engenheiro militar oliven-tino em Setúbal*. «Revista de Estudios Extremeños», tomo LXVI, 1. Badajoz: Diputa-ción Provincial, p. 195-238.
- REIS, Carlos Vieira (2005) – *História da Medicina Militar Portuguesa*. Lisboa: Esta-do-Maior do Exército, II vol.
- RUSSOTO, Gabriele (1969) – *San Giovanni di Dio e il suo Ordine Ospedaliero*. Roma: Ufficio Formazione e Studi dei Fatebenefratelli, 2 vol.
- SANCHES, António Ribeiro (1757) – *Tratado da Conservaçam da Saude dos Povos [...] Com hum appendise consideraçoens sobre os terremotos, com a noticia de mais consideráveis, de que faz menção a Historia, e deste ultimo, que se sentio na Europa no 1 de Novembro de 1755*. Lisboa: na Officina de Joseph Filippe.
- SANCHÉZ MARTÍNEZ, José (1996) – «*Kénôsis-Diakonía*» en *el itinerario espiritual de San Juan de Dios*. Madrid: Fundación Juan Ciudad.
- ____ (2005) – *Una Primitiva “Confraternitas” en el Hospital San Juan de Dios de Gra-nada (1556-1572)*. «Archivo Hospitalario», n.º 3, p. 417-429.
- ____ (2007) – *San Juan de Dios “fue de nacion portoguesa, de vn Pueblo llamado Môte-mayor el nuevo...”* (F. de Castro). «Archivo Hospitalario», n.º 5, p. 235-261.
- ____ (2007) – *Hospital San Juan de Dios. Construcción y propiedad histórica (1543-1593)*. Granada: Archivo-Museo San Juan de Dios «Casa de los Pisas».
- ____ (2012) – *Fundación de la Orden Hospitalaria, I. San Juan de Dios Fundador y su Fundación (1540-1590)*. Granada: Archivo Museo San Juan de Dios.
- SANTIAGO, Diogo de (2005) – *Postilla Religiosa e Arte de Enfermeiros: Guarne-ci-da com eruditos conceitos de diversos Authores, sacundos, Moraes e escriturários*. Apresentação Luís Graça; Introdução Aires Gameiro. Lisboa: Alcalá. Fac-símile da edição de Lisboa Ocidental: na Officina de Miguel Manescal da Costa, 1741.
- SANTOS, Zulmira C. (2013) – *Fontes para o Estudo da Santidade em Portugal na Época Moderna*. Porto: Universidade Porto.
- SOUSA, D. António Caetano de (1767) – *História genealógica da casa real portu-guesa*. Lisboa Ocidental: na Officina de Joseph Antonio da Sylva, impressor da Academia Real tomo XII, parte I.

A FORTIFICAÇÃO NO CONTEXTO DA CULTURA ARQUITETÓNICA PORTUGUESA ENTRE OS SÉCULOS XVI E XVIII: UMA LEITURA GERAL

MARGARIDA TAVARES DA CONCEIÇÃO*

BASES

Fortificação e arquitetura militar não são exatamente sinónimos, inserindo-se num campo multidisciplinar complexo que envolve arquitetura, engenharia, matemática, arte militar, artilharia, urbanismo, arqueologia, história militar, história da ciência e da técnica, história da arte. Se a arquitetura militar respeita à conceção de estruturas edificadas com uma finalidade quase sempre defensiva, já a fortificação envolve não só toda a atividade de invenção e construção de objetos de arquitetura militar, mas também todos os trabalhos necessários às operações militares, incluindo engenhos e o uso inteligente (e interveniente) do terreno, portanto envolvendo mais profundamente a engenharia (tal como hoje a entendemos), implicando assim a conceção do próprio sistema de defesa. Nesse sentido, o conceito de fortificação corresponde também à noção de um saber — arte ou ciência de fortificar — que organiza um conjunto de regras para a criação de todo o tipo de recursos para tornar *forte* um determinado sítio e assim defender um território. Nos textos da época é comum a citação conjunta das palavras *fortificação* e *arquitectura militar*, refletindo a ambiguidade desta mesma distinção.

A arquitetura militar moderna é uma expressão corrente para designar as construções erguidas a partir do século XV, cujas características se apresentam como res-

* IHA, FCSH, Universidade Nova de Lisboa.

posta a uma nova realidade técnica: o progressivo domínio da artilharia pirobalística, isto é, municionada por projéteis propulsados através da combustão da pólvora, as vulgarmente ditas armas de fogo. A formação de novos tipos arquitetónicos foi lenta e com frequência a fortificação moderna tende a confundir-se com a arquitetura abaluartada, o ponto de chegada da criação de uma tipologia nova em relação aos modelos anteriores e que apenas se encontra plenamente desenvolvida nas décadas de 30 e 40 do século XVI.

A caracterização desta tipologia arquitetónica militar baseia-se na conjugação proporcionada de elementos construídos a partir de uma espécie de módulo, o baluarte. Estrutura construída com planta pentagonal irregular, que se destaca nos ângulos salientes de duas cortinas contíguas, o baluarte é constituído por três partes principais: faces (as linhas salientes), flancos (linhas recolhidas onde se colocam as peças de artilharia) e gola (linha de ligação à cortina). O poder de fogo concentrado nos flancos concretiza justamente o princípio do flanqueamento, permitindo o fogo cruzado entre cada baluarte do polígono fortificado. Assim, o sistema abaluartado pressupõe a definição de perímetro a fortificar e a noção de flanqueamento de tiro, «adequando os novos traçados ao ideal de não haver um único ponto que não fosse batido pelo fogo de outro ponto do mesmo recinto»¹. Portanto, o baluarte não é um elemento autónomo, mas os seus ângulos (em especial o ângulo flanqueado) dependem do número de lados do circuito onde se encontra inserido, estabelecendo-se uma relação recíproca entre a forma do baluarte e o polígono que encerra o espaço.

Esta é a base do sistema abaluartado, que corresponde na verdade a um sistema geométrico proporcional, onde se coloca o problema da unidade do todo e da variação das partes². A sua conceção exige o conhecimento da aritmética e da geometria, exige cálculo e desenho prévio. O desenho como ideia (*cosa mentale*) e como instrumento de experimentação (e visualização) constitui a base da cultura arquitetónica do Renascimento, fundamenta o próprio sentido de modernidade projetual comum à engenharia, arquitetura e artes visuais. O mesmo é dizer que o processo de formação do sistema abaluartado e da figura profissional do engenheiro (militar) funde-se com o processo da definição de outras figuras técnicas e artísticas. Assiste-se, pois, a uma mudança dos protagonistas envolvidos na fortificação: mas, à emergência do arquiteto e do engenheiro, renova-se também o envolvimento profundo dos militares (*condottieri* italianos, *capitães* ibéricos) e ainda dos indefiníveis «eruditos – eclesiásticos – matemáticos».

O tratado vitruviano *De architectura*, com numerosas edições impressas desde 1485, incluía a arquitetura militar e a conceção de máquinas de guerra no âmbito

¹ MOREIRA, 1986a: 137.

² FARA, 1989: 81.

do exercício da profissão, o mesmo se passando em parte no tratado moderno *De re aedificatoria* (1485), de Alberti. No entanto, para a formulação da arquitetura abaluartada estes ascendentes são importantes apenas do ponto de vista teórico, com vista à organização de uma nova episteme e, por impossibilidade cronológica, não incluem a formulação do baluarte angular. Serve esta questão para sublinhar que o papel dos tratados (de arquitetura) na evolução da arquitetura militar tem sido francamente sobreavaliado na historiografia. Em matéria de fortificação é contínua a discussão entre os princípios codificados e a validação da experiência; até porque, e quase todos os historiadores da fortificação o anotam, o baluarte e o perímetro abaluartado constituem uma solução arquitetónica (e construtiva) totalmente nova, resultante da vivência concreta e da abstração matemática, sem qualquer referente na Antiguidade.

A fortificação abaluartada não é, portanto, uma especialização ou criação que tenha aparecido de um dia para outro num dado lugar, mas antes um processo complexo e longo, que envolveu continuamente a experimentação e a circulação de agentes, de algum modo expondo o problema lato da tensão militar entre o que é interno e o que é externo. Se é inquestionável que os principais protagonistas e lugares desta experiência se inserem na geografia italiana, a mais recente historiografia internacional³ aponta para uma perspetiva multipolar na sua fase de experimentação e mesmo de formulação. A arquitetura militar apresenta um panorama historiográfico complexo⁴, marcado pela história nacional de cada país, mas ajustando-se em geral aos pressupostos do domínio italiano no século XVI, seguido do desenvolvimento flamengo e da maturação francesa no século XVII. No contexto português, a fortificação apenas entra dentro do âmbito científico da História da Arquitetura (e da História da Arte) a partir dos trabalhos pioneiros de Rafael Moreira⁵, com uma relevância e profundidade que mais nenhum autor pode reclamar.

ABRANGÊNCIA GEOGRÁFICA: EXPERIMENTAÇÃO, IMPORTAÇÃO, INTERCÂMBIO

A amplitude da fortificação está obviamente relacionada com os ciclos bélicos que moldaram as diversas áreas geográficas, coincidindo ao longo dos séculos XV e XVI com a organização pré-moderna dos estados europeus e concomitante (re) definição de fronteiras. Os avanços técnicos associados ao impacto da pirobalística implicaram igualmente mudanças significativas na organização e movimentação dos exércitos, renovando o protagonismo do estratega militar. Todavia, sustentando as crónicas lutas europeias, de que os microestados da Península Itálica parecem mos-

³ FAUCHERRE *et. al*, 2014: 21-30.

⁴ VIGANÒ, 2014.

⁵ MOREIRA, 1981; MOREIRA, 1986a; MOREIRA, 1989a.

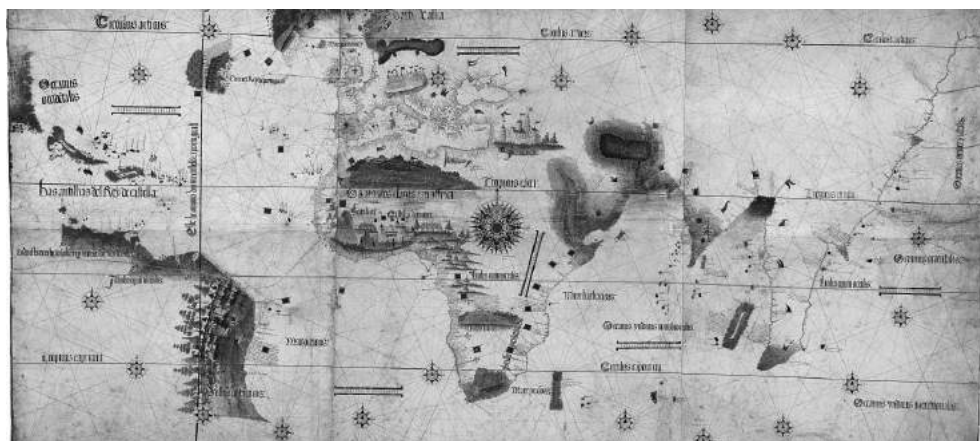


Fig. 1. Planisfério anónimo, dito de Cantino, 1502

Fonte: Biblioteca Estense Universitaria, Modena

trar a tensão máxima, é necessário ter em mente que a escala geográfica explodiu na medida da progressão da expansão marítima portuguesa e depois espanhola, à qual a nova fortificação garantiu parte do processo de conquista e colonização, de uma maneira geral ainda que não homogênea.

No caso português é muito claro que a fase de experimentação e de transformação das formas arquitetónicas e das táticas militares coincidiu com um alargamento geográfico à escala global, tornando impossível ensaiar aqui qualquer resumo decente. Contudo, consoante o ciclo a considerar, será sempre preciso ponderar essa abrangência, em especial ao longo do período de gestação do sistema abaluartado⁶. Significa isso que grande parte da energia experimentadora nesta matéria foi aplicada ao largo, sendo assim menos detetável no espaço continental.

É consensual, no entanto, que a transformação das estruturas arquitetónicas foi muito mais lenta do que a generalização das armas de fogo, em constante mutação técnica⁷. Usadas pela primeira vez em fins do século XIV, a sua utilização foi crescendo ao longo do século XV, tal como a sua eficácia. No entanto, uma primeira observação dos desenhos de Duarte de Armas, produzidos na primeira década do século XVI (ca. 1509-1510), em resposta à ordem do rei D. Manuel para o registo de todas as fortalezas do extremo, parece revelar escasso nível de inovação⁸. Esta representação refere-se a castelos preexistentes, muitos deles já objeto de obras de atualização, num procedimento que deverá ser compreendido em paralelo com a construção de fortifi-

⁶ MOREIRA, 1989a; MOREIRA & PAULINO, 1994; MATTOSO, 2010.

⁷ MOREIRA, 1986a: 138; MOREIRA, 1989a: 91 e ss.

⁸ MOREIRA, 1989a: 115-118.

cações de raiz, algumas em Portugal e muitas mais nos territórios da expansão marítima. Castelos (medievais) ou fortalezas (modernas) mostram esforço de adaptação, desde a introdução de troneiras, bombadeiras e canhoneiras para tiro flanqueado, aos traços formais híbridos da chamada fase de transição para a arquitetura abaluartada.



Fig. 2. Lisboa, Torre de Belém, 1955

Fonte: DGPC/SIPA, Foto 0514047

Na verdade, a primeira construção de raiz pensada como um baluarte, e quase estreado essa mesma designação⁹, é a Torre de Belém, marcando uma espécie de momento inaugural: em 1516, Francisco Arruda (act. 1510-1547) é citado como «mestre do bulluarte de Restelo»¹⁰. A conjugação de uma torre quadrada com uma plataforma de tiro baixa prefigura claramente a forma e a função do baluarte poligonal. Contudo, algumas fortalezas singulares do reinado manuelino, erguidas inclusivamente mais tarde, apresentam planta quadrada com torreões angulares adaptados à artilharia moderna, mas com secção cilíndrica, significando ainda assim que podem ser considerados bastiões ou baluartes. Évora Monte (ca. 1525-1535) e Vila Viçosa (ca. 1525-1537) serão os exemplos mais emblemáticos, e talvez devidos ao trabalho de Diogo e Francisco de Arruda para D. Jaime, duque de Bragança. Aliás, examinando os ciclos de atividade construtiva na costa norte-africana, destaca-se mais uma vez a obra dos irmãos Arruda (Azamor, Safim), cuja atuação em importantes estaleiros militares se encontra ainda por avaliar no seu todo.

Os traços da transição para a fortificação abaluartada, identificáveis do Minho ao Índico em adaptações e construções novas, em casos únicos ou no tipo do cas-

⁹ Antes, em 1496, a construção da torre quadrangular de S. Sebastião da Caparica, com a qual a Torre de Belém cruzava fogo para defesa da embocadura do Tejo, foi mandada fazer por D. João II para receber peças de artilharia, sendo referida como baluarte; também o desaparecido baluarte integrado no paço real da Ribeira, da responsabilidade de Diogo de Arruda, dataria dos primeiros anos do século XVI (CID, 2007).

¹⁰ VITERBO, 1988: I, 69.

telo manuelino de planta quadrada e cubelos angulares, replicado vezes sem conta, podem ser elencados do seguinte modo: abaixamento e espessamento dos muros, iniciando-se o uso do terrapleno; escarpamento dos muros para dificultar a escalada; presença de torres ou baluartes de base circular; coexistência de vários níveis e tipos de tiro, por vezes com abertura em tijolo; organização de volumes complexos e intrincados, articulando plantas híbridas do ponto de vista geométrico¹¹. A variedade vocabular neste processo é bem reveladora: torre, cubelo, bastião, baluarte (e suas diferentes grafias) podem designar idênticas estruturas polimorfas, resultantes de uma atitude ativa de experimentação¹².



Fig. 3. Mazagão El-Jadida, Marrocos

Porém, o início da década de 1540 conheceu uma alteração radical deste panorama, colocando em convergência as noções de importação e recriação. O ponto de viragem pode ser duplamente identificado através de uma viagem e de uma fortaleza abaluartada em concreto. O processo tem tanto de singular como afinidades detetáveis noutros contextos europeus. A viagem refere-se ao itinerário de Francisco de Holanda (1517-1584) por Espanha, França e Itália, entre 1538 e 1541, de que um dos mais importantes registos, contido no *Album de Desenhos das Antiquilhas* (manuscrito organizado em 1571), é o desenho das fortalezas observadas, dando testemunho do momento experimental, o que também não deixa de revelar que o polígono abaluartado constituía ainda uma realidade pontual e/ou em construção inclusivamente na Península Itálica¹³.

¹¹ MOREIRA, 1986a; MOREIRA, 1989a; BARROCA, 2003.

¹² CONCEIÇÃO, 2015a.

¹³ COBOS, 2003; CONCEIÇÃO, 2015a: 122-142.

A nova fortaleza abaluartada refere-se a Mazagão (atual El-Jadida, Marrocos), iniciada em maio de 1541 e terminada em dezembro de 1542, constituindo um lugar e momento de convergência raramente tão fulcral quanto bem documentado¹⁴. Circunstâncias de natureza militar e geopolítica levaram o rei D. João III a decidir abandonar várias posições norte-africanas e concentrar o investimento em três lugares: Ceuta, Tânger e Mazagão. Para o efeito, mandou reunir na empresa conhecidos mestres de obras portugueses e um engenheiro italiano: Miguel de Arruda (ca. 1500-1563) acompanhou Benedetto da Ravenna (ca. 1485-1556) ao Norte de África, onde já se encontrava João de Castilho (ca. 1475-1552), responsável pelo estaleiro, depois de Diogo de Torralva (ca. 1500-1566) ter escolhido o sítio. Da análise do processo verifica-se que existiu uma decisão, provável implantação e dimensionamento (com escala urbana) anteriores à vinda de Benedetto, aqui explicitamente o responsável pela importação do elemento inovador: o desenho de um perímetro definido por cortinas oblíquas e quatro baluartes pentagonais com orelhões nos flancos.

No entanto, o grupo de personagens não está completo, pois para o concurso da obra aparecem vários responsáveis militares, o aconselhamento ativo do Infante D. Luís (1506-1555) e ainda Francisco de Holanda, que reclama para si a ideia de fortificar Mazagão, quando escreve:

*que é feita por meu Desegno e modello, sendo a primeira força bem fortalecida que se fez em África, a qual desegnei, vindo de Itália e da França: de Desegnar por minhas mãos e medir As principais fortalezas do mundo [...]*¹⁵.

Se a documentação conservada nas chancelarias é omissa relativamente a esta participação, afigura-se contudo verosímil no contexto do percurso de Holanda que lhe seja devida a ideia prévia de um recinto fortificado desta ordem de grandeza e traços gerais, leitura que não exclui que se deva a Benedetto da Ravenna a capacidade de resolução e especificação técnica que tal empreitada requeria. Por tudo isto, e pela função explícita mas complexa como é aí assumido o ato de desenhar, não faz sentido discutir a autoria da fortaleza de Mazagão, o mesmo se podendo observar em quase todas as obras de arquitetura militar.

Na sequência deste processo marcante para a cultura arquitetónica portuguesa, dois aspetos merecem ser valorizados: por um lado, o reconhecimento da competência demonstrada por Miguel de Arruda, nomeado em 1543 *mestre das obras de*

¹⁴ MOREIRA, 2002.

¹⁵ HOLANDA, 1985: 32-33.

el-rei e em 1548 *mestre das obras de fortificação do reino e lugares d'almém*¹⁶; e, por outro lado, a disseminação da nova fortificação nas posições portuguesas de quatro continentes, comprovando a capacidade de recriação da aprendizagem conseguida a partir de Mazagão.

Estaleiros importantes apresentam em comum a referência a debuxos ou traças enviados por (ou atribuíveis a) Miguel de Arruda, mas essa menção surge sempre associada a outros protagonistas que não lhe eram necessariamente subordinados (decisores, militares, mestres de obras), refletindo a ambiguidade e densidade dos métodos de produção em arquitetura. Em 1547 arrancava a frente abaluartada de Diu (com D. João de Castro e Francisco Pires, aliás antes também presentes na fortificação de Ceuta¹⁷); em 1558 iniciava-se a fortaleza da Ilha de Moçambique (também com D. João de Castro e referência a debuxo de Arruda em 1546¹⁸); em 1549 regista-se a fundação da «fortaleza e povoação» de São Salvador da Baía de Todos os Santos (governador Tomé de Sousa, mestre Luís Dias¹⁹); e, em Portugal, aponta-se no ano de 1553 o início das obras em São Julião da Barra, de que era mestre Miguel de Arruda²⁰ e, entre 1554 e 1555, pode ainda situar-se a cerca abaluartada de Lagos²¹.

O ciclo seguinte, correspondente ao reinado sebástico (1557-1578), carece ainda de estudos mais aprofundados que autorizem uma síntese segura a respeito destas matérias, mas é consensual a identificação da tendência para investimento de fundo em questões militares, de que é sintomática a produção legislativa e teórica. É de assinalar a continuidade dos estaleiros, tal como a abertura de novas frentes de trabalho, refletindo a urgente defesa costeira e marítima: São João Baptista da Foz do Douro, São Sebastião da Caparica na foz do Tejo, o início da fortaleza de Peniche, são alguns dos exemplos no continente europeu; e nos territórios da expansão bastará refletir na fundação da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro em 1565.

No entanto, identifica-se ao mesmo tempo uma nítida transição para o reforço da contratação de técnicos estrangeiros, apesar de se detetar a atividade de mestres portugueses que, tal como Miguel de Arruda, não se dedicavam exclusivamente à edificação militar — Afonso Álvares (act. 1551-ca. 1575), Simão de Ruão (ca. 1535-1570), Jorge Gomes (act. 1559-?). Mas é o começo da vinda de italianos que parece marcar uma tendência que se acentuará depois. Entre os estrangeiros, destaca-se pela sua projeção futura, Filippo Terzi (1520-1597), contratado justamente por D. Sebastião por volta de 1576.

¹⁶ É de sublinhar que não aparece citado como arquitecto ou engenheiro, ainda que atue como tal, da mesma maneira que a designação do cargo é inconstante, sem haver definição clara das suas competências (cf. CONCEIÇÃO, 2015a: 102-103).

¹⁷ Cf. MATTOSO, 2010: Ásia e Oceânia, 124-125.

¹⁸ GONÇALVES, 2011.

¹⁹ Cf. MATTOSO, 2010: América do Sul, 171-176.

²⁰ CARITA & CARDOSO, 2007: 36-40.

²¹ FAUCHERRE *et al.*, 2014: 218.



Fig. 4. Fortaleza de São Sebastião, Ilha de Moçambique

Com efeito, ao longo do período da União Ibérica, intensificou-se a estratégia da defesa das zonas costeiras e o recurso simultâneo e sucessivo a engenheiros italianos, portanto, reforçando dois traços já identificáveis no complicado reinado sebástico. A enorme abrangência territorial e as disputas entre as potências europeias condicionaram o investimento na defesa das rotas marítimas e das ligações portuárias. Essa atenção foi consequente, com intervenções nas principais barras continentais (alterações em São Julião da Barra, início de São Lourenço da Cabeça Seca, fortaleza da Luz em Cascais, Santo António da Barra no Estoril, mas também Setúbal, Viana do Minho), nos arquipélagos atlânticos, no nordeste brasileiro e nas costas do Índico. É por isso compreensível que o grande número de construções realizadas sejam fortes costeiros ou cidadelas sobranceiras às zonas urbanas, apresentando assinalável grau de variação morfológica.

Os Habsburgos detinham enorme capacidade de atração de técnicos estrangeiros, que circulavam por todo o vasto espaço imperial. A lista não exaustiva de nomes incluirá a permanência de Filippo Terzi, intervenções de Tiburzio Spannochi (1541-1606), Leonardo Turriano (1559-1629) nomeado como engenheiro-mor, Giovanni Battista Cairati (?-Goa, 1596), Giovanni Vizenzo Casale (?-1593), Alexandre Massai

(?-Sines, 1638), alguns dos quais se fixaram mesmo em domínios portugueses²². Esta importação de serviços e conhecimentos terá sido um fator que acelerou o processo da crescente diferenciação entre o arquiteto de modelo vitruviano e o engenheiro militar como técnico mais especializado. E, todavia, o balanço desta época (extensa no tempo e no espaço) está ainda por ponderar, nomeadamente no que se refere ao trabalho de técnicos portugueses (por exemplo, a ação no Brasil de Francisco Frias de Mesquita, ca. 1578-ca. 1645), deixando entrever processos de intercâmbio por identificar.

DA DEFESA DO TERRITÓRIO ÀS OBRAS CIVIS PERTENCENTES À FORTIFICAÇÃO

Do ponto de vista da história da arquitetura militar moderna em Portugal, nenhuma outra conjuntura conheceu impacto comparável ao ciclo das Guerras da Restauração ou da Aclamação (1640-1668). Todavia, este ciclo deve ser também entendido no puzzle político europeu — nomeadamente nas chamadas Guerra dos 80 Anos (1568-1648) e Guerra dos 30 Anos (1618-1648) — envolvendo os Habsburgos em várias frentes, assim se percebendo a preponderância entretanto adquirida pela fortificação neerlandesa e francesa. Mas acontecia de facto que, excluindo nesta observação os territórios coloniais também em disputa, a raia portuguesa não tinha sido objeto de nenhuma atualização defensiva desde o reinado manuelino.

Foi, pois, com carácter de urgência que se procedeu à reorganização e renovação quase integral dos dispositivos militares em função de dois eixos: reforço defensivo das entradas portuárias principais e fortificação intensiva da fronteira terrestre, implicando a criação de uma hierarquia de praças de guerra a partir da rede urbana fortificada preexistente. Sobre as principais linhas de entendimento desta questão permanecem ainda como referência os estudos de Rafael Moreira²³, que anota precisamente a existência de:

consciência do valor estratégico de uma faixa-tampão na fronteira continental do País, como a Holanda desde 1605 erguera contra a Espanha, e a França só teria com Luís XIV e o 'Pré-Carré' do marquês de Vauban (1633-1797). A Guerra da Restauração [...] travou-se em torno da disputa pelos principais centros fortificados — as praças de guerra — e suas linhas de abastecimento e acesso, num jogo logístico em que o bom desenho de uma obra podia compensar o seu fraco poder de fogo ou a falta de treino dos homens²⁴.

²² MOREIRA & SOROMENHO, 1999.

²³ MOREIRA, 1989a; MOREIRA, 1989b.

²⁴ MOREIRA, 1989b: 158.

Para a concretização da gigantesca campanha, duas condições muito conhecidas não devem ser perdidas de vista: a reforma do aparelho de estado e a contratação de engenheiros estrangeiros. A expedita instituição do Conselho de Guerra (Dezembro de 1640) tornou possível uma mais efetiva centralização das decisões, ao mesmo tempo que outras instituições dependentes asseguravam a gestão de vários sectores (Junta das Fortificações, Contadoria Geral da Gente de Guerra...). Por seu turno, a divisão do território em seis províncias militares (Minho, Trás-os-Montes, Beira, Alentejo, Extremadura e Algarve), com a instalação de uma sede do governo militar provincial e o assento da vedoria, assegurava flexibilidade e proximidade na gestão logística. Somente estas condições de base explicam os sucessos de um ciclo bélico fazeado, que foi obrigado ainda a lidar com morte precoce do príncipe herdeiro D. Teodósio (1634-1653) e do próprio D. João IV (1604-1656). Em 1660 a vinda do conde de Schomberg (1615-1690), com o fim de organizar o exército português, constituiu também um fator a ter presente.

Semelhante empreendimento exigia naturalmente recursos humanos atualizados. Contudo, os primeiros agentes a quem o novo monarca solicitou o desenho de novas fortificações já se encontravam em Portugal: os padres jesuítas matemáticos. Destacou-se o significativo contributo de Jan Ciermans (1602-1648), flamengo conhecido por João Cosmander (e por ter morrido como traidor); era lente de Matemáticas no Colégio de Santo Antão em Lisboa e foi o primeiro a delinear as primeiras propostas para Lisboa e Setúbal, mas a sua atividade acabou por se centrar nas praças alentejanas²⁵.

A lista de contratações mostra, entre 1641 e 1644, o muito significativo predomínio dos franceses «ingénieurs du Roy», mas a participação exata de cada um nas fortificações em concreto não está completamente estabelecida em todos os casos. Mencionaremos somente aqueles com perfil ou intervenções mais relevantes. Charles Lassart (?-?), um veterano que teria vindo desempenhar o cargo de engenheiro-mor (com ação mal conhecida²⁶). Michel de Lescole (?-1688), chegado em 1642 e com apreciável trabalho na província do Minho, onde se radicou²⁷. Pedro Gilles de Saint-Paul (act. 1642-1669), enviado para a Beira, de quem pouco se conhece para além da fortificação em Almeida²⁸. Nicolas de Langres (?-1665) foi nomeado para o Alentejo, de alguma maneira substituindo o protagonismo de Cosmander depois da sua captura pelos espanhóis²⁹. Um personagem merece especial destaque: Jean Gilot (1614-1657), discípulo de Descartes e com estudos em Leiden, assistiu nas mais

²⁵ PAAR, 1998a.

²⁶ MOREIRA, 1986b: 70-71.

²⁷ SOROMENHO *et al.*, 2001: 81.

²⁸ CONCEIÇÃO, 2002: 73-75; QUINTA, 2008: 135-141; COBOS & CAMPOS, 2013: 139.

²⁹ Também falecido na condição de traidor, deixou álbum de desenhos manuscritos que se conserva na BNP; por enquanto foi o único a ser objecto de estudo monográfico (MATIOS, 1941).

importantes fortificações, em Lisboa e Setúbal e no Alentejo, mas faleceu precocemente³⁰.

Um engenheiro mais tarde importante no contexto francês³¹, Alain Manesson Mallet (1630-1706), esteve também em Portugal em 1666, deixando focos de contro-
vêrsia e publicando em Paris um tratado onde incluiu exemplos onde alegadamente esteve envolvido. Chegou também a ter estado prevista a vinda do conde de Pagan³², figura de grande influência na fortificação na fase imediatamente anterior à atividade referencial de Vauban, tornando esta possibilidade em si mesma demonstrativa do próprio interesse francês nas obras da fronteira portuguesa. Uma questão fundamental a esclarecer será, pois, a articulação da atividade destes engenheiros (e outros aqui não nomeados) nas circunstâncias dos estaleiros portugueses, também condicionados pela atuação de militares e engenheiros naturais do reino.

Como é sabido, pelo menos desde 1647, o cosmógrafo e engenheiro militar Luís Serrão Pimentel (mais tarde nomeado engenheiro-mor), lecionava uma Aula da Fortificação em Lisboa. Comprovadamente formou uma geração de discípulos, cuja presença se pode identificar em grande número de fortificações portuguesas (e brasileiras) e que se pode poderá ver como aglutinador de uma escola portuguesa de engenharia militar, reconhecível pelo menos até meados do século XVIII. Mas o que se pretende sublinhar é que, face à escala e complexidade da fortificação raiana, a simultaneidade francesa e flamenga obriga a equacionar a formação portuguesa em contexto recíproco.

Na conjuntura de 1640 a reformulação da rede defensiva teve de lidar com o problema óbvio da atualização da fortificação moderna que, apesar da constância dos seus pressupostos básicos, tinha mudado em cerca de cem anos, em especial dando resposta a alterações técnicas e táticas. Para além das discussões sobre a abertura ótima de todo o tipo de ângulos proporcionados pelo desenho do baluarte, desenvolveu-se o primado das chamadas obras externas: ao polígono abaluartado circundado por fosso, foram sendo acrescentados paulatinamente (a partir das experiências flamengas da primeira metade do século XVII) caminhos cobertos, traveses, revelins, tenalhas, meias-luas, hornaveques ou obras cornas, obras coroadas, esplanadas. Potenciava-se a capacidade de ataque ao mesmo tempo que se aplicava o princípio da defesa em profundidade, numa multiplicação de dispositivos no terreno que se foi acentuando até à sua própria falência³³ e que ocupava áreas consideráveis no exterior das praças.

³⁰ MOREIRA, 1986b: 72.

³¹ D'ORGEIX, 2008.

³² MOREIRA, 1989b: 71; BUCHO, 2013: 182-185.

³³ Falência visível em finais do século XVIII e na transição para o século XIX, mas de algum modo já prenunciada nas campanhas da justamente chamada «Guerra Fantástica» (enquadrada no contexto da Guerra dos Sete Anos), para as quais foi contratado em 1762 o muito citado Conde de Lippe.



Fig. 5. Miguel Luís Jacob, *Planta da Praça de Elvas*, 1755

Fonte: DIE-GEAEM 1608-1A-14-19

Este desenvolvimento tornou a arquitetura militar ainda mais complexa e onerosa, impondo escolhas que criaram uma rede hierarquizada de pontos fortificados. No litoral português a defesa apoiou-se na instalação de grande número de pequenos fortes, fortins e baterias, arquitetonicamente pouco sofisticados, mas permitindo o cruzamento de fogo entre si e reforçando a função das fortalezas maiores, antes erigidas nas embocaduras fluviais. Já a fortificação da raia, nas suas grandes opções territoriais, enfrentou o problema do abaluartamento de vilas e cidades no seu espaço urbano total (o que não significa que tenha dispensado de todo a implantação complementar de fortes isolados).

O Alentejo foi o território mais intensamente defendido e Elvas, sede de episcopado, tornou-se o centro do governo das armas da província e a primeira cidade a receber obras de fortificação, as mais extensas e complexas de toda a fronteira continental, iniciadas em 1643³⁴. Quase em simultâneo começaram as empreitadas nas vilas mais avançadas, como Olivença e Campo Maior, mas muitas outras povoa-

³⁴ PAAR, 1998b; VALLA, 2007; BUCHO, 2013.

ções próximas receberam perímetros abaluartados e/ou modernização de estruturas, como Castelo de Vide, Arronches, Ouguela, Juromenha, Monsaraz, Mourão, Moura. Évora foi também alvo de propostas, muito parcialmente concretizadas, mas coube a Estremoz o lugar de concentração logística na retaguarda, conjugando vários recintos abaluartados com dimensões generosas. Se esta densidade de praças se explica em grande parte por razões topográficas, as circunstâncias militares ao longo de mais de vinte anos de guerra condicionaram também campanhas de obras que se prolongaram, interromperam e alteraram traças, consoante os recursos e as decisões, justificando estudos aprofundados caso a caso.



Fig. 6. Valença do Minho, vista aérea

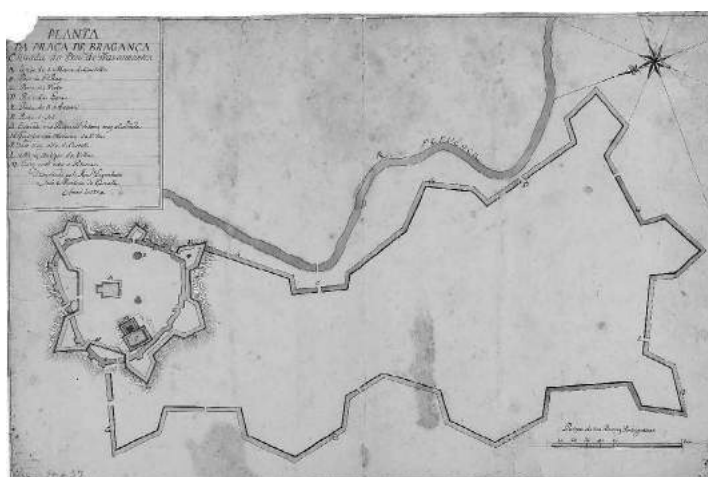


Fig. 7. José Monteiro de Carvalho, *Planta da Praça de Bragança*, 1754

Fonte: DIE-GEAEM 926-1-4A-8

Na província da Beira os esforços convergiram quase exclusivamente em Almeida (1643-1668, data do fecho do perímetro hexagonal), mas também a vila de Penamacor conheceu intervenções e assumiu as funções de praça de guerra. Trás-os-Montes, província fortificada por natureza, conheceu algumas intervenções (Miranda, Bragança, Chaves). A fronteira do Minho, mais permeável e beneficiando de campanhas mais tardias (década de 1660) relativamente ao Alentejo e Beira, apresenta uma sequência de vilas fortificadas paralela ao rio: Caminha, Cerveira, Valença, Monção, Melgaço. Apesar da sede do governo militar se encontrar em Viana, foi Valença que recebeu maior investimento construtivo, incluindo uma ampla obra co-rodada desenhada como extensão urbana.

A renovação defensiva da fronteira assentou na transformação de vilas fortificadas medievais em praças de guerra. A praça de guerra (moderna) foi entendida como núcleo urbano militarizado (e não apenas muralhado), funcionando enquanto elemento nodal da rede fortificada, garantindo-lhe consistência e operacionalidade. Dadas as características da arquitetura militar e da guerra modernas, este processo exigiu significativo esforço de adaptação aos espaços urbanos preexistentes e também conheceu inevitáveis situações de rutura. O próprio procedimento básico da escolha de um perímetro a fortificar tornou-se problemático: a rígida separação introduzida pela estrada de armas, a espessura dos terraplenos e a abertura do fosso, a implantação escalonada das obras externas e a disposição da esplanada como reserva de uma extensa área não edificável, obrigou a demolições pontuais e selou todo o potencial de crescimento urbano.

A hierarquia viária dessas povoações foi obrigada a adequar-se às exigências da circulação militar: a localização das portas era uma decisão nevrálgica, tal como a necessidade de articular o fluxo viário com a praça de armas principal e praças de armas secundárias para agrupamento de tropas (por vezes conhecidas como terreiros da parada). De maneira tão brusca quanto gradual, esta apropriação não deixou de colidir com a vivência dos espaços civis mais representativos e amplos. O processo de adaptação ocorreu por exigência funcional, mas a existência de programas teóricos e modelos desenhados constituíam guias de acuação importantes e que nos permitem hoje compreender as operações realizadas. Se os tempos de construção e a urgência operacional da cintura abaluartada introduziam requisitos pouco solidários com as preexistências ou com um desenho sofisticado, verifica-se também que se tratou quase sempre de um processo progressivo, observável ao longo do século XVIII.

Neste quadro a edificação das obras civis pertencentes à fortificação, como eram classificados os equipamentos militares, revestiu-se de particular acuidade. Grande parte das transformações urbanas começaram por se tornar perceptíveis a partir da necessidade de implantação destas estruturas indispensáveis à vida da guarnição e à viabilidade militar da fortaleza. Se na praça de armas principal ou nas suas imedia-

ções se situavam os edifícios de carácter administrativo (vedoria, sede do governo militar), os equipamentos mais diretamente associados à ação militar eram distribuídos segundo um critério de proximidade às obras de defesa, recorrendo-se inicialmente a edifícios já existentes. As campanhas militares requeriam desde logo o funcionamento de hospitais militares (geridos pela Ordem de São João de Deus³⁵), paióis, armazéns de armas e munições, assentos de pão. À medida que se foi tornando possível fazer construções de raiz, identifica-se a formação de novos tipos arquitetónicos, aspeto particularmente relevante nos aquartelamentos, que se especializaram (quartéis de infantaria, cavalaria, artilharia, corpos de guarda). Para além do impacto da área ocupada, estes equipamentos eram quase sempre desenhados por militares engenheiros e a sua qualidade arquitetónica poderia ser (mais ou menos) notável, o que os tornava numa outra face visível da vida militar, configurando-se como uma espécie de pontos operacionais mínimos na escala territorial intrínseca à fortificação.



Fig. 8. Almeida, Quartel de Infantaria, atr. Manuel de Avezedo Fortes, década de 1730

Fonte: DGPC/SIPA Foto 00001382, A.C.S., 1957



Fig. 9. Almeida, Corpo da Guarda Principal, Anastácio António de Sousa Miranda, 1790

Fonte: DGPC/SIPA Foto 00027417, L.A.V.L., 1963

APRENDIZAGENS

A questão da aprendizagem da fortificação confunde-se com a heterogeneidade do processo de formação do arquiteto e do engenheiro, nas suas mais diversas cambiantes. Certo é que ao longo do século XVI a emergência destas figuras se tornou visível de modo generalizado. É comum, e verdadeiro, lembrar que nos aspetos relativos à fortificação pesou sempre o primado da experiência adquirida. Todavia, para que a formação destes perfis profissionais ocorresse, foi preciso acrescentar a exigência de um outro nível, que poderemos chamar teórico, ou seja, a exigência de estudo livres-

³⁵ Cf. BORGES, 2009.

co. Estudo de geometria e numa fase mais madura estudo das regras da «ciência» da fortificação a partir de livros compendiais específicos, os denominados tratados. Nesta formação transversal à cultura arquitetónica, a distinção entre civil e militar não pode ser tomada em termos absolutos. Mas será correto afirmar-se que o exercício da arquitetura militar requeria a aquisição prévia de conhecimentos particularizados de base matemática e que a sua atualização dependia da capacidade de captação do conhecimento mais inovador, daí decorrendo uma quase constante tensão entre a necessidade de contratar técnicos estrangeiros e a formação dos recursos nacionais.

No universo português (e não só) antes do ciclo de 1640 não se observa a existência de nenhuma instituição especializada na transmissão deste saber. No século XVI sabemos que os tratados de arquitetura circulavam nos meios cultos e podemos especular sobre uma extensão a outros técnicos dos ensinamentos da lição de matemática, que o cosmógrafo-mor era obrigado a ler aos mareantes nos Armazéns da Índia, lição cujo início se supõe a partir do desempenho de Pedro de Nunes (1502-1578), por volta de 1550. Esta lição conheceu continuidade até ao século XVII pelo menos, sendo certo que João Baptista Lavanha (ca. 1555-1625) foi um dos primeiros a deixar testemunho do contacto com tratados italianos de arquitetura militar, por via da ligação teórica à construção naval. No entanto, o contexto não nos autoriza a pensar esta lição do cosmógrafo-mor como núcleo formador de arquitetos e engenheiros, não querendo isso dizer que esteja isenta de contributos para o processo³⁶. Da mesma maneira, a documentação não consente em situar na corte de D. Sebastião o ensino estruturado de arquitetura, suposto a partir de um texto anónimo e fragmentário, que trata de geometria e técnicas construtivas militares, atribuído por Rafael Moreira a António Rodrigues³⁷.

Para além da lição de matemática ou geometria, como também é amiúde citada, duas outras criações institucionais com raízes quinhentistas e duração longa merecem uma referência. Uma delas é a (historiograficamente) chamada Aula do Paço ou Aula de Riscar, organizada por volta de 1594, tendo por mestre Filippo Terzi (1520-1597) e que consistia nos termos de diversos documentos em «três lugares de aprender architectura». Neste âmbito o tratado de arquitetura lido por Mateus do Couto o Velho (act. 1616-1676), não chegando a detalhar a fortificação, constitui um dos indícios de que a arquitetura militar estaria incluída neste núcleo restrito à formação de arquitetos régios, alguns dos quais desempenharam funções em obras militares³⁸.

Já a Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão em Lisboa, que a Companhia de Jesus tinha em funcionamento desde a década de 1590, constituiu uma instituição

³⁶ CONCEIÇÃO, 2015a: 175-179, 221-241.

³⁷ MOREIRA, 1986a: 148.

³⁸ CONCEIÇÃO, 2015a: 343-347.

escolar no verdadeiro sentido da palavra. Aí se estudava naturalmente cosmografia e um variado leque de matemáticas, no contexto das quais que se registam os primeiros livros de fortificação, assim se documentando a inclusão desta matéria nas redes de aprendizagem formal³⁹. Contudo, é conveniente evitar uma leitura retrospectiva especializada, pois o primeiro destes tratados encontra-se incluído no compêndio manuscrito *Varias obras mathematicas*, de Ignace Stafford (1599-1642), redigido em língua castelhana no ano de 1638, ou seja, apontando para um outro ciclo, perspetiva que se acentua sabendo-se que Luís Serrão Pimentel se formou na Aula da Esfera.

Com efeito, foram as circunstâncias das Guerras da Aclamação que propiciaram a criação de uma Aula de Fortificação, onde é comum de identificar um núcleo escolar especializado. O seu funcionamento identifica-se desde 1647 (quando os engenheiros estrangeiros dominavam o traçado das fortificações de raiz), sendo regida por Luís Serrão Pimentel (1613-1679), que exercia interinamente o cargo de cosmógrafo-mor e era por inerência de funções responsável pela lição de matemática destinada aos pilotos de mar; portanto, revelando uma conjugação de fatores que permite congrega neste personagem elos de um lastro anterior. Quer pela sua produção científica, quer como formador «deitando da aula engenheiros»⁴⁰, Pimentel conseguiu ser nomeado como engenheiro-mor (1671) e marcou uma geração de profissionais que vemos aplicada em vários pontos do império. Deve-se-lhe o primeiro tratado de fortificação português impresso (ainda que tardia e postumamente, 1680), cujo título é bem revelador do seu propósito: *Methodo Lusitanico de Desenhar as Fortificaçoens Praças Regulares & Irregulares*, sendo no seu conteúdo evidente o estudo da bibliografia internacional da época e a análise comparativa dos métodos de fortificar defendidos por cada autor.

É ainda dado assente que, depois da sua morte e durante o reinado de D. Pedro II, o seu filho Manuel Pimentel (1650-1719) foi nomeado cosmógrafo-mor, enquanto outro filho, Francisco Pimentel (1652-1706), assegurou a sua substituição como lente de fortificação, mas não herdou o cargo de engenheiro maior, uma questão ainda por esclarecer. Nos últimos anos do século XVII, regressado do estrangeiro com sólida formação universitária, Manuel de Azevedo Fortes (1660-1749) iniciou a sua atividade como lente da aula e o seu desempenho tornou-se fundamental ao longo do reinado de D. João V.

³⁹ LEITÃO *et al.*, 2008.

⁴⁰ VITERBO, 1988: II, 272



Fig. 10. Luís Serrão Pimentel, *Methodo Lusitânico de Desenhar as Fortificações das Praças Regulares & Irregulares*, 1680, frontispício



Fig. 11. Manuel de Azevedo Fortes, *O Engenheiro Portuguez...*, 1728, frontispício

Autor de diversas obras e membro da Real Academia de História, teve uma influência cultural (pré)iluminista que se refletiu em diferentes áreas do conhecimento, muito especialmente na cartografia. Enquanto engenheiro-mor (1719) e lente de fortificação na então já nomeada academia de fortificação, deve-se-lhe um plano de reforma do ensino, cujo impacto está ainda por apurar e que previa igualmente a regulamentação de algumas lições que existiam com maior ou menor informalidade em várias províncias portuguesas (Viana, Almeida, Elvas) e no Brasil (Salvador da Baía, Rio de Janeiro, Recife). A definição e o enquadramento do exercício profissional do engenheiro militar foi uma das suas maiores preocupações, que se reflete também na composição de um tratado de formação escolar, impresso em dois volumes (1728-1729), cujo título abreviado não poderia ser mais pertinente: *O Engenheiro Portuguez...*

O legado de Manuel de Azevedo é particularmente importante na formação de discípulos e no domínio das regras do desenho, tanto cartográfico, quanto arquitetónico. Deve ser tido em conta que desde finais do século XVII se registava também na aula de fortificação a atividade do ainda jovem engenheiro Manuel da Maia (1677-1768), tradutor de dois tratados militares (1708, 1713), mais tarde engenheiro-mor (1754) e coordenador do plano urbanístico de reconstrução de Lisboa (1755-1758). Até ao terceiro quartel do século XVIII mantém-se assim muito clara a influência

profunda da aprendizagem da fortificação para o desempenho dos engenheiros pom-balinos, onde mesmo na ausência de contexto defensivo a cultura arquitetónica mi-litar se revelava presente.

FONTES

- ARMAS, Duarte de (1990) – *Livro das Fortalezas*. (ca. 1510) Lisboa: ANTT/Edições Inapa. Edição fac-símile do Ms. 159 da Casa Forte do ANTT.
- FORTES, Manuel de Azevedo (1728-) – *O Engenheiro Portuguez...* Lisboa: Na Offici-na de Manoel Fernandes da Costa, tomo I.
- ____ (1729) – *O Engenheiro Portuguez...* Lisboa: Na Officina de Manoel Fernandes da Costa, tomo II.
- HOLANDA, Francisco de (1985 [1571]) – *Da Ciência do Desenho. Lembrança ao muito Sereníssimo e Cristianíssimo Rei Dom Sebastião...* (1571). Lisboa: Livros Horizonte.
- ____ (1989) – *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. (1571) Lisboa: Livros Horizonte.
- LANGRES, Nicols de (ca. 1661) – *Desenhos e Plantas de todas as Praças do reyno de Portugal*. BNP Cod. 7445.
- MALLET, Allain Manesson de (1671-1672) – *Les Travaux de Mars ou la Fortification Nouvelle tant Regulière, qu'Irregulière*. Paris: Jean Henault et Claude Barbin, 3 vols.
- PIMENTEL, Luís Serrão (1680) – *Methodo Lusitanico de Desenhar as Fortificaçoens das Praças Regulares, & Irregulares...* Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello.
- STAFFORD, Ignace (1638) – *La Architectura Militar*. In *Varias obras mathematicas compuestas por el. P. Ignacio Stafford mestre de mathematica en el collegio de S. Anton de la Compañia de Jesus...* fls. 505-642. BNP Cod. 240.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (2000) – «Monumentos, Revista Semestral da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos», n.º12. Lisboa: DGPC.
- AA.VV. (2008) – «Monumentos, Revista Semestral do Património Construído e da Reabilitação Urbana», n.º28. Lisboa: DG PC.
- ARAUJO, Renata (1998) – *As cidades da Amazónia no século XVIII. Belém, Macapá e Mazagão*. Porto: FAUP Publicações.
- BARROCA, Mário (2001) – *As fortificações do litoral portuense*. Lisboa: Edições Inapa.
- ____ (2003) – *Tempos de resistência e de inovação: a arquitectura militar portuguesa no reinado de D. Manuel I (1495-1521)*. «Portvgalia», 2.ª série, vol. XXIV, p. 95-118.
- BOIÇA, Joaquim Manuel Ferreira; BARROS, Maria de Fátima Rombouts de; RAMALHO, Margarida Magalhães (2001) – *As fortificações marítimas da costa de Cascais*. Lisboa: Quetzal - Câmara Municipal de Cascais.

- BORGES, Augusto José Moutinho (2009) – *Reais hospitais militares em Portugal 1640-1834*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- ____ (2015) – *Penamacor Militar da Restauração à República, 1640-1910*. Penamacor: Câmara Municipal de Penamacor.
- BRILHANTE, Miguel Carvalho (2015) – *Juromenha: a chave do Guadiana - o lugar, a fortificação e o futuro*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Tese de mestrado.
- BUCHO, Domingos, coord. (2013) – *Cidade-quartel fronteira de Elvas e suas fortificações. Síntese do dossiê de candidatura a Património Mundial*. Lisboa/Elvas: Edições Colibri/Câmara Municipal de Elvas.
- BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira (2011) – *Desígnio e desenho: o Brasil dos engenheiros militares (1500-1822)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- CÁMARA, Alicia; MOREIRA, Rafael; VIGANÒ, Marino (2010) – *Leonardo Turriano: Ingeniero del rey*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano.
- CARITA, Rui (1984) – *O Regimento de Fortificação de D. Sebastião (1572) e a Carta da Madeira de Bartolomeu João (1654)*. Funchal: Centro de Apoio Universitário do Funchal.
- CARITA, Rui; CARDOSO, Homem (2007) – *O escudo do Reino. A Fortaleza de São Julião da Barra*. Lisboa: Ministério da Defesa Nacional.
- CID, Pedro de Aboim Inglês (2007) – *A Torre de S. Sebastião de Caparica e a arquitectura militar no tempo de D. João II*. Lisboa: Edições Colibri/IHA-FCSH-UNL.
- COBOS, Fernando (2003) – *Dessins de fortification dans “Os desenhos das antigualhas” du Portugais Francisco de Holanda (1538-1540)*. In *Atlas Militaires Manuscrits Européens (XVIe-XVIIIe siècles)*. Actes des 4es journées d'étude du Musée des plans-reliefs. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, p. 117-132.
- COBOS, Fernando; CAMPOS, João (2013) – *Almeida/Ciudad Rodrigo. La fortificación de la Raya Central. A fortificação da Raia Central*. [Salamanca]: Consorcio Transfrontrizo de Ciudades Amuralladas.
- CONCEIÇÃO, Margarida Tavares da (2001) – *Configurando a praça de guerra: o espaço urbano no sistema defensivo da fronteira portuguesa (primeiras impressões para os séculos XVII e XVIII)*. In *Universo Urbanístico Português, 1415-1822. Actas do Colóquio Internacional*. Lisboa: CNCDP, p. 825-839.
- ____ (2002) – *Da Vila Cercada à Praça de Guerra. Formação do Espaço Urbano em Almeida (Séculos XVI-XVIII)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ____ (2015a) – *Da cidade e fortificação em textos portugueses (1540-1640)*. Lisboa: Nota de Rodapé Edições.
- ____ (2015b) – *Le langage militaire des ingénieurs et des fortificateurs portugais (c. 1480-1580)*. In FONTAINE, Marie Madeleine; FOURNEL, Jean-Louis, dir. – *Les mots de la guerre dans l'Europe de la Renaissance*. Genève: Librairie Droz, p. 141-168.

- CORREIA, Jorge (2008) – *Implantação da cidade portuguesa no Norte de África. Da tomada de Ceuta a meados do século XVI*. Porto: FAUP Publicações.
- D'ORGEIX, Émilie (2008) – *Alain Manesson Mallet: portrait d'un ingénieur militaire dans le sillage de Vauban*. «Bulletin du Comité Français de cartographie», n.º 195, p. 67-74.
- DE LUCCA, Denis (2012) – *Jesuits and fortifications: the contribution of the jesuits to military architecture in the Baroque age*. Leiden: Brill.
- FARA, Amelio (1989) – *Il Sistema e la Città, Architettura Fortificata dell'Europa Moderna dai Trattati alle Realizzazioni, 1464-1794*. Génova: Sagep Editrice.
- FAUCHERRE, Nicolas; MARTENS, Pieter; PAUCOT, Hugues, dir. (2014) – *La genèse du système bastionné en Europe (1500-1550)*. Marseille: LA3M – CHAR.
- FERNANDES, Mário Gonçalves, coord. (2006) – *Manoel de Azevedo Fortes (1660-1749). Cartografia, cultura e urbanismo*. Porto: GEDES–Departamento de Geografia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- FERREIRA, Nuno Alexandre Martins (2009) – *Luís Serrão Pimentel (1613-1679): Cosmógrafo Mor e Engenheiro Mor de Portugal*. Lisboa: Universidade de Lisboa. Tese de mestrado.
- GONÇALVES, Nuno Simão (2011) – *O projecto para a fortaleza da ilha de Moçambique atribuído a Miguel de Arruda*. Coimbra: Universidade de Coimbra. Tese de mestrado.
- LEITÃO, Henrique; MARTINS, Lígia; COUTO, Jorge et al. (2008) – *Sphaera Mundi: a Ciência na Aula da Esfera. Manuscritos científicos do Colégio de Santo Antão nas colecções da BNP*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- MACIAS, Santiago; GASPAR, Vanessa (2005) – *Fortificações modernas de Moura*. Moura: Câmara Municipal de Moura.
- MATTOS, Gastão de Mello de (1941) – *Nicolau de Langres e a sua obra em Portugal*. Lisboa: [Gráfica Santelmo].
- MATTOSO, José, dir. (2010) – *Património de Origem Portuguesa no Mundo. Arquitectura e Urbanismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 4 vols.
- MENDIRATTA, Sidh Losa (2012) – *Dispositivos do Sistema Defensivo da Província do Norte do Estado da Índia, 1521-1739*. Coimbra: Universidade de Coimbra. Tese de doutoramento.
- MOREIRA, Rafael (1981) – *A Arquitectura Militar do Renascimento em Portugal*. In *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica, Actas do Simpósio Internacional*. Coimbra: Epartur/Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, p. 281-305.
- ____ (1986a) – *Arquitectura Militar*. In SERRÃO, Vítor, dir. – *O Maneirismo*. Lisboa: Publicações Alfa, p. 137-152. (História da Arte em Portugal).
- ____ (1986b) – *Do Rigor Teórico à Urgência Prática: A Arquitectura Militar*. In MOU-

- RA, Carlos, *dir.* – *O Limiar do Barroco*. Lisboa: Publicações Alfa, p. 67-86. (História da Arte em Portugal).
- ____ coord. (1989a) – *História das Fortificações Portuguesas no Mundo*. Lisboa: Publicações Alfa.
- ____ (1989b) – *Engenharia Militar*. In PEREIRA, José Fernandes, *dir.* – *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, p. 155-159.
- ____ (2002) – *A construção de Mazagão. Cartas inéditas 1451-1542*. Lisboa: IPPAR.
- MOREIRA, Rafael; PAULINO, Francisco Faria, *coord.* (1994) – *Arquitectura Militar na Expansão Portuguesa, Catálogo da exposição*. Lisboa: CNCDP.
- MOREIRA, Rafael; SOROMENHO, Miguel (1999) – *Engenheiros Militares Italianos em Portugal (séculos XV-XVI)*. In VIGANÓ, Marino, *dir.* – *Architetti e Ingegneri Militari Italiani all'estero dal XV al XVIII secolo. Dall'Atlantico al Baltico*. Roma, Livorno: Istituto Italiano dei Castelli – Sillabe, vol. II, p. 109-131.
- NUNES, António Lopes Pires (2005) – *Dicionário de Arquitectura Militar*. Lisboa: Caleidoscópio.
- PAAR, Edwin (1998a) – *As Influências Holandesas na Arquitectura Militar em Portugal no século XVII: as Cidades Alentejanas*. «Arquivo de Beja», III série, n.º 7.
- ____ (1998b) – *As Fortificações Seiscentistas de Elvas e o Primeiro Sistema Holandês de Fortificação*. «Revista A Cidade», nova série, n.º 12, p. 129-170.
- QUINTA, Ana Luísa (2008) – *A Fortaleza de Almeida, uma perspectiva arquitectónica*. Almeida: Câmara Municipal de Almeida.
- ROSSA, Walter (2002) – *A Urbe e o Traço. Uma Década de Estudos sobre o Urbanismo Português*. Coimbra: Almedina.
- SEPULVEDA, Cristovão Aires de Magalhães (1902-1932) – *História Orgânica e Política do Exército Português*. Lisboa/Coimbra: Imprensa Nacional/Imprensa da Universidade, 17 vols.
- SOROMENHO, Miguel (1991) – *Manuel Pinto de Vilalobos, da Engenharia Militar à Arquitectura*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Tese de mestrado.
- SOROMENHO, Miguel, *et al.* (2001) – *A Ciência do Desenho: A Ilustração na Coleção de Códices da Biblioteca Nacional*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- SOUSA, Luís Costa e (2015) – *Construir e Desconstruir a Guerra em Portugal (1568-1598)*. Lisboa: Instituto de Estudos Superiores Militares – Centro de Investigação de Segurança e Defesa.
- TEIXEIRA, André (2008) – *Fortalezas do Estado Português da Índia, Arquitectura Militar na Construção do Império de D. Manuel I*. Lisboa: Tribuna da História.
- VALLA, Margarida (2007) – *Os engenheiros militares no planeamento das cidades: entre a Restauração e D. João V, 1640-1750*. Lisboa: Universidade de Lisboa. Tese de doutoramento.

- VIGANÒ, Marino (2014) – *Bibliografia della fortificazione. Parte generale e Stati italiani*. Roma: Istituto Italiano dei Castelli.
- VITERBO, Francisco de Sousa (1988) – *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 3 vols.

CIDADES E EQUIPAMENTOS

FACHADA-FRONTISPÍCIO *VERSUS* FACHADA-APARÊNCIA

JOSÉ CÉSAR VASCONCELOS QUINTÃO*



Fig. 1. Fachadas Ghostly – Building

Fonte: Disponível em <<http://weburbanist.com/2014/03/31/dissected-buildings-sliced-facades-are-all-appearances/>>

A fachada acarreta consigo, ainda que subliminarmente, uma certa dose de ironia. Basta ver que em qualquer dicionário a fachada tem como um dos seus significados as palavras aparência e aspeto. Não é raro que envolva algo de uma certa inferioridade perante as outras partes constituintes de determinada obra de arquitetura.

O espaço, sempre o espaço, é detentor de todas as atenções, seja ele verdadeiramente interiorizado ou apenas pressentido. Mesmo fora da esfera dos profissionais que laboram a construção arquitetónica, a frase «é obra de fachada», em acesão pejorativa, já há muito entrou no léxico de qualquer camada socioprofissional.

Ainda que não haja a certeza de como a primeira de todas as fachadas despontou, parece-me da mais primordial lógica ter acontecido que a sua génese se deve a uma mera casualidade de construção. Afigura-se intuitivo pensar que na cabana construída pelo Homem, os elementos estruturantes — mormente os de origem vegetal e, ou, animal — em contacto com o terreno, dariam inevitavelmente origem à sua decomposição. Nada mais natural que, depois de observadas as qualidades de resistência física e temporal das pedras, o Homem deduzisse que uma fronteira entre a superestrutura e o chão, feita desse material, resultasse como que uma defesa alternativa, quase que perpétua, para os materiais facilmente percíveis devido ao

* Professor jubilado da FAUP e Emérito da Universidade do Porto.

contacto direto. Assim tendo sido, estava criado um primeiro embasamento exterior e, conseqüentemente, um primeiro rodapé para o interior do seu abrigo.

Prosseguindo na manutenção desta hipótese, o rodapé tenderia a alterar a sua dimensão vertical à medida que o ângulo, entre chão e rodapé tendencialmente reto, acabaria por lhe permitir maior aproveitamento interior, da área do seu abrigo.

Quando finalmente avaliou que, à medida que o aumento da altura do rodapé lhe permitia melhor arrumação dos objetos, também a sua postura, quando sentado, ficaria consagrada dentro de casa, sem constrangimento de espaço. Desta postura sentada até à postura vertical, o rodapé passou a «roda-cabeça», passe a expressão. Estaria, então, inventado o significante parede que lhe vai permitir, doravante, manter-se de pé dentro do seu abrigo, postura essa igual à que mantém fora, ao ar livre.

Supostamente, as casas de planta redonda foram as primitivas construções do Homem, e podem ser agrupadas, quase que invariavelmente, em três tipos: parabolóide, cónica, ou cilíndrica consoante se estruturassem em troncos arqueados, com os extremos cravados no chão, oferecendo o suporte ideal para a inevitável superfície em calote, ou em torno de um eixo vertical — pilar central — coadjuvado por outros ramos, oblíquos, perfazendo a superfície cónica ou, ainda, o cilindro, com ou sem eixo central, rematado por um cone. Em qualquer destes três casos, a cobertura, único significante de proteção equivalente a abrigo, de fachada única, se é que poderemos apelidá-la assim, será o que séculos mais tarde viria a ser considerada como a quinta fachada, principalmente com o advento da cobertura plana e horizontal. Hodiernamente oferecendo-se como autênticos jardins naturais.

Da casa cónica, ou cilíndrica, à casa paralelepípedica e, logicamente, da parede curva à parede reta parece não ter decorrido tempo infindo. Na realidade, em inúmeros castros se pode verificar a coexistência de vestígios de paredes curvas e de paredes retas como, por exemplo, no castro de São Lourenço, em Esposende, ou na Cividade de Terroso, na Póvoa de Varzim.

Se com a parede curva foi fácil de se estabelecer um interior devido à circularidade, apenas interrompida por uma abertura de comunicação com o exterior, com as paredes planas a circularidade era não-existente.

A invenção da disposição de paredes em planos ou panos tendencialmente retos veio trazer consigo a introdução de ângulos, para a mudança de direção das referidas paredes, para que a interioridade fosse conseguida. A adoção do ângulo reto veio permitir não a circularidade, mas o seu sucedâneo... quase que, exacerbando a sua invenção, a «quadratura da circularidade».

Com a adoção de paredes planas, aparece a «verdadeira» fachada, conforme o senso comum a entende.

Isto significa: a projeção horizontal do plano vertical contendo as aberturas com a sua verdadeira grandeza, coisa que numa parede curva não acontece, pois que a

projeção horizontal das aberturas deforma-as, reduzindo-lhes a dimensão horizontal, que não a vertical. À dimensão vertical também acontece o mesmo fenómeno visual de encurtamento, mas agora das alturas dos rasgamentos, no caso de calotes parabolóides ou esféricas.

Por fachada também alguns construtores e projetistas a assumem em paralelo com as caras humanas, desde as desenhadas por crianças, como o exemplo mostrado (entre uma infinidade possível), quer por construtores, como num exemplo do século XIII, parecendo um senhor de senho circunspecto como a das torres da ponte de Ucanha (Tarouca), quer ainda por arquitetos de nomeada, como Álvaro Siza Vieira, e a cara do topo sul da ala poente do edifício Carlos Ramos, na FAUP, cuja inspiração para a composição de janelas e porta, com a respetiva pala, parece ter sido sugestionada por Pinóquio e o seu nariz de mentiroso.



Fig. 2. Desenho do Lourenço, quando tinha 7 anos

Fonte: propriedade do autor



Fig. 3. Torre e Ponte de Ucanha (Tarouca)

Fonte: Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Torre_de_Ucanha>. [Consulta realizada em 07/09/2016]



Fig. 4. Topo sul da ala poente do Pavilhão Carlos Ramos – FAUP

Fonte: Disponível em <<http://um-ponto-de-fuga.blogspot.pt/2005/04/arquitectura-mimetismoanimismo.html>> [Consulta realizada em 07/09/2016]

Pelo facto de entre as primitivas casas, e quiçá entre as primeiras tipologias a terem sido inventadas, se encontrarem as casas de planta circular ou tendencialmente circular, não significa que a planta circular tenha de estar associada ao primitivismo. Em todas as épocas da cultura arquitetónica ela é recorrente, especialmente tratando-se de edifícios para fins específicos.

Um dos exemplos portugueses, dos mais bem conseguidos, data da Renascença e é o da igreja do mosteiro agostinho da Serra do Pilar, em Gaia, abrangido pelo Património da UNESCO.

A arquitetura da igreja é deveras singular, de uma contenção medida, enfatizando linhas da provável estruturação do cilindro. Isto é, as pilastras, em número de oito, assentes sobre plintos com um quarto da altura do primeiro estrato, que pontuam o

seu perímetro, são de pequeno relevo, interrompidas por uma cornija arquitravada que, no entanto, se salienta como que se constituindo em capitéis das referidas pilastras. No segundo estrato as pilastras adquirem maior relevo até terminarem a um terço da altura do segundo estrato, rematadas por pináculos. Sobre estas pilastras assentam outras, de menor relevo, que são rematadas por capitéis onde assenta um entablamento que os acusa com saliências encimadas por pináculos. Sobre este entablamento corre uma balaustrada pontuada por dois pináculos mais pequenos, por cada um dos oito tramos do corpo cilíndrico. As pilastras são rematadas por pináculos exteriores à balaustrada.



Fig. 5. Igreja do Mosteiro da Serra do Pilar (1538) Vila Nova de Gaia – Diogo de Castilho e João de Ruão

Fonte: Disponível em <<http://www.culturanoorte.pt/pt/patrimonio/mosteiro-da-serra-do-pilar/>>.

[Consulta realizada em 07/09/2016]

Esta composição requintada, de uma métrica também esmerada, é ainda valorizada pelo entablamento de uma possível ordem dórica, que sofisticava os seus tríglifos, que se repercutem na arquitrave.

Tem um portal extremamente elaborado. Num primeiro estrato, em tetrastilo jónico, a parte superior tem rampantes curvas nascidas de volutas e, no segundo estrato, o portal é sobreposto por um frontão triangular que é interrompido por acrotério encimado por uma cruz que, por sua vez, se antepõe a uma janela.

A conceção da fachada em qualquer projeto de arquitetura é sempre motivo de cuidado. Será justo, por isso, afirmar-se que a preocupação de um projetista é aumentada por se tratar da face da sua obra? Não, não é justo e num projeto de arquitetura existem também preocupações com as fachadas internas, nem sempre devidamente observadas mas que são simplesmente fundamentais para a caracterização dos espaços que conformam. Na conceção espacial do edifício, que se projeta, vários tópicos estão latentes.

Desde logo, há que qualificar e quantificar os tópicos das duas grandes vertentes: a Corpórea e a Imaterial.

A corpórea consubstancia-se na escolha de materiais que, logicamente, deverão ser duráveis e apropriados para cada caso em particular. Para além disto, há que respeitar as

leis da construção, mormente da resistência dos materiais e das respetivas linguagens que estes possam revelar, pois que a linguagem da arquitetura depende, em grande medida, dessas linguagens. Há, como sempre, exceções que o projetista manuseia, mais ou menos conformemente, segundo a sua própria conceção arquitetural esteja mais ou menos de acordo com as possíveis verdades construtivas.

A imaterial revela-se a mais intimista, na procura do ideal de habitabilidade mais pretendida.

O ato de projetar, em termos matemáticos, poderia ser referido como um binómio. O projetista procura dar o melhor de dois mundos, por vezes em conflitualidade quase desesperante. Nem sempre esses mundos se equilibram exemplarmente, quase sempre há um que se sobrepõe ao outro, quantas vezes por questões tão liminares como as de carácter monetário. Sob o ponto de vista da imaterialidade, as fachadas são, antes de tudo o mais, o limite territorial do edifício, seja qual for o seu destino. É a fronteira que qualquer ser humano, em qualquer época, deseja como proteção da sua integridade física. Para além dos aspetos mais compreensíveis da habitabilidade, a revelação do universo intimista de um edifício tem implicações por vezes bem restritivas. E este é outro dos parâmetros com que o projetista tem de se confrontar, por vezes tentando ultrapassar essas implicações, reinventando-se arquitecturalmente... por vezes, e por isso, daí resultando autênticas obras-primas.

O disfrute espacial pode encantar qualquer pessoa, mas a perceção geométrica desse espaço é mais consentânea para quem lida com as leis da geometria. É na conceção das fachadas, onde as leis da geometria se tornam mais aparentes, mais fruíveis para pessoas não familiarizadas com as suas leis, dada a natural tendência para a apropriação de duas dimensões.

O desenho da(s) fachada(s) é tão especial como outro item qualquer. Isto é, não menosprezível. É apenas a *cara* do edifício!

Na conceção das fachadas, no entanto, e parecendo, por vezes, de uma extrema simplicidade, há unicamente dois tipos de entendimento e, conseqüentemente, de opção: Simetria ou Assimetria.

A simetria especular, rigorosa, portanto, é uma invenção humana, ultrapassando as leis da natureza que nada de seu tem absolutamente simétrico, mas tendo-lhe, inquestionavelmente, feito intuir a noção de simetria. O espelhamento de uma *cara* é o primeiro passo para se querer corrigir os pequenos «defeitos» da sua assimetria. Talvez que tivesse sido a cara que estivesse nas primeiras tentativas de se colocar uma janela de cada lado da porta da entrada de uma qualquer cabana primitiva, primeira opção de composição arquitetónica.

Mas, em pequenas edificações, com mais do que um compartimento ou diversas zonas de ocupação diferenciadas, a transposição imediata para o exterior das suas respetivas pertinências raramente poderia dar origem a «rigores» de simetria.

Para além de tudo quanto possa pesar na composição, é muito mais realista praticar uma abertura onde ela se torna mais necessária, com as adequadas dimensões, do que ter em mente outras preocupações. E, sendo este o caso, ter-se-ia forçosamente de adjectivar de estéticas, opções de referências a um conceito ultrapassando o eminentemente prático e direto.

A mais simples lógica levou a que as fachadas de edifícios correntes, com a habitação em primeiro lugar, se desenhasssem em geometrias onde a simetria poderia quase-acontecer ou então acontecer incidentalmente.

No entanto, pelos exemplos que a História da Arquitetura nos revela, a simetria especular atravessa-a, em diversas civilizações, nos edifícios da coletividade ou nos edifícios do poder, seja áulico, seja tanto do foro religioso e funerário, como seja do foro civil. Haja em vista as arquiteturas egípcia ou mesopotâmica, para dar somente dois exemplos dos mais remotos.

Mas, a simetria especular toma uma feição muito diferente, na sua conceção, com o classicismo grego.

A arquitetura clássica grega não só toma a simetria como pré-conceito arquitetural como toma o Homem como o alicerce da sua geometria. Não é a medida que estará mais em causa mas sim a proporção cujas leis se vão basear no cotejo das dimensões do Homem, sendo submetidas a uma idealização.

Pela primeira vez, na História, a harmonia das medidas do Homem é a premissa arquitetural. As três ordens arquitetónicas não são mais do que a idealização do Homem, da Matrona e da Virgem. E nessa arquitetura, a simetria especular, para a composição da fachada, é a primeira das premissas, passe a redundância. Ou não fosse a cara «simétrica».

Roma herda a civilização arquitetónica grega, assimilando-a, mas desprovendo-a, no entanto, das especificações das proporcionalidades humanas, herdando a forma, que não a medida grega. Mais uma vez os seus edifícios notáveis seguem a simetria especular. A arquitetura romana vai saber herdar a mestria grega e vai acrescentar-lhe mais duas ordens de conceção arquitetónica: a toscana e a compósita. Com as cinco ordens consagradas, temos doravante a toscana significando a força, a dórica a majestade, a jónica a elegância (ou não tivesse começado por significar a mulher), a coríntia a riqueza e, finalmente, a compósita o luxo.

Apesar da conquista das leis do classicismo greco-romano, as fachadas assimétricas nunca deixaram de se conceber. Poder-se-ia falar de falta de incentivos de vária índole, poder-se-ia falar na falta de meios de todas as espécies para que a simetria especular não se tenha imposto para todo o sempre nas emergências nacionalistas europeias. Mas também se pode e deve falar que a composição assimétrica poderá ter sido uma premissa, por vezes nem meditada, e que, como parecerá óbvio, uma organização de cheios e vazios muito mais simples por que se optar e, certamente, sem grandes preocupações estilísticas.

Mais uma vez, no entanto, poderemos destacar as fachadas dos edifícios religiosos como exemplo de simetria, começando com os mais singelos, como pequenas capelas apenas com uma porta centralizada no alçado de entrada e que as duas águas simétricas do telhado mais a reforçava; inúmeras vezes, simetria essa, desrespeitada pela existência de uma simples estrutura para a colocação de um sino.

Com a estabilização europeia, e à medida que se avançava na Idade Média, na construção das grandes catedrais românicas e depois também nas góticas, a simetria era uma regra compositiva. Aconteceu, porém, que o tempo demasiado longo que levavam essas construções conduziu a que em inúmeros casos parte do alçado principal e particularmente a última torre a construir-se seguisse outros parâmetros compositivos mais de acordo com as idiossincrasias estilísticas posteriores, acabando a fachada ocidental por ficar assimétrica.

E é, de facto, com a Renascença que as leis da composição axial, da simetria especular, se tornam a implantar. Se a Idade Média foi a época das catedrais, a Renascença foi a época do palácio urbano e das celebradas *ville*, não mais do que palacetes lembrando mesmo palácios áulicos, inseridos no campo.

Dos palácios urbanos destaco o *palazzo* Strozzi, de Benedetto da Maiano, onde a simetria está subtilmente apresentada.

Assim, as janelas em número ímpar, nove, levam à colocação da quinta janela no centro, tanto no segundo piso quanto no terceiro.

O piso térreo, também com nove aberturas, dá o mote à simetria especular, marcando o eixo com quatro postigos ladeando a porta de acesso. Esta rasga-se em arco perfeito, com as aduelas elevando-se acima da linha da padieira dos postigos e com alguma pompa coadjuvada pelo imponente entablamento.



Fig. 6. *Palazzo Strozzi* (1481) - Florença – Benedetto da Maiano

Fonte: Disponível em <<http://www.thinglink.com/scene/722801322419552258>>.

[Consulta realizada em 07/09/2016]

Nos finais do século XVI, Andrea Palladio projeta um dos mais emblemáticos edifícios da História da Arquitetura, a Villa Capra ou a Villa Rotonda, como é mais conhecida, em que não só os quatro alçados são rigorosamente iguais como cada alçado constitui, por si só, o exemplo acabado da transposição do templo clássico para a esfera doméstica, pontuando e enobrecendo os paramentos que o ladeiam. Também reverte a cúpula, significante de céu enquanto credo cristão, para a esfera familiar, numa quase profanação. Não deixam, estes gestos, de simbolizar cortes epistemológicos das significações até então conotadas com a religião.

A Giulio Romano se deve uma fachada em que a falta de simetria está em causa, mas por uma outra questão compositiva, pontual, mas extremamente audaz.

Giulio Romano imprime uma eminente «ruína» a elementos arquitetónicos de primordial importância para a sustentação de um edifício, como seja um friso, que é parte integrante de um entablamento. Com efeito, não só o friso se transforma num inusitado piso habitável, como os tríglifos ameaçam cair, desintegrando a parede do *cortile*, do *palazzo del Te*, que, desse modo, lhe fere irremediavelmente a simetria.

Se fosse verdade o que a estereotomia propõe, seria uma total catástrofe de todo o conjunto construído.

Com alguma complacência intelectual se poderia afirmar que Giulio Romano antecipou de quase cinco séculos uma corrente arquitetural do último quartel do século XX a que se chamou o desconstrutivismo, ainda que as formalizações desta teoria não fossem unicamente significativas de ruínas efetivas ou apenas eminentes, como a que este arquiteto maneirista imprimiu, aliás, quase que «arquitetando» fidedignamente as ruínas provocadas pela derrocada das estruturas que as suas pinturas a fresco, no mesmo palácio, prenunciam.



Fig. 7. Villa Capra (1592) – Vicenza Andrea Palladio

Fonte: Disponível em <<https://www.thinglink.com/scene/600373015439474690>>.

[Consulta realizada em 07/09/2016]



Fig. 8. Parede do *cortile* do Palazzo del Te (1524/34) –
Mântua – Giulio Romano

Fonte: Disponível em <<http://cortneynorth.com/2013/05/>>. [Consulta realizada em 07/09/2016]

No Barroco, como era áurea e cume do classicismo, conforme o entendo, também nas construções notáveis se seguiu esta regra de ouro da simetria. No entanto, num dos seus expoentes máximos, o Palácio de Versalhes (ainda que possa ser considerado não pertencendo ao barroco, mas ao classicismo francês), a simetria é quebrada com as volumetrias da Capela Real e a do Teatro, localizados na ala norte, que sobressaem do perfil de toda a composição frontal do alçado principal, com o eixo no centro da *cour d'honneur*.

Se em Versalhes a simetria arquitetónica é desobedecida, em algumas das fachadas de igrejas deste período a simetria especular arquitetónica não é, por vezes, acompanhada do mesmo modo pela simetria dos elementos escultóricos.

Poder-se-á dizer que esses elementos, nomeadamente representando anjos ou santos, respeitam unicamente um equilíbrio instável, quer diversificando a direção dos seus focos de atenção, quer por diferentes posturas corporais. Essa simetria «peculiar» auxilia ainda mais a realçar arquiteturalmente as fachadas simétricas às quais estão acopladas.

Assim acontece, por exemplo, na cimafrente da fachada da Catedral de Siracusa, de uma composição arquitetónica exuberantemente *overdesigned* (passe o anglicanismo), com quatro colunas isentas e uma proliferação de pilastras justapostas, umas e outras da ordem coríntia, de exageradas volutas, umas e outras excedentárias. Repare-se que o lado da Epístola está sobrecarregado de figuras de *putti*, três de corpo inteiro e três cabeças, seis no total, enquanto que do lado do Evangelho se expõem apenas três, um de corpo inteiro e duas cabeças, também estas surgindo de uma nuvem, como as outras três.

Esta assimetria é contrabalançada, ainda dentro da estatuária, pelo movimento da figura da Madona, invulgarmente descentrada na sua edícula, com mais três *putti* a seus pés, e mais próxima do lado do Evangelho, para onde, também, se insinua a postura corporal.

Mas o equilíbrio é dado essencialmente pelo enérgico discurso arquitetural, ainda que o frontão curvo da edícula quase desapareça sob as figuras dos *putti*. Em compensação, o frontão contracurvado, rematando o primeiro estrato, é quebrado tanto no entablamento quanto nas rampantes e o frontão triangular superior também se quebra projetando as suas rampantes para primeiro plano em proporções incomuns, enquanto que o respetivo entablamento se retrai, também inusitadamente.

As volutas reentrantes, colmatando a diferença de larguras entre o primeiro e o segundo estratos, prática sobremaneira comum, têm, no entanto, uma presença forte, assim como muito sobredimensionados, e invulgarmente assimétricos, são os feixes de palmitos que quase atingem o portentoso entablamento.

É o deslumbramento da composição barroca siciliana, com um vigoroso *chiaroscuro* aportado da pintura. É a apoteose da *gesamtkunstwerk!*



Fig. 9. Cimafronte da Catedral de Siracusa – final do séc. XVIII – Andrea Palma, arq.; Ignazio Marabitti, esc.

Fonte: Disponível em <https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral_de_Siracusa>. [Consulta realizada em 03/02/2017]

Dentro, ainda, das composições simétricas de fachadas elege-se um dos edifícios mais notáveis de sempre, da primeira metade do século XIX, como um dos exemplos mais perfeitos, tanto de implantação urbana, quanto de arquitetura monumental e rigorosa. É o Museu de Arte Antiga, de Berlim, da autoria de Karl Friedrich Schinkel.

Esta obra apresenta a mesma filosofia de entendimento de rigor simétrico da fachada, num dos expoentes máximos do neoclassicismo alemão e europeu.

É digno de registo como a invulgar multiplicação de colunas faz dispensar o remate com um frontão que se soergueria sobre um hexastilo, em resalto, que, no entanto, subjaz, «mostrando-se» nos cinco vãos que demarcam a entrada do museu, acentuada em profundidade por um pseudodíptero.

A fachada do Museu neoclássico é de construção pétrea, de ordem monumental, utilizando 18 colunas jónicas, e rematada por duas pilastras jónicas (segundo o conceito de Schinkel) adossadas às paredes laterais.

O espaço intercolunar é relativamente estreito, em conformidade com as potencialidades da pedra cuja resistência física é a compressão.

Já a fachada «principal» da Nova Galeria Nacional, construída em aço, tem apenas dois pilares. É dividida em três tramos, sendo o do meio maior e os dois tramos dos extremos mais pequenos e em consola. O aço permite o grande vão central, em tração, e os grandes balanços dos vãos laterais. A dimensão do vão central e a dos

laterais está numa proporção de 8/5, a fração que representa a secção de ouro. O processo construtivo possibilita que, através da fachada, se possa vislumbrar as outras três fachadas, iguais entre si e à da figura 8, principal por conter o acesso pela Rua Potsdamer. É de evidenciar que, tendo as fachadas dos dois edifícios praticamente as mesmas proporções, e dimensões aproximadas, as fachadas se diferenciam de acordo com as respectivas correntes estéticas dos respetivos tempos: a macizez da pedra e os pequenos vãos *versus* a esbelteza do aço e os grandes vãos. São demonstrativos de que os seus arquitetos souberam «escutar» as linguagens próprias dos materiais construtivos. Nunca é de mais sublinhar este facto.



Fig. 10. Museu de Arte Antiga (1823/30) – Berlim – Karl Friedrich Schinkel

Fonte: Disponível em <<http://theculturetrip.com/europe/germany/articles/the-history-of-the-altes-museum-in-1-minute/>>. [Consulta realizada em 07/09/2016]



Fig. 11. Nova Galeria Nacional (1968) – Berlim – Mies Van der Rohe

Fonte: Disponível em <<http://www.keyword-suggestions.com/bmV1ZQ/>>. [Consulta realizada em 07/09/2016]

Já antes citada, a assimetria impôs-se quase que sem grandes cogitações filosóficas. Respeitando-se os imperativos que cada célula do edifício, a organização espacial do objeto arquitetónico determinava, sob variados aspetos em que a vivência otimizada era uma constante, que, quase inevitavelmente, as fachadas do objeto arquitetónico refletissem a organização interna. E da falta de simetria que, a existir, revelar-se-ia contraditória à compartimentação interna, se fez uma nova maneira de se projetar essas desigualdades. Em vez da referência de alçado desenhado com «esquerdo-direito» espelhados, a imaginação do arquiteto começou a ter que saber dosear volumes, planos, maciços e aberturas, sem regras definidas aprioristicamente. Cada obra, cada caso, cada fachada, cada equilíbrio entre cheios e vazios tornar-se-iam igualmente importantes: não mais o alçado tardoz e os laterais seriam relegados para último lugar, sem qualquer espécie de projeto tão dignificado quanto o alçado principal.

Le Corbusier, um dos maiores nomes da Arquitetura de sempre, projeta a *Ville Savoye*, em Poissy, nos arredores de Paris. Curiosamente, um dos arautos do Movimento Moderno desenha o alçado da entrada da casa, oposto à da entrada na propriedade, como um paralelepípedo assente sobre uma estacaria de pilares, de secção redonda, e sobre um outro corpo, mais pequeno e recuado em relação ao piso superior. Este corpo é composto por um paralelepípedo rematado por um semicilindro, o que o faz afigurar-se ainda mais pequeno quando comparado com o do piso superior. A um primeiro olhar estamos perante uma fachada com um eixo de simetria.

No entanto, quando o olhar começa a ser mais exigente e perscrutador, os espaços fechados e os espaços abertos, atrás do grande janelão do segundo piso, assimetizam a composição do alçado, reforçada essa ação pelas estruturas parietais do terraço. Também é de se registar que as «colunas» se esbeltam, por serem de betão, dando origem aos *pilotis*, bem como são em número de cinco, número ímpar e não par, como em qualquer fachada templar que se preze. Não há fachadas «pentastilo»! O eixo de simetria passa pelo meio do *piloti* central, um elemento cheio, e não pelo meio de um tramo, um vazio porticado ou uma abertura, como a arquitetura clássica impõe.

É, no entanto, de realçar que a entrada na moradia se faz a meio do corpo térreo, por detrás do pilar central, e na mesma direção que passa pelo eixo do cilindro.

Numa confrontação de composição de alçados, na casa em Old Fourth Ward, Atlanta, de 2007, o arquiteto Scott West, a quase oitenta anos de distância da *Ville Savoye*, põe em evidência a complexa organização assimétrica, resultante de um labor de equilíbrio entre massas, planos e vãos, quer vazios quer outros enquadrados por caixilharia. Também se torna mais complexa a disposição com os avanços e recuos de superfícies e de superfícies ondulantes. Tudo, deste modo, tridimensionaliza a fachada que fica com uma grande profundidade, pouco comum.



Fig. 12. *Ville Savoye* (1928/31) – Poissy (Paris) – Le Corbusier

Fonte: Disponível em <<http://community.thefoundry.co.uk/discussion/topic.aspx?f=9&t=39677>>. [Consulta realizada em 07/09/2016]



Fig. 13. *Casa Old Fourth Ward* (2007) – Atlanta – Scott West

Fonte: Disponível em <<http://www.atlantamagazine.com/homeandgarden/a-look-inside-3-modern-homes-in-atlanta/>>. [Consulta realizada em 07/09/2016]

Porém, a estruturação esquelética do século XX, com o advento do betão e do aço, ofereceu uma possibilidade notável à arquitetura. O edifício poderia ficar reduzido apenas à sua ossatura, logrando tomar-se partido estético dos enormes vazios daí resultantes. Com a descoberta do vidro temperado, o seu uso, como material de revestimento das fachadas, tornou-se possível e as dimensões das janelas não tinham mais os limites condicionados pelo vidro normal. Das primeiras construções, na Europa, que deram brado, é exemplo a que se realizou em Paris, com a *Maison de la Radio* (1952/1963), da autoria de Henry Bernard, com vidros de dimensões da ordem dos 6 metros de comprimento, o equivalente à altura de dois pisos, efetivamente os primeiros pisos desse edifício, voltados ao Sena. Ainda hoje, na paisagem urbana de Paris, a *Maison de la Radio* está entre as construções mais notáveis.

O vidro veria muito do seu verdadeiro fulgor na construção de arranha-céus, mormente nos E. U. A., antes de estes se difundirem na Europa.

Mais uma vez, cito Mies Van der Rohe, agora a propósito das fachadas todas enviaçadas, que eram por ele propostas, já em 1922, num projeto utópico para um arranha-céus. Para este edifício, Mies visionava a possibilidade da utilização de vidros de superfícies onduladas.

Passariam quase 30 anos até que ele pudesse construir as famosas torres de habitação de Lake Shore Drive, em Chicago.

A ossatura é de aço e os vãos são preenchidos por parapeito de vidro ao qual se sobre põe a janela de aros finos, oferecendo-se o vão todo transparente, desde o chão até ao teto.



Fig. 14. Estudo para arranha-céus (1922) e Lake Shore Drive (1948/51) – Chicago – Mies Van der Rohe
Fonte: Disponível em <www.dezeen.com/2010/03/02/860-880-lake-shore-drive-refurbishment-by-krueck-sexton/>. [Consulta realizada em 07/09/2016]



Fig. 15. Casa idealizada para uma floresta no Cazaquistão – séc. XXI – Masov Architects
Fonte: Disponível em <<https://pt.pinterest.com/pin/467389267551597288/>>. [Consulta realizada em 07/09/2016]

Dos arranha-céus a prédios de alturas diversas, onde se incluem as moradias, o vidro tornou-se uma das aquisições de que o projetista poderia lançar mão.

Da Masov Architects, firma de arquitetos do Cazaquistão, vem a proposta de uma vivenda apenas para um casal. Trata-se de uma casa, um cilindro de vidro e estrutura metálica de extrema esbelteza, em torno de uma árvore, com a altura de quatro pisos, com uma única dependência atrás de paredes opacas- a casa de banho, no rés-do-chão, assim ocultando a divisão dos olhares furtivos. Se dúvidas houvesse quanto à continuação de casas redondas, este exemplo, já do século XXI, ainda que somente em projeto, bastaria para acabar com essa suposição. Mas mais do que isso, propõe um retorno à natureza, à casa na árvore (aqui mais a árvore na casa), reduzindo a arquitetura aos mínimos possíveis e «prescindindo» de fachada principal!

REFLEXIONES SOBRE LA VIVIENDA BURGUESA EN LA BARCELONA DE 1900 A TRAVÉS DE LOS PROGRAMAS DECORATIVOS DE SUS FACHADAS

MARÍA VICTORIA ÁLVAREZ RODRÍGUEZ*

1. INTRODUCCIÓN

De todas las tipologías arquitectónicas desarrolladas a lo largo de los siglos, pocas poseen más implicaciones emocionales para el ser humano que la doméstica. Surgida en un primer momento de la más pura necesidad, la vivienda no tardó en dejar de ser un mero refugio para convertirse en una suerte de espejo de su propietario, reflejando su personalidad tanto ante sí mismo como ante sus conciudadanos. Esta capacidad de la casa de convertirse en un instrumento propagandístico se hizo especialmente patente en la época contemporánea, a raíz del establecimiento de un nuevo orden social en el que la burguesía, como colectivo recientemente enriquecido cuya prosperidad no hacía más que aumentar, necesitaba contar con unos símbolos de poder que demostrasen hasta qué punto habían pasado a ser un estamento poderoso en las ciudades, sobre todo desde que el auge de estas en el siglo XIX las convirtió en grandes protagonistas de la era moderna.

El caso de la arquitectura burguesa en la Barcelona de 1900 resulta paradigmático si lo analizamos en paralelo al desarrollo de la ciudad en aquella época. Considerada a sí misma «la fábrica de España», por haberse convertido en las décadas anteriores en un importantísimo núcleo industrial cuyos productos eran distribuidos por todo el país, la ciudad asistió en los últimos años de la centuria decimonónica a una remodela-

* Universidad de Salamanca. mvalvarez@usal.es.

ción que cambió radicalmente su aspecto. No en vano Cataluña había sido una pionera en cuanto a la implantación de los principios de la Revolución Industrial a mediados del siglo XVIII, mucho antes que en el resto de la Península Ibérica; fue especialmente notable el auge de las industrias metalúrgica y textil, con inevitables cambios sociales derivados de este modelo económico que, en lo concerniente a la burguesía en la que nos centraremos más adelante, se tradujeron en una enorme prosperidad y optimismo de cara al futuro¹.

La Barcelona de 1900 se enfrentaba a esta nueva era sin miedo, conocía lo que estaba sucediendo en el extranjero y lo que no tardaría en suceder también en España y ansiaba empezar a caminar cuanto antes por esta senda. De ahí el creciente interés que se produjo entonces por su embellecimiento, cobrando una extraordinaria importancia el urbanismo y la arquitectura por considerarse que una ciudad tan adelantada tenía que demostrar, tanto a sí misma como a sus competidoras, estar también a la vanguardia en asuntos como el alumbrado a gas, el transporte público o la construcción de ensanches².

Mientras que la masía o casa solariega había sido tradicionalmente el símbolo de las familias catalanas poderosas ligadas al campo, en las cuales los bienes se transmitían al heredero de generación en generación siempre con esa vinculación con la tierra, la vivienda burguesa urbana se convirtió en la enseña de una nueva era. Los empresarios que se estaban enriqueciendo mediante la industria no tardaron en exigir una separación entre sus espacios de producción y sus espacios de residencia, de resultas que la casa-fábrica, tras convivir durante el siglo XIX con otras tipologías domésticas, dio paso en torno a 1900 al prototipo de hogar burgués situado en el nuevo centro de Barcelona³.

Fue la nueva zona del Eixample la que acogió las empresas constructivas más ambiciosas, constituidas por bloques de nuevos y modernos apartamentos que, en un principio, compartieron una notable uniformidad en cuanto a su aspecto externo debida a las ordenanzas de 1856 del Plan Cerdà, unas ordenanzas sustituidas en 1891 por otras nuevas que incidieron en las condiciones de edificabilidad y la imagen de la ciudad⁴. Esto se tradujo en una libertad mucho mayor a la hora de decorar las fachadas, pues los propietarios ya no tenían que someterse a la homogeneidad impuesta medio siglo antes sino que por el contrario, mediante el pago de un canon, podían proyectar grandes tribunas y sustituir las balaustradas que antes remataban obligatoriamente las fachadas por torrecillas, glorietas, cresterías... un auténtico despliegue decorativo que encontró en el Modernismo el estilo arquitectónico perfecto para expresar estos nuevos intereses⁵.

¹ SALA, 2007: 9.

² D'ORS, 2000: 90.

³ SALA, 2007: 65.

⁴ FREIXA & MOLET, 2007: 86.

⁵ BARJAU, 1990: 223-234.

Podemos afirmar, por lo tanto, que la identidad de la vivienda burguesa cambió radicalmente en la Barcelona de 1900 al dejar de servir al ornato de la ciudad para hacer hincapié en el prestigio de su propietario. Al imponer este su personalidad, la fachada de su hogar pasó a ser una carta de presentación ante sus conciudadanos mediante la cual mostraban cuáles sus gustos, aficiones e intereses personales. Este sutil viraje se unió a las propias inquietudes del Modernismo para otorgar un protagonismo hasta entonces inaudito a la ornamentación de las fachadas, con una proliferación de símbolos, alegorías, anagramas, escudos e inscripciones realizados mediante técnicas tan diversas como la escultura, el esgrafiado, la cerámica, los mosaicos, las vidrieras o la forja. Esta vocación integradora de todas las artes acabó conduciendo a la creación de auténticos paraísos artificiales en los que la vida quedaba expresada en las formas de los objetos⁶.

2. REPRESENTACIONES VEGETALES

Considerando la enorme importancia concedida por todas las escuelas de este movimiento a las plantas y las flores, no es de extrañar que su presencia sea recurrente en las fachadas de las viviendas burguesas. En ellas queda plasmado el estrecho vínculo entre arquitectura y naturaleza heredado del Romanticismo que resultaba tan caro a los artistas de este movimiento, aunque podemos apreciar una diferencia digna de ser tenida en cuenta entre aquellos ejemplos en los que los elementos vegetales poseen un simbolismo cuidadosamente meditado y aquellos en los que cumplen una función meramente estética. Sirvan como ejemplo de esto último las hojas de acanto y las flores que adornan la tribuna neogótica del Palau del Baró de Quadras, realizado por Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) entre 1904 y 1906, o los girasoles de una de las columnas de la Casa Thomas proyectada por Lluís Domènech i Montaner (1850-1923) años antes, entre 1895 y 1898⁷. En ambos casos nos encontraríamos ante una decoración simplemente epidérmica, en la cual impera más el componente estético que un simbolismo relacionado con la familia.

Una interesante variante de esto es la de los elementos vegetales dispuestos sobre las fachadas atendiendo a su relación con el apellido de los propietarios. La función de estos adornos deja de ser meramente estética para convertirse en una suerte de heráldica moderna. De este modo, por ejemplo, encontramos en la Casa Amatller que la gran tribuna del principal situada a la derecha, correspondiente al dormitorio de Teresa Amatller Cros (1873-1960), única hija del industrial chocolatero y fotógrafo que la mandó construir, posee un gablete de claras reminiscencias góticas decorado con una *A* mayúscula. Dicho remate triangular sirve como marco a un gran almendro (*Amatller* significa «almendro» en catalán) cuyas flores, entrelazadas con letras *a*

⁶ SALA, 2007: 40.

⁷ KLICZKOWSKI, 2004: 21.

minúsculas, vendrían a representar el árbol genealógico de la familia⁸. Un simbolismo parecido se encuentra presente en otros edificios como la Casa Lleó i Morera. En este caso, el arquitecto Lluís Domènech i Montaner decidió incluir, en los pilares de los arcos de la fachada y los antepechos de los balcones, flores de morera alusivas a uno de los apellidos del propietario de la casa, Albert Lleó i Morera (1874-1929)⁹.

Finalmente, no podemos dejar de hablar de aquellos edificios en los cuales los elementos vegetales de reducidas dimensiones, como las flores que hemos mencionado, ceden terreno a otros mayores que acaparan todo el protagonismo de las fachadas. Sirva como ejemplo lo ocurrido con la casa de Antònia Burés, que posee dos columnas enmarcando la entrada con forma de árbol cuyas ramas se extienden por la parte inferior de las tribunas del piso principal (Fig. 1). Sigue sin existir consenso hoy en día sobre cuál es su especie, aunque sí sobre el componente simbólico de estos árboles. Para quienes aseguran que son pinos, *pins*, esto tendría relación con Enric Pi i Cabanyes, uno de los arquitectos cuyo nombre se ha barajado para la autoría de la casa¹⁰. Por el contrario, otros sostienen que en realidad se trata de moreras, tanto por la morfología de las hojas como por ser propiedad de un importante empresario del gremio textil¹¹.



Fig. 1. Detalle escultórico de la fachada de la casa de Antònia Burés

⁸ TARRAGÓ, 2009: 86.

⁹ CATALUNYA, 1909: 26-30.

¹⁰ CIRICI, 1951: 143.

¹¹ SALA, 2014a: 18.

3. REPRESENTACIONES ANIMALES

En lo concerniente a estos motivos, encontramos funciones iconográficas bastante parecidas a las que acabamos de mencionar en el caso de los elementos vegetales. Entre las representaciones de animales con una finalidad meramente decorativa, la Casa Thomas vuelve a ser un ejemplo paradigmático. A las flores analizadas anteriormente se suman lagartos y camaleones esculpidos en las columnas del piso principal, enroscados en torno a los fustes. De igual manera, fue colocada una escultura de un saltamontes a modo de gárgola sobre el coronamiento de la torre izquierda, reconstruido por el arquitecto Francesc Guàrdia i Vial (1880-1940), yerno de Lluís Domènech i Montaner¹².

Si comparamos la función decorativa de esos animales con los que adornan otras viviendas como el Palau Montaner, observamos que en ciertos casos estas criaturas se convirtieron en emblemas de las familias y sus negocios. En este palacio fue dispuesta un águila de piedra en la parte central del friso que lo remata, cuya presencia obedece a que se había convertido en el símbolo de la editorial Montaner i Simon, fundada en 1861 por Ramón de Montaner i Vila (1832-1921) en colaboración con Francesc Simon i Font (1843-1923)¹³. Algo similar ocurrió con la casa Lleó i Morera, en la que ya hemos dicho que Domènech i Montaner incluyó flores de morera alusivas a uno de los apellidos del propietario; siguiendo con esta intencionalidad, se dispusieron esculturas de leones (*lleó* significa «león» en catalán) en los antepechos de los balcones¹⁴.

Puramente catalana resulta la presencia en muchas de estas fachadas del dragón que acompaña a la efigie de Sant Jordi, patrón de Cataluña. Como hemos adelantado, esta criatura, asociada desde el Génesis a lo oscuro, lo pecaminoso y lo demoníaco, era en la Barcelona de 1900 una suerte de oriflama de la *Renaixença* que ansiaba el renacer de la lengua y la cultura catalanas después de siglos de sometimiento castellano. Esta lucha quedaba ejemplificada en el caballero, símbolo del pueblo catalán, y el dragón, de la Castilla opresora. Entre las fachadas modernistas que incorporaron dicha iconografía destacan la de la Casa de les Punxes, en la que Puig i Cadafalch dispuso entre 1904 y 1906 unos azulejos en su coronamiento en el que el combate aparece acompañado por una cartela en la que puede leerse «Sant patró de Catalunya, torneu-nos la llibertat»¹⁵. De igual manera, en otra obra de este arquitecto de fecha similar, el Palau del Baró de Quadras, observamos el enfrentamiento entre Sant Jordi y el dragón en una composición vertical situada a la izquierda de la tribuna principal¹⁶. Y también en la Casa Amatller, seis años anterior; ambas esculturas se encuentran

¹² KLICZKOWSKI, 2004: 21.

¹³ FIGUERAS I BORULL & MANADÉ I PALAU, 2006: 105.

¹⁴ ALBAIGÈS I OLIVART, 1995: 286.

¹⁵ SALA, 2014b: 163.

¹⁶ JARDÍ, 1975: 68.

situadas entre la puerta principal y la destinada a los carruajes, siendo de las más espectaculares de la fachada¹⁷ (Fig. 2).



Fig. 2. Detalle escultórico de la fachada de la Casa Amatller

¹⁷ TARRAGÓ, 2009: 86.

No obstante, conviene tener en cuenta que esta última es una *rara avis* debido a la gran complejidad de su programa iconográfico, en el que Puig i Cadafalch dispuso numerosos elementos relativos a las actividades predilectas del propietario, el maestro chocolatero, coleccionista de arte y fotógrafo Antoni Amatller (1851-1910). Ambos colaboraron en la elaboración de dicho programa, de ahí que parte de su simbología, sobre todo en los animales, recuerde a las fábulas de contenido moral protagonizadas por estos en los cromos del chocolate de los Amatller. Así, observamos que las tres ventanas del balcón principal cuentan con capiteles en los que aparecen realizando esas actividades: en los de la ventana de la izquierda vemos a unas ranas soplando vidrio y unos cerdos fabricando cerámicas, en los de la ventana central a unos asnos escribiendo y unos osos utilizando una cámara fotográfica, y en los de la ventana de la derecha a unos conejos fundiendo hierro y unos monos dándole forma en una forja¹⁸.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar la fachada que supuso la culminación de las representaciones animalísticas, aunque de una manera más desmaterializada. Nos referimos a lo realizado por Antoni Gaudí en la Casa Batlló del Passeig de Gràcia, a la que se considera máxima representante del Modernismo catalán. De nuevo nos hallamos ante el tema de Sant Jordi y el dragón, pese a que ninguno aparezca por entero en esta fachada; la genialidad de Gaudí consistió en este caso en dar una forma al tejado similar a la grupa cubierta de escamas del dragón, en la que se clava una torre parecida a una lanza, la enarbolada por el santo para vencer a la fiera, adornada con los anagramas de la Sagrada Familia y coronada por la característica cruz de cuatro brazos del arquitecto. Siguiendo con esta simbología, los elementos orgánicos presentes en la fachada (como los antepechos y las columnas de los balcones) recuerdan a huesos como el húmero, el fémur o las vertebrae, aludiendo de este modo a los restos mortales de los anteriores guerreros a los que había devorado el dragón antes de caer bajo la lanza de Sant Jordi¹⁹.

4. REPRESENTACIONES HUMANAS

En lo relativo a la presencia de figuras masculinas y femeninas en los repertorios iconográficos de las fachadas, conviene partir de la base de que existe una distinción muy clara entre su presencia dentro de una escena narrativa y su presencia individual como alegoría, retrato, etc. Estas últimas resultan más versátiles y adecuadas a la hora de construir un programa iconográfico orientado a la propaganda social, pues permiten combinarse, apoyarse unas en otras y modificarse dependiendo de los gustos del cliente.

¹⁸ TARRAGÓ, 2009: 86.

¹⁹ PERMANYER, 1998: 60-61.

Como es sobradamente conocido, el Modernismo había acuñado una iconografía de mujer muy concreta y estilizada, una «mujer-flor» que se convierte en los programas de estas fachadas en uno de sus elementos más preciosistas. De nuevo encontramos en la Casa Amatller uno de los mejores ejemplos de esto, con la efigie de una princesa que contempla, sobre la puerta principal, el combate entre Sant Jordi y el dragón. En este caso la simbiosis entre mujer y naturaleza no puede resultar más clara, evidente en el ramo que sostiene la princesa y en las flores que parecen rodar por su larga cabellera²⁰.

En la fachada de la cercana Casa Lleó i Morera también se dispusieron esculturas femeninas que hoy en día no se conservan. Aunque volvían a ser mujeres relacionadas con la naturaleza, su iconografía no podía resultar más distinta de la de la princesa de la Casa Amatller, pues representaban a damas contemporáneas que, apoyadas en jardineras que volvían a vincularlas con las flores, adornaban los escaparates situados en los bajos del edificio. Como hemos dicho, esas esculturas realizadas de nuevo por Eusebi Arnau desaparecieron a consecuencia de la adquisición de dichos bajos por Pablo Loewe en 1943 para abrir una de sus *boutiques*, lo que le llevó a ordenar al decorador madrileño Francisco Ferrer Bartolomé que las destruyera a golpe de martillo para escándalo de la sociedad barcelonesa. Dichos restos fueron guardados por el portero del edificio y, más tarde, comprados por el pintor Salvador Dalí (1904-1989), quien los colocó en el patio de su Teatro-Museo de Figueres en el que aún pueden contemplarse en la actualidad²¹.

Sin embargo, las representaciones femeninas que sí podemos observar hoy en día en la fachada de la Casa Lleó i Morera se distinguen de la mujer-flor porque prescinden de la relación con la naturaleza para mostrar, por el contrario, una relación con las nuevas tecnologías. Son realmente curiosas las cuatro esculturas colocadas a ambos lados de los balcones del segundo piso, de nuevo realizadas por Arnau, vestidas y peinadas de manera contemporánea y sosteniendo en sus manos objetos alusivos al fonógrafo, el teléfono, la fotografía y la electricidad²². Nuevamente nos encontramos ante una propaganda de la mentalidad e inquietudes de los propietarios, puesto que era sobradamente conocida en Barcelona la afición de Albert Lleó i Morera por este tipo de adelantos tecnológicos²³.

Paralelamente, conviene hablar de las representaciones femeninas relacionadas no con invenciones modernas, sino con los oficios de los propietarios de las viviendas. En esta categoría se englobaría la escultura de la hilandera o *filosa* que dispuso Puig i Cadafalch sobre la puerta principal de la Casa Coll i Regàs de Mataró, perte-

²⁰ TARRAGÓ, 2009: 86.

²¹ AA. VV., 1999: 48.

²² CATALUNYA, 1909: 26-30.

²³ GARCÍA-MARTÍN, 1988: 53.

neciente a un empresario del gremio textil. El tipo de esta joven recuerda a las idealizadas mujeres de la Casa Lleó i Morera, con un larguísimo cabello que se confunde con el algodón con el que está trabajando con ayuda de un huso. Una representación de intencionalidad parecida encontramos en la Casa Berenguer, de cuya fachada se hicieron cargo en 1907 los hermanos arquitectos Bonaventura (1862-1940) y Joaquim Bassegoda i Amigó (1854-1938). Concebida como un inmueble plurifamiliar, posee no obstante una estrecha vinculación con el promotor del proyecto, de nuevo un industrial del gremio textil Sobrinos de Berenguer, llamado Casimir Clapés, que quiso dejar constancia en la fachada de la procedencia de su poderío. De ahí que observemos la escultura de otra hilandera en la cornisa superior, más parecida a una matrona romana que a la doncella modernista de los Coll i Regàs, mientras que sobre la tribuna principal fue dispuesto un relieve con una segunda mujer ataviada al modo contemporáneo que trabaja con un telar en compañía de tres niños²⁴ (Fig. 3). También son femeninas las alegorías que encontramos en el mentado Palau Montaner de Domènech i Montaner, en este caso alusivas a la invención de la imprenta, realizadas en mosaico vidriado y con una fisonomía mucho más atemporal que las anteriores, de sabor decididamente clásico²⁵.



Fig. 3. Detalle escultórico de la fachada de la Casa Berenguer

²⁴ BASSEDOGA NONELL & INFIESTA MONTERDE, 1978: 60.

²⁵ FIGUERAS I BORULL & MANADÉ I PALAU, 2006: 105-106.

En otro orden de cosas, no podemos dejar de mencionar las alegorías de las artes presentes en estas fachadas. En ellas se produce un fenómeno realmente curioso: aunque lo habitual había sido plasmarlas como personificaciones femeninas, observamos que las artes más conocidas de las fachadas modernistas poseen rasgos masculinos. Nos referimos a cuatro esculturas presentes en la Casa Amatller, recostadas a ambos lados de las puertas de acceso al inmueble: las de la pintura (con una paleta) y la escultura (con un busto) se encuentran sobre la puerta destinada a los vecinos, mientras que las de la arquitectura (con un compás) y la música (con un arpa) están dispuestas sobre la puerta de carruajes. Llama asimismo la atención el detalle de que las iconografías no muestren uniformidad histórica en sus atavíos, pues la primera va vestida a la manera medieval, la segunda a la renacentista, la tercera a la barroca y la cuarta de un modo atemporal que bien podría ser una herencia de la Antigüedad. Nuevamente, la razón de ser de estas imágenes en la fachada de los Amatller obedece al deseo del propietario de dejar patente que se trataba de una persona interesada en las artes en todas sus manifestaciones²⁶.

Finalmente, hemos de completar este recorrido por las representaciones humanas de las fachadas mencionando cuatro curiosos bustos de la Casa Lleó i Morera. Situados en el arco de acceso al balcón abierto sobre la tribuna del piso principal, poseen la gran particularidad de que se trata de retratos de personajes reales, diseñados por Arnau y esculpidos por Alfons Juyol i Bach (1860-1917) y Lambert Escaler i Milà (1874-1957), en los que García-Martín ha reconocido al propietario de la vivienda, el mentado Albert Lleó i Morera, junto con su esposa Olinta de Puiguriguer, su madre Francesca Morera y un tío de esta, Antoni Morera i Busó²⁷. Lógicamente vestidos a la contemporánea, las damas con los recogidos más de moda por entonces y los caballeros con pajaritas y monóculos, estas cuatro cabezas dan la sensación de estar asomándose desde el interior de la casa en entretenida conversación, espiando las idas y venidas de los barceloneses por el Passeig i Gràcia como un nuevo recordatorio de su superioridad económica.

5. CONCLUSIONES

El análisis de los diferentes motivos iconográficos presentes en las fachadas a las que hemos hecho referencia nos permite establecer una serie de conclusiones, relativas tanto a los aspectos formales de esta arquitectura como al componente propagandístico que hemos comprobado que poseía. Esta intencionalidad demostró ser una constante en todos los propietarios, algo completamente lógico si tenemos en cuenta que compartían una extracción social similar y que, incluso en los casos en

²⁶ MUNTADA TORRELLAS, 1991: 249.

²⁷ GARCÍA-MARTÍN, 1988: 58.

los que contaban con títulos nobiliarios como, por ejemplo, el Baró de Quadras, estos les habían sido concedidos en época reciente por la monarquía, actuando como una refrenda definitiva del poderío que habían comenzado a ostentar merced a sus exitosos negocios en el sector de la industria.

Considerando lo acuciante que era la necesidad de estos burgueses de contar con símbolos de prestigio, no es de extrañar que se entregaran con entusiasmo a esta clase de proyectos arquitectónicos en los que, como también hemos comprobado, muchos se implicaron tan activamente como los propios facultativos, especialmente en lo tocante a la creación de esos mensajes que se pretendía transmitir a través de sus fachadas. Si bien encontramos una considerable variedad de estilos, comprensible teniendo en cuenta que la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XIX se caracterizó por asistir a la proliferación de un abanico cada vez mayor de «neos», el Modernismo se convirtió en el protagonista indiscutible del panorama artístico de la Barcelona de 1900, principalmente por ser el estilo que estaba teniendo mayor éxito en el extranjero y el que pasaba por ser el epítome de lo moderno a ojos de estos empresarios. No obstante, creemos necesario hacer hincapié en el hecho de que, con independencia del estilo arquitectónico de cada uno de estos proyectos, la función desempeñada por los programas de sus fachadas era siempre la misma, pues en todos los casos actuaban como una especie de estandartes en los cuales las familias burguesas podían mostrar a los demás sus símbolos de prestigio.

Por otra parte, observamos que la mezcla de materiales presente en estas fachadas (piedra, esgrafiado, cerámica, mosaico, vidriera, rejería, etc.), siendo también una de las principales características del Modernismo barcelonés, encontró un curioso paralelo en la mezcla de motivos iconográficos. En ambos casos nos hallamos ante una multitud de elementos de distinta naturaleza que se integran en una misma obra, conforme a esa consideración, de nuevo absolutamente modernista, que equiparaba al arte con un ente orgánico. Si analizamos los programas decorativos más complejos, como por ejemplo los de la Casa Amatller o la Casa Lleó i Morera del Passeig de Gràcia, encontramos que constan de docenas de elementos poseedores de una incuestionable belleza artística si los analizamos individualmente, pero cuya importancia iconográfica radica en su unión con los demás. Por ello resulta tan habitual observar en una misma fachada motivos vegetales, representaciones animales y figuras humanas, pues cada uno de ellos cumple una función simbólica dentro del programa destinado a ensalzar a la familia propietaria.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar las diferencias apreciables entre las representaciones de hombres y mujeres en estas fachadas. Hemos comprobado cómo se convertían en alegorías muy distintas dependiendo del mensaje que quisiera transmitir el propietario de cada vivienda, pero también dependiendo de su sexo; mientras que las figuras femeninas eran más adecuadas para personificar asuntos de actualidad como los oficios modernos o los adelantos tecnológicos, las masculinas solían dedicarse a otros

más trascendentales como, por ejemplo, las artes liberales. Se trata de una diferencia que en el fondo no hace sino reflejar la distinta situación en que se encontraban mujeres y hombres en la Barcelona de 1900, pudiendo resumirse en una separación muy clara en estos programas iconográficos entre lo que denominaríamos artes mayores (arquitectura, escultura, pintura, música, literatura) y artes menores (artesanía, labores mecánicas, etc.). Solo en algunos casos como el de la Casa Amatller observamos que ambas cosas son representadas mediante animales, aunque el componente caricaturesco y en cierto modo cómico de esas alegorías las sitúe en un plano muy alejado del de las efigies más serias.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. (1999) – *Barcelona Art Nouveau*. Barcelona: Random House Incorporated.
- ALBAIGÈS I OLIVART (1995) – *Enciclopedia de los nombres propios*. Madrid: Planeta.
- BARJAU, Santi (1990) – *Arquitectura, paisatge urbà i ordenances. L'aspecte dels edificis a l'Eixample clàssic*. In AA.VV. – *La formació del Eixample de Barcelona: Aproximacions a un fenomen urbà*. Barcelona: Olimpíada Cultural, p. 223-234.
- BASSEDOGA NONELL, Juan; INFUESTA MONTERDE, José Manuel (1978) – *Modernismo en Catalunya*. Barcelona: Ediciones de Nuevo Arte Thor.
- CATALUNYA. ASSOCIACIÓ D'ARQUITECTES DE (1909) – *Memòria del premi especial de 1906*. «Anuari de l'Associació», p. 26-30.
- CIRICI, Alexandre (1951) – *El arte modernista catalán*. Barcelona: Aymá.
- D'ORS, Carlos (2000) – *El Noucentisme. Presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*. Madrid: Cátedra.
- FIGUERAS I BORULL, Lourdes; MANADÉ I PALAU, Maria (2006) – *Línea, modelos y función de la cerámica en la obra del arquitecto modernista Lluís Domènech i Montaner*. In A.A.V.V. – *Tradición y modernidad: la cerámica en el Modernismo. Actas del Congreso de la Asociación de Ceramología celebrado en Esplugues de Llobregat (29-31 de octubre de 2004)*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, p. 99-114.
- FREIXA, Mireia; MOLET, Joan (2007) – *Arquitectura para la vida pública y la privada*. In SALA, Teresa-M., coord. – *Barcelona 1900*. Barcelona: Lunwerg, p. 75-108.
- GARCÍA-MARTÍN, Manuel (1988) – *La casa Lleó Morera*. Barcelona: Catalana de Gas.
- JARDÍ, Enric (1975) – *Puig i Cadafalch: arquitecte, polític i historiador de l'art*. Barcelona: Ariel.
- KLICZKOWSKI, Hugo (2004) – *Barcelona y Gaudí: La Ruta del Modernismo*. Barcelona: Asppan.

- MUNTADA TORRELLAS, Ana (1991) – *Apuntes para una lectura interdisciplinar del modernismo catalán: iconografía musical y artes decorativas*. «Cuadernos de Arte e Iconografía», IV serie, vol. 8, p. 247-255.
- PERMANYER, Lluís (1998) – *Un passeig per la Barcelona modernista*. Barcelona: Polígrafa.
- SALA, Teresa-M. (2007) – *Imágenes de la ciudad de la vida moderna. Ideales, sueños y realidades*. In SALA, Teresa-M., coord. – *Barcelona 1900*. Barcelona: Lunwerg, p. 15-74.
- ____ (2014a) – *Les moreres de la casa Antònia Burés*. In AA. VV. - *Un món estrany. Hibridació en l'Art Nouveau i el Simbolisme*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p. 18.
- ____ (2014b) – *L'estudi del bestiari modernista. Apunts per a una primera aproximació*. In CAPELLÀ SIMÓ, Pere; GALMÉS MARTÍ, Antoni, coord. – *Arts i naturalesa. Biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 153-170.
- TARRAGÓ, Salvador (2009) – *La casa Amatller. Quilòmetre zero del Modernisme planetari*. «Quaderns d'arquitectura i urbanisme», vol. 258, p. 84-95.

EQUIPAMENTOS DE ABASTECIMENTO DE ÁGUA NA CIDADE DO PORTO: ALGUNS EXEMPLOS DE MANACIAIS, FONTES E CHAFARIZES

DIOGO EMANUEL PACHECO TEIXEIRA*

INTRODUÇÃO

A água sempre foi um fator determinante para o nascimento e desenvolvimento das cidades, sem a qual não aumentariam as suas dimensões e poder. O fato de a maior parte das urbes da antiguidade, como Babilónia e Roma, se localizarem junto a rios demonstra esta importância, pois não só permitia o transporte e comércio de mercadorias, mas servia para fornecer a água através de aquedutos, canais, tanques, reservatórios, cisternas e fontanários¹.

A evolução das técnicas de recolha, transporte e distribuição da água aos domínios públicos e privados fez com que a arquitetura da água evoluísse ao longo dos tempos e das várias culturas, onde a sua presença emergiu numa dimensão de carácter representativo e simbólico, assente numa confiança artística e intelectual, tornando-se ornamental e demarcando uma incessante afirmação do poder do ser humano sobre o mundo natural e civilizacional².

* Doutorando em História da Arte na FLUP. diogo.ep.teixeira@gmail.com.

¹ GANHÃO, 2009: 191-192.

² MENDES, 2009: 17.

O ABASTECIMENTO DE ÁGUA NA TEORIA DA ARQUITETURA

O tratado de arquitetura de Vitruvius, *De Architectura Libri Decem*, foi um dos mais antigos a chegar aos nossos dias, dividindo-se em dez livros, sendo o oitavo aquele que se dedica à hidráulica, e no décimo livro expõe algumas máquinas de elevação de água³, idênticas a alguns aparelhos de rega ainda utilizados no nosso meio rural⁴.

Vitruvius começa por referir que a água é o elemento mais importante por ser gratuita, satisfazer as necessidades quotidianas, ser um forte elemento religioso e que deve estar sempre acessível. Propõe ideias e técnicas para a encontrar, analisando a sua qualidade nos vários tipos de terreno, indicando que os trabalhos devem ser feitos em montes e locais voltados para norte, porque a água era de melhores propriedades. No entanto, continua o seu discurso referindo os vários tipos de qualidade da água e mostra as diferentes formas de avaliar e analisar a sua pureza⁵.

Quanto à hidráulica, começa por referir os instrumentos de nivelamento para as condutas de abastecimento. Como devia ser a primeira tarefa a ser feita, era necessário escolher um nível: dioptra⁶, nível de água⁷ ou coróbata⁸, sendo este último o mais rigoroso⁹. Continua, indicando três formas de transportar a água: por condutas de concreto, por canos de chumbo ou por tubos cerâmicos.

A construção em condutas de concreto tinha de ser bastante resistente e devia ter cerca de 0,5% de inclinação, devendo «ser abobadadas, para que a água seja o menos possível tocada pelo Sol»¹⁰. Mal chegasse às muralhas, devia-se erigir um *castellum*¹¹, com três tanques emissários para receber a água de três canos. Quando os tanques das pontas enchessem, verteriam para o do meio que escoava a água para abastecer «todos os reservatórios e fontanários»¹². Dos outros dois, um servia para abastecer os banhos públicos e o outro fornecia as habitações privadas. No seu percurso, se a conduta se deparasse com montanhas, abriam-se túneis,

³ VITRÚVIO, 2009: 13-15.

⁴ DIAS & GALHANO, 1953: 179-228.

⁵ VITRÚVIO, 2009: 293-310.

⁶ «instrumentos em quarto de círculo, utilizados na agrimensura, que permitiam definir cotas por determinação de ângulos mediante o recurso ao alinhamento de duas pínulas» (VITRÚVIO, 2009: 310).

⁷ «instrumentos semelhantes à dioptra em que as pínulas são substituídas por visores com água em regime de vasos comunicantes» (VITRÚVIO, 2009: 310).

⁸ «instrumento de agrimensura em forma de banco que define planos horizontais e verticais com recurso a fios de prumo» (VITRÚVIO, 2009: 310).

⁹ VITRÚVIO, 2009: 310-311.

¹⁰ VITRÚVIO, 2009: 312.

¹¹ «Arca-de-água, reservatório, torre de distribuição de água» (VITRÚVIO, 2009: 312).

¹² VITRÚVIO, 2009: 312.

mantendo a pendente. Se o terreno fosse de rocha ou tufa, a conduta era escavada, mas se os terrenos fossem moles, construíam-se abóbadas com respiradouros nas galerias, a cada cento e vinte pés¹³.

Com a utilização de tubagens de chumbo devia-se construir uma arca-d'água na nascente e outra no destino. Eram feitas de chapas de chumbo fundido, tinham dez pés de comprimento e a sua espessura e o seu peso variavam de acordo com a quantidade de líquido que se pretendia transportar. Durante o percurso se encontrassem algum declive os espaços das elevações eram preenchidos de alvenaria, locais onde eram construídos os «ventres»¹⁴, ajustando o grau de inclinação à pressão da água. Esta técnica permitia que a água percorresse por cima do monte e até fizesse curvas e contracurvas. Para evitar a rutura dos canos, eram feitos orifícios na zona do ventre para aliviar a pressão. Aconselha a construção de arcas-d'água a cada sete quilómetros¹⁵.

Os tubos de cerâmica eram mais baratos e melhores que os de chumbo, por manter a qualidade e o sabor da água. Tinham o mínimo de dois dedos de espessura, sendo mais estreitos num dos lados para se encaixarem uns nos outros, devendo as juntas ser lacradas com uma massa à base de cal e azeite. Nos declives também eram utilizados os «ventres», cujos tubos eram ligados por «uma pedra de rocha vermelha furada de um lado ao outro»¹⁶. Este processo prevenia a destruição das tubagens, cuja manutenção era idêntica à dos canos de chumbo, com a exceção de que se devia colocar cinza dentro dos tubos para tapar pequenas frinchas que houvesse nas juntas antes de correr água neles¹⁷.

Havendo ausência de nascentes, o autor aconselha a escavação de poços, alertando para a necessidade de avaliar as circunstâncias naturais envolventes, nomeadamente a terra e o calor que estimula o aparecimento de vários gases nocivos. Para evitar estes problemas, acendia-se uma candeia no interior da vala que daria origem ao poço. Se a chama se mantivesse, não havia perigo, mas se se apagasse devia-se construir respiradouros nas paredes do poço. Logo resolvida a situação e encontrada a água, colocava-se pedra seca, sem qualquer tipo de argamassa, para não obstruir os filões¹⁸.

Quando o terreno era duro e os recursos hídricos se localizavam em zonas profundas, conduzia-se a água de áreas elevadas, como telhados, para cisternas feitas de argamassa de cal, areia e pedra moída¹⁹.

¹³ VITRÚVIO, 2009: 312.

¹⁴ «disposição horizontal das canalizações no fundo dos vales encurvando na passagem para os declives, permitindo uma melhor distribuição da pressão e o funcionamento do sistema de sifão» (VITRÚVIO, 2009: 313).

¹⁵ VITRÚVIO, 2009: 313-314.

¹⁶ VITRÚVIO, 2009: 314.

¹⁷ VITRÚVIO, 2009: 314-315.

¹⁸ VITRÚVIO, 2009: 315-316.

¹⁹ VITRÚVIO, 2009: 316.

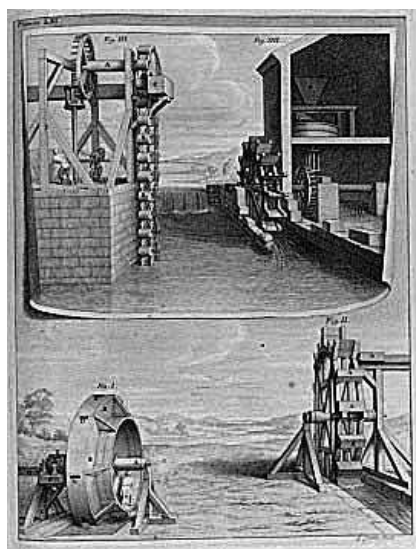


Fig. 1. Tímpano (I), roda de elevar água (II), nora (III) e azenha (IV)

Fonte: VITRÚVIO, 1673: fl. 289.

O capítulo X fala de cinco máquinas de elevação de água. A primeira é o tímpano que elevava a água numa cota baixa, mas em grande quantidade. Tratava-se de uma roda, construída em madeira, em torno de um eixo coberto por lâminas de ferro assentado em estacas, sendo a área junto ao centro tapada com tábuas de madeira circular, de forma a assemelhar-se a um tambor e, no interior, eram colocadas oito tábuas, intercaladas, que convergiam para o centro.

A segunda é a roda de água. Pouco difere da anterior, elevando água mais alto. A roda adaptava-se à altura que se queria elevar, fixando-se no lado de fora copos de secção quadrangular untados com pez e cera. Esta máquina girava com base na força humana e lançava água num coletor.

A terceira é a nora e elevava a água mais alto. Utilizava o princípio construtivo da roda, mas prendia-se em volta do eixo uma dupla corrente de ferro, com baldes de bronze nas extremidades. O girar da roda enrolava a corrente, elevando os baldes acima do eixo, onde eram virados para verter num reservatório²⁰.

A quarta é o método do parafuso de Arquimedes²¹, que permitia extrair grandes quantidades de água, mas não tão alto como a roda. Tratava-se de um parafuso de madeira dentro de um cilindro do mesmo material²².

²⁰ VITRÚVIO, 2009: 373-374.

²¹ SEQUEIRA, 2010: 82-83.

²² VITRÚVIO, 2009: 375-376.

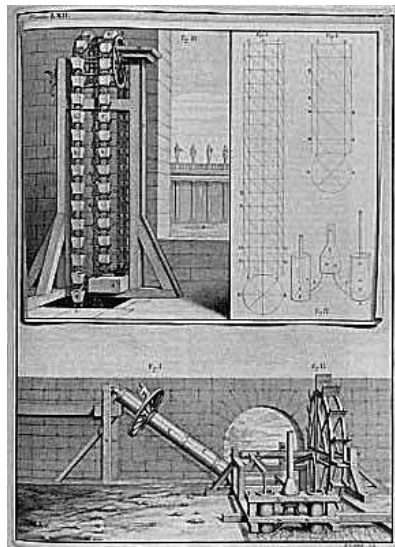


Fig. 2. Parafuso de Arquimedes (I), bomba de Ctesíbio (II) e máquina de elevar água (III)

Fonte: VITRÚVIO, 1673: fl. 295.

A quinta é a máquina de Ctesíbio, que servia para bombear a água a grande altitude, como um repuxo, através de um complexo engenho de pressão. Era fabricada em bronze e composta por dois cilindros idênticos, pouco distantes, tendo paralelamente colocados pequenos tubos em forma de forquilha, direcionados para um reservatório central e protegidos por válvulas²³.

Leon Battista Alberti, no seu tratado *De Re Aedificatoria*, aborda o tema da água no livro X, sendo que grande parte do texto segue a matriz lógica suportada por Vitruvius. Muitos foram os arquitetos e artistas que seguiram o exemplo de Alberti no modo de redigir um tratado, contendo inovações estéticas e funcionais, incluindo a água — uns deram mais ênfase do que outros, mas nunca tratando este tema com a respeitosa profundidade que lhe é merecido²⁴.

Vicenzo Scamozzi dedica alguns capítulos dos Livros Segundo, Terceiro e Oitavo do seu tratado, *L'idea della architettura universale*, a este tema, mas não acrescenta nada de novo, pois segue as ideologias científicas, construtivas e materiais de Vitruvius e Alberti. Leonardo da Vinci também mostrou interesse pela hidráulica, que o levou a elaborar vários estudos patentes no *Codex Madrid I* e no *Codex Atlanticus*²⁵.

²³ VITRÚVIO, 2009: 377.

²⁴ TEIXEIRA, 2011: 25-31.

²⁵ TEIXEIRA, 2011: 31-36.

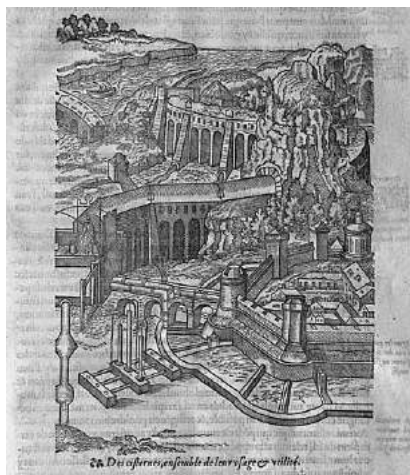


Fig. 3. Uma cidade com as suas condutas de água

Fonte: ALBERTI, 1553: fl. 214.

Bernard Forest de Belidor publicou a sua obra, *Architecture Hydraulique ou l'art de conduire, d'élever et de ménager les eaux pour les différents besoins de la vie*, entre 1737 e 1752, desenvolvendo a maior parte dos temas estudados, até à data, sobre a ciência hidráulica e cujo teor só veio a ser aplicado em Portugal a partir dos finais do século XVIII²⁶.

O FORNECIMENTO DE ÁGUA NO PORTO NOS SÉCULOS XVII E XVIII

2.1. A água e o poder local

É na Época Moderna que vão começar a surgir grandes obras de abastecimento público nas principais cidades do país. Durante todo o século XVI, tanto foram restaurados vários aquedutos romanos, como foram construídos novos, devido ao entusiasmo do rei D. João III (1502-1557) pela arquitetura. No século XVII, a construção de novos equipamentos esteve, essencialmente, a cargo de iniciativas privadas e, só a partir do século XVIII, é que esta tipologia arquitetónica volta a estar a cargo de financiamentos públicos²⁷.

Durante séculos, o abastecimento de água ao Porto foi feito por alguns cursos de água, sendo os principais o rio da Vila e o rio Frio. Devido à constituição granítica

²⁶ TEIXEIRA, 2011: 36-38.

²⁷ MONTEIRO & JORGE, 2007: 92.

do solo e ao clima chuvoso, outros cursos brotavam do subsolo. Um considerável número de nascentes naturais e mananciais abasteciam poços particulares ou eram encaminhados, através de galerias subterrâneas ou a céu aberto, para abastecer os equipamentos públicos espalhados pela cidade. Mas o crescimento e expansão graduais da população tornaram este elemento insuficiente²⁸.

A primeira referência escrita à existência de chafarizes públicos na cidade surge a 9 de julho de 1392, onde foi discutida a falta de higiene no uso dos chafarizes e fontes, cuja contaminação da água através do lixo lançado e da lavagem das roupas e tripas estava a causar grandes danos à população e animais²⁹. A primeira referência a mananciais, arcas e nascentes surge na *Carta de doação e couto do burgo do Porto a favor do bispo D. Hugo e seus sucessores*, de D. Teresa, em 18 de abril de 1120, que menciona o manancial de Paranhos³⁰.

O rio da Vila devia ser um motivo de embelezamento da cidade, mas tornou-se a corrente de toda a sordidez citadina, a «cloaca máxima, fétida e indecente»³¹. Já no século XV todas as imundícies eram lá depositadas. Este acumular de lixos fez com que, em 1763, a Câmara o encanasse num aqueduto e construísse a rua de São João por cima de parte do seu leito. O resto do canal foi encanado em 1875, aquando da abertura da rua de Mouzinho da Silveira, e por esta sobreposto³².

A falta de higiene dos habitantes do Porto fez com que a Câmara emitisse, ao longo dos anos, uma série de acórdãos para evitar tais atos, aplicando sanções severas a quem conspurcasse as águas, pois «a água é como o sangue de uma cidade; da sua boa ou má qualidade depende em grande parte o estado sanitario de uma população»³³. Assim, o acórdão de 31 de agosto de 1613 apresenta uma série de prescrições sanitárias para proteger os riachos contra imundícies³⁴.

Em 1640, os hábitos de sujidade continuavam tanto nas fontes, chafarizes e tanques como nas ruas, mesmo com os acórdãos apresentados pelos vereadores, levando a Câmara a aplicar novas e mais pesadas multas a 3 de novembro desse ano³⁵. Só no dia 5 de julho de 1732 é que a Câmara criou um cargo municipal que zelaria pela limpeza dos chafarizes, das fontes e dos tanques da cidade, nomeando doze membros do povo para essa tarefa³⁶.

²⁸ AMORIM & PINTO, 2001: 32.

²⁹ AMORIM & PINTO, 2001: 32-33.

³⁰ RAMOS, 2000: 62-63.

³¹ RAMOS, 2000: 146.

³² AMORIM & PINTO, 2001: 9.

³³ NORONHA, 1885: 73.

³⁴ AMORIM & PINTO, 2001: 50.

³⁵ AMORIM & PINTO, 2001: 50.

³⁶ SILVA, 2000: 71.

A 12 de fevereiro de 1787 a Câmara reuniu uma série de acórdãos intitulados *Dos entulhos e limpezas da cidade*. Aqui estão manifestas as regras, bem como as respetivas coimas face à infração. Por exemplo, era proibido deitar dejetos para a rua durante o dia, podendo apenas fazê-lo à noite, após o toque de recolher, e avisando os transeuntes com um famoso «agoa vai», estando sujeito a uma pena de 2\$000 reis e privação deste direito caso acertasse em alguém³⁷.

A Câmara devia garantir um abastecimento de água abundante, o que dificilmente conseguiu devido ao aumento da população e à fraca qualidade e escassez. Estes problemas levaram à construção do manancial de Paranhos, mas só a partir dos finais do século XIX a cidade vai usufruir de um sistema moderno de fornecimento de água, com captação no rio Sousa, por contrato de 18 de abril de 1882³⁸.

2.2. O manancial de Paranhos

Rafael Bluteau refere que a palavra aqueduto significa cano ou «leyto por arte, para lançar a agoa fora de hum lugar para outro»³⁹. Trata-se de um vocábulo de origem latina que «na sua simplicidade, exprime o conceito de abastecimento de água sem interrupção»⁴⁰.

No Porto dos séculos XVII e XVIII eram muitas as fontes e chafarizes abastecidos por uma só nascente, que por vezes se encontrava no local do objeto de abastecimento, ou em locais próximos, de onde a água era encaminhada através de aquedutos. Mas os mananciais de Paranhos, Campo Grande, Virtudes e Malmeajudas eram os meios de fornecimento mais importantes, abastecendo várias fontes e chafarizes públicos e privados.

O aumento populacional e a falta de água potável, em 1594⁴¹, levaram a que se fizesse uma petição ao rei D. Sebastião, solicitando a autorização para trazer à cidade a água de Paranhos, obra a que estavam dispostos a ajudar nas despesas com 1000 cruzados. O rei acedeu, mas nada se fez no seu reinado. Só a 20 de novembro de 1597, é que o rei D. Filipe I emitiu um alvará que permitiu a sua construção, autorizando a Câmara a pagar a obra com os rendimentos da Imposição do Vinho e Sal e dos excedentes do crescimento das sisas, mais os cruzados doados pelo povo. Esta provisão só foi registada em chancelaria a 9 de abril de 1598⁴².

³⁷ AMORIM & PINTO, 2001: 50-51.

³⁸ AMORIM & OSSWALD, 1982: 6.

³⁹ AMORIM & OSSWALD, 1982: 6.

⁴⁰ CONCEIÇÃO, 1997: 284.

⁴¹ SILVA, 1985: 902.

⁴² SILVA, 1985: 1038.

A obra foi arrematada em finais de 1603 e o primeiro pagamento foi feito a 11 de fevereiro de 1604, para compra de materiais. Os arrematantes foram os mestres pedreiros Pantaleão Brás e Manuel Gonçalves, e os pedreiros Gonçalo Vaz, Gaspar Gonçalves e António João. Lançaram o orçamento de 3295\$700 reis, incluindo nesta verba a condução da água à Porta do Olival e a sua canalização para o chafariz de S. Domingos⁴³.

A primeira pedra foi colocada em 1603, numa cerimónia solene. Contudo, as obras só se iniciaram a 12 de março de 1604, prosseguindo até 17 de setembro de 1605. Em meados de 1606 a água já chegava aos chafarizes de S. Domingos e da Rua Nova, mas a vistoria só foi realizada no início de 1607, porém o último pagamento só foi feito em finais de 1608⁴⁴.

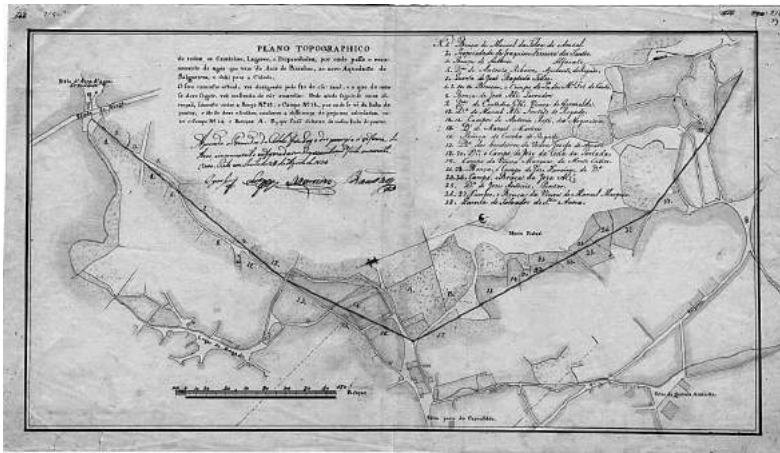


Fig. 4. PLANO TOPOGRAPHICO de todos os Caminhos, Lugares, e Propriedades, por onde pasa o encanamento da agoa que vem da Arca de Paranhos, ao novo Aqueaduto de Salgueiros, e dahi para a cidade (1826)

Fonte: AHMP, Livro de Plantas, planta 164.

No decorrer da construção foi necessário indemnizar os proprietários dos terrenos por onde passavam os canos. O mais difícil de resolver foi com o Cabido, que alegava ter graves prejuízos nas suas propriedades, sendo resolvido apenas em 1615, por via judicial, tendo a cidade pago uma indemnização de 160\$000 reis. Dando este exemplo, sabe-se que a obra teve uma derrapagem de 9000 cruzados⁴⁵.

Era o manancial mais importante da cidade devido à qualidade e quantidade das suas águas. A sua nascente está localizada no subsolo do jardim da atual

⁴³ SILVA, 1985: 1038.

⁴⁴ SILVA, 1985: 1038-1039.

⁴⁵ SILVA, 1985: 1039.

Praça 9 de Abril, mais conhecido como Jardim da Arca d'Água⁴⁶. Jorrando no solo da arca, a partir de várias nascentes existentes no local, as águas seguem por um aqueduto de pedra em galeria, alimentando várias fontes ao longo do seu percurso até terminar na Porta do Olival⁴⁷. A canalização não obedecia a um só plano de construção. Parte dela era em canos de pedra, fechados ou abertos, outra era em canos de barro ou em grés⁴⁸.

A 17 de outubro de 1669, o padre Baltasar Guedes, encarregado pelo Senado de dirigir as obras do arranjo dos encanamentos, escreveu a *Memória das fontes do Porto*, que nos diz que a arca de Paranhos estava fechada à chave e que era quadrada, com vinte palmos de vão, e que a água brota em bolhões da arca. Também refere que a obra do percurso até à Rua Nova terá custado perto de 150000 cruzados, cerca de setenta anos antes⁴⁹.

Já o padre Manuel Pereira de Novais escreve na sua obra, *Anacrísis Historial*, nos finais do século XVII, que a água chegava copiosa à Porta do Olival, daí se repartia para o chafariz de São Domingos e para a Praça da Misericórdia, e desta seguia para a fonte da Rua Nova⁵⁰.

Nas Memórias Paroquiais de 1758, o padre João Carneiro da Silva refere que fornecia muita água às fontes e chafarizes da cidade e que «se acha e conserva fechada por chave com sua caza de aboboda, zolejo e cal»⁵¹. Apesar de este padre mencionar que a água corria em abundância, sabe-se que, em 1726, era notória a sua falta na cidade e uma vistoria realizada nesse ano revelou que as canalizações estavam defeituosas⁵². Em 1669, o cano de água de Paranhos já tinha sido remodelado, desde a nascente até ao fim da Calçada do Beco do Ferraz, sob a supervisão do padre Baltasar Guedes⁵³.

O mestre pedreiro João Fernandes arrematou a 12 de junho de 1707 o conserto de algumas fontes e do cano de Paranhos que seguia para a Porta do Olival e, no ano seguinte, volta a arrematar novo conserto dos encanamentos de Paranhos, Mijavelhas, Carvalhido e de todas as fontes e chafarizes da cidade⁵⁴. Entre 1757 e 1804 este aqueduto sofreu vários arranjos⁵⁵.

Agostinho Rebelo da Costa, na sua *Descrição topográfica e histórica da cidade do Porto*, em 1788, diz que, se a Câmara do Porto cuidasse devidamente da estrutu-

⁴⁶ AMORIM & PINTO, 2001: 43.

⁴⁷ COUTINHO, 1969: 432.

⁴⁸ MARÇAL, 1967: 297.

⁴⁹ AHMP – A-PUB, 05969 (1), fls. 1v.-2v.

⁵⁰ NOVAIS, 1913: 39.

⁵¹ CAPELA *et al.*, 2009: 601.

⁵² MARÇAL, 1967: 297.

⁵³ AHMP – A-PUB, 05969 (1), fls. 2v.-3.

⁵⁴ BASTO, 1964: 272.

⁵⁵ ALVES, 1990: 323-434.

ra, esta bastaria para abastecer a cidade, já que a água era de muito boa qualidade e abastecia muitas fontes⁵⁶.

Em 1825, uma nova vistoria levou a Câmara a reformar a arca⁵⁷, a modificar o encanamento e o seu traçado original. Na sessão da Junta das Obras Públicas de 16 de setembro desse ano, foi aprovado que se devia incorporar outro aqueduto, que já se encontrava em construção desde 1789⁵⁸ e provinha do manancial de Salgueiros, tendo origem na atual Rua Antero de Quental, de modo a fazer a mistura das duas águas na arca do Anjo⁵⁹.

Estas águas chegaram à cidade a 7 de agosto de 1838, e corriam em caleiras abertas no granito, ou em tubos de ferro ou chumbo, no interior de galerias subterrâneas, tendo por vezes partes do seu percurso a descoberto. Terminava na arca de Sá de Noronha, sendo mais tarde conduzido até à arca do Anjo⁶⁰.

Em 1866, Henrique Duarte e Sousa Reis dedica um capítulo da sua obra, *Apointamentos para a Verdadeira Historia Antiga e Moderna do Porto*, aos «Mananciaes e Fontes Publicas da Cidade». No que respeita ao manancial de Paranhos, diz que será sempre o mais importante e que a sua arca é uma «obra em hum edificio quadrado feito de pedra e coberto d'abobada engenhosamente dilineada e muito melhor levada a effeito»⁶¹.

Tito Bourbone de Noronha estudou a qualidade das águas do Porto e, no que respeita à Arca d'Água, diz-nos que a «agua é límpida, transparente, de gosto agradável, leve e sem cheiro»⁶².

Este complexo sistema de abastecimento levou muitos autores a homenagear e demonstrar o seu respeito pelos portuenses da Época Moderna, por conseguirem realizar esta obra gigantesca, sendo esta rede de abastecimento uma das mais fartas e bem fornecidas da época.

2.3. As fontes e chafarizes públicos que abasteciam a cidade

Bluteau diz que «chafariz» é de origem árabe e significa fonte com bica, ou fonte pública alta e de bicas⁶³. Para ele, «fonte» é uma nascente de água⁶⁴. Segundo Walter Rossa, chafariz é «confundido com fonte ou nascente» e distingue-se destas pela sua função utilitária, localização em locais públicos e serem elementos predominantes no espaço

⁵⁶ COSTA, 2001: 54.

⁵⁷ MARÇAL, 1967: 297.

⁵⁸ ALVES, 1988: 240.

⁵⁹ AMORIM & PINTO, 2001: 45.

⁶⁰ AMORIM & PINTO, 2001: 45.

⁶¹ REIS, 1984: 178-179.

⁶² NORONHA, 1885: 14

⁶³ BLUTEAU, 1728: II, 266.

⁶⁴ BLUTEAU, 1728: III, 163.

urbano. Contém um número variável de bicas e, muitas vezes, é composto por tanques e/ou taças em vários níveis «diferenciando a água das pessoas da dos animais»⁶⁵. Charles-Antoine Jombert⁶⁶ define que chafariz é uma obra de arquitetura miscigenada com a escultura, destinado a receber e distribuir água de uma fonte, conduzida natural ou artificialmente. Destina-se à decoração e usufruto das cidades e ao embelezamento de jardins. Ainda afirma que as fontes contêm diferentes nomes, de acordo com a sua forma e situação.

A descrição de Joaquim Jaime B. Ferreira Alves vai ao encontro da definição de Jombert, dizendo que chafariz é uma estrutura isolada, normalmente ornamentada, que verte a água de uma ou mais bicas diretamente no tanque ou através de taças dispostas em vários níveis. Enquanto fonte, é uma nascente de água que pode ser «ser monumentalizada com um tanque e um espaldar a partir do qual a água jorra por bicas [...] se distinguirão dos chafarizes por se encontrarem adossadas a uma parede de um edifício ou a um muro»⁶⁷.

As fontes e chafarizes públicos eram locais de reunião, convívio e onde se realizavam alguns negócios. Quando se encontrava uma nascente, cuja água tinha propriedades medicinais, era consagrada com a construção de uma fonte. Muitos dos aglomerados urbanos ordenavam as suas praças com referência nestes objetos, adquirindo a distinção e o sentido de «centro» da comunidade⁶⁸.

Em muitas cidades europeias, a valorização estética destes objetos acentuou-se a partir do Renascimento. No caso nacional, este processo foi lento e, só a partir do século XVII, é que se assistiu a esta apreciação. Grande parte dos chafarizes era desprovida de decoração, consistindo em simples tanques ou pias, adossados a muros ou paredes de edifícios. Entretanto, acabou por se embutir gradualmente preocupações plásticas e pequenos elementos simbólicos, ligados à mitologia greco-romana, e ao posicionamento do ser humano perante o Cosmos⁶⁹.

Seguidamente, apresentamos três exemplos de fontes e chafarizes públicos que existiam na cidade do Porto nos séculos XVII e XVIII.

2.3.1. O chafariz de São Miguel-o-Anjo

A construção do chafariz de São Miguel-o-Anjo é atribuída a Nicolau Nasoni⁷⁰. Foi uma encomenda dos cónegos da Sé do Porto durante o período

⁶⁵ ROSSA, 1989: 115.

⁶⁶ JOMBERT, 1755: 181.

⁶⁷ ALVES, 1997: 47-48.

⁶⁸ CONCEIÇÃO, 1997: 339-340.

⁶⁹ CONCEIÇÃO, 1997: 341-342.

⁷⁰ ALVES, 1988: 68.

de *sede vacante*⁷¹, nos anos 30 do século XVIII⁷². Inicialmente encontrava-se no largo da Sé, debaixo do Arco da Vandoma, e foi deslocado para a atual localização, na calçada de D. Pedro Pitões, no século XIX, durante uma das reformas feitas naquela zona⁷³.



Fig. 5. Chafariz de São Miguel-o-Anjo

Fonte: Fotografia do autor

É constituída por um espaldar curvo, arrematado por duas urnas nas extremidades e encimado por uma grade de ferro forjado. Ao centro contém uma coluna que apresenta alguma decoração, coroada com uma imagem de São Miguel em pedra de Ançã. No plinto, contém uma lápide de mármore, onde está esculpida uma imagem de São Miguel a derrotar o demónio. No centro do espaldar, tem uma urna em médio relevo, com uma torneira na vez da bica, vertendo a água para uma taça assente num pedestal.

2.3.2. A fonte dos Pelicanos

A fonte dos Pelicanos, também conhecida como fonte de São Sebastião, devido à sua localização antes da sua transferência, em 1940, para o Largo Dr. Pedro Vitorino, onde se encontra atualmente⁷⁴. A ideia do risco é atribuída a Bento de Aguiar Caldeira, vereador da Câmara do Porto em 1626, 1627 e 1636, podendo a construção deste conjunto ser datada dos dois primeiros anos em que ocupou esse cargo⁷⁵.

⁷¹ SILVA, 2000: 87.

⁷² ROSSA, 1989: 115.

⁷³ REIS, 1984: 183.

⁷⁴ MARÇAL, 1968: 307.

⁷⁵ ALVES, 1997: 58-59.



Fig. 6. Fonte dos Pelicanos

Fonte: Fotografia do autor

Esta fonte é referida na *Memória* do padre Baltasar Guedes, em 1669, dizendo que era abastecida pelo manancial de Mijavelhas⁷⁶. Também é mencionada por Manuel Pereira de Novais, que explica o simbolismo do pelicano, que é uma presença na iconografia cristã e figura o amor de Cristo pelos Homens, a ressurreição e o amor do próximo⁷⁷. Assim, esta simbologia ligada à água «acentua ainda mais a que esta já em si carrega como fonte de vida, meio de purificação e de regenerescência»⁷⁸.

É composta por tanque e espaldar. Este último decorado por elementos claramente inspirados nas gravuras dos tratados de Wendel Dietterlin e de Hans Vredeman de Vries. O motivo central é enquadrado por duas cariátides-mísula⁷⁹, de gosto maneirista, que seguram em cima das suas cabeças uma urna, diferente em cada uma, e suportam o friso decorado com métopas e caneluras.

⁷⁶ AHMP – A-PUB, 05969 (1), fl. 5.

⁷⁷ NOVAIS, 1913: 40.

⁷⁸ ALVES, 1997: 58.

⁷⁹ ALVES, 1997: 58.

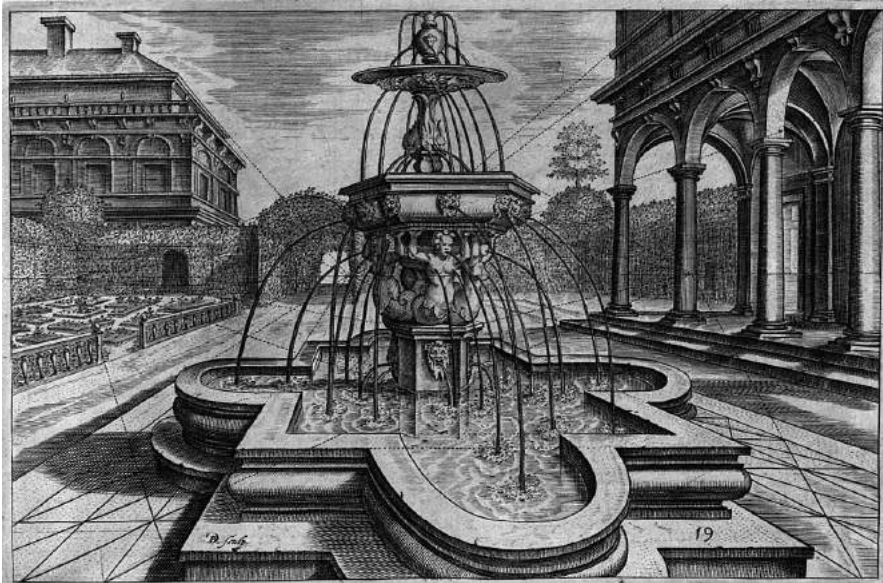


Fig. 7. Chafariz

Fonte: VRIES, 1605: gravura 19

O motivo central é composto pelo suporte da taça, na forma de duas figuras humanas que sustentam a taça e o pelicano, de cujo peito jorra a água para a taça e que, por sua vez, verte para o tanque através de quatro bicas. Este conjunto é arrematado por um frontão com aletas nas extremidades e as armas reais ao centro.

2.3.3. A fonte das Virtudes

A fonte das Virtudes é um dos melhores exemplares construídos⁸⁰. Segundo Henrique Duarte e Sousa Reis, o nome pelo qual é conhecida vem da qualidade das suas águas⁸¹. Baltasar Guedes diz que, em 1669, a nascente já era assim chamada⁸².

O risco desta obra é atribuído a Pantaleão de Seabra e Sousa, arquiteto amador, vereador da Câmara do Porto em 1604, 1608, 1617 e 1621, e trabalharam nela os mestres pedreiros António de Sousa, Pantaleão Pereira e Gonçalo Vaz, a partir de 1617⁸³. Terá sido terminada por volta de 1619⁸⁴ e Baltasar Guedes refere que terá custado 4000 cruzados⁸⁵.

⁸⁰ ALVES, 1997: 54.

⁸¹ REIS, 1984: 58.

⁸² AHMP – A-PUB, 05969 (1), fls. 6-6v.

⁸³ ALVES, 1997: 55.

⁸⁴ MARÇAL, 1968: 309.

⁸⁵ AHMP – A-PUB, 05969 (1), fls. 6-6v.

No final do século XVII, Manuel Pereira Novais enaltece a fonte como sendo uma das mais belas da cidade⁸⁶ e, em 1758, o abade João Alvares do Valle fala da sua beleza⁸⁷. Em 1788, Agostinho Rebelo da Costa designa-a como uma das mais belas⁸⁸.



Fig. 8. Fonte das Virtudes

Fonte: Fotografia do autor

A fonte é constituída por um tanque (que se encontra enterrado) e um espaldar monumental, que se divide em três panos, sendo o central aquele que apresenta maior carga decorativa, e está dividido em dois registos — plinto e entablamento. É arrematado por um frontão curvo interrompido, onde provavelmente existia uma coroa a encimar as armas reais que estão no centro do tímpano⁸⁹.

O plinto, onde assentam duas pilastras, contém duas carrancas, em cujas bocas estão as bicas. Estas foram inspiradas em desenhos de tratados do século XVI⁹⁰, como de Dietterlin e de Vries.

O entablamento divide-se em dois registos. No superior estão representadas duas torres que ladeiam um nicho que abrigou a imagem de Nossa Senhora. Estes três elementos representam as armas da cidade do Porto. No registo inferior tem um

⁸⁶ NOVAIS, 1913: 40-41.

⁸⁷ CAPELA et al., 2009: 597-598.

⁸⁸ COSTA, 2001: 52-53.

⁸⁹ ALVES, 1997: 56.

⁹⁰ ALVES, 1997: 55-56.

caixilho com ferragens e figuras helicoidais⁹¹ que enquadrava uma lâmina de mármore vermelha que contém uma inscrição em latim, que diz o seguinte:

*Fonte com o nome honroso das virtudes brota com abundância:
Quem tiver sede, beba sem temor desta água.
Até há bem pouco tempo, a água nascia entre pedras:
O barro e as silvas impediam o acesso.
O empenho público colocou as águas ao alcance de todos,
Possibilitou que corresse por melhor caminho.
Depois que as águas agradecidas pudessem correr livremente⁹².*

As zonas laterais são decoradas por aletas com ondulação pronunciada e por plintos, onde assentam obeliscos arrematados por bolas. Na parte superior da cornija veem-se vestígios de decoração que, segundo o mesmo autor, seriam duas das «bolas» referidas pelo abade João Alvares do Valle, na sua memória de 1758⁹³.

CONCLUSÃO

A arquitetura da água é referida em tratados desde a Antiguidade Clássica. Da amostra analisada, vimos em Vitruvius a essência das técnicas de construção hidráulicas realizadas em Portugal até meados do século XIX, visto que os vários tratadistas, quando tratavam este tema, tinham o tratado do arquiteto romano como base, como são os casos de Leon Battista Alberti e Vincenzo Scamozzi.

A cidade do Porto sofreu com a escassez de água ao longo da sua História, pois com o crescimento acelerado da população, induzido pelo início da industrialização, os vários mananciais não chegavam para a abastecer. O manancial de Paranhos foi o principal e é considerado por muitos cronistas da Época Moderna uma grande obra de arquitetura e uma das mais importantes da cidade, devido à quantidade e qualidade das suas águas.

Sendo a falta de água uma constante na cidade do Porto, Eugène Henri Gavand explica que as suas fontes e chafarizes tinham funções mais utilitárias do que de embelezamento dos espaços e não era possível pensar em desperdiçar água⁹⁴. É claro que havia exceções, como vimos nos objetos apresentados, o que vai ao encontro do que nos diz Tito Bourbonne de Noronha sobre a escassez deste elemento: «já que copiámos os estrangeiros em tanta coisa má, é justo que procuremos imitá-los em alguma coisa útil»⁹⁵.

⁹¹ ALVES, 1997: 56.

⁹² Tradução de Fausto Sanches Martins (ALVES, 1997: 56).

⁹³ ALVES, 1997: 56.

⁹⁴ GAVAND, 1864: 113.

⁹⁵ NORONHA, 1885: 9.

FONTES

Arquivo Histórico Municipal do Porto

AHMP – A-PUB, 05969 (1), fls. 1-9.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, Leon Battista (1553) – *L'architecture et art de bien bastir du seigneur Leon Baptiste Albert, diuisée en dix livres*. Tradução de Jaques Kerver. Paris: Libraire Iuré.
- ALVES, Joaquim Jaime B. Ferreira (1997) – *A arquitectura da água: chafarizes e fontes do Porto dos séculos XVII e XVIII*. «Poligrafia», n.º 6. Arouca: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, p. 45-62.
- ____ (1988) – *O Porto na época dos Almadás: arquitectura, obras públicas*. Porto: Câmara Municipal do Porto, vol. 1.
- ____ (1990) – *O Porto na época dos Almadás: arquitectura, obras públicas*. Porto: Câmara Municipal do Porto, vol. 2.
- AMORIM, Alexandra Agra; PINTO, João Neves (2001) – *Porto d'água: o abastecimento de água na cidade do Porto através dos tempos*. Porto: Serviço Municipalizado de Águas e Saneamento do Porto.
- AMORIM, Maria Inês; OSSWALD, Maria Helena (1982) – *A água do convento de S. Francisco do Porto: organização, conflitos e decisões régias*. «Boletim do Arquivo Distrital do Porto», vol. I. Porto: Arquivo Distrital do Porto, p. 1-32.
- BASTO, A. de Magalhães (1964) – *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII*. Porto: Câmara Municipal do Porto.
- BLUTEAU, Raphael (1728) – *Vocabulario portuguez & latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, vols I, II, III.
- CAPELA, José Viriato, coord.; MATOS, Henrique; BORRALHEIRO, Rogério (2009) – *As Freguesias do Distrito do Porto nas “Memórias Paroquiais” de 1758*. Braga: Memórias, História e Património.
- CONCEIÇÃO, Luís Filipe Pires da (1997) – *A consagração da água através da arquitectura, para uma arquitectura da água*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.
- COSTA, Agostinho Rebelo da (2001) – *Descrição topográfica e histórica da cidade do Porto*. Lisboa: Frenesi.
- COUTINHO, Bernardo Xavier (1969) – *Fontes e chafarizes do Porto. A propósito de um problema de toponímia*. «Boletim Cultural», vol. XXXII. Porto: Câmara Municipal, p. 397-471.
- DIAS, Jorge; GALHANO, Fernando (1953) – *Aparelhos de elevar a água de rega. Contribuição para o estudo do regadio em Portugal*. Porto: Junta da Província do Douro Litoral.

- GANHÃO, Carolina (2009) – *Da sustentabilidade à insustentabilidade da água nas cidades*. Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologia.
- GAVAND, Eugène Henri (1864) – *Estudo sobre o abastecimento d'água da cidade do Porto*. Porto: Typographia Commercial.
- JOMBERT, Charles-Atoine (1755) – *Dictionnaire d'architecture civile et hydraulique, et dès arts qui en dependent: comme la maçonnerie, la charpenterie, la menuiserie, la serrurerie, le jardinage; &c. la construction des ponts & chaussées, des escluses, & de tous les ouvrages hydrauliques*. Paris: Libraire du Roi pour l'Artillerie & pour le Génie.
- MARÇAL, Horácio (1967) – *O manancial de Paranhos e as fontes por ele abastecidas*. «O Tripeiro», série VI, ano VII. Porto: Câmara Municipal do Porto, p. 295-300.
- ____ (1968) – *O abastecimento de água à Cidade do Porto e à Vila de Matosinhos*. «O Tripeiro», série VI, ano VIII. Porto: Câmara Municipal do Porto, p. 301-310, 339-348, 365-373.
- MENDES, Nelson Gomes (2009) – *ACQUA. Água, essência na arquitectura de Carlo Scarpa*. Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologia.
- MONTEIRO, Maria Filomena Mourato; JORGE, Virgolino Ferreira (2007) – *O sistema hidráulico quinhentista da cidade de Évora*. «Monumentos», n.º 26. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, p. 92-99.
- NORONHA, Tito de Bourbonne (1885) – *As águas do Porto*. Porto: Typographia Occidental.
- NOVAIS, Manuel Pereira de (1913) – *Anacrísis Historial*. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto, parte I, vol. 2.
- RAMOS, Luís A. de Oliveira, dir. (2000) – *História do Porto*. Porto: Porto Editora.
- REIS, Henrique Duarte e Sousa (1984) – *Apontamentos para a verdadeira história antiga e moderna da Cidade do Porto*. Porto: Biblioteca Pública Municipal, vol. 1.
- ____ (1991) – *Apontamentos para a verdadeira história antiga e moderna da Cidade do Porto*. Porto: Biblioteca Pública Municipal, vol. 2.
- ROSSA, W. (1989) – *Chafariz*. In PEREIRA, José Fernandes, dir.; PEREIRA, Paulo, coord. – *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, p. 115.
- SEQUEIRA, João Meneses de (2010) – *Os desenhos do De Architectura (arcitektouikh)*. «AE...Revista Lusófona de Arquitectura e Educação», n.º 4. Lisboa: LABART, p. 42-92.
- SILVA, Francisco Ribeiro da (1985) – *O Porto e o seu termo 1580-1640: Os homens, as instituições e o poder*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. 2.
- SILVA, Germano (2000) – *Fontes e chafarizes do Porto*. Porto: SMAS – Serviço Municipalizado de Águas e Saneamento do Porto.
- TEIXEIRA, Diogo Emanuel Pacheco Teixeira (2011) – *O abastecimento de água na cidade do Porto nos séculos XVII e XVIII. Aquedutos, fontes e chafarizes*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

- VITERBO, Joaquim de Santa Rosa de (1865) – *Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram e que hoje regularmente se ignoram: obra indispensável para entender sem erro os documentos mais raros e preciosos que entre nós se conservam*. Lisboa: A. J. Fernandes Lopes, 2 tomos.
- VITRÚVIO (1673) – *Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en françois, avec des notes et des figures*. Tradução de Claude Perrault e gravuras de Sébastien Leclerc. Paris: Jean-Baptiste Coignard.
- ____ (2009) – *Tratado de Arquitectura*. Introdução e notas de Justino M. Maciel. Lisboa: IST Press.
- VRIES, Hans Vredeman de (1605) – *Perspective: la seconde partie, de la très-excellente science*. Leiden: Lugduni Batavorum.

MODOS DE HABITAR UMA VILA BALNEAR

GUSTAVO DUARTE VASCONCELOS*

INTRODUÇÃO

O presente estudo¹ pretende dar a conhecer algumas das construções propositadamente erigidas para usufruto dos forasteiros que na Póvoa de Varzim estacionaram entre 1870 e 1920. Através da análise destas arquiteturas poderemos também contribuir para a caracterização do *modus vivendi*, bem como das práticas sociais associadas ao turismo balnear do período em questão. São exemplo dessas edificações os hotéis, os estabelecimentos de banhos quentes, os cafés, os restaurantes e também os teatros. Estes espaços, a par das ambiências marítimas, certamente remeteriam o forasteiro para um distante universo, possibilitando vivências únicas relacionadas com o bem-estar, quer associado à saúde, quer ao lazer.

Conforme já referimos o estudo encontra-se cronologicamente balizado entre 1870 e as três primeiras décadas do século passado. A data mais remota foi definida pelas fontes e documentos selecionados, pois, quer a imprensa periódica poveira, quer os projetos de obras particulares² tiveram origem no início da década de 1870.

* Mestre em História da Arte Portuguesa na FLUP. gustavasconcelos@gmail.com.

¹ Esta investigação faz parte de um trabalho mais aprofundado que no presente momento ainda se encontra em curso, sendo no futuro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto como prova para a obtenção do grau de mestre em História da Arte Portuguesa.

² Foi a partir de 1871 que na Póvoa de Varzim surgiram os primeiros projetos de obras particulares. Estes documentos submetiam a escrutínio camarário as futuras construções a erigir no aglomerado urbano.

Também recorreremos aos livros de registo das licenças expedidas, nos quais constam diversas informações sobre os estabelecimentos citados, e ainda alguns dos mais importantes guias de viagem e almanaques. O estudo finda na década de 1920, pois na seguinte empreenderam-se na vila construções com características monumentais, que de certa forma alteraram a sua fisionomia, bem como as suas vivências.

A PÓVOA BALNEAR

A ocorrência de banhos de mar nas praias da Póvoa de Varzim remonta ao século XVIII, havendo vários documentos que o comprovam. Um dos testemunhos mais antigos corresponde a uma ata camarária de 1776. O documento refere o mau estado de algumas ruas devido à água da chuva, que as tornava praticamente intransitáveis, «privandoce com as enchentes a pacagem dos Moradores para a praja do Mar»³. O episódio não afetava apenas as gentes da Póvoa, mas também todos aqueles que a visitavam e «que a ella vinha[m] [...] aos Vanhos do mar»⁴.

É igualmente daquela centúria um outro relato, que se demonstrou mais profícuo nas informações referentes aos banhos de mar. Em 1965, Robert Smith publicou um artigo onde transcreveu excertos dos livros de contabilidade da botica do Mosteiro de São Martinho de Tibães, nos quais foram registadas as despesas anuais, fazendo-se ainda referências aos doentes e às respetivas maleitas. De acordo com aqueles livros, aos monges beneditinos era consentida, caso houvesse necessidade, a prática de banhos de mar, e muitos fizeram-no, instituindo o hábito dos «banhos da Póvoa»⁵.

Se em finais de Setecentos o pequeno lugarejo balnear não oferecia muito mais do que oportunidades terapêuticas através das suas águas ricas em iodo, na centúria seguinte a Póvoa socorreu-se de meios convincentes, capazes de atrair mais forasteiros. Assim, no século XIX a vila proporcionava oportunidades de cura ou tratamento para diferentes doenças, bem como diversos divertimentos, sendo também este último fator determinante para o bem-estar pessoal, tal como refere Rui Matos na obra *A Arquitetura do Turismo Terapêutico*:

*a quebra da rotina, a viagem com fins recreativos, foram — e continuam a ser nas sociedades contemporâneas — encaradas, também, como terapêuticas*⁶.

Recuando mais de cem anos, já no século XIX se associavam os tratamentos físico e psíquico, conforme referiu D. João de Castro na sua obra ficcionada *Jornadas no Minho*:

³ BARBOSA, 1970: 134.

⁴ BARBOSA, 1970: 134.

⁵ SMITH, 1965: 239-244.

⁶ MATOS, 2016: 23.

*depois d'uma lastimosa época de anemia e melancolia, o meu médico [...] aconselhou-me [...] o uso quotidiano de banhos de mar. E acrescentou [...] que [...] a praia [...] indicada era a da Póvoa de Varzim — porque, para me curar da anemia, tinha águas bem tónicas e salinas, e para me curar da melancolia, tinha ruído, multidão, cafés cantantes e banhistas de coração acessível*⁷.

O bulício que caracterizava a vila durante a quadra estival devia-se acima de tudo à presença de forasteiros, afluindo às «praias da Povoia de Varzim, aproximadamente, 20:000 banhistas», nos finais do século XIX⁸. A maioria provinha do Minho, do Douro e de Trás-os-Montes, e «quasi não [conheciam] outra praia»⁹.

Deste modo, disseminaram-se pelo núcleo urbano da Póvoa diversos hotéis, que permitiam a acomodação dos veraneantes; cafés, ondes os banhistas podiam satisfazer algumas das suas necessidades quotidianas, mas também recreativas, que com concertos e *soirées*, quer com o jogo de azar, um dos principais divertimentos dos cavalheiros¹⁰ pela urbe poveira propagam-se diversos hotéis, cafés e restaurantes que permitiam a acomodação dos veraneantes, assegurando-lhes também serviços inerentes ao quotidiano. Muitos destes estabelecimentos conjugavam a vertente lúdica, proporcionando aos forasteiros farta diversão, tanto com concertos e *soirées*, como com o jogo de azar, um dos principais atrativos dos cavalheiros¹¹; teatros, que surgiram para dar resposta às necessidades de novos públicos habituados a rituais sociais mais cosmopolitas; e estabelecimentos de banhos quentes, que possibilitavam um contacto mais agradável com as vivas e frias águas do mar da Póvoa. Os estabelecimentos de banhos quentes também conheceram lauta glória nesta época, tornando mais agradável o contacto com as vivas e frias águas marítimas. Foi neste contexto que a vila da Póvoa de Varzim se desenvolveu, sendo caracterizada por Brito Aranha do seguinte modo:

*depois da capital da provincia do Minho, [é] a primeira terra em população n'essa provincia, apresentando-se aos olhos do viajante, quer vendo-a do mar, quer da terra, em magnífico panorama*¹².

⁷ CASTRO, 1906: 15, 16.

⁸ ARANHA, 1883: 13.

⁹ VIEIRA, 1887: 215.

¹⁰ VIEIRA, 1887: 215.

¹¹ VIEIRA, 1887: 215.

¹² ARANHA, 1883: 10.

HOTÉIS

Ao longo do século XIX muitas foram as casas de hóspedes fundadas na Póvoa de Varzim. A gama variava entre hotéis significativamente relevantes, tornados célebres ao ilustrarem bilhetes-postais, até pequenas estalagens ou hospedarias. Contudo, se determinados estabelecimentos alcançaram o século XX, muitos outros não resistiram à voracidade do tempo, encerrando precocemente as suas portas.

De acordo com os Livros de Registo das Licenças expedidas pela Câmara da Póvoa¹³ constatamos a existência de várias casas de hóspedes em funcionamento, entre os meados do século XIX e o início do século XX. Alguns dos estabelecimentos citados naqueles documentos administrativos eram hotéis relativamente conhecidos da Póvoa de então, como por exemplo o *Hotel do Signal*, o *Hotel Central*, o *Hotel Portuense*, o *Hotel Bracharense*, o *Hotel Lealdade*, o *Hotel Aura Campista*, o *Hotel Almada*, o *Hotel Luso Brasileiro* e o *Hotel Estrella do Norte*.

No que respeita à localização dos estabelecimentos hoteleiros, a investigadora Ana Maria Ferreira refere que de uma forma geral «os hotéis tinham e continuam a ter tendência para se situar nos centros históricos das cidades»¹⁴. Apesar desse facto ter-se verificado nalguns grandes centros urbanos, como por exemplo em Lisboa, na Póvoa de Oitocentos, o comum era as casas de hóspedes estabelecerem-se a jusante do casco velho, à época uma zona em franca expansão. Assim, em 1856, ano em que foram registados os primeiros estabelecimentos hoteleiros nos Livros de Registo das Licenças expedidas pela Câmara da Póvoa, das seis casas de hóspedes inscritas, duas encontravam-se na zona histórica. As restantes quatro situavam-se na área a poente do núcleo antigo, ficando uma delas na charneira entre as duas zonas, precisamente na Praça do Almada, e as restantes três nas proximidades da orla marítima — uma na Rua da Ponte e duas na Rua do Norte (atuais Ruas da Alegria e de António Graça).

Aliás, as casas de hóspedes poveiras foram desocupando o centro tradicional da vila, implantando-se, na maioria dos casos, nas proximidades da praia, ou em ruas onde predominava o comércio e conseqüentemente o trânsito humano. Este aspeto prendia-se com o facto de a Póvoa não ser uma vila convencional, mas sim uma vila balnear, sendo a zona da praia muito mais atrativa do que a restante parte da povoação, principalmente durante os meses quentes do ano. Uma grande parte dos hotéis situava-se então em locais estratégicos, onde circulava a maioria dos forasteiros.

¹³ Embora os Livros de Registo das Licenças expedidas pela Câmara sejam fontes preciosas, devem, contudo, ser analisados com cuidado, pois quer a classificação, quer a designação dos estabelecimentos variam consoante o ano de inscrição. Também pesa o facto de existirem grandes lacunas cronológicas, sendo as décadas de 1860 e de 1880 as mais incompletas.

¹⁴ FERREIRA, 2014: 357.



Fig. 1. Perspetiva do edifício onde esteve instalado o *Hotel Lealdade* e posteriormente o *Grande Hotel Moderno*

Fonte: Fotografia do autor, maio de 2016



Fig. 2. Perspetiva do edifício onde esteve instalado o *Hotel Aliança*

Fonte: Fotografia do autor, maio de 2016

Segundo Ana Maria Ferreira, «à medida que os meios de transporte evoluíram os hotéis revelaram propensão para acompanhar a localização dos terminais»¹⁵. No caso da Póvoa este facto é perfeitamente aplicável, pois o viajante ao sair da estação do caminho-de-ferro, situada na então Rua do Príncipe (atual Rua do Almirante Reis), deparava-se com vários hotéis, que pontuavam o percurso entre a estação do caminho-de-ferro e a praia dos banhos. Assim, só no troço norte da Rua do Príncipe localizavam-se três unidades hoteleiras: o *Hotel Lealdade*¹⁶ (Fig. 1), o *Hotel Aliança* (Fig. 2), mais tarde instalado na Rua da Junqueira, e o *Grande Hotel* (Fig. 3), ficando este último no gaveto formado pela referida rua e pela Praça do Almada. A jusante do *Grande Hotel*, no final da Praça do Almada, localizava-se o *Hotel Universal* (Fig. 4), desafogadamente instalado num edifício com frente para três ruas. Seguindo a direção do mar, o forasteiro deparava-se com o Largo de São Roque (atual Praça da República), onde existia uma famosa casa de hóspedes — o *Hotel Aura Campista*¹⁷ (Fig. 5). No seguimento do referido largo encontrava-se a Rua da Junqueira, na qual se estabeleceram algumas casas de hóspedes de menor relevância, cuja fama não perdurou no tempo. Contudo, no final desta artéria e logo após o Largo do Rego (atual Largo do Dr. David Alves) situava-se o *Hotel Luso-Brasileiro* (Fig. 6), que se estabeleceu num edifício entre a Rua da Alegria ou do Norte (atual Rua da Alegria) e a Rua de S. José (atual Rua dos Cafés).

¹⁵ FERREIRA, 2014: 357.

¹⁶ Posteriormente designado *Grande Hotel Moderno*.

¹⁷ Posteriormente designado *Hotel Europa*.



Fig. 3. Perspetiva do edifício onde esteve instalado o *Hotel Almada* e posteriormente o *Grande Hotel*

Fonte: Fotografia do autor, maio de 2016



Fig. 4. Perspetiva do edifício onde esteve instalado o *Hotel Universal*

Fonte: Fotografia do autor, maio de 2016



Fig. 5. Perspetiva do edifício onde esteve instalado o *Hotel Aura Campista* e posteriormente o *Hotel Europa*

Fonte: Fotografia do autor, maio de 2016



Fig. 6. Perspetiva do edifício onde esteve instalado o *Hotel Luso-Brasileiro*

Fonte: Fotografia do autor, maio de 2016

Deste modo, os grandes hotéis, aqueles que ofereciam mais e melhores condições aos forasteiros, afirmaram-se através das suas edificações, que por serem relativamente imponentes captavam, assim, mais hóspedes. Estes edifícios, tal como já foi referido, localizavam-se à face das principais e mais movimentadas artérias da vila, confrontando, na maioria dos casos, pelo menos dois dos seus alçados com a via pública. Assim, os edifícios de gaveto eram preferencialmente escolhidos para neles se estabelecerem as casas de hóspedes, pois usufruíam de grande número de vãos, que possibilitavam a entrada de luz direta a maior número de compartimentos.

Para o estudo arquitetónico destes estabelecimentos recorreremos, sobretudo, aos projetos de obras particulares, que nos revelaram novas informações. Contudo, se na

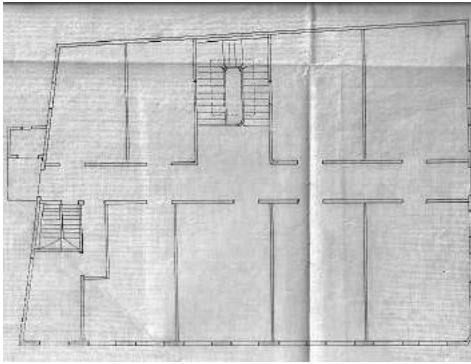


Fig. 7. Projeto do Hotel Luso-Brasileiro.

Planta do novo piso a construir

Fonte: AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, 1906

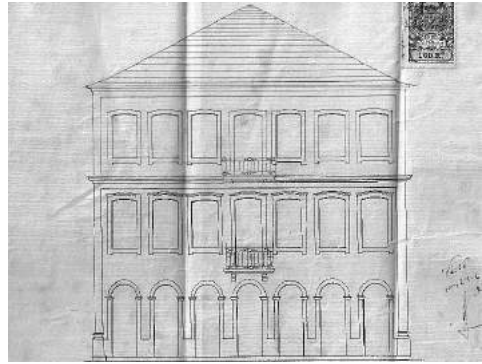


Fig. 8. Projeto do Hotel Luso-Brasileiro.

Desenho do alçado da Rua da Alegria

Fonte: AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, 1906

Póvoa existiram diversos hotéis, como já tivemos oportunidade de referir, os projetos encontrados no Arquivo da Póvoa acabaram por se demonstrar escassos.

O primeiro projeto de obras particulares associado a um hotel diz respeito a um dos mais antigos e célebres estabelecimentos da Póvoa — o *Luso-Brasileiro*. Em 1906, Ana Margarida da Silva remeteu um requerimento à Câmara da Póvoa, onde pedia para

levantar um terceiro andar na casa que possui, onde esta instalado o «Hotel Luso-Brasileiro» com frente para as ruas do Norte e S. José.

Apesar de a obra não ter sido executada, esta intenção poderá revelar o bom desempenho do hotel. A hipótese fundamenta-se sobretudo na pertença ampliação, que segundo o projeto¹⁸ acrescentaria ao hotel oito novos compartimentos (Fig. 7). Embora a planta não especifique quais as funções atribuídas a cada um, pressupõe-se que a maioria se destinava a aposentos para hóspedes. Relativamente aos dois alçados do edifício, constatamos a preocupação do autor em coadunar quer o número de vãos, fazendo-os corresponder aos dos pisos inferiores, quer as suas formas e dimensões (Figs. 8 e 9).

Situação semelhante à do *Hotel Luso-Brasileiro* verificou-se também para o *Grande Hotel Moderno*¹⁹. Em 1908, José Bento Otero requereu à autarquia da Póvoa a ampliação de um imóvel localizado na Rua do Príncipe (atual Rua do Almirante

¹⁸ O projeto não foi assinado pelo seu autor.

¹⁹ LANDOLT, 1912: 106.

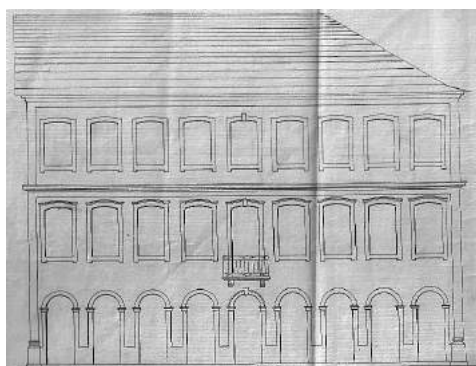


Fig. 9. Projeto do Hotel Luso-Brasileiro. Desenho do alçado da Rua de S. José (atual R. dos Cafés)

Fonte: AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, 1906

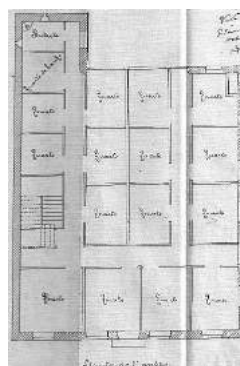


Fig. 10. Projeto do Grande Hotel Moderno. Planta do novo piso a construir

Fonte: AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, 1908

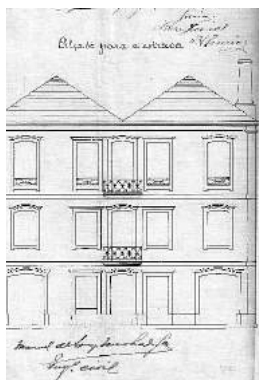


Fig. 11. Projeto do Grande Hotel Moderno. Desenho do alçado da Rua do Almirante Reis

Fonte: AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, 1908

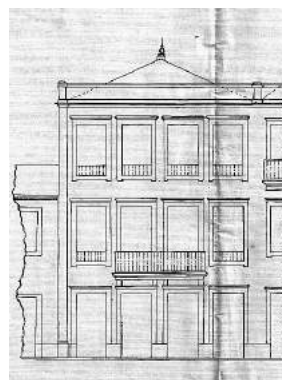


Fig. 12. Projeto do Grande Hotel. Desenho do alçado da Praça do Almada

Fonte: AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, 1916

Reis). De acordo com a planta²⁰ anexada ao requerimento sabemos que o novo pavimento recebeu quinze quartos, dos quais nove possuíam pelo menos uma janela voltada para o exterior (Fig. 10). Quanto aos seis quartos remanescentes, apesar de ocuparem o miolo da construção, as suas áreas seriam ventiladas e iluminadas através de «caixilhos com chapas de vidro no telhado». Ao nível do alçado principal, o novo piso procurou mimetizar a configuração do subsequente, havendo somente uma ligeira discordância em relação aos vãos de peitoril, que por serem maiores, foram guarnecidos com guardas de ferro (Fig. 11).

²⁰ O projeto foi assinado pelo engenheiro civil Manuel de Sousa Machado Júnior.

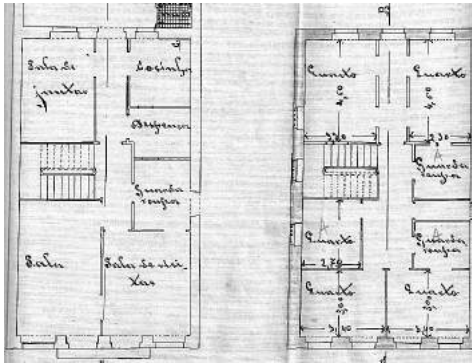


Fig. 13. Projeto do *Grande Hotel*. Plantas do segundo piso (à esquerda) e do novo piso a construir (à direita)

Fonte: AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, 1916



Fig. 14. Perspetiva do edifício onde esteve instalado o *Café David* e posteriormente o *Café Suíço*

Fonte: Fotografia do autor, maio de 2016

O último dos projetos respeitantes a hotéis data de 1916. O documento refere-se ao *Grande Hotel*, que durante alguns anos esteve instalado num prédio situado entre a Praça do Almada e a Rua do Almirante Reis. Naquele ano, Caetano Marques de Oliveira endereçou um requerimento à Câmara da Póvoa com o objetivo de «ampliar o seu predio, que possui na Praça do Almada, n.º 45». Através do projeto²¹ verificamos que o volume acrescentado procurou respeitar a coerência arquitetónica da edificação pré-existente (Fig. 12), conquistando o estabelecimento mais cinco novos quartos, todos com janelas voltadas para o exterior (Fig. 13). As obras de ampliação do *Grande Hotel* terminaram no início da quadra balnear de 1917, inaugurando-se o espaço em julho daquele ano²².

CAFÉS

Os cafés ainda hoje são espaços fulcrais das vivências estivais. Na Póvoa de outra existiam muitos estabelecimentos deste género²³, destacando-se o *Café David*, mais tarde denominado *Café Suíço* (Figs. 14 e 15), o *Café Luso-Brasileiro*, que se instalou no piso térreo onde funcionava o hotel homónimo, o *Café Universal* (Fig. 16), o *Café Chinês* (Fig. 17) e o *Bar da Praia*, comumente designado de *Guarda Sol* (Fig. 18).

²¹ O projeto não foi assinado pelo seu autor.

²² GRAÇA, 1917: 2.

²³ O recurso aos projetos de obras particulares para o estudo dos cafés tornou-se infrutífero, dado que não foi localizado, no Arquivo da Póvoa, nenhum documento referente a este género de estabelecimento. Esta situação talvez se justifique pelo facto de os cafés, na maioria dos casos, não se estabelecerem num edifício único e isolado, situando-se, grande parte das vezes, nos baixos dos edifícios. Contudo, o *Café Chinês* estabeleceu-se numa construção própria, embora o seu projeto não tenha sido localizado no Arquivo Municipal da Póvoa de Varzim.



Fig. 15. Reprodução fotográfica do edifício onde esteve instalado o *Café Suíço* (nos vidros do estabelecimento consta o nome do café)

Fonte: «Povo de Varzim – Separata do Guia das Praias, Thermas, Estancias e Sanatorios de Portugal», [1908]



Fig. 16. Alçado principal do edifício onde no piso térreo esteve instalado o *Café Universal*

Fonte: Fotografia do autor, maio de 2016



Fig. 17. Reprodução fotográfica do *Café Chinês*, [s. d.]

Fonte: MEHPV



Fig. 18. Reprodução fotográfica do *Café Guarda-Sol* [década de 1920]

Fonte: BMRP

Muitos destes emblemáticos estabelecimentos abriam as suas portas unicamente durante as épocas balneares, dedicando-se quase em exclusivo aos banhistas. Para além de lhes possibilitarem refeições, alguns cafés tinham também presente a vertente lúdica. No auge das quadras balneares, os proprietários dos melhores cafés da Póvoa contratavam artistas diversos, brindando os seus clientes com concertos cantados ou instrumentais, animados, muitas vezes, por atrevidas bailarinas. O jogo de azar era outro dos atrativos dos cafés, apesar de, na época, ser reprimido pelas autoridades.

Os seus interiores eram, por princípio, bastante cuidados, destacando-se o do *Café Chinês*, que, tal como o nome sugere e alguns documentos fotográficos comprovam, possuía uma rica decoração ao gosto oriental. Pelos seus diversos salões encontravam-se pinturas, espelhos, candelabros, estatuetas, entre outros objetos, tornando-o o café mais



Fig. 19. Reprodução fotográfica do salão de concertos do *Café Chinês*, [s. d.]

Fonte: MEHPV



Fig. 20. Reprodução fotográfica do salão de jogos do *Café Chinês*, [s. d.]

Fonte: MEHPV

requintado da então vila (Figs. 19 e 20). O *Café David*, mais tarde denominado *Café Suíço*, também primava pela originalidade, disponibilizando um amplo jardim, situado na parte posterior do estabelecimento, onde se encontrava um pequeno coreto.

Estes estabelecimentos eram de tal modo importantes para a Póvoa, que, no ano de 1921, o vereador José Luís da Costa endereçou um requerimento à Câmara Municipal, no qual propunha o fim do trânsito automóvel na Rua de Rodrigues de Freitas (atual Rua dos Cafés). A intenção previa sobretudo terminar com o «ruído [que] perturba[va] a audição dos concertos musicais que nos cafés daquela rua se realizavam»²⁴.

TEATROS

De um modo geral o Teatro obteve, desde sempre, uma grande recetividade dentro dos diversos grupos sociais, sendo apreciado quer pelas elites, quer pelos menos favorecidos. Podemos, então, afirmar que a Arte de Representar é uma das manifestações de cultura mais transversais e democráticas. Irene Vaquinhas vai mais longe, referindo que as edificações concebidas com funcionalidades teatrais tendem a reger-se por «cânones estéticos» reconhecíveis, sobretudo, pela burguesia²⁵.

Na Póvoa de Varzim as demonstrações teatrais são comuns desde pelo menos o final do século XVIII, pois em agosto de 1793, no auge da época balnear, foram promovidos vários espetáculos do género com a finalidade de celebrar o nascimento da «Sereníssima Princesa da Beira». O programa dos festejos contemplou, entre diversas manifestações lúdicas, várias encenações teatrais. A primeira ocorreu no dia

²⁴ BARBOSA, 1970: 170.

²⁵ VAQUINHAS, 2010: 116.

24, exibindo-se uma Opera Italiana num «Theatro que se tinha construído ao lado da Praça dos touros». As festividades prolongaram-se por mais três dias, subindo ao palco no dia 25 uma «outra Opera Italiana» e no dia 26 «huma Comedia Portugueza», findando as celebrações a 27 de agosto com «huma pequena Peça Italiana» e «mais tres Comedias Portuguezas»²⁶.

Apesar da excecionalidade dos atos teatrais de 1793, constatamos que, posteriormente, muitos foram os espetáculos do género ocorridos na estância. No início da centúria seguinte, apresentou-se na Póvoa um «theatro ambulante, com actores castelhanos, que davam as recitas n'uma tenda de lona»²⁷.

Anos mais tarde, já na década de 1870, verificamos que na Póvoa foram fundados diversos teatros. Pese embora o facto de todos se estabelecerem em estruturas de madeira, havia agora uma certa perenidade nas suas edificações. A primeira construção deste género terá adotado o nome do famoso escritor João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett (1799-1854)²⁸, que, no final da década de 1810 ou no início da seguinte, passou pela Póvoa na companhia de alguns familiares²⁹. O *Teatro Almeida Garrett*, apelidado por um periódico poveiro de «Garrett de páu»³⁰, terá sido edificado na Rua do Almada (atual Rua de Paulo Barreto), funcionando, pelo menos, desde o ano de 1873³¹.

No início da «estação de banhos» de 1876 foi propositadamente construído um outro teatro de madeira para acolher uma companhia dramática, que não conseguira arrendar o *Teatro Almeida Garrett*, dado a antecipação de uma sua congénere. O esforço seria certamente compensado, pois, segundo o periódico poveiro «A Comarca», a companhia era «uma das melhores». A questão ficou solucionada com a criação de uma comissão, à qual foi atribuída a missão de «edificar outro barracão-theatro»³². Pouco tempo depois, em setembro de 1876, o *Teatro Sá da Bandeira* já estaria operacional, pois «subiu á scena [...] o drama em 3 actos — O coração d'um soldado — e a chistosa zarzuela em 1 acto — D. Esdrújulo e a Bailarina»³³.

Também em 1876, ter-se-á construído um outro teatro na Póvoa, pois em julho desse ano entrou um requerimento na Câmara Municipal, que previa a construção de um «Theatro de Madeira», no Largo de São José (atual Passeio Alegre), onde se situava a primitiva Capela de São José³⁴. O edifício seria erigido em terrenos municipais, estando o proprietário, Joaquim Quaresma Júnior, sujeito ao pagamento de uma

²⁶ Lisboa: 26 d'Outubro. «Segundo Supplemento á Gazeta de Lisboa», n.º XLIII (26 out. 1793).

²⁷ AMORIM, 1881: 143, 144.

²⁸ MONTEIRO, 1997: 780.

²⁹ AMORIM, 1881: 140.

³⁰ *O milagre*. «O Grillo: Jornal Satyrico e Noticioso», ano I, n.º 27 (24 out. 1875), p. 3.

³¹ BARBOSA, 1972: 207.

³² *Novo theatro*. «A Comarca», ano I, n.º 25 (2 jul. 1876), p. 2.

³³ *Theatros*. «A Comarca», ano I, n.º 35 (17 set. 1876), p. 2.

³⁴ AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, CMPV-POP/46(104).

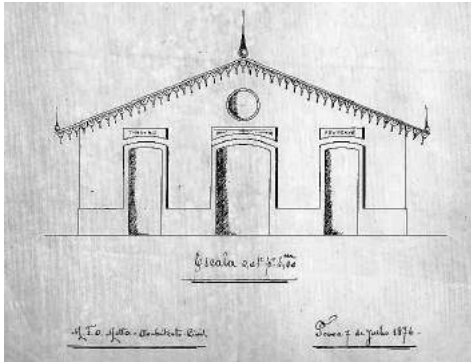


Fig. 21. Projeto do *Theatro Povoense*. Desenho do alçado principal

Fonte: AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, 1876

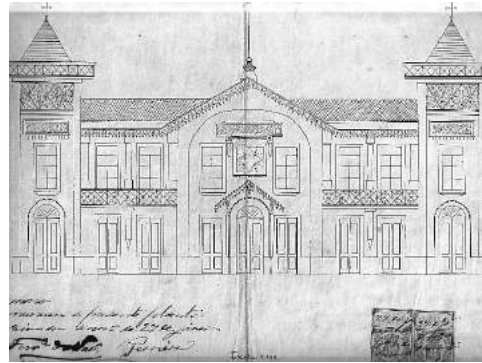


Fig. 22. Projeto do *Teatro Garrett*. Desenho do alçado principal

Fonte: AMPV – *Autos de Vistoria*, 1890

renda à edibilidade pobreira. O projeto³⁵ anexado ao requerimento está datado de 7 de julho de 1876 e apenas contempla o alçado principal do edifício, o qual seria rasgado por três vãos, que permitiam o acesso ao interior da casa de espetáculos, sendo o central ligeiramente mais largo e encimado por um óculo. O desenho apresenta ainda duas cartelas sobre os vãos laterais da construção, o que nos possibilitou conhecer o nome dado ao estabelecimento — *Theatro Povoense* (Fig. 21).

Após longos anos de representações teatrais em edificações com características provisórias, em 1890 deu-se um importante acontecimento, que viria a transformar o panorama cultural da vila. Nesse ano, Felisbina Amélia da Conceição Alves endereçou um requerimento à Câmara da Póvoa, no qual pediu autorização para «edificar uma casa [...] na [...] rua da Senra em frente da rua dos Santos Minho»³⁶. Apesar de o documento não referir a construção de um teatro, através do projeto³⁷ anexado verificamos similitudes existentes entre o desenho (Fig. 22) e o alçado principal do atual *Cine-Teatro Garrett*³⁸ (Fig. 23). Considerando o projeto, constatamos que as verdadeiras diferenças entre o previsto e o executado ter-se-ão manifestado sobretudo ao nível dos dois corpos laterais, que no desenho surgem mais elevados, bem como revestidos por coberturas piramidais. A configuração desses volumes poderá ter sido alterada durante a empreitada, substituindo-se os remates de configuração *apalaçada* por ameias, o que conferiu à construção uma aparência mais *acastelada*. Contudo, na generalidade as diferenças são subtis. O edifício do antigo *Teatro Garrett* desenvolve-se a partir

³⁵ O projeto foi assinado pelo arquiteto Manuel Fortunato de Oliveira Mota.

³⁶ AMPV – *Autos de Vistoria*, CMPV/4051.

³⁷ O projeto não foi assinado pelo seu autor.

³⁸ O *Teatro Garrett* foi inaugurado em 15 de agosto de 1890. Ver *Theatro*. «A Independencia», ano IX, n.º 443 (17 ago. 1890), p. 1.



Fig. 23. Perspetiva do alçado principal do Teatro
Garrett

Fonte: Fotografia do autor, maio de 2015

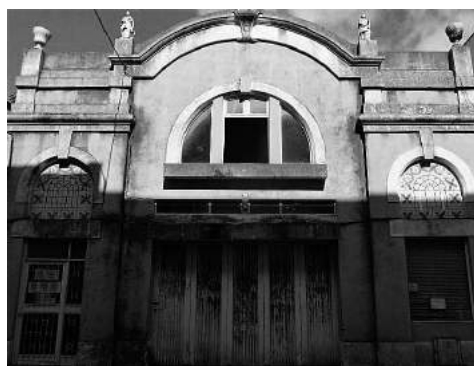


Fig. 24. Alçado principal do edifício onde esteve instalado o Salão-Theatro

Fonte: Fotografia do autor, maio de 2016

de um corpo central, cujo piso térreo possui três vãos de acesso ao interior, aos quais correspondem janelas de peitoril no andar superior. Este corpo é ladeado por outros dois intermédios, onde se abrem dois vãos de entrada no piso térreo encimados por janelas de sacada. O edifício é finalizado por dois corpos, cuja aparência sugere torreões, muito por conta das ameias que os rematam. O edifício caracteriza-se pelo dinamismo dos corpos, que compreendem diferentes dimensões, e dos seus vãos, que variam em número, forma e tamanho. O *Teatro Garrett* era, certamente, uma das referências urbanas da pequena vila, pois o local onde foi construído não raras vezes era denominado *Largo do Teatro*³⁹.

Em 30 de julho de 1910 foi inaugurada mais uma casa de espetáculos na Póvoa – o *Salão-Theatro*⁴⁰ (Fig. 24). A sua construção deverá ter sido relativamente rápida, pois, em abril daquele ano, José Leite da Cunha Júnior e José Luís da Costa remeteram à Câmara da Póvoa o requerimento e o projeto⁴¹ que lhe deram origem⁴².

As peças desenhadas são constituídas por diversos cortes, plantas e alçados. No que respeita à fachada principal (Fig. 25), esta exhibe um modelo requintado, sendo constituída por um grande corpo central e dois laterais, relativamente menores. O corpo central é marcado pela presença de um grande vão de forma semicircular e os laterais, também rasgados por um vão semicircular cada um, mas de menor escala, os quais permitiam o acesso ao interior do antigo teatro. Através da planta do projeto verificámos a existência

³⁹ *Castro Bicho*. «Ala Arriba: revista mensal de propaganda da praia de banhos da Póvoa de Varzim», ano I, n.º 1 (dez. 1927), p. 1.

⁴⁰ *Salão-Theatro*. «O Commercio da Povo de Varzim», ano VII, n.º 36 (4 ago. 1910), p. 3.

⁴¹ O projeto foi assinado pelo arquiteto Gonçalo Artur Cruz.

⁴² AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, CMPV-POP/24(45).

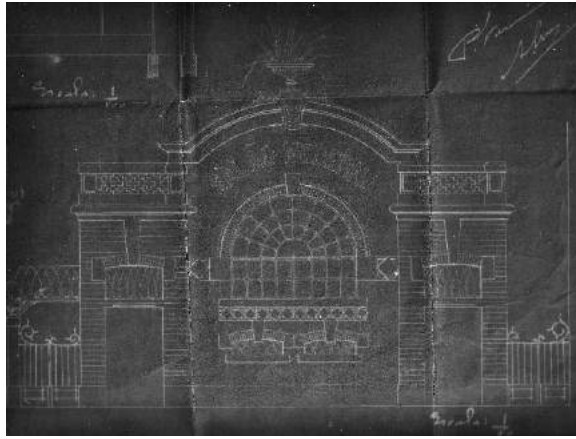


Fig. 25. Projeto do Salão-Theatro. Desenho do alçado principal

Fonte: AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, 1910

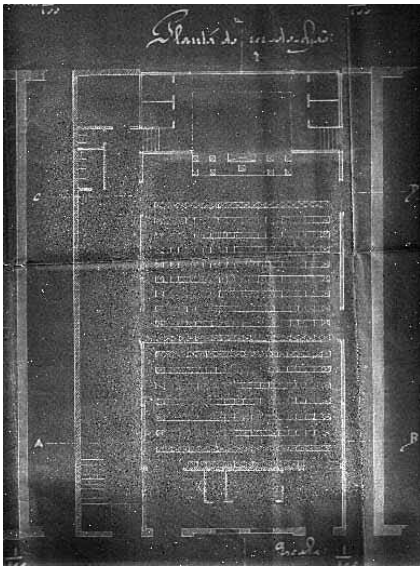


Fig. 26. Projeto do Salão-Theatro. Planta do piso térreo (plateia)

Fonte: AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, 1910

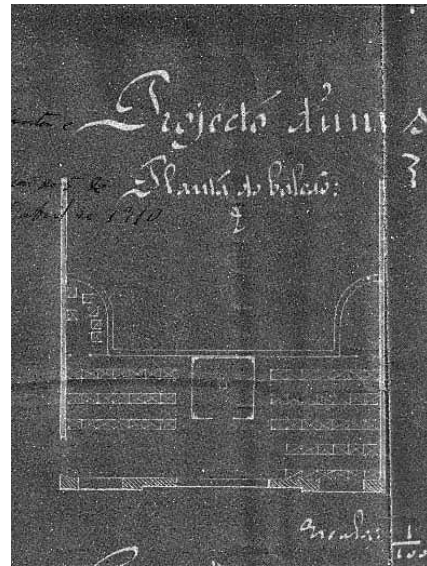


Fig. 27. Projeto do Salão-Theatro. Planta do segundo piso (balcão)

Fonte: AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, 1910

de uma ampla plateia no piso térreo (Fig. 26) e de um pequeno balcão no pavimento superior (Fig. 27), onde os frequentadores do *Salão-Theatro* se acomodavam para assistir às muitas películas cinematográficas e aos distintos espetáculos lá ocorridos. A centenária construção persistiu até à atualidade, apesar de ter sofrido diversas modificações e de não servir mais o propósito para a qual foi erigida.

ESTABELECIMENTOS DE BANHOS QUENTES

Os estabelecimentos de banhos quentes constituíam mais um dos atrativos da estância de veraneio poveira. Os *banhos quentes*, nome pelo qual eram comumente designados, estavam, sobretudo, habilitados para receber forasteiros, que procuravam tratar as suas moléstias. Os banhos de água do mar aquecida terão sido os primeiros a constituir esta modalidade de negócio. Aliás, a prática de banhos quentes na Póvoa remonta ao último quartel de Setecentos, pois, nessa época, alguns monges de Tibães socorreram-se dessa prática. Quando o banho não ocorria no mar era-o feito em casa, uma vez que os religiosos desembolsaram várias maquias, quer para o pagamento de uma «mulher q. conduzia agoa do mar», quer para a compra de «lenha [...] p.^a se aquestar a agoa do banho»⁴³.

Ao longo do século XIX muitos foram os estabelecimentos de banhos quentes fundados na Póvoa. Todos nasceram nas proximidades da orla marítima, sendo esta uma das suas principais idiossincrasias, pois havia a necessidade de se aprovisionarem rápida e facilmente com água do mar. Na sua origem, os estabelecimentos de banhos quentes recorriam ao trabalho braçal para se abastecerem com água. Só mais tarde surgiram novos métodos que permitiram a substituição desta prática. A sua proximidade à praia não se prendia apenas com questões de acessibilidade. Tal facto garantiria também a frequência destes estabelecimentos, uma vez que se encontravam estrategicamente expostos ao seu público-alvo — os banhistas. Muitos desses banhistas vinham até à Póvoa para curar, tratar ou atenuar certas enfermidades diagnosticadas pelos médicos, que prescreviam o tipo de banho mais adequado para cada maleita⁴⁴.

Um dos primeiros estabelecimentos de banhos quentes a funcionar na Póvoa terá sido o de Joaquim Martins do Rio. Esta casa encontrava-se aberta em 1838 e ocupava um dos edifícios da Rua da Junqueira⁴⁵, que à época se estendia pela Rua do Paredão, onde se localizaria o estabelecimento⁴⁶.

Ao consultarmos a imprensa periódica poveira deparámo-nos com diversas notícias, que referiam a inauguração de vários estabelecimentos de banhos quentes, entre as décadas de 1870 e 1880⁴⁷. Contudo desconhecem-se os seus nomes, bem como quem eram os seus proprietários. Se algumas casas desapareceram precocemente, outras houve que se notabilizaram, contribuindo para o sucesso da Póvoa enquanto estância balnear.

⁴³ SMITH, 1965: 242.

⁴⁴ *Casa Ocena*. «O Liberal», ano XX, n.º 983 (12 jul. 1914), p. 4.

⁴⁵ AMORIM, 1991: 297.

⁴⁶ AMORIM, 2004: 136.

⁴⁷ *Banhos Quentes*. «Gazeta da Povoia de Varzim», ano III, n.º 230 (15 set. 1872), p. 3; *Felicitio, e congratulo-me*. «Estrella Povoense», ano X, n.º 528 (15 ago. 1886), p. 1.

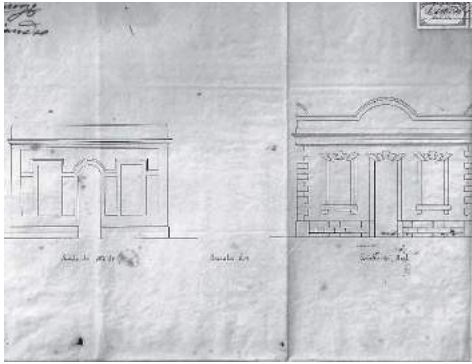


Fig. 28. Projeto de um estabelecimento de banhos quentes. Desenhos dos alçados da Rua do Paredão (à esquerda) e da Rua do Cais Novo (à direita)

Fonte: AMPV – *Autos de Vistoria*, 1886

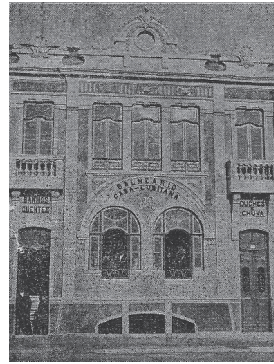


Fig. 29. Reprodução fotográfica do Balneário Lusitana

Fonte: «Revista Ala Arriba», janeiro de 1928

Conservam-se no Arquivo Municipal seis projetos de obras particulares que se referem a alguns dos mais famosos estabelecimentos de banhos quentes da Póvoa. Certos documentos para além de indicarem a função balnear das construções, também mostram como se organizavam interiormente esses espaços.

A *Casa Lusitana* era um dos estabelecimentos mais afamados da Póvoa de Varzim. Embora desconheçamos a sua origem, sabemos que em dezembro de 1886 o seu proprietário, António da Costa Marques, remeteu um requerimento à Câmara Municipal, no qual solicitava a edificação de uma casa situada entre as Ruas do Paredão e do Cais Novo (atual Rua do Tenente Valadim), destinando-se o espaço a «um estabelecimento de banhos quentes»⁴⁸.

Lamentavelmente, as peças desenhadas⁴⁹ anexadas ao requerimento apenas exibem os alçados da construção (Fig. 28). O novo edifício possuía somente um piso, pressupondo-se que fosse uno entre os dois arruamentos⁵⁰. O alçado voltado para a Rua do Cais Novo era rasgado por um vão central e dois laterais de iluminação, sendo as suas molduras constituídas por vários cilhares com a mesma forma, mas com diferentes dimensões. Os cunhais apresentavam guarnições semelhantes, havendo uma clara concordância entre os diversos adornos daquela fachada. Esta era rematada por uma dinâmica platibanda, plasticamente acentuada tanto na parte central, como nos ângulos. O desenho do alçado da Rua do Paredão era relativamente mais simples, sendo também rasgado por três vãos — o central de formato semicircular e os dois la-

⁴⁸ AMPV – *Autos de Vistoria*, CMPV/4051.

⁴⁹ O projeto não foi assinado pelo seu autor.

⁵⁰ Segundo a *Planta da Póvoa de Varzim de 1901*, o lote que julgamos corresponder a este estabelecimento, situado entre as Ruas do Paredão e do Cais Novo, era ocupado por uma construção una.

terais de verga reta. As molduras dos três vãos relacionavam-se entre si, conferindo à fachada uma acentuada plasticidade, quer pela diferenciação dos volumes, quer pela multiplicidade das formas. Tal como a fachada oposta, também esta era sobrepujada por uma platibanda, mas de desenho mais simples.

Cerca de três décadas passadas, mais precisamente em 1917, o proprietário da *Casa Lusitana*, José da Costa Marques, dirigiu um requerimento à Câmara da Póvoa, onde solicitava a construção de um «estabelecimento de banhos quentes e duches, com um andar [...] destinado á sua habitação». O novo balneário foi edificado no Passeio Alegre (Fig. 29), confrontando a parte posterior da propriedade com a Rua da Alegria, ambas artérias privilegiadas do bairro balnear⁵¹.

Ao contrário do projeto anterior, este demonstrou-se mais completo, compreendendo vários cortes, plantas e alçados⁵². Centrando-nos nas plantas do projeto, verificamos a existência de dois vestíbulos no piso térreo, o da direita relativo à residência e o da esquerda ao balneário. A estes compartimentos seguia-se uma sala de espera de onde irrompiam dois corredores laterais que permitiam o acesso às restantes dependências. A área existente entre ambos era ocupada por seis pares de cabines, totalizando doze compartimentos onde ocorriam os banhos de imersão⁵³. À zona das cabines seguia-se uma outra, mas destinada ao duche. Esta era composta por dez cabines, onde os utilizadores se preparavam para o banho, funcionando ainda como barreira visual da área reservada ao duche. No limite da construção encontravam-se o escritório e a casa das caldeiras, possuindo cada compartimento um vão de iluminação (Fig. 30). No que diz respeito à planta do segundo piso, no qual residia o proprietário do balneário, a sua configuração era bastante curiosa, dado que este volume seria significativamente menos extenso do que o do pavimento inferior. Esta solução permitiu a incorporação de claraboias na cobertura do piso térreo, possibilitando quer a entrada de luz direta, quer a ventilação dos espaços internos, tornando as instalações do balneário mais higiénicas e salubres (Fig. 31).

A *Casa Oceânia* também gozava de grande fama na Póvoa. A existência deste estabelecimento remonta ao ano de 1890, uma vez que, nessa data, encontrava-se «recentemente construído». Esta casa pertencia a Manuel Gonçalves de Castro Lopes tendo sido edificada num longo lote entre a Rua do Ramalhão (atual Rua de Latino Coelho) e a Rua dos Banhos (atual Avenida dos Banhos)⁵⁴. À época, o alçado voltado para a Rua dos Banhos confrontava com o areal da praia, conforme nos sugere uma reprodução fotográfica coeva, que perpetuou a primitiva construção (Fig. 32).

⁵¹ AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, CMPV-POP/74(09).

⁵² O projeto foi assinado pelo construtor civil B. Pinheiro.

⁵³ Através dos cortes do projeto foi possível apurar a existência de vidraças nas partes superiores das cabines, o que possibilitava a entrada de luz natural proveniente das vastas claraboias da cobertura.

⁵⁴ *Povoa de Varzim: Banhos Quentes*. «Estrella Povoense», ano XIV, n.º 22 (20 jul. 1890), p. 4.

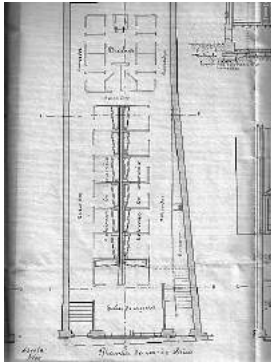


Fig. 30. Projeto do Balneário Lusitana. Planta do piso térreo

Fonte: AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, 1918

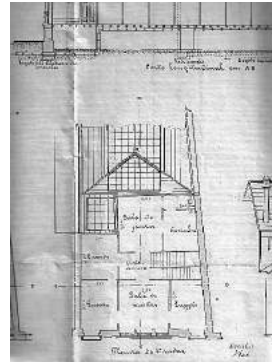


Fig. 31. Projeto do Balneário Lusitana. Planta do segundo piso

Fonte: AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, 1918



Fig. 32. Reprodução fotográfica da Casa Oceânia (anterior a 1896)

Fonte: MEHPV, coleção particular

Este estabelecimento, comparativamente à *Casa Lusitana*, retiraria maiores vantagens pela sua localização, pois situava-se «no ponto mais central do extenso bairro dos banhistas e tão próximo da praia de banhos». Os seus variados serviços também atraíam grande número de clientes, garantindo-lhes «banhos quentes, salgados, doces, de chuva e de assento», cuja a água vinha do oceano através «d'uma excelente bomba hydraulica»⁵⁵.

Em 1896, Manuel Gonçalves de Castro Lopes endereçou um requerimento à autarquia poveira para ampliar o seu estabelecimento⁵⁶. De acordo com a fotografia

⁵⁵ *Povoa de Varzim: Banhos Quentes*. «Estrella Povoense», ano XIV, n.º 22 (20 jul. 1890), p. 4.

⁵⁶ AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, CMPV-POP/2(38).

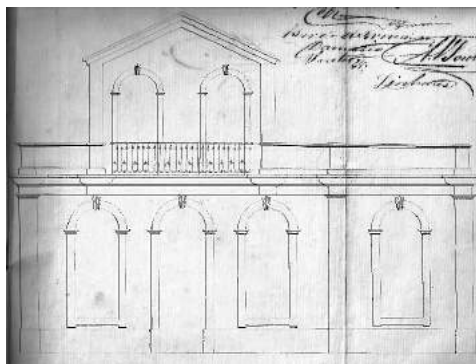


Fig. 33. Projeto da Casa Oceânia. Desenho do alçado da Rua dos Banhos (atual Av. dos Banhos)

Fonte : AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, 1896

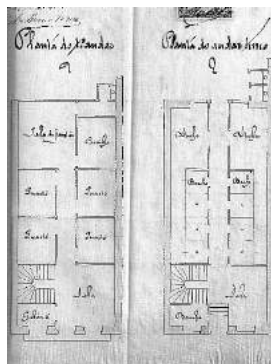


Fig. 34. Projeto da Casa Oceânia. Plantas dos pisos superior (à esquerda) e térreo (à direita)

Fonte : AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, 1904

anteriormente citada, sabemos que a *Casa Oceânia* se encontrava estabelecida numa pequena edificação térrea, cuja fachada era constituída por um vão de entrada ladeado por dois de iluminação, sendo a cobertura rasgada por uma trapeira. O novo projeto⁵⁷ previa o levantamento de mais um piso, substituindo a trapeira por um volume mais expressivo, bem como a construção de um anexo ao lado da primitiva casa. O responsável pelo projeto procurou, de certo modo, preservar a coerência arquitetónica do imóvel, desenhando os novos vãos em consonância com os pré-existentes (Fig. 33).

Na década seguinte, mais precisamente em 1904, Manuel Gonçalves de Castro Lopes procedeu à reconstrução do seu estabelecimento situado na Rua do Ramalhão, remetendo, portanto, um projeto à Câmara Municipal da Póvoa⁵⁸.

De acordo com as peças desenhadas⁵⁹ verificámos tratar-se de uma construção de dois pavimentos, reservando-se a área do térreo para o estabelecimento de banhos quentes e a área do piso superior para a residência de Manuel Gonçalves de Castro Lopes. Centrando-nos apenas no pavimento inferior, este integrava uma sala de espera, ao lado da qual se encontrava uma grande cabine de banho. Mais adiante, abria-se um longo corredor central, que permitia o acesso a oito cabines de banho e a dois compartimentos de duche (Fig. 34). Ao nível do alçado principal, cujo desenho mereceu um cuidado especial por parte do projetista, a construção apresentava três vãos no registo inferior, aos quais correspondiam outros três no registo superior, sendo estes abrangidos por uma sacada suportada por quatro mísulas. Conforme referimos,

⁵⁷ O projeto foi assinado pelo arquiteto Gonçalo Artur Cruz.

⁵⁸ AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, CMPV-POP/2(92).

⁵⁹ O projeto foi assinado pelo arquiteto Gonçalo Artur Cruz.

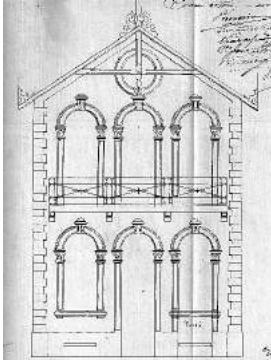


Fig. 35. Projeto da Casa Oceânia. Desenho do alçado da Rua de Latino Coelho

Fonte: AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, 1904

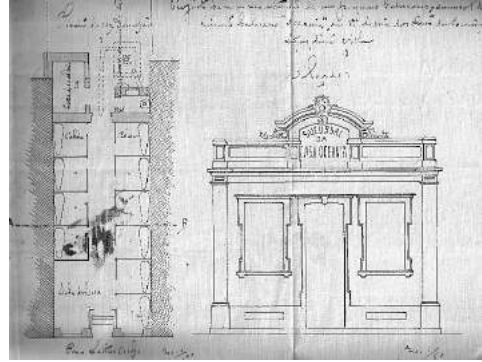


Fig. 36. Projeto da sucursal da Casa Oceânia. Planta e alçado da Rua de Latino Coelho

Fonte: AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, 1913

o projeto apresenta alguns pormenores interessantes, que conferem à construção uma aparência singular. Entre eles destacamos as molduras dos vãos, cujas ombreiras eram coroadas por pequenos capitéis, onde pousavam padieiras de formato semicircular, encerrando cada arco uma pedra de fecho esculpida. Também os cunhais foram destacados pelo projetista, sendo compostos por sucessivos cilhares de formato irregular. O telhado assumiu igualmente uma configuração original, pendendo ligeiramente sobre a via pública.

Em 1913, Maria das Dores da Conceição Lopes, a viúva de Castro Lopes, empreendeu a ampliação do seu negócio, solicitando à Câmara da Póvoa a edificação de uma pequena casa, para lá estabelecer uma sucursal do seu estabelecimento. O novo balneário, tal como a sua matriz, situava-se na Rua de Latino Coelho (outrora Rua do Ramalhão).

De acordo com o projeto⁶⁰ a nova construção organizava-se em torno de um longo corredor central, encontrando-se do lado esquerdo uma sala de espera e quatro cabines de banho e do lado direito outras seis cabines. Relativamente ao desenho do alçado principal, este era rasgado por três vãos, sendo o central de acesso ao interior e os dois laterais de iluminação. A pequena casa era ainda rematada por uma elaborada platibanda⁶¹, que, de certa forma, dava ânimo à singela construção (Figs. 35 e 36).

No início do século XX a Póvoa viu nascer um novo estabelecimento de banhos quentes — o *Balneário Povoense* (Fig. 37). Segundo uma notícia publicada, em julho de 1914, Francisco Manuel Pinheiro acabava de «dotar esta praia com um novo e mag-

⁶⁰ O projeto foi assinado pelo arquiteto Gonçalo Artur Cruz.

⁶¹ A parte central da platibanda foi projetada para receber o nome do estabelecimento, funcionando como um painel publicitário, no qual estaria escrito: «SUCURSAL DA CASA OCEANIA».

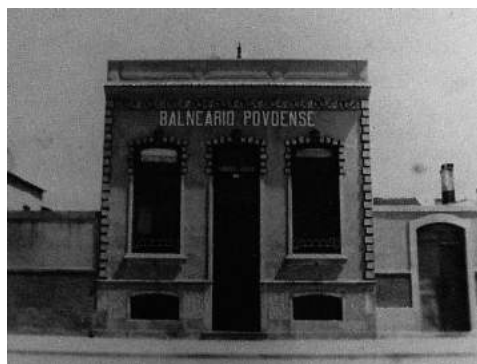


Fig. 37. Reprodução fotográfica do Balneário

Povoense [s. d.]

Fonte: MEHPV

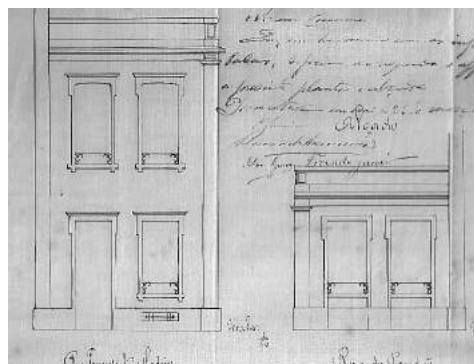


Fig. 38. Projeto para um estabelecimento de banhos

quentes. Desenho dos alçados da Rua do Tenente

Valadim (à esquerda)

e da Rua do Paredão (à direita)

Fonte: AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, 1904

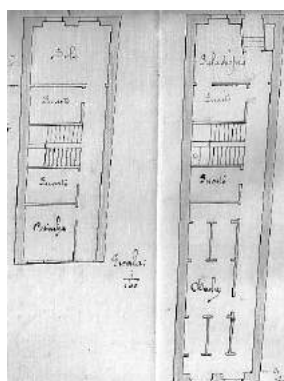


Fig. 39. Projeto para um estabelecimento de banhos

quentes. Plantas do piso superior (à esquerda) e do

piso térreo (à direita)

Fonte: AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, 1904

nífico balneario», localizado na Rua dos Banhos (atual Avenida dos Banhos). Conforme refere o periódico *Estrella Povoense*, o proprietário do balneário havia «passado a sua vida [...] naquela industria de banhos»⁶². Conforme veremos, este estabelecimento não seria o primeiro pertencente àquele individuo.

Cerca de dez anos antes, Francisco Manuel Pinheiro endereçou um requerimento à Câmara da Póvoa para reconstruir a sua habitação. Por si só o documento nada nos

⁶² *Novo balneario*. «Estrella Povoense», ano XXXIV, 2.ª série, n.º 2089 (26 jul. 1914), p. 2.

revela acerca do estabelecimento de banhos quentes. Contudo, o projeto⁶³ foi fundamental para a sua identificação. De acordo com as peças desenhadas, o novo edifício inseria-se num lote estreito, confrontante com as Ruas do Tenente Valadim e do Paredão. Todavia, os dois alçados divergiam quanto ao número de pavimentos, pois o da Rua do Tenente Valadim era constituído por dois pisos e o da Rua do Paredão somente por um (Fig. 38). Ainda assim, o desenho dos alçados nada esclarece sobre a funcionalidade do espaço, mas a planta do piso térreo revela-nos um interior curioso — uma sala de espera, dois quartos e uma área de duches entre quatro cabines (Fig. 39). Já no piso superior encontravam-se compartimentos comuns de uma habitação — uma sala, uma cozinha e dois quartos —, onde provavelmente vivia o proprietário⁶⁴.

Conforme referimos, em 1914, Francisco Manuel Pinheiro estabeleceu-se numa nova edificação da Rua dos Banhos. Porém, nada sabemos acerca da origem desta construção, pois ignoramos a existência do seu projeto, ficando, deste modo, incompleta a história deste estabelecimento.

As informações mais relevantes sobre o *Balneário Povoense* foram retiradas de alguns periódicos poveiros, nomeadamente do *Estrella Povoense*, que refere o seu horário de funcionamento — das 5:00 às 16:00 horas —, bem como algumas características do seu interior — possuía «onze banheiras de azulejo e uma de ferro esmaltado». Os serviços disponibilizados pelo *Povoense* variavam entre «banhos quentes — salgados e doces, banhos de imersão e duches», vindo a água salgada diretamente do mar, com recurso a um motor «de fabrico inglês» com potência de três cavalos. Também a «tribuna de banhos de duche» era de origem estrangeira, sendo «montada pela conhecida empresa inglesa J. Minchim J.^{or}»⁶⁵. De acordo com todas estas informações, podemos concluir que o *Povoense* foi construído com recurso a modernos mecanismos, configurando-se como um estabelecimento modelo da praia da Póvoa.

CONCLUSÃO

A Póvoa de Varzim soube desde o século XVIII retirar os melhores frutos que o mar lhe poderia oferecer. Não podendo expandir-se fisicamente para jusante, para o mar, a Póvoa procurou adaptar-se e aprendeu a crescer com o mar. Foi deste modo que a pequena vila balnear explorou o seu principal filão, atraindo banhistas das mais diversas proveniências. Para o sucesso da estância de veraneio também muito contribuiu o seu fulgurante comércio, salientando-se sobretudo os estabelecimentos, que tinham como principal cliente o forasteiro.

⁶³ O projeto foi assinado pelo arquiteto Gonçalo Artur Cruz.

⁶⁴ AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, CMPV-POP/2(94).

⁶⁵ *Novo balneario*. «Estrella Povoense», ano XXXIV, 2.ª série, n.º 2089 (26 jul. 1914), p. 2.

FONTES

Arquivo Municipal da Póvoa de Varzim (AMPV)

AMPV – *Autos de Vistoria*, cx. 4051, CMPV/4051.

AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, cx. 2.

AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, cx. 24.

AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, cx. 46.

AMPV – *Projetos de Obras Particulares*, cx. 74.

BANHOS Quentes. «Gazeta da Povoia de Varzim», ano III, n.º 230 (15 set. 1872), p. 3.

CASA Ocenea. «O Liberal», ano XX, n.º 983 (12 jul. 1914), p. 4.

CASTRO Bicho. «Ala Arriba: revista mensal de propaganda da praia de banhos da Póvoa de Varzim», ano I, n.º 1 (dez. 1927), p. 1.

«Estrella Povoense», ano XIX, n.º 22 (20 jul. 1890).

FELICITO, e congratulo-me. «Estrella Povoense», ano X, n.º 528 (15 ago. 1886), p. 1.

GRAÇA, António dos Santos (1917) – *Grand Hotel: a sua inauguração*. «O Comercio da Povoia de Varzim: Seminario do Partido Republicano Português», ano XIV, n.º 27 (15 jul. 1917), p. 2.

LISBOA: 26 d'Outubro. «Segundo Supplemento á Gazeta de Lisboa», n.º XLIII (26 out. 1793).

NOVO balneario. «Estrella Povoense», ano XXXIV, 2.ª série, n.º 2089 (26 jul. 1914), p. 2.

NOVO teatro. «A Comarca», ano I, n.º 25 (2 jul. 1876), p. 2.

O MILAGRE. «O Grillo: Jornal Satyrico e Noticioso», ano I, n.º 27 (24 out. 1875), p. 3.

POVOA de Varzim: Banhos Quentes. «Estrella Povoense», ano XIV, n.º 22 (20 jul. 1890), p. 4.

SALÃO-THEATRO. «O Commercio da Povoia de Varzim: Seminario do Partido Republicano Português», ano VII, n.º 36 (4 ago. 1910), p.3.

THEATRO. «A Independencia», ano IX, n.º 443 (17 ago. 1890), p. 1.

THEATROS. «A Comarca», ano I, n.º 35 (17 set. 1876), p. 2.

BIBLIOGRAFIA

AMORIM, Francisco Gomes de (1881) – *Garrett – Memorias Biographicas*. Lisboa: Imprensa Nacional, tomo I.

AMORIM, Manuel (1991) – *Camilo e Sena Freitas*. «Póvoa de Varzim Boletim Cultural», vol. XXVIII, n.º 2. Póvoa de Varzim: Câmara Municipal da Póvoa de Varzim.

AMORIM, Sandra Araújo de (2004) – *Vencer o mar, ganhar a terra – construção e ordenamento dos espaços na Póvoa pesqueira e pré-balnear*. Póvoa de Varzim: Câmara Municipal da Póvoa de Varzim.

- ARANHA, Pedro W. de Brito (1883) – *Memorias Historico-Estatisticas de algumas Villas e Povoações de Portugal*. Lisboa: Livraria de A. M. Pereira.
- BARBOSA, Jorge (1970) – *Toponímia da Póvoa de Varzim*. Póvoa de Varzim: Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, vol. I.
- ____ (1980) – *Toponímia da Póvoa de Varzim*. Póvoa de Varzim: Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, vol. VI.
- BARBOSA, Viriato Ferreira (1972) – *A Póvoa de Varzim (Ensaio da História desta Vila)*. Póvoa de Varzim: [s. n.].
- CASTRO, D. João de (1906) – *Jornadas no Minho: Impressões, aventuras e travessuras de dois excursionistas meridionaes*. Lisboa: Ferreira & Oliveira, Lda.
- FERREIRA, Ana Maria A. P. (2014) – *Os hotéis de Lisboa no contexto das políticas e das culturas urbanas do século XIX*. «Revista Turismo e Desenvolvimento», n.º 21/22. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- GAMA, J. (1886) – *Guia Portatil do Viajante em Portugal e Itinerarios das Viagens Circulatorias em Hespanha e França*. 2ª ed. Porto: Typographia Occidental.
- LANDOLT, Cândido Augusto (1912) – *Almanaque da Póvoa para 1912: Historico, descriptivo, illustrado, litterario e annunciador*. Póvoa de Varzim: A Propaganda.
- [LEITÃO, Joaquim] [1907] – *Póvoa de Varzim: Separata do Guia das Praias, Thermas, Estancias e Sanatorios de Portugal*. Porto: Francisco Coimbra & C.^a.
- MATOS, Rui Manuel C. de Campos (2016) – *A Arquitetura do Turismo Terapêutico – Madeira e Canárias, 1800-1914*. Lisboa: Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. Tese de doutoramento.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1997) – *Garrett (Almeida)*. In BERNARDES, José Augusto Cardoso, dir. – *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, vol. 2.
- ORTIGÃO, José D. Ramalho (1876) – *As Praias de Portugal: Guia do Banhista e do Viajante*. Porto: Livraria Universal.
- SMITH, Robert C. (1965) – *Os Banhos de Mar na Póvoa de Varzim no Século XVIII*. «Póvoa de Varzim Boletim Cultural», vol. IV, n.º 1. Póvoa de Varzim: Câmara Municipal da Póvoa de Varzim.
- TORRES, Carlos Manitto (16 de março de 1958) – *A evolução das linhas portuguesas e o seu significado ferroviário*. «Gazeta dos Caminhos de Ferro», ano LXXI, n.º 1686. Lisboa: [s. n.].
- VAQUINHAS, Irene (2010) – *Apontamentos para a História do Teatro-Circo Saraiva de Carvalho da Figueira da Foz (1884-1895)*. «Arquipélago – História», 2.ª série, vols. XIV-XV (2010-2011). Ponta Delgada: Universidade dos Açores.
- VIEIRA, José Augusto (1887) – *O Minho Pittoresco*. Lisboa: Livraria de A. M. Pereira, vol. II.

EQUIPAMENTOS DA CIDADE MODERNA DOS ALMADAS

LÍLIA PAULA TEIXEIRA RIBEIRO*

Na segunda metade do século XVIII, a cidade do Porto experienciou um aturado processo de renovação, sob os desígnios da política despótica conduzida por Sebastião José de Carvalho e Melo.

Na sequência dos motins de 1757, que preconizavam a abolição da Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro — um dos mais significativos esteios da política pombalina — o ministro de D. José I adotou medidas para eliminar quaisquer focos de resistência: determinou a ocupação da cidade por forças militares; sobrecarregou os moradores com o aboletamento das tropas e com um imposto para financiar soldos e munições de guerra; substituiu a equipa de vereação; extinguiu a Casa dos Vinte e Quatro; puniu as pessoas integradas na lista oficial dos condenados e nomeou o seu primo, João de Almada e Melo, para ocupar o cargo de Governador do Partido Militar do Porto¹.

João de Almada associou o seu nome à história das grandes transformações urbanas que alteraram a morfologia da cidade, no exercício do cargo de presidente da Junta das Obras Públicas, entre 1763 e 1786. Este organismo — constituído pelo corpo camarário, sob a presidência de um representante da Coroa, que funcionava como

* Doutora em História da Arte Portuguesa, Investigadora do CEPES, Professora do QA da Escola Básica e Secundária de Escariz – Arouca. ribeiro.lilia@gmail.com.

¹ RIBEIRO, 2013: 83.

elo de ligação entre o senado e o poder central — procedeu ao planeamento, coordenação e gestão do espaço urbano, em consonância com os postulados iluministas. De igual modo, materializou grandes obras de transformação e modernização da malha urbana medieval e de crescimento extramuros, intentando corrigir erros decorrentes de um crescimento desorganizado e satisfazer os requisitos do burgo em expansão, tendo presente a racionalização estética e funcional do espaço, a prevalência do interesse público sobre o privado, a salubridade pública e o conforto dos habitantes².

A Junta das Obras Públicas — provida de recursos para financiar as empreitadas — superintendeu processos de expropriações de casas e terrenos bem como a elaboração, aprovação e execução de projetos. Conduziu os programas de urbanização da cidade colocando o enfoque em objetivos estruturais, no sentido de melhorar a articulação entre a zona ribeirinha e a parte alta da cidade; ampliar e requalificar praças, terreiros, ruas e vielas existentes; abrir praças públicas e novas ruas, largas, retilíneas, arejadas, luminosas e ladeadas por passeios; melhorar a adução de águas; ordenar o traçado dos novos bairros localizados extramuros; regularizar as fachadas dos edifícios, conferindo uniformidade e, nalguns casos, monumentalidade ao conjunto³.

A ampliação urbana portuense seguiu uma estrutura radioconcêntrica que englobava o núcleo medieval. A rua do Almada — que iria desembocar na praça de Santo Ovídio — constituía o eixo principal deste plano, em torno do qual se articulava um conjunto de artérias com duas praças secundárias: a praça de Nossa Senhora da Conceição e a praça do Almada. Ainda no decurso desta campanha, delinearam arranjos no interior do velho burgo. Destacamos a reforma da praça da Ribeira e a abertura da rua de S. João, sobre o rio da Vila. Fora do perímetro da muralha, programaram o novo bairro do Laranjal. Entretanto, refulge a construção de novos eixos radiais — rua de Santa Catarina (1774), rua Direita de Santo Ildefonso (1778) e rua de Cedofeita (1782) — e subsequente articulação. A ampliação da praça de Santo Ovídio e o projeto de abertura da rua da Boavista (1782) facilitaria a ligação da praça com o eixo de Cedofeita; a criação da rua Formosa permitiria a comunicação entre o eixo de Santa Catarina e o bairro de Santo Ildefonso; a abertura das ruas de Santo António e dos Clérigos consolidaria a visão unitária e global da cidade⁴.

A segunda metade de setecentos corresponde a uma época áurea no campo das intervenções urbanísticas, como acabámos de demonstrar, e das realizações arquitectónicas. Doravante, a fisionomia da cidade, profundamente marcada pelo barroco, assumiria novos contornos e uma feição peculiar mercê da coexistência de diversas *nuances* estilísticas.

² RIBEIRO, 2013: 86-88.

³ RIBEIRO, 2013: 88.

⁴ RIBEIRO, 2013: 88-90.

A primeira metade da centúria coincide com a implantação e afirmação do barroco, que reúne na arquitetura religiosa e na Casa Nobre alguns dos modelos mais representativos⁵. Neste cenário, encontramos uma tendência tradicional, seguidora de esquemas arquitetônicos maneiristas, a par de uma outra tendência mais arrojada e exuberante, que utiliza uma nova linguagem decorativa, introduzida com as obras de restauro e beneficiação da catedral realizadas durante o período da Sede Vacante, que contaram com a participação de Nicolau Nasoni, autor do risco de obras emblemáticas do barroco portuense, nomeadamente da igreja, enfermaria-secretaria e Torre dos Clérigos (1732-1773) e da nova fachada da Igreja da Misericórdia (1749-1750), onde introduziu elementos da gramática decorativa do rococó⁶.

Na segunda metade do século XVIII, o formulário barroco e *rocaille* continuou a reunir inúmeros adeptos entre clientes e artistas. O gosto tradicional do encomendador e o conservadorismo estilístico dos indivíduos que projetaram a cidade — a par da frequente morosidade das obras — explicam a força da tradição e a persistência das formas do passado. Surgiram então edifícios religiosos integrados no período tardobarroco: a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (1756) da autoria de José de Figueiredo Seixas; a Igreja da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa (1759), cujo novo plano foi elaborado pelo mesmo pintor-arquiteto; a Igreja da Irmandade de Nossa Senhora do Terço (1756-1759); e a nova igreja do Mosteiro de S. Bento da Avé Maria (1784-1794), gizada por Manuel Álvares⁷.

Paralelamente, foram lançadas as bases da modernidade na segunda cidade do reino. Neste processo assumiram especial relevância as diretrizes do programa da Junta das Obras Públicas, que evidenciam a influência do denominado «estilo pom-balino» e a pujança da colónia britânica liderada por John Whitehead que inculca na cidade a cultura da sua pátria. Acresce referir a utilização de gravuras e o alcance pedagógico da tratadística na divulgação das novas correntes artísticas⁸.

Os edifícios que resultaram da atividade da Junta das Obras Públicas acusam o espírito que presidiu ao plano de reconstrução de Lisboa após o terramoto de 1755, mercê da importação de projetos da capital, com destaque para o risco da Cadeia e Tribunal da Relação, e da participação de colaboradores provenientes da capital. Por sua vez, o neopalladianismo de influência inglesa encontra expressão no Hospital de Santo António, desenhado por John Carr; na Casa da Feitoria, projetada por John Whitehead; e na capela de Nossa Senhora do Ó, que encimava a Porta da Ribeira. A arquitetura da Junta das Obras Públicas e as construções neopalladianas concorrem para a afirmação do classicismo que conduziria ao neoclássico. Dentro deste

⁵ ALVES, 2005: 145.

⁶ RIBEIRO, 2013: 90.

⁷ ALVES, 2005: 140.

⁸ RIBEIRO, 2013: 92.

gosto foram erigidas três importantes construções da década de 90: o Quartel do Segundo Regimento de Infantaria; a Real Casa Pia de Correção e de Educação e Aquecimento das Partidas Avulsas; e o Teatro de S. João⁹.

Na denominada «época dos Almadas», o Porto conheceu intervenções urbanísticas e arquitetónicas de vulto, enquadradas no processo de estruturação e afirmação do Estado, que intentam dar resposta às exigências da modernidade e manifestam uma atitude de secularização do espaço urbano. A arquitetura civil adquiriu então maior ímpeto e magnitude. Surgiram edifícios públicos civis dotados de funções e tipologias específicas, tais como prisões, hospitais, teatros e quartéis, que conferem uma nova imagem ao burgo. No âmbito deste trabalho, debruçar-nos-emos sobre as principais obras inscritas no esforço de construção dos equipamentos da cidade moderna: a Cadeia e Tribunal da Relação; o Hospital de Santo António; o Teatro de S. João; o Quartel do Segundo Regimento de Infantaria; e a Real Casa Pia de Correção e de Educação e Aquecimento das Partidas Avulsas.

O terramoto de 1 de novembro de 1755 deixou a Cadeia da Relação muito arruinada. O edifício estava em obras desde o início da década. Em 12 de março de 1750, a empreitada havia sido arrematada pelo mestre pedreiro José Francisco, que deveria respeitar o projeto solicitado a Nicolau Nasoni e dar início aos trabalhos em maio desse mesmo ano. No entanto, em dezembro ainda não estava definida a localização do imóvel. Pela carta régia de 30 de julho de 1751, D. José I achou por bem manter o edifício no mesmo local, proceder à sua demolição gradual e realizar as obras por partes. Determinou também que o Senado providenciasse uma planta do terreno, contemplando as ruas com as quais o imóvel iria confinar. De igual modo, devia encomendar um novo plano a Nasoni. Em face do exposto, Jaime Ferreira Alves admite a existência de dois projetos. Relativamente ao andamento dos trabalhos, as informações são escassas. Sabemos que em 1752 ruiu a parte onde funcionava a Relação e que em 1755 a cadeia ficou praticamente destruída. Durante este período, nada de vulto terá sido efetuado. Após o sismo, apenas registamos pequenas reparações. O risco de Nasoni seria substituído pelo projeto do arquiteto e engenheiro militar Eugénio dos Santos e Carvalho, figura de renome no panorama artístico nacional¹⁰.

O Governador das Justiças, João de Almada e Melo, encetou diligências para dar início às obras da nova Cadeia e Tribunal da Relação. Em 7 de novembro de 1766, a obra foi posta a lances e arrematada pelos mestres pedreiros, residentes em Braga, Henrique Ventura, Ambrósio dos Santos e António Ferreira do Vale. Começaram por construir o corpo do edifício entre a rua das Taipas e S. Bento da Vitória. Deram continuidade aos trabalhos erigindo a parte voltada para a rua de S. Bento, que cor-

⁹ ALVES, 2005: 147-150.

¹⁰ ALVES, 1988: 218-219.

responde à fachada principal. Por fim, edificaram o corpo voltado para a muralha, entretanto desaparecida, onde hoje temos o jardim da Cordoaria. Em 1767, foi arrematada a obra das grades. Em 1769, o mestre carpinteiro José Francisco Santiago, que veio a fazer sociedade com os mestres pedreiros António da Costa, Caetano Pereira e José Francisco, arrematou a obra carpintaria e Henrique Ventura logrou a obra trolha¹¹.

Para pagar a construção, João de Almada começou por aplicar a verba do Cofre das Obras da Relação. Em 1768, a Companhia Geral do Alto Douro libertou 18 795\$745 réis. Consumido o montante, o Governador das Justiças recorreu a empréstimos e apelou à intervenção de D. Maria I, no sentido de viabilizar o financiamento. Apesar do esforço desencadeado, não chegou a ver a obra acabada. A Cadeia e Tribunal da Relação só ficou concluída em 1796, dez anos após o seu falecimento¹².

Conforme referimos com anterioridade, o projeto da nova Cadeia e Tribunal da Relação foi importado de Lisboa. Eugénio dos Santos e Carvalho terá elaborado o risco a partir da planta aérea que o Senado mandara executar em 1751¹³. Os apontamentos que o acompanhavam eram de Francisco Pinheiro da Cunha¹⁴.

O arquiteto desenhou uma estrutura de planta poligonal. Orientou a fachada principal para nascente, isto é, para a rua de S. Bento da Vitória (Fig.1). Sublinhou o centro da composição com um pórtico monumental constituído por portada e janelão com varanda e rematado por um frontão triangular sobrepujado com estátuas e bandeiras, cujo tímpano decorou com as armas reais. No entanto, a imponência do conjunto seria penalizada pela estreiteza da rua. Eugénio dos Santos conferiu à fachada voltada a nordeste o segundo posto em importância, contribuindo para o arranjo urbanístico da praça e Porta do Olival. Ainda que estreita, extravasa elegância. Adossado à parede, sobressai um chafariz por cima do qual encontramos uma varanda, que percorre toda a fachada, suportada por cinco consolas. O acesso à varanda é feito por uma portada enquadrada por pilastras. Por cima da cornija, destaca-se o escudo com as armas reais ladeado por troféus. As fachadas norte e sul, voltadas para artérias secundárias, eram mais simples. Não obstante, a primeira apresenta um certo movimento que lhe é conferido pelo ligeiro avanço do corpo central. O edifício possui um aspeto severo. O piso inferior «em rústico» é rasgado por uma fiada de janelas — exceto na fachada nordeste — e por duas portadas: uma na ala nascente e outra na ala nordeste. O segundo piso conta com duas portadas que permitem aceder às varandas (fachadas nascente e nordeste), um janelão (fachada norte) e janelas em correspondência com as do primeiro piso e com as do mezanino (fachadas nascente, norte e

¹¹ ALVES, 1988: 219-220.

¹² ALVES, 1988: 220-222.

¹³ ALVES, 1988: 222.

¹⁴ ALVES, 1988: 219.

sul). O interior reunia as seguintes dependências: sala do Tribunal, «enxovias»; celas individuais; enfermaria; capela; oratório; salas para a guarda; cozinha e quartos para o cozinheiro e ajudantes¹⁵.

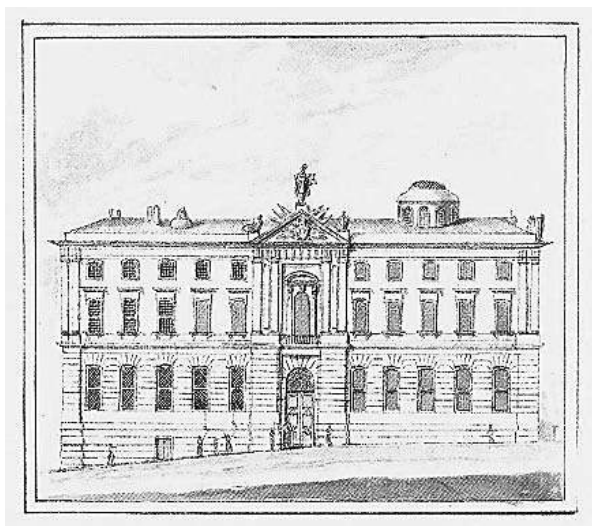


Fig. 1. Cadeia e Tribunal da Relação (lado de S. Bento da Vitória)

Fonte: Desenho de Joaquim Cardoso Vitória Vilanova, 1833

Flávio Gonçalves enaltece o pioneirismo do plano de Eugénio dos Santos e Carvalho, na medida em que constitui o primeiro edifício de carácter pragmático inscrito numa arquitetura de formulação racional¹⁶. Por sua vez, José-Augusto França enfatiza a «severidade pesadona da Relação» incapaz de derrotar «as estruturas seiscentistas da tradição portuguesa»¹⁷. Em nosso entender, trata-se de uma das obras mais interessantes realizadas no Porto, na segunda metade do século XVIII.

Um outro edifício contemporâneo, de feição inteiramente laica, que se impõe na paisagem urbana pela sua estrutura e monumentalidade é o Hospital de Santo António, mandado construir pela Santa Casa da Misericórdia do Porto.

A Irmandade geria uma vasta rede assistencial. Todavia, a capacidade de resposta em matéria de cuidados da saúde era manifestamente insuficiente. O Hospital de Dom Lopo, situado na rua das Flores, estava sobrelotado e a sua localização contrariava os modernos preceitos de higiene e salubridade pública por estar implantado

¹⁵ ALVES, 1988: 222-223.

¹⁶ GONÇALVES, 1990: 177.

¹⁷ FRANÇA, 1966: 58.

na malha urbana, num local húmido, desprovido de ventilação e com um cemitério nas traseiras¹⁸.

Neste contexto, a Santa Casa solicitou autorização régia para edificar um novo hospital. Pela carta de 12 de junho de 1767, D. José I enalteceu o intento, aprovou o local onde seria implantado — Campo de S. Lázaro — e reconduziu a Mesa, presidida por D. António de Lancastre, para otimizar o andamento dos trabalhos. No que concerne à eleição do lugar, a escolha final recairia sobre um vasto terreno situado entre a Cordoaria e o Quartel do Primeiro Regimento, por ser mais central, dispor de água com fartura e possuir ares de boa qualidade. Esta opção mereceu apoio régio, como nos testemunha a carta de 3 de junho de 1768. Nesse mesmo diploma, o monarca pronunciou-se a propósito da aquisição das propriedades necessárias para a construção do hospital: determinou que fossem pagas pelo seu justo valor, de acordo com a avaliação efetuada por peritos e louvados, nomeados por ambas as partes. Além disso, indicou o nome de João de Almada e Melo para levar a cabo a inspeção da obra, à semelhança do que acontecia com todas as obras públicas realizadas no Porto¹⁹.

A Santa Casa da Misericórdia encomendou o projeto a um especialista de renome em arquitetura hospitalar: John Carr, natural do Yorkshire. Esta escolha seria impulsionada por John Whitehead e pelo reverendo Henry Wood, conterrâneos do arquiteto a residir no Porto. O cônsul era amigo de João de Almada, com quem colaborava, trocava ideias e partilhava o gosto pela linguagem arquitetónica de inspiração palladiana. Ademais, exercia uma enorme capacidade de influência nos meios sociais e culturais da cidade. Por sua vez, o capelão da comunidade inglesa no Porto — Henry Wood — funcionaria como intermediário entre o encomendador e o arquiteto. Desta feita, foram introduzidas mudanças significativas na prática e na cultura arquitetónica vigente, cujas obras vinham sendo protagonizadas por engenheiros militares, arquitetos amadores, mestres pedreiros e cenógrafos e ainda um cunho de erudição e modernidade à imagem da cidade profusamente modelada pelo barroco²⁰.

John Carr investiu tempo e empenho no projeto do hospital portuense. Realizou uma viagem pelo reino para estudar os principais hospitais britânicos antes de começar a desenhar os planos e submeteu o risco à apreciação do rei Jorge III. No segundo semestre de 1769, expediu os desenhos para Portugal por intermédio do capitão Robert Sconsvar, tendo cobrado 500 libras. O trabalho constava de onze plantas, seis desenhos pormenorizados e um «livro» com explicações. Numa carta dirigida a D. António de Lancastre, datada de 5 de novembro de 1769, John Carr manifestou agrado com a aprovação do projeto — que traduziria as modernas tendências da

¹⁸ RIBEIRO, 2013: 112-113.

¹⁹ RIBEIRO, 2013: 113-119.

²⁰ RIBEIRO, 2013: 145.

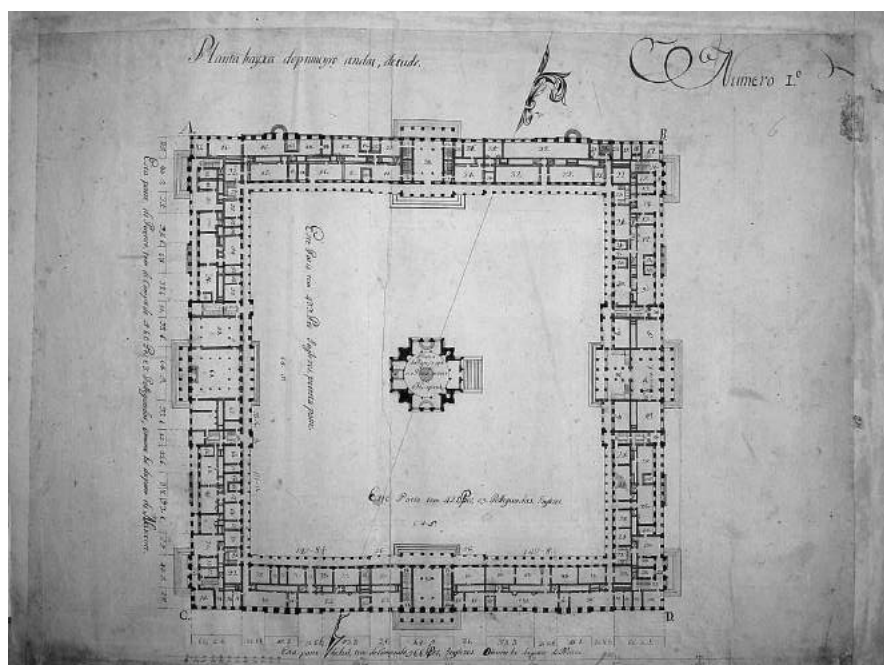


Fig. 2. Hospital de Santo António. Planta baixa de todo o 1.º sobrado. N.º 1

Fonte: A.H.S.C.M.P. – D-32-2_ Planta do HSA

arquitetura hospitalar e o prestígio da Santa Casa — e com a prontidão do pagamento. Enalteceu a qualidade estética e funcional do edifício e deu indicações detalhadas para facilitar a leitura do risco e precaver erros de execução. De igual modo, prontificou-se a acompanhar a obra e a enviar modelos de partes ampliadas, sempre que fosse necessário. O projeto seria gerido a partir da Grã-Bretanha, uma vez que o arquiteto nunca pisou solo luso²¹.

O hospital projetado por John Carr ostenta quatro alas monumentais, dispostas de modo a formar um quadrilátero, com um grande pátio, cujo centro seria ocupado por uma igreja de cruz grega com zimbório, inspirada em obras de Palladio (Fig.2). A fachada principal, virada a nascente, bem como a sua correspondente no poente, apresenta cinco corpos: o corpo central exibe um pórtico hexastilo com frontão, pseudo torres, janelas venezianas e um mezanino; os corpos intermédios, com dois andares, um pouco mais recuados, são coroados no centro por dois pequenos frontões triangulares; os corpos das extremidades também têm dois andares, exceto na área central, onde num pórtico tetrástilo surge um mezanino, que estabelece um terceiro piso (Fig.3). O corpo central

²¹ RIBEIRO, 2013: 203-206.

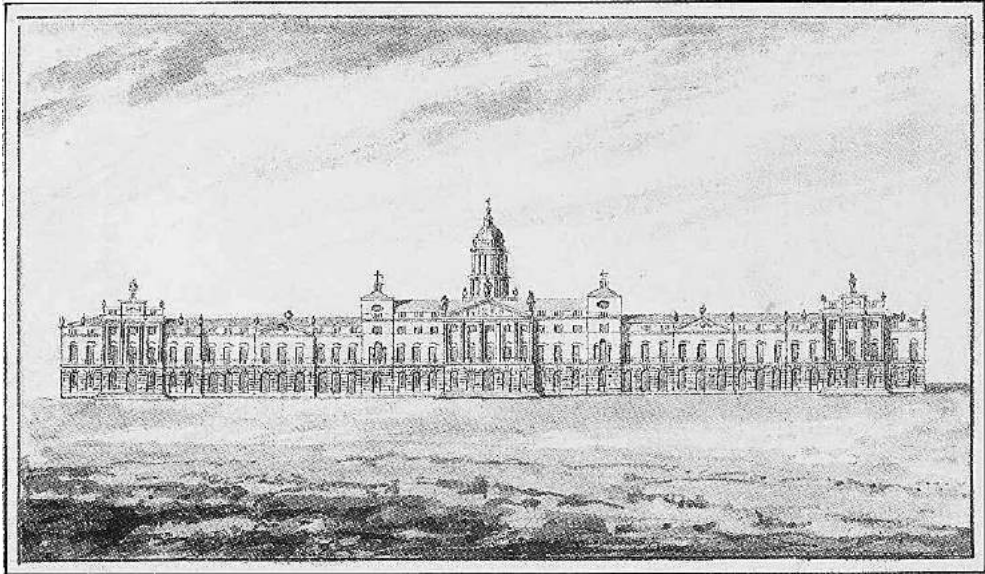


Fig. 3. Projeto do Hospital de Santo António. Fachada nascente e poente

Fonte: Desenho de Joaquim Cardoso Vitória Vilanova, 1833

do frontispício — com três andares — mostra influências da fachada que Colen Campbell desenhara para *Wanstead House*. O remate superior apresenta um ático balaustrado, urnas, estátuas e frontões. Relativamente às alas do norte e do sul, os alçados exteriores mostram três corpos — um central e dois laterais — com uma estrutura análoga ao esquema do corpo central e dos corpos intermédios das fachadas do nascente e do poente²².

John Carr consignou o piso térreo a aposentos de funcionários, capelães, estudantes de medicina e cirurgia, apartamentos para lunáticos e equipamentos, tais como: cozinhas, lavandarias, casas para fornos, carvão, lenha, etc. Para a banda poente projetou uma capela com galerias. Destinou praticamente todo o segundo andar a enfermarias, onde os doentes seriam repartidos de acordo com o género e com a natureza da doença. Reservou o terceiro sobrado — circunscrito aos corpos do edifício com pórticos hexastilos e tetrastilos — para apartamentos dos enjeitados e suas amas e outras serventias. O arquiteto facultou orientações relacionadas com a segurança do edifício — designadamente em situação de incêndio — o abastecimento de água, a limpeza e a ventilação do espaço, imbuídas de modernidade²³.

²² RIBEIRO, 2013: 207-209.

²³ RIBEIRO, 2013: 212-218.

A primavera de 1769 assinalou o início das obras, que compreenderam a demarcação da área a ocupar pelo edifício e a preparação do terreno. Em 15 de julho de 1770, num clima solene e festivo, ocorreu a cerimónia de lançamento da primeira pedra no alicerce da arcada do pórtico principal da parte do nascente. Três dias mais tarde, a Mesa escolheu o nome do patrono do novo hospital. Ainda que S. José, S. João de Deus e S. Sebastião reunissem excelentes atributos, o escrutínio seria favorável a Santo António. Por conseguinte, o edifício mereceu a designação de Hospital de Santo António. Os trabalhos prosseguiram a jornal até agosto. Posteriormente, a obra seria publicitada, colocada a lances e arrematada pelos mestres pedreiros José Francisco Moreira e Caetano Pereira, que garantiram o preço mais baixo e o cumprimento das cláusulas estipuladas. O contrato de obrigação da obra de pedraria — onde figuram as condições definidas no termo de arrematação — foi celebrado em 20 de fevereiro de 1771. Nessa altura, José Francisco Moreira e Caetano Pereira surgiram associados a três colegas de ofício: Domingos da Costa, António da Costa e António Ferreira Vale. O contrato de obrigação da obra de ferragem foi firmado pelos mestres ferreiros Manuel João, José Rodrigues e António de Pinho, em 2 de maio de 1770²⁴. O contrato de obrigação da obra das colunas, bases e capitéis do hospital foi assinado pelo mestre pedreiro Manuel João da Silva no dia 1 de julho de 1772²⁵.

A primeira etapa das obras decorreu entre 1769 e 1780, tendo a edificação começado pelo extremo sul da fachada voltada a nascente. O acentuado desnível do terreno e a natureza do solo exigiram a construção de alicerces muito profundos e robustos, o que viria a dificultar, atrasar e encarecer a obra do hospital. Durante esta fase, surgiram não só constrangimentos de natureza económica mas também relacionados com situações de inépcia profissional. Para orientar o trabalho dos mestres pedreiros no terreno, a Mesa começou por recorrer a Francisco Pinheiro da Cunha. Em 1771, o engenheiro militar seria afastado por alegados motivos de incompetência, má educação e corrupção. A direção foi então atribuída a Manuel Alves Martins. Em 1777, a qualidade do trabalho desenvolvido foi alvo de críticas negativas que motivaram a sua substituição por Manuel dos Santos Barbosa. Em 1780, os trabalhos foram suspensos por falta de verbas. À data, o extremo sudoeste do edifício estava bastante adiantado, mas ainda não reunia condições para acolher os doentes²⁶.

Em 14 de fevereiro de 1791, a construção do Hospital de Santo António seria retomada. D. Maria autorizara a concessão de uma licença para que a Santa Casa procedesse à abertura de uma lotaria destinada à recolha de verbas para subvencionar as obras. Os trabalhos adquiriram maior ímpeto a partir de 1793 com a nomeação

²⁴ RIBEIRO, 2013: 220-231.

²⁵ RIBEIRO, 2013: 233-240.

²⁶ RIBEIRO, 2013: 232-240.

de um segundo mestre pedreiro, Veríssimo da Costa, para auxiliar o mestre Manuel dos Santos Barbosa e, posteriormente, o mestre João dos Santos Pereira. No dia 19 de agosto de 1799, a ala sul recebeu as primeiras doentes, provenientes do Hospital de Dom Lopo. O hospital continuou a receber doentes, mas acumulou outras valências: acolheu a roda dos expostos, a Régia Escola de Cirurgia do Porto, lojas e armazéns. No início do século XIX, a cadência das obras foi interrompida devido às atribulações da conjuntura política e à falta de verbas. Com a saída das tropas napoleónicas e ulterior reorganização do reino, registaram novo impulso. Mais tarde, a guerra civil (1832-1834) implicou nova paragem nas obras, que seriam retomadas com o Setembrismo. Contudo, o risco primitivo nunca chegou a ser concluído²⁷.

A materialização do projeto afastou-se dos desígnios de John Carr: a fachada poente e a igreja inscrita no centro do pátio não foram edificadas; as alas norte e sul apresentam dimensões inferiores às projetadas e uma maior sobriedade decorativa; a fachada nascente ficou privada de alguma estatuária prevista. Apenas o frontispício voltado a nascente seguiu de perto o plano original. A composição denota especial magnitude no templo hexastilo da zona central, nos templos tetrastilos das extremidades e no andar nobre. Não obstante, refulge a magnificência e a modernidade do Hospital de Santo António a par da influência exercida pelo edifício na arquitetura portuense dos finais de setecentos e da primeira metade do século XIX, designadamente no Palácio dos Carrancas, na Academia Real de Marinha e Comércio e no Palácio da Bolsa²⁸.

A época dos Almadas viu nascer um tipo de edifício novo para os portuenses: o teatro. Anteriormente, os espetáculos eram apresentados na rua, em largos ou em construções adaptadas para o efeito. Os Celeiros da Cordoaria, cuja obra fora arrematada pelo mestre pedreiro João da Maia em 1699 e materializada com o intento de assegurar a recolha de cereais e o abastecimento alimentar da cidade e do seu termo, serviram de palco à companhia de Félix Kinsky. O Teatro do Corpo da Guarda resultou da transformação das cavalariças do palácio dos duques de Lafões, segundo o risco de João da Gama Ströberle, em 1760. No final da centúria, Francisco de Almada e um grupo de acionistas impulsionaram a construção do primeiro verdadeiro teatro: o Teatro de S. João, também denominado «Teatro do Príncipe»²⁹.

O edifício começou a ser erguido em 1796, num terreno situado na zona sul da praça da Batalha, segundo o risco do cenógrafo e arquiteto romano Vicenzo Mazzoneschi, que trabalhara como pintor na decoração do Teatro de S. Carlos, após ter passado por Málaga³⁰.

²⁷ RIBEIRO, 2013: 243-271.

²⁸ RIBEIRO, 2013: 347-368.

²⁹ ALVES, 1988: 124-125.

³⁰ ALVES, 1988: 125-126.

A despesa com a edificação foi estimada em 80 000 cruzados. Todavia, as verbas angariadas a partir da venda das ações emitidas em distintos momentos eram rapidamente absorvidas. Por conseguinte, a escassez de capital determinaria a simplicidade exterior do teatro, que se assemelhava a um casarão (Fig.4). No piso térreo, o frontispício exibia três portas largas entre as quais se abriam duas mais estreitas. Respeitando a mesma distribuição, o primeiro andar apresentava três janelas de sacada e, entre elas, duas janelas de peitoril. Os dois andares seguintes tinham duas janelas de cada lado. A encimar a janela de sacada central sobressaía uma tarja, com uma inscrição alusiva à inauguração do edifício no ano de 1798, sobre a qual estavam esculpidas as armas reais. As fachadas laterais possuíam três portas largas, à semelhança da principal, e janelas de peitoril. Ainda que o exterior fosse despojado de notoriedade, o Teatro de S. João mereceu excelentes críticas por possuir, interiormente, uma estrutura em forma de ferradura e uma elegante decoração. Uma vez mais, a falta de capitais condicionou a qualidade arquitetónica do edificado. O incêndio de 1908 reduziu a cinzas o primeiro teatro português construído de raiz³¹.



Fig. 4. Teatro de S. João

Fonte: Desenho de Joaquim Cardoso Vitória Vilanova, 1833

Ainda na década de 90, sob a responsabilidade de Francisco de Almada e Mendonça, foram erguidos dois importantes edifícios públicos, que ilustram o entendimento funcional e estético de uma das tipologias arquitetónicas da cidade moderna: o Quartel do Segundo Regimento de Infantaria (Fig.5) e a Real Casa Pia de Correção e de Educação e A quartelamento das Partidas Avulsas (Fig.6).

³¹ ALVES, 1988: 126-127.

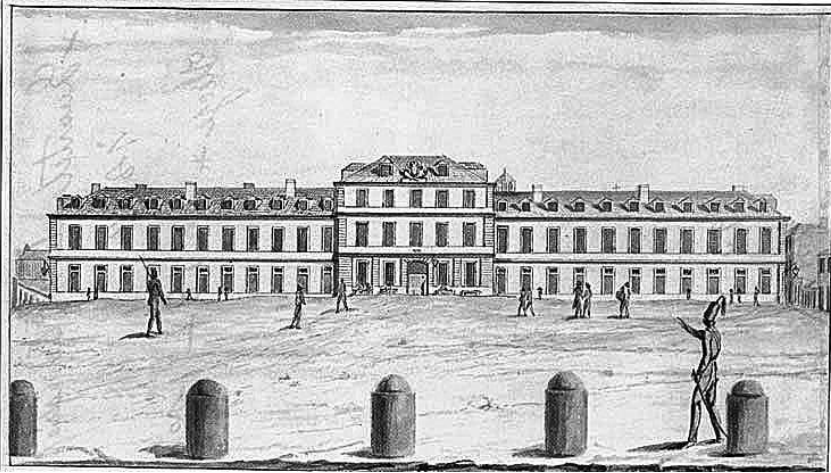


Fig. 5. Quartel do Segundo Regimento de Infantaria

Fonte: Desenho de Joaquim Cardoso Vilanova, 1833

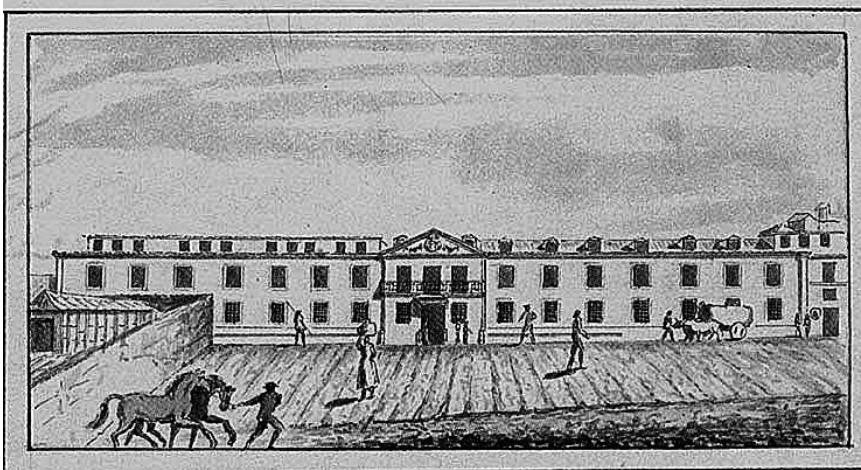


Fig. 6. Real Casa Pia do Porto

Fonte: Desenho de Joaquim Cardoso Vilanova, 1833

O Segundo Regimento de Infantaria do Porto demandava um edifício condigno, pois estava alojado num espaço exíguo, insalubre e desconfortável. O aboletamento das Partidas e Destacamentos de Cavalaria e de Infantaria que passavam pela cidade representava um pesado ónus e um forte motivo de descontentamento para os moradores. Perante este cenário, D. Maria I interveio. Pelo aviso de 20 de fevereiro de 1790, determinou a construção de um quartel para o Segundo Regimento, no Campo de Santo Ovídio, e de um outro para as Partidas Avulsas, no lugar que se julgasse

mais adequado. Os custos seriam suportados pela consignação do Subsídio Militar. A inspeção das obras ficaria a cargo de Francisco de Almada e Mendonça³².

O aviso de 20 de fevereiro de 1790 faz referência à traça dos edifícios, mas não é preciso sobre a autoria dos projetos. Menciona a existência de um plano aprovado pela Rainha, expedido de Lisboa e assinado por Luís Pinto de Sousa. Para José-Augusto França, o autor do risco do Quartel de Santo Ovídio é Reinaldo Oudinot³³. Jaime Ferreira Alves não refuta essa teoria, mas avança com outra hipótese: a planta poderia ter sido elaborada na capital por um dos prestigiados arquitetos de Lisboa, à semelhança do que acontecera com a Cadeia e Tribunal da Relação³⁴. Atribuímos a autoria do risco original a Reinaldo Oudinot, conforme nos indicia o documento e um plano assinado pelo tenente-coronel francês, que apresenta inúmeras analogias com o conjunto edificado. Teodoro de Sousa Maldonado, figura que então marcava a arquitetura da cidade, acompanhou a execução da obra até ao ano da sua morte, ocorrida em 1799. O ensamblador e arquiteto português José Francisco de Paiva também esteve ligado à construção do Quartel para o Segundo Regimento de Infantaria a partir de 1796. De acordo com o supramencionado aviso, o risco da Real Casa Pia sairia do lápis de Reinaldo Oudinot, que à data se encontrava no Porto. De facto, existe um projeto assinado pelo engenheiro militar francês (Fig.7). No entanto, nunca terá sido inteiramente materializado, uma vez que não corresponde ao edifício hodierno, nem sequer ao desenho da fachada realizado por Joaquim Cardoso Vilanova, em 1833. A emergência de entraves económicos estaria na base do malogro. Impunha-se um projeto mais simples e pragmático, compatível com os recursos. O edificado aproximou-se de um plano firmado por Teodoro de Sousa Maldonado evidenciando também pequenos apontamentos concebidos por José Francisco de Paiva (Fig.8). Admitimos que o primeiro Arquiteto da Cidade — responsável pelas obras, dotado de talento e capacidade de trabalho e amigo de Francisco de Almada e Mendonça — possa ter adaptado o projeto inicial de Oudinot às circunstâncias³⁵. O cunho de José Francisco de Paiva está presente no frontão, nomeadamente no moldurado e forma das flores colocadas a meio dos festões³⁶.

³² RIBEIRO, 2004: 16-20.

³³ FRANÇA, 1966: 59.

³⁴ ALVES, 1988: 265.

³⁵ RIBEIRO, 2004: 23-28.

³⁶ RIBEIRO, 2004: 37.

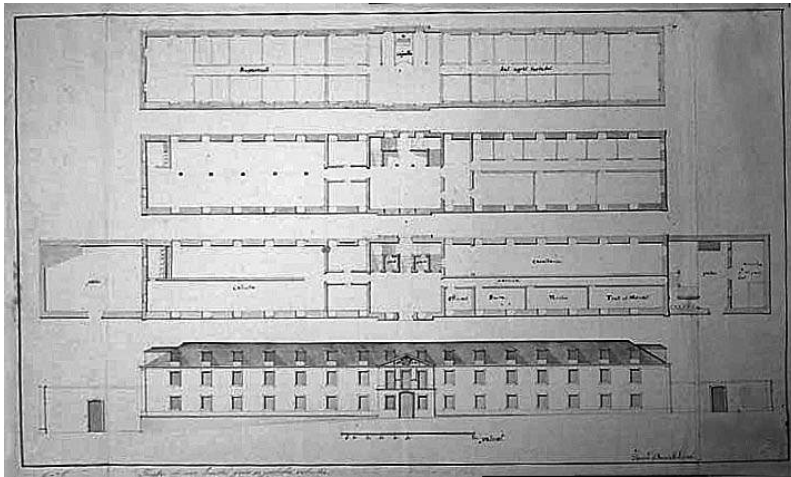


Fig. 7. Plano da Real Casa Pia do Porto assinado por Reinaldo Oudinot

Fonte: DSE-GEAM – Armário 3, Prateleira 35, Pasta 48, Doc. 3733/I

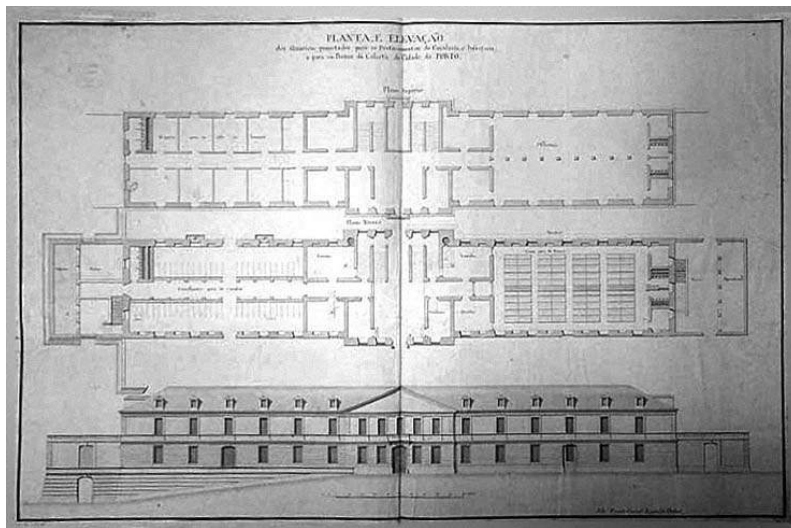


Fig. 8. Plano da Real Casa Pia do Porto assinado por Teodoro de Sousa Maldonado

Fonte: DSE-GEAM – Armário 3, Prateleira 35, Pasta 48, Doc. 3733/III

A construção do Quartel do Segundo Regimento de Infantaria, que teve início em 1790, prolongou-se até ao dealbar do século XIX. Associamos a morosidade da obra à magnitude inusitada do edifício e ao aparecimento de obstáculos de índole política e económica. A escassez de verbas dificultaria o funcionamento de um enorme estaleiro, coordenado por elementos ligados à administração da obra, que

reunia inúmeros artistas e artífices — pedreiros, carpinteiros, trolhas, pintores, ferreiros, serradores, vidraceiros, oleiros, cesteiros — «trabalhadores», rapazes, calcetas e soldados³⁷.

A Real Casa Pia também começou a ser edificada em 1790, num terreno localizado entre a Porta do Sol e o Largo da Batalha. Em 1792, estava preparada para receber as Partidas Avulsas. Porém, nos anos subsequentes veio a receber mais obras, intervenções e acrescentos. De igual modo, acumulou novas funções: acolheu o Corregedor e Provedor da Comarca do Porto, Francisco de Almada e Mendonça, autor do Plano da Casa de Correção e Educação; Governadores das Armas do Porto e do seu Partido; secretarias e repartições públicas e da guarnição militar; o senado; os presos da calceta; entre outros ocupantes³⁸.

O Quartel do Segundo Regimento — implantado no topo setentrional do Campo de Santo Ovídio — apresenta uma estrutura volumétrica que forma um quadrilátero irregular com um pátio interior, onde se erguem dependências que seguem o módulo retangular. A fachada principal, orientada a sul, encontra-se dividida verticalmente em três corpos: dois laterais e um central, ligeiramente avançado, que também se destaca em altura por compreender mais um piso sobreposto a uma cornija corrida. O corpo central mereceu um tratamento mais requintado. Exibe uma arcada saliente de três vãos, com aparelho rusticado, que suporta no andar nobre uma larga varanda circundada por balaústres na prumada de cada arco. O acesso à varanda é assegurado por três portas, enquadradas por janelas de peitoril. O andar mais elevado conta com cinco janelas de peitoril. Sobressai o escudo real, que ornamenta um pequeno frontão assente sobre a cornija, e os cunhais de silharia de junta fendida, paramento deveras utilizado nos edifícios neoclássicos. Os corpos mais recuados, no piso térreo, são animados — de forma simétrica — por onze janelas de peitoril com molduras de granito lisas, seccionadas em dois lumes. No primeiro andar, vemos igual número de janelas de peitoril de ombreiras e lintéis lisos. As extremidades do edifício estão bem delineadas com cunhais formados por pilastras de canto rusticadas. O frontispício assume uma expressão horizontal, ritmada com regular espaçamento de vãos e sublinhada por cornijas salientes. As alas laterais seguem com maior simplicidade o mesmo esquema compositivo pautado pela austeridade, disciplina e equilíbrio³⁹. Ainda que a construção seja desprovida de esplendor artístico, ostenta proporções que a afastam da tacanhez da escala do cenário arquitetónico nacional.

O edifício da Real Casa Pia — implantado num terreno íngreme — sofreu múltiplas alterações que desvirtuaram a harmonia e o equilíbrio da composição. Segundo

³⁷ RIBEIRO, 2004: 109-114.

³⁸ RIBEIRO, 2004: 124-156.

³⁹ RIBEIRO, 2004: 114-116.

o desenho de Joaquim Cardoso Vilanova, em 1833 a construção aproximava-se do projeto de Teodoro de Sousa Maldonado. Expunha grande sobriedade e simplicidade de linhas. A fachada principal, voltada a nascente, surge nobilitada pelo corpo central, que ainda hoje podemos apreciar, cujo paramento ostenta a nobreza do granito. Está organizada em dois pisos, animados por janelas de peitoril. A montante abrem-se janelas de mansarda, assim como na área central. A jusante temos uma água-furtada. No topo setentrional, no alinhamento do edifício, figura parte de um corpo que comunicava pelo interior com a Real Casa Pia. Apresenta uma água-furtada que se expande para sul, ocupando o espaço correspondente a uma janela de mansarda, caso se tivesse mantido o esquema compositivo proposto por Teodoro de Sousa Maldonado⁴⁰.

O Quartel do Segundo Regimento e a Real Casa Pia foram erigidos dentro do gosto neoclássico. Os arquitetos adotaram soluções sóbrias, que deixam transparecer o domínio de valores planimétricos, e refutaram a exuberância decorativa em prol da limpidez estrutural da arquitetura. Seguiram formulários depurados e pautados pela retilinearidade, que contribuem para a redefinição da linguagem arquitetónica da capital do norte⁴¹.

Na segunda metade do século XVIII, o Porto conheceu distintas formas de expressão arquitetónica e novos edifícios que acusam a subalternização do religioso. Na perspetiva do despotismo esclarecido, foram erguidos equipamentos de carácter cívico que abrangeram diversas áreas: justiça, segurança, saúde, lazer, defesa, entre outras. Ainda que a falta de verbas condicionasse o andamento das obras e, nalguns casos, inviabilizasse a materialização dos projetos originais, conferimos especial destaque a cinco construções que contribuíram de sobremaneira para a estruturação do espaço urbano e para a metamorfose da fisionomia arquitetónica da cidade dos Almadas.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Joaquim Jaime B. Ferreira (1988) – *O Porto na época dos Almadas: Arquitectura. Obras Públicas*. Porto: Câmara Municipal do Porto, vol. 1.
- ____ (2005) – *Ensaio sobre a arquitectura barroca e neoclássica a norte da bacia do Douro*. «Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património», vol. 4. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 135-153.
- EDIFÍCIOS do Porto em 1833: Álbum de Desenhos de Joaquim Cardoso Vitória Vilanova*. Porto: Biblioteca Municipal do Porto, 1987.

⁴⁰ RIBEIRO, 2004: 156-159.

⁴¹ RIBEIRO, 2004: 164.

- FRANÇA, José-Augusto (1966) – *A arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, vol. 1.
- GONÇALVES, Flávio (1990) – *A arte no Porto na época do Marquês do Pombal*. In GONÇALVES, Flávio – *História da Arte: Iconografia e Crítica*. [Lisboa]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 171-198.
- RIBEIRO, Lília (2004) – *Edifícios públicos portuenses no desfecho do século XVIII: O Quartel do Segundo Regimento de Infantaria: A Real Casa Pia de Correção e Educação e Aquartelamento das Partidas Avulsas*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado.
- ____ (2013) – *A Arquitetura neopalladiana portuense: o Hospital de Santo António (1769-1832)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Policopiada). Tese de doutoramento.

A HABITAÇÃO URBANA NA ÉPOCA MODERNA - MODOS DE HABITAR. A CIDADE DE VISEU COMO ESTUDO DE CASO

LILIANA ANDRADE DE MATOS E CASTILHO*

A CASA NOBRE

A Casa Nobre em Portugal, na Época Moderna, não se reveste da magnificência característica de outros países europeus, não sendo comuns entre nós verdadeiros palácios, se excetuarmos os da família real, mas tão só habitações de maiores dimensões, e com uma dinâmica interna mais complexa que, pelo seu volume e riqueza decorativa, se destacam das demais. A sua especificidade funcional tende a aumentar ao longo da Época Moderna, verificando-se uma maior especialização dos espaços no século XVIII em comparação com o século XVI, e o gosto estético corresponde naturalmente ao da época de construção, mas as principais características são comuns a todo o período.

Exemplar da singeleza com que o conceito era aplicado à época é a «Lei acerca da divisão e união dos prédios, e acerca dos encravados», datada de 1775. Segundo esta ordenação deveriam ser consideradas casas nobres:

Primo, os palácios de prospecto decoroso, e notória nobreza: secundo, os edifícios que na contiguidade de outros tiverem para as ruas nos prospectos seis janellas de frente em hum só andar, e dahi para sima: tertio as que forem isladas,

* IPV/CITCEM. licastilho@sapo.pt.

*ou pertencerem a pessoas, que na totalidade delias tenham três partes de quatro pelo menos*¹.

Esta definição permite igualmente apurar a diferenciação entre os grandes solares e construções isoladas, que se impõem mais claramente pela sua implantação no terreno e pelo desenho da sua planta e, as construções inseridas na malha urbana da cidade, que se distinguem sobretudo pelas dimensões da sua fachada bastando, para o reconhecimento do seu estatuto, que a mesma tivesse mais de seis janelas por andar.

A evolução da planimetria processou-se pelo desenvolvimento dos modelos medievais e por algumas incorporações de modelos estrangeiros, introduzidos já no século XVII, como a planta em «U»², sem que, no entanto, esses arquétipos tenham encontrado um grande sucesso na casa urbana devido às limitações decorrentes da sua implantação. Com efeito, o respeito pela linearidade dos arruamentos, que muitas vezes ajudam a definir, e o pouco espaço disponível no interior da urbe vão ditar a configuração longitudinal destas habitações³. Pelo mesmo motivo assistimos, nas casas nobres inseridas na malha da cidade, ao retraimento da escadaria para o interior do edifício furtando as fachadas a esse dinâmico elemento, tão caro à Casa Nobre barroca.

Ainda que o termo «Casa Nobre» possa abarcar um conjunto mais vasto ou restrito de habitações, de acordo com a interpretação mais ou menos lata que se faça do mesmo, para o nosso estudo, cabem sob esta designação não só os edifícios pertença e encomenda de famílias nobres, mas de igual modo os edifícios que pelas suas dimensões e qualidade da sua fábrica se distingam da massa anónima da habitação corrente.

Em termos formais caracterizam-se pelo tamanho superior do lote que ocupam, ou muitas vezes pela agregação de vários lotes, pertença de diversas pessoas jurídicas, num mesmo edifício e, pela criação de longas fachadas não só funcionais, mas igualmente decorativas e simbólicas na sua afirmação de poder familiar atestada, no caso da nobreza, pela coroação com o brasão da família.

A própria documentação é perentória do reconhecimento, à época, do estatuto distinto que revestia estas habitações surgindo frequentemente expressões como «casas grandes e nobres»⁴, elucidativas quer das suas características formais quer das suas características sociais.

¹ SILVA, 1829: 678-684. Embora esta lei não tivesse aplicação direta em todo o país, mas tão só em Lisboa, Leiria, Santarém, Tomar, Abrantes e Setúbal, localidades onde se concentravam os esforços de reedificação após o terramoto de 1755, permite uma relativa extrapolação para o resto do país em termos de definição do conceito.

² AZEVEDO, 1988: 57.

³ RODRIGUES, 1995: 158.

⁴ ADV – *Fundo do Cabido*, prazos, lv. 480/33, fls. 106. A designação de «casas grandes» para descrever as habitações da nobreza e da burguesia rica é comum a outras cidades do país (FERNANDES, 2006: 111).

Ao nível exterior, para lá das características formais e decorativas de que se reveste, a Casa Nobre marca indelevelmente a paisagem através das dimensões da sua fachada, como já se indicou já. A extensa ocupação do solo ao nível da rua era reveladora de um elevado poder económico, uma vez que se tratava do espaço mais caro e cobiçado, e normalmente associada a uma reduzida exploração em altura, o que reforçava igualmente a sensação de desafogo económico.

Falando da Casa Nobre na Época Moderna não se pode encarar a realidade abrangida como um todo uniforme, mas tão pouco se podem indicar marcos cronológicos estanques que correspondam a diferentes formas de habitar ou construir. O tipo de habitações que encontramos no século XVI, e as características identificadoras do seu estatuto social, tendem a prolongar-se pelo século XVII e alguns elementos de origem ainda medieval, como as casas/torres são identificáveis ainda no século XVIII.

As casas nobres da Época Moderna na cidade de Viseu, maioritariamente datadas do século XVIII, vão de encontro à definição de Joaquim Jaime Ferreira Alves, segundo a qual a Casa Nobre deste período é caracterizada exteriormente pelo:

esforço arquitectónico e decorativo concentrado na Fachada, no desenvolvimento horizontal, criando longas fachadas, articuladas com pilastras lisas pouco salientes, e acentuadas, sobre os telhados, por ornatos (urnas, fogaréus e pináculos); na existência de um piso dominante, o andar nobre, com janelas quase sempre mais ricas do que no andar térreo, na acentuação da linha superior do edifício (emprego de frontões); na importância da entrada nobre, enriquecida com colunas e pilastras, sustentando balcão com o parapeito ou simples grade, continuada por uma janela central de tipo mais rico e rematada pelo brasão de armas da família, criando-se assim um eixo vertical que divide a fachada em duas zonas iguais⁵.

Como característica local saliente-se a total inexistência de balcões ou janelas com grade para a rua. Nos exemplares remanescentes, a janela sobre a entrada nobre, realçada por um maior labor decorativo, cose-se com a mesma, criando um elemento arquitetónico contínuo, mas sem características de balcão ou janela de sacada.

As fachadas primam pela horizontalidade, verificando-se a existência de elementos verticais sobre os telhados (fogaréus e pináculos), apenas para assinalar a presença de capelas particulares, destacando-as assim do restante alçado do edifício, como no caso do Solar dos Condes de Prime.

⁵ ALVES, 2005: 16-18.

Apesar da contenção volumétrica assiste-se a uma maior preocupação com a regularidade das aberturas e com o cuidado posto no seu desenho, revelando a importância, e a divulgação, dos tratados de arquitetura contemporâneos.

Para além das suas dimensões e do cuidado estético posto na sua traça as fachadas das casas nobres destacavam-se das restantes igualmente pelos materiais e técnicas com que eram construídas. Obrigatoriamente em pedra, não se encontrando qualquer referência a tijolo ou taipa na sua execução, o tipo de pedra e a sua origem era cuidadosamente referido nos contratos de obras visando assim garantir a qualidade da construção. Igualmente ao nível do interior se nota um maior cuidado com a escolha dos materiais e com o rigor da sua utilização, nomeadamente ao nível dos revestimentos sendo que quase todas as divisões são forradas e inclusive algumas delas apresentam pinturas decorativas ou trabalhos de madeira mais complexos.

Se atentarmos, no entanto, na descrição do arquiteto José Manoel de Carvalho e Negreiros, datada de finais do século XVIII, da habitação adequada a um nobre verificamos que não existe, para a cidade de Viseu, nenhuma Casa Nobre que obedeça a este formulário:

Para a habitação de hu nobre cazado

Plano térreo: Logea de entrada escada principal cavallariça, cochieiras, armazéns, quartos para Bolieiros e mais moços de despenças, e despejos, cozinha quarto para o cozinheiro, escadas particulares

Primeiros mezaninos: Palheiro, celleiro caza de arreios, quartos para criados graves p^a o escudeiro para o capellão, quartos para filhos maiores, e para o dono da caza os seguintes Antecâmara, gabinete, caza para a livraria, outra para archivo, outra grande para guarda roupa, e outra para despejos com chaminé

Plano Nobre: Sala de espera, antecâmara, sala de visitas, gabinete, toucador, oratório ou tribuna para a ermida, caza de jantar, câmara, guarda roupa com chaminé, caza de lavor, despejos

Ultimos Mezaninos: Quartos para filhas, para creadas, para os filhos the idade de cinco annos caza de roda, cozinha para engomar proporcionada despejos⁶.

⁶ NEGREIROS, José Manoel de Carvalho e – *Aditamento ao livro intitulado Jornada pelo Tejo que foi ofo a S A Real o Príncipe Nosso Senhor que Deus guarde em o anno de 1792-1797*. Acessível na Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. Códice 3758-62, fls. 90 a 94.

No entanto, a uma escala obviamente menor, a divisão funcional por pisos, a sua especificidade e o surgimento de divisões inexistentes nos séculos anteriores, como a sala de visitas ou dos assentos⁷, remetem-nos para consentâneas formas de habitar.

Desenvolvendo-se em largura e profundidade e não em altura as divisões organizavam-se então por dois pisos, o térreo e o nobre. Entrando pela porta principal acedia-se normalmente a um pátio, mais ou menos enobrecido, através do qual se fazia a distribuição ao andar nobre, através de escadaria adossada a um dos corpos, e às demais dependências do piso térreo. Muitas vezes estes pátios podiam ser atravessados por carruagens sendo aí que os seus ocupantes se apeavam.

No piso inferior ficavam situadas as lojas e demais divisões funcionais, com um maior ou menor grau de especialização em função do estatuto do seu detentor. Normalmente a casa nobre dispunha de uma adega e um celeiro ou tulha, para além de outros espaços mais ou menos especializados, onde eram armazenados e tratados os géneros alimentares provenientes das terras dos proprietários, revelando assim uma relativa autossuficiência comum às habitações da nobreza europeia⁸.

A cozinha situava-se frequentemente no seguimento destas divisões possibilitando o fácil acesso aos géneros alimentícios e evitando a contaminação do andar nobre com fumos e cheiros indesejáveis. Nas casas nobres viseenses, esta divisão situava-se quase sempre (encontramos apenas uma exceção) no piso térreo, ao contrário do que aparentemente sucede para outras cidades portuguesas no mesmo período, em que é referida como situando-se no primeiro sobrado⁹.

Localizava-se igualmente neste piso a estrebaria ou cocheira, divisão obrigatória nas casas da elite e reveladora da circulação dos seus ocupantes em coches ou a cavalo, e correspondente poder económico e estatuto social. Para além destas divisões existiam neste piso outras lojas e repartimentos, de funções não identificadas, e acomodações para os criados do sexo masculino, principalmente quando ligados ao serviço das cocheiras.

A ligação entre o piso térreo, destinado às ocupações menos nobres, e o piso principal era sempre estabelecida através de uma escadaria, de aparato ou estritamente de carácter funcional. A escadaria principal, com funções operantes mas igualmente decorativas, partia do pátio interior, para onde havia sido transferida pela falta de espaço no meio urbano para a localização no exterior do edifício, e dava acesso ao piso nobre. Elemento comparativamente pouco valorizado no Renascimento, a sua presença, e o cuidado posto na sua execução, vai sendo aumentada ao longo da centúria de seiscentos para atingir o auge no século XVIII.

⁷ «nesta salla que de presente serve de cadeiras e de visitas» (ADV – *Fundo do Cabido*, prazos, lv. 481/34, fl.146).

⁸ SARTI, 2001: 139.

⁹ FERNANDES, 2006: 140.

Os rituais e a teatralidade tão caros à Época Barroca encontravam neste elemento amplo espaço de realização. Apesar de, no nosso objeto de estudo, não encontrarmos nenhuma escadaria exterior ao edifício nem por isso o seu carácter de aparato é diminuído constituindo sempre o meio de elevação, quer dos habitantes quer dos visitantes, a um espaço superior, mais importante e privado e claramente de acesso restrito.

A escadaria principal desembocava normalmente num patim, varanda ou pátio superior, que constituía uma espécie de antecâmara do espaço privado propriamente dito. Estes elementos, pátio, escada e patim, não eram considerados espaços exteriores nem interiores, mas uma espécie de espaço de charneira entre ambos, para eles abrindo muitas vezes as portas e janelas das divisões circundantes.

Esta distribuição espacial é bastante clara na descrição da casa de Francisco Coelho Souto Maior, situada na rua de Cimo de Vila, datada 1731:

Do pateo se sobe por huma escada de cantaria que faz no cimo pateo em o qual estam três portas huma que vai para huma sala grande que he a do meio e a da banda da mão direita entra para o corredor e a da esquerda da entrada para huma salla que serve de visitas¹⁰.

No piso nobre situavam-se as divisões utilizadas pelo dono da casa e sua família, quer as salas mais opulentas, destinadas a nobilitar os moradores face aos visitantes, quer as divisões de uso mais privado onde poucos tinham o privilégio de penetrar.

A divisão principal do piso nobre era a sala, muitas vezes acumulando a função de sala de estar, sala de visitas e sala de jantar. Essa multiplicidade de funções transparece claramente da definição de Bluteau:

Casa anterior e espaçosa, assim chamada do hebraico sala, que vai o mesmo que descançar, porque na sala se costuma descançar & esperar ate que venha a pessoa, com quem se hade fallar [...] ou salla se chama assim porque de seu quarto sahe a ella o senhor da casa a fallar, ou porque em dias de banquete, & festas algumas vezes se salta & dança¹¹.

Sendo esta designação comum a toda a Época Moderna, a partir do século XVIII verifica-se, na documentação compilada para a cidade de Viseu, uma maior especificação da terminologia utilizada surgindo várias salas sob designações diferentes como sala de cadeiras ou sala de visitas¹².

¹⁰ ADV – *Fundo do Cabido*, prazos, lv. 480/33, fls. 105 a 108v.

¹¹ BLUTEAU, 1712-1728: 440.

¹² «e a da esquerda da entrada para huma salla que serve de visitas» (ADV – *Fundo do Cabido*, prazos, lv. 480/33, fls. 105 a 108v).

Para além da sala também a câmara era uma das divisões essenciais numa habitação surgindo definida por Bluteau como «a casa em que se dorme»¹³ outras atividades eram certamente exercidas nestes espaços, bem como o exercício de dormir praticado noutros. A designação «camera», embora frequentemente associada a espaços de dormir, não era disso sinónimo, surgindo-nos espaços designados por esse vocábulo que pela abundância de serventias fazem desconfiar dessa utilização e, por outro lado documentos em que a especificação de «hua camera que serve de dormir»¹⁴ na elencação de várias outras, sugere também a duplicidade de utilização.

Outros espaços poderiam servir igualmente para dormir surgindo frequentemente, na documentação, a presença de alcovas nas diversas salas¹⁵ e ainda expressões como camarinhas ou camarotes designando igualmente espaços de descanso. As formas de habitar vão assim sofrendo alterações multiplicando-se as divisões destinadas à intimidade, ainda que relativa, como as câmaras, e as divisões destinadas às necessidades corporais como as retretes e necessárias.

As retretes, pouco abundantes no século XVI, surgindo apenas uma referência a essa divisão¹⁶ na cidade de Viseu, vão multiplicar-se nos séculos seguintes. Apesar de na bibliografia consultada serem frequentemente descritas como raras ainda nos séculos XVII e XVIII¹⁷ não é essa, no que concerne à habitação nobre, a realidade visense, surgindo, nestas centúrias, em todas as habitações referências a retretes, necessárias e despejos e às vezes até a todos eles na mesma habitação¹⁸.

De acordo com Bluteau retrete é «apostento pequeno e recolhido na parte mais secreta e recolhida da casa [...] onde se fazem as necessidades da natureza»¹⁹ podendo ter equivalência funcional nas necessárias, «lugar para as necessidades do corpo»²⁰. Os dois vocábulos não são, no entanto, unívocos e surgem numa mesma habitação para designar espaços diversos.

Exemplar disso é o emprazamento feito a João de Almeida Loureiro, Arcediago, em 1636 de umas casas na rua da Regueira, que referencia a ambos os espaços:

logo alem desta camera tem hum retretezinha que tem três varas de cumprido e vara e quarta de larguo [...] tem hum quintalinho a modo de despejo que me-

¹³ BLUTEAU, 1712-1728: 68.

¹⁴ ADV – *Fundo do Cabido*, prazos, lv. 442/18, fls. 28v.

¹⁵ «e nesta salla esta loguo huma alcova comprida que tem dois portais postos em taipa que botam para a mesma salla» (ADV – *Fundo do Cabido*, prazos, lv. 480/33, fls. 2 a 6).

¹⁶ CASTILHO, 2009: 172.

¹⁷ OLIVAL, 2010: 263; FERNANDES, 2006:139.

¹⁸ CASTILHO, 2012.

¹⁹ BLUTEAU, 1712-1728: 308.

²⁰ BLUTEAU, 1712-1728: 695.

*dindo destas casas para as que forão de João Mendes Tomás tem de cumprido seis varas e de larguo cinco e meã neste quintalinho esta hua varanda que he serventia para hua necessária a qual necessária tem de cumprido três varas e huma e meã de larguo*²¹.

O termo *retrete* descreveria assim um aposento onde se encontraria a peça de mobiliário de mesmo nome, sobre uma bacia, que os empregados da casa se encarregariam de despejar depois de utilizada, já a necessária era um aposento situado frequentemente numa varanda sobre o quintal, ou sobre uma loja com acesso ao mesmo, para onde os dejetos vazavam. Para além destes surge ainda o vocábulo *despejos* de utilização mais lata e que parece incluir também os desperdícios da cozinha.

Para além das divisões consideradas nobres, ou pelo menos usadas pelas pessoas nobres que habitavam o imóvel, existiam outras divisões estritamente funcionais e reservadas aos criados. Os criados do sexo masculino, como já vimos, dormiam normalmente no piso térreo, já as criadas do sexo feminino era frequente dormirem no piso nobre, embora em zonas pouco notáveis do mesmo, ou nas águas furtadas. Surgem igualmente dependências de carácter obscuro designadas por *serventias* e *escadas* e *corredores de serviço* que visavam a execução do serviço doméstico sem necessidade de atravessar os principais aposentos da casa.

A religiosidade, pública e particular, era omnipresente na sociedade moderna vertendo logicamente para a forma de habitar e construir. As casas nobres, na sua notação da presença do sagrado, podiam adotar três estratégias distintas, a construção de capelas particulares anexas à casa, a presença de oratórios de carácter estrutural no seu interior e a existência de altares portáteis que podiam ser armados nas salas ou câmaras. Estas estratégias implicavam claramente disponibilidades económicas diversas.

Também o espaço exterior conheceu, ao longo da Época Moderna, profundas alterações na sua utilização. Espaço originalmente utilitário, reserva de salubridade no interior dos lotes, a partir do século XVI assiste-se a uma crescente valorização da natureza como elemento de recreio e fruição. Quando a condição económica dos seus habitantes permite que o espaço vazio, normalmente na parte posterior do lote, possa ser furtado às atividades produtivas esse mesmo espaço metamorfoseia-se, através do recurso a elementos arquitetónicos e vegetalistas, em jardim e espaço de lazer.

Estas construções de lazer podem ir do simples quintal murado, com um poial em torno de uma laranjeira, e ornamentado de roseiras até estruturas vastas e elaboradas.

²¹ ADV – *Fundo do Cabido*, prazos, lv. 442/18, fls. 6 a 10.

A água é quase sempre um elemento definidor do espaço evoluindo, nas casas de maior requinte, do simples poço ornamentado até à fonte, situada normalmente no centro de um pátio lajeado e rodeada por vegetação. Estes jardins encontravam-se muitas vezes ligados ao piso nobre da habitação através de uma escadaria exterior de pedra que desembocava numa varanda ou patim. Exemplar dessa realidade é o jardim mandado construir por João de Almeida, Arcediago, na sua casa da rua da Regueira, no início do século XVII:

Tem hum quintal grande com muitas arvores de fruto e outras sem fruto de ornato e tem hua fonte de pedra lavrada com seu pateo ladrilhado ou lageado tãoobem de pedra lavrada [...] entrasse e sobesse do pateo para as casas per hua escada romana de cantaria com seu peitoril da mesma e no simo esta hum recebimento antes que entrem para a salla²².

O jardim funciona assim como um prolongamento da casa, fruível a partir do seu interior, criando vistas e enquadramentos paisagísticos para as salas de aparato, e enquanto espaço em si mesmo, proporcionando novas formas de recreio e sociabilidade.

A CASA CORRENTE

A designação «Casa Corrente» pretende agrupar sob uma mesma denominação realidades habitacionais sem dúvida diversas, mas que escapam, em última análise, ao universo já analisado da «Casa Nobre». Confluem aqui todas as residências que não sendo pertença de nobres, ou de tal maneira grandiosas que façam adivinhar a nobilitação, se perdem no vasto campo do anonimato, se a Casa Nobre era a exceção, a Casa Corrente, como o próprio nome indica, era a norma.

A sua força expressiva na definição da malha urbana prende-se precisamente não com a singularidade morfológica dos seus alçados, mas com o seu carácter repetitivo. Não constituindo elementos singulares e marcantes na paisagem urbana, compõem pela sua maioria numérica essa mesma paisagem.

Local de residência, mas muitas vezes também de exercício de uma atividade comercial, a arquitetura doméstica é sempre reflexo da realidade social do seu ocupante, seja ele detentor da propriedade ou apenas inquilino. Moldada, ao longo da época em análise, pelas subtis mudanças de paradigma social, sempre mais lentas e menos penetrantes nos extratos inferiores da sociedade, assistimos a um lento penetrar de novas estéticas e novas formas de habitabilidade, sem que, no entanto, as suas características intrínsecas sejam alteradas. Formalmente caracterizam-se

²² ADV – *Fundo do Cabido*, prazos, lv. 442/18, fls. 7 a 8v.

pelas suas menores dimensões, em termos de implantação no terreno e em termos globais e maior expressão em altura, face à Casa Nobre, e pela precaridade dos seus materiais de construção²³.

As dimensões da área habitacional e a sua orgânica vão sofrer alterações ao longo da Época Moderna verificando-se genericamente um aumento da área habitacional e uma multiplicação de divisões no interior da casa resultado de um crescimento em altura ou de uma expansão para o interior do lote.

Ao contrário da casa o lote tem tendência para permanecer estável ao longo do tempo²⁴ chegando muitas vezes até aos nossos dias, o que nos permite confrontar a documentação compilada com a realidade ainda existente. Se ao nível dos alçados e da divisão interna se verificaram profundas alterações, provocadas pelas necessidades habitacionais dos últimos séculos, a ocupação do solo vai manter grande parte das suas características.

De forma geralmente alongada e mais estreito na parte virada para a rua, o lote procura rentabilizar o espaço urbano, mais apetecível e oneroso²⁵ à face da via de circulação. Ao nível da largura o espaço do lote corresponde geralmente ao espaço da casa, o mesmo não acontecendo em relação ao comprimento, estando a parte posterior do mesmo, normalmente ocupada por quintais. Esta morfologia é comum entre as cidades portuguesas de origem medieval correspondendo a uma eficaz forma de aproveitamento do solo intramuros²⁶.

A realidade não é, no entanto, uniforme e tende, acima de tudo, a adaptar-se às possibilidades de implantação no terreno, nesse sentido, se há casos em que a área do lote é até seis vezes superior à área de implantação da casa, noutros exemplos o espaço ocupado pelo quintal é inferior ao da habitação. Entre o século XVI e o século XVIII as dimensões dos quintais, principalmente na cidade intramuros, tendem a diminuir em favor do aumento da área ocupada pela habitação.

Condicionada pelo lote em que se insere também a casa tende a ser alongada, projetando em profundidade a reduzida largura da fachada. A largura média da fachada é, para a cidade de Viseu, de quatro metros e meio, inserindo-se assim na média nacional²⁷.

A Casa Corrente, na cidade de Viseu, abrange em média uma área de setenta e três metros quadrados, ao nível da ocupação do solo, tendendo essa área a diminuir nas áreas mais centrais e a aumentar nas periféricas. Essa área, sem dúvida

²³ ROSSA, 1995: 254.

²⁴ ROSSI, 1977: 64.

²⁵ Essa constatação é possível através da análise do valor dos foros nos emprazamentos, a largura da fachada principal é sempre o indicador determinante, ao qual se segue a área de ocupação do solo e a área útil (multiplicação do espaço de implantação da casa pelo número de pisos).

²⁶ TRINDADE, 2002: 26-27; ANDRADE, 1990: 36; TEIXEIRA & VALLA, 1999: 33-35.

²⁷ TRINDADE, 2002: 32.

reduzida, era no entanto aumentada pelo recurso a sobreposição de pisos, uma vez que as casas terreiras à face da rua são praticamente inexistentes, ao contrário do que se verifica noutras cidades²⁸, resultando numa área habitacional efetiva duas, três, ou até quatro vezes superior.

Para além da expansão da área de implantação da habitação para o interior do lote, o aumento do número de pisos foi a solução mais frequente para aumentar o espaço habitacional disponível ao longo da Idade Moderna. Verificamos, assim, um aumento tendencialmente generalizado do número de sobrados, entre inícios do século XVI e finais do século XVIII e, conseqüentemente, do espaço para novas divisões no interior da casa.

O acrescento de um andar superior significava normalmente uma projeção sobre a rua através de sacadas e balcões apoiadas em estruturas de madeira fixas à parede do edifício ou em esteios. Solução frequente, que visava a ampliação do espaço habitacional, a construção de balcões e sacadas sobre a rua, resultava assim na aglutinação do espaço público ao privado. Solução tipicamente medieval²⁹ vai perdurar, um pouco por todo o país ao longo da Época Moderna, apesar das tentativas régias³⁰ e camarárias de uniformizar as fachadas e libertar o espaço da rua.

As suas dimensões vão variar, mas a solução mais frequente era acompanhar a totalidade da largura da fachada e terem uma profundidade que variava entre a meia vara e a vara, no caso das sacadas, e entre a vara e meia no caso dos balcões. Não é possível comprovar, para a época em análise, a construção de raiz de estruturas deste género, correspondendo mais provavelmente a permanências que interessava, aos proprietários, perpetuar.

A Casa corrente da Época Moderna surge-nos assim, ao nível do exterior, tendencialmente regularizada, face à rua, mas com alguns ressaltos e projeções sobre a mesma prolongando no tempo alçados de caráter medieval. A maior alteração verificada, ao nível dos alçados, durante o período em análise, prende-se com o número de vãos que cada imóvel possui.

No século XVI a porta é normalmente a única abertura do andar inferior, surgindo, no entanto, já, por vezes, a solução de existir mais do que uma porta, quando na loja dianteira é exercida uma atividade profissional³¹. Essa solução vai-se multiplicar ao longo do século XVII para se tornar absoluta já no século XVIII. O acesso às lojas traseiras e, principalmente aos pisos superiores, espaços claramente privados, passa assim a ser feito por porta independente, normalmente de

²⁸ RODRIGUES, 1995: 147.

²⁹ Esta projeção sobre a rua, ocupando até um terço dela, estava contemplada na legislação medieval (*Livro das Posturas Antigas*. Ed. Maria Teresa de Campos Rodrigues. Lisboa: Câmara Municipal, 1974, p. 107).

³⁰ CARITA, 1999: 149.

³¹ ADV – *Fundo do Cabido*, prazos, lv. 431/8, fls. 97 a 98v.

dimensões inferiores, que dava frequentemente acesso direto à escadaria que levava ao sobrado. A esta demarcação exterior correspondia uma separação interior, entre as lojas e o acesso ao piso de cima, realizada normalmente em materiais frágeis³².

As janelas, no século XVI reservadas para os pisos superiores e limitadas ao mínimo indispensável como forma de controlar a temperatura, mas também por questões de segurança, veem o seu número aumentar consideravelmente nas centúrias seguintes e estendem-se, ainda que esporadicamente, ao piso térreo. As janelas existentes neste piso eram normalmente designadas por janelas de botica, encontrando-se assim associadas, pelo menos na sua origem, à exploração comercial desse espaço.

As janelas dos pisos superiores, não só veem o seu número aumentar ao longo do século XVII, como é ampliada igualmente a sua importância na descrição das casas emprazadas, reveladora da importância que lhe era reconhecida na valorização do imóvel. Se no século XVI a referência se limitava muitas vezes à indicação de que a casa tinha uma janela para a rua, no século XVII é comum a indicação da divisão da casa em que se insere, do material em que é feita e da sua tipologia. Outro elemento anteriormente inexistente e que passa a surgir na documentação é a referência às vistas da habitação como elemento diferenciador.

No século XVIII vai assistir-se à manutenção do seu número por piso, correspondendo obviamente o acrescento de um novo piso à abertura de novos vãos, e ao seu nível de descrição na documentação. As janelas passam, neste período, a ser consideradas não só elementos estruturais que permitem a iluminação e o arejamento das habitações, mas igualmente como espaços de lazer e fruição do exterior, a partir do interior da habitação. As janelas de assentos e as varandas, que se vão multiplicar, são disso mesmo exemplo.

As crescentes necessidades de conforto e salubridade que ditaram o aumento do número de vãos vão igualmente impor a multiplicação das divisões no interior das habitações e a sua especialização funcional. No entanto a organização interior das habitações vai manter uma forma de crescimento orgânica, de raiz medieval, em que os espaços vão surgindo, de forma não planeada, como resposta às necessidades de abrigo, armazenamento ou atividade comercial e de acordo com as possibilidades económicas dos seus habitantes.

No caso de habitações com vários pisos o andar inferior era sempre ocupado por lojas podendo ser composto por uma só loja ou, mais frequentemente, dividido em vários espaços sendo comum o modelo de loja dianteira, muitas vezes transformada em local de exercício de atividade profissional, e loja traseira.

³² «tem hua porta por onde se servem piquena e outra grande pera as logeas he entre estas portas ambas vai hum repartimento de tavoado que vai tapando a serventia da casa ate chegar ao sobrado» (ADV – *Fundo do Cabido*, prazos, lv. 434/11, fls. 57v a 60).

Nos pisos superiores as divisões mais frequentes são as salas, cozinhas e câmaras que aparecem referidas em quase todos os prazos variando apenas o seu número. Esta divisão espacial básica é comum a toda a Época Moderna³³ verificando-se, no entanto, ao longo dos séculos XVII e XVIII, o aumento do número de divisões por habitação, aumento esse notório particularmente no número de câmaras e em divisões que respondiam claramente a novas noções de habitabilidade como os corredores ou as necessárias. A diferenciação dos vocábulos pelos quais as divisões são referidas acompanha, logicamente, o aumento da sua especialização havendo tendência ao desaparecimento, nos séculos XVII e XVIII, das divisões indiscriminadamente referidas como «casas», tão comuns na centúria de Quinhentos.

Nos edifícios de dois pisos, um sobrado, a cozinha é na maior parte dos casos a divisão do meio do piso superior, a sala a divisão que confronta com a rua e a(s) câmara(s) situam-se na parte mais reservada da casa, junto ao quintal³⁴. Nos imóveis de três ou mais pisos a cozinha situa-se normalmente no último quer para facilitar a saída dos fumos, numa época em que as chaminés não são ainda apanágio de todos, quer para reduzir os riscos de incêndio, no entanto a localização desta divisão no piso intermédio não é totalmente inexistente.

Para além destas divisões consideradas essenciais à época, quando as condições dos seus proprietários permitiam, ou exigiam, outras eram acrescentadas multiplicando o número de espaços e a sua função e aumentando claramente a privacidade no interior da habitação. Quando as divisões acrescentadas são de reduzidas dimensões surgem por vezes os diminutivos na sua designação como por exemplo «camarinha». Esporadicamente surgem referências a outras divisões da casa menos usuais, à época, na habitação corrente, como um despejo ou uma necessária que evidenciam já um elevado grau de preocupação com o conforto e higiene.

O universo da Casa Corrente, aqui tratado como um todo, corresponde na verdade a uma realidade vasta, que abrange circunstâncias sociais e económicas diversas e, como consequência disso, realidades habitacionais igualmente díspares. Algumas casas revelam-se assim de planta mais complexa, com maior número de divisões e soluções diferenciadas que, não as colocando acima do estatuto de «correntes», as diferencia de algum modo das restantes.

Contribuindo igualmente para a complexidade do quadro da habitação corrente na Época Moderna está a separação, nem sempre clara, entre espaços habitacionais

³³ Esta realidade que contrasta com a existente noutras cidades do país mesmo em cronologias mais avançadas, pode dever-se a uma menor pressão imobiliária. Em Lisboa, por exemplo, surgem no mesmo período, casas de artesãos com apenas uma divisão (MADUREIRA, 1992: 141).

³⁴ «No primeiro sobrado tem a sala onde estão tem hua quasa que ao presente serve de quozinha e pera diante outra aonde dormem» (ADV – *Fundo do Cabido*, prazos, lv. 435/12, fls. 112 a 113v).

e estruturas anexas. Os logradouros, situados na parte posterior dos lotes, eram frequentemente ocupados por construções de apoio que retiravam do interior da habitação um sem número de tarefas do quotidiano.

Inserem-se nesta categoria as estruturas destinadas à criação de animais, sempre que possível remetidas para as traseiras do lote. A criação de animais (porcos, aves) praticada no interior dos lotes urbanos revelava-se particularmente importante para a economia doméstica, não só satisfazendo as próprias necessidades de consumo, mas servindo igualmente de forma de pagamento como no caso dos foros no caso de propriedades emprazadas do Cabido.

Para além das construções supra indicadas, os quintais eram povoados por muitas outras edificações de apoio de função mais ou menos específica, entre elas destaca-se o forno, que podia ser totalmente isento ou com boca aberta para dentro da habitação e o palheiro. Existiam ainda outras construções, normalmente de um só piso, que na sua maioria deviam ter funções de armazenagem e transformação, embora as suas funções não surjam indicadas na documentação.

Por vezes estes logradouros possuíam ainda poços, evitando assim a saída das mulheres para o exterior para se abastecerem de água nas fontes públicas e facilitando as tarefas diárias. Foram contabilizados, no período em análise, catorze poços particulares na cidade de Viseu.

Estes quintais no miolo dos quarteirões conferiam à cidade uma imagem dupla, carácter compacto da construção ao nível da rua e espaço livre e ruralizado no interior dos lotes. Estes espaços verdes contribuía, no entanto, grandemente para aumentar a salubridade da vida nas cidades fornecendo espaço para despejos e para um sem número de atividades de lazer e trabalho do dia-a-dia e, em época de fome ou peste, representavam uma importante reserva alimentar intramuros. Omnipresentes no período medieval estes espaços vazios na parte posterior do lote vão persistir ao longo de toda a Época Moderna chegando nalguns casos até aos nossos dias.

Entender a casa é assim entender o Homem, a família, a profissão. A Habitação é o reflexo das atividades quotidianas mais do que das extraordinárias, do esforço individual ou familiar e não do poder político ou religioso, mas talvez por isso reveste-se de uma riqueza histórica e cultural de que as grandes construções programáticas estão isentas.

FONTES

Arquivo Distrital de Viseu

ADV – *Fundo do Cabido, prazos*, lv. 434/11, lv. 435/12, lv. 436/13, lv. 437/14, lv. 438/15, lv. 439/16, lv. 440/17, lv. 441/47, lv. 442/18, lv. 446/703, lv. 443/19, lv. 449/722, lv. 448/708, lv. 447/704, lv. 445/702, lv. 444/700, lv. 452/714, lv. 451/705, lv. 450/701, lv. 453/706, lv. 461/20, lv. 460/718, lv. 459/716, lv. 458/712, lv. 457/71, lv. 456/710, lv. 455/709, lv. 454/707, lv. 463/715, lv. 462/713, lv. 464/717, lv. 465/21, lv. 466/727, lv. 467/22, lv. 468/23, lv. 469/24, lv. 470/25, lv. 471/26, lv. 472/27, lv. 473/28, lv. 474/29, lv. 475/30, lv. 476/31, lv. 477/48, lv. 478/32, lv. 479/49, lv. 480/33, lv. 481/34, lv. 482/35, lv. 483/36, lv. 484/37, lv. 485/38, lv. 486/39, lv. 487/40, lv. 488/41, lv. 489/42, lv. 490/43, lv. 492/68, lv. 491/50.

BLUTEAU, Rafael (1712-1728) – *Vocabulario Portuguez e Latino*. Coimbra: No Collegio das Artes da Companhia de Jesu.

LIVRO das Posturas Antigas. Ed. Maria Teresa de Campos Rodrigues. Lisboa: Câmara Municipal, 1974.

ORDENAÇÕES e leys do Reyno de Portugal confirmadas e estabelecidas pelo Senhor Rey D. João IV e agora impressa por mandado do muyto alto, e poderoso Rey D. João V. Lisboa Oriental: No Real Mosteiro de São Vicente dos Cónegos Regulares de S. Agustinho, 1727.

NEGREIROS, José Manoel de Carvalho e – *Aditamento ao livro intitulado Jornada pelo Tejo que foi ofo a S A Real o Príncipe Nosso Senhor que Deus guarde em o anno de 1792-1797*. Acessível na Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. Códice. 3758-62, fls. 90 a 94.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, José Ferrão (2000) – *A Rua das Flores no séc. XVI: Elementos para a História Urbana do Porto Quinhentista*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

ALVES, Joaquim Jaime B. Ferreira (2001) – *A Casa Nobre no Porto na Época Moderna*. Lisboa: Edições Inapa.

____ (2005) – *Ensaio sobre a arquitetura barroca e neoclássica a norte da bacia do Douro*. «Revista do Departamento de ciências e Técnicas do Património da FLUP», I série, vol IV. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

ANDRADE, Amélia Aguiar (1990) – *Um espaço urbano medieval: Ponte de Lima*. Lisboa: Livros Horizonte.

- AZEVEDO, Carlos de (1988) - *Solares portugueses. Introdução ao estudo da casa nobre*. Lisboa: Livros Horizonte.
- BEIRANTE, Maria Ângela V. da Rocha (1981) – *Santarém quinhentista*. Lisboa: [s. n.].
- CARITA, Hélder (1999) – *Lisboa Manuelina e a formação de modelos urbanísticos da época moderna (1495–1521)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- CARITA, Hélder; CARDOSO, António Homem [D.L. 1983] – *Oriente e Ocidente nos Interiores de Portugal*. Porto: Livraria Civilização Editora.
- CASTELO-BRANCO, Fernando (1979) – *Subsídios para o estudo da casa portuguesa – o uso de vidraças nos séculos XVI e XVII*. «Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes», n.º 1. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.
- CASTILHO, Liliana Andrade de Matos e (2009) – *Geografia do quotidiano: a cidade de Viseu no século XVI*. Viseu: Projecto Património/Arqueohoje.
- ____ (2012) – *A cidade de Viseu nos séculos XVII e XVIII: arquitetura e urbanismo*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de doutoramento.
- DUARTE, Luís Miguel; AMARAL, Luís Carlos (1984) – *Prazos do Século e Prazos de Deus: os aforamentos na Câmara e no Cabido da Sé do Porto no último quartel do século XV*. «Revista da Faculdade de Letras do Porto», II série, vol. 1. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- FERNANDES, António Jorge Inácio (2006) – *A rua dos Cónegos: um espaço sócio-arquitectónico no Porto setecentista*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de Mestrado.
- MADUREIRA, Nuno Luís (1992) – *Cidade: Espaço e Quotidiano (Lisboa 1740-1830)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- OLIVAL, Fernanda (2010) – *Os lugares e espaços do privado nos grupos populares e intermédios*. In MATOSO, José, dir. – *História da vida privada em Portugal: a Idade Moderna*. [Lisboa]: Temas e Debates.
- RODRIGUES, Luís Alexandre (1995) – *Bragança no século XVIII: Urbanismo. Arquitectura*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado.
- ROSSA, Walter (1995) – *A cidade Portuguesa*. In PEREIRA, Paulo, dir. – *História da Arte Portuguesa*. [Lisboa]: Círculo de Leitores.
- ROSSI, Aldo (1977) - *A arquitectura da cidade*. Lisboa: Cosmos.
- SARTI, Raffaella (2001) – *Casa e Família. Habitar, Comer e Vestir na Europa Moderna*. Lisboa: Editorial Estampa.
- SILVA, António Delgado da (1829) – *Collecção da legislação portuguesa desde a ultima compilação das Ordenações (1763/1764)*. Lisboa: Na Tipografia Maigrense.
- TEIXEIRA, C. Teixeira; VALLA, Margarida (1999) – *O Urbanismo Português, séculos XIII-XVIII, Portugal-Brasil*. Lisboa: Horizonte.

TRINDADE, Luísa (2002) – *A casa corrente em Coimbra: dos finais da idade média aos inícios da época moderna*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra.

PRODUTORES E CLIENTELAS

«ARQUITECTO, DO OFFICIO DE MESTRE DAS OBRAS». A INTRODUÇÃO DO TÍTULO DE ARQUITETO EM PORTUGAL: AMBIGUIDADES DE UMA QUESTÃO EM ABERTO - PARTE I

SUSANA ABREU*

INTRODUÇÃO

O tema do «Arquiteto» em Portugal nos seus diversos momentos históricos tem comparecido, o mais das vezes de forma colateral, em estudos dedicados a investigar a arquitetura da mesma época. São trabalhos que pesquisam e analisam livros de obras, registos notariais, de chancelaria régia, correspondência, crónicas e outros testemunhos escritos, para se desdobrarem depois na apreciação de obras construídas, apurando-lhes cronologias e autorias, organizando-as em cadeias hereditárias, tipológicas e formais, reveladoras de consanguinidades de pensamento entre encomendantes e artistas. É de passagem que tais estudos aferem, neste diálogo entre dois tipos de fontes — o documento escrito e a obra —, os vários modos como a figura do «arquiteto» de origem teórica renascentista foi sendo paulatinamente introduzida nas práticas portuguesas¹. Desde o último estudo de grande síntese deste género,

* CEAU – Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP); IF – Instituto de Filosofia da Universidade do Porto (FLUP); sabreu@gmail.com/susana.matos.abreu@gmail.com.

¹ A autora agradece à instituição de financiamento portuguesa FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia pelo apoio à sua investigação de Pós-Doutoramento (SFRH_BPD_84686_2012), na qual o presente estudo se insere. Não raro, a investigação junta àquele colóquio uma terceira fonte: os tratados de Arquitectura, sobretudo os ilustrados com gravuras, mediante os quais se procura detetar preferências estéticas em certas obras, atestando, por tais evidências, o modo como aconselharam arquitetos e comitência na tarefa criativa de dar forma ao desígnio. Não nos debruçaremos aqui sobre este tipo de contributos — talvez os mais fecundos para ensaiar possibilidades de resposta a certas questões que o presente estudo colocará em outra ocasião, na sua parte II.

de Maria de Lurdes Craveiro, onde se faz um apanhado da trajetória evolutiva do arquiteto português desde os começos até ao governo dos Filipes², à investigação de Carlos Ruão, dedicada a interrogar as instâncias laborais e corporativas do ofício do «arquiteto»³, tais contributos passam por outras bem construídas sínteses baseadas na apreciação, panorâmica ou temática, da arquitetura portuguesa dentro do espírito investigativo que descrevemos atrás. É o caso das reflexões bem circunstanciadas e objetivas de Rafael Moreira⁴, mas também de estudos de Pedro Dias⁵, Vítor Serrão⁶, Miguel Soromenho⁷, Rui Carita⁸, Margarida Tavares da Conceição⁹ ou Pedro Flor¹⁰, para enunciar apenas alguns. Juntam-se a estes esclarecedores estudos monográficos dedicados a obras ou de artistas, que muito têm contribuído para caracterizar a inter-relação dos vários profissionais dentro e fora dos estaleiros de obras, do seu relacionamento com patronos e mecenas, ou ainda dos métodos de trabalho dos primeiros e das opções estéticas de todos. Neste âmbito, destacam-se contribuições de Joaquim Jaime Ferreira Alves¹¹, Natália Marinho Ferreira Alves¹², Fausto Sanches Martins¹³, Manuel Joaquim Moreira da Rocha¹⁴, ou Luís Alexandre Rodrigues¹⁵, entre muitos outros autores e estudos. A realização das Jornadas de História da Arquitetura em Portugal — coordenadas por Manuel Joaquim Moreira da Rocha (FLUP, CITCEM) —, já nas vésperas da sua sexta edição, é um claro indicador do lato interesse pelo tema, ao explorar a teia de relações socioprofissionais do meio artístico português ligado ao ofício.

Porém, se muitos têm sido os avanços da investigação, o facto de apenas indiretamente tecerem uma história da profissão de Arquiteto em Portugal tem levado a que este tema se venha apresentando de forma parcelar, fragmentada, e de certo modo incoerente dadas as diferentes lógicas que presidem ao estudo dos mais diversos temas, carecendo por isso de uma visão de conjunto que contribua, de modo específico e com propósito definido, para esclarecê-lo. Com isto, também o tópico aqui em índice — A introdução do título de Arquiteto em Portugal — está longe de estar

² CRAVEIRO, 2009: 129-133. Outros estudos da mesma autora contribuíram largamente para a questão como CRAVEIRO, 1990; CRAVEIRO, 2002.

³ RUÃO, 2006: 34-79, 129-310.

⁴ MOREIRA, 1983; MOREIRA, 1987; MOREIRA, 1991; MOREIRA, 1992; MOREIRA, 1995a; MOREIRA, 1995b.

⁵ DIAS, 1982; DIAS, 1995.

⁶ SERRÃO, 2001: 55-56.

⁷ SOROMENHO, 1997-1998; MOREIRA & SOROMENHO, 1999.

⁸ CARITA, 2001.

⁹ CONCEIÇÃO, 2000; CONCEIÇÃO, 2010.

¹⁰ FLOR, 2008.

¹¹ ALVES, 1992; ALVES, 2007.

¹² ALVES, 1981.

¹³ MARTINS, 1986; MARTINS, 1994.

¹⁴ ROCHA, 1993; ROCHA, 1994; ROCHA, 2011.

¹⁵ RODRIGUES, 2001.

esgotado, mesmo se alguns trabalhos, sobretudo os mais recentes, têm lançado alguma luz sobre a organização dos estaleiros tardo-medievais e modernos, os métodos de trabalho dos mestres, o reconhecimento social da profissão de «mestre pedreiro», e até sobre a sua formação na senda do crescente classicismo das formas arquitetónicas. Há, de facto, muitas brechas que a documentação teima em abrir mostrando que este conhecimento está longe de ficar exaurido e, sobretudo, que lhe importaria ser observado numa perspetiva global que articule os múltiplos contributos de diversos autores.

No âmbito limitado do presente estudo, iremos denunciar apenas um dos ângulos menos explorados dos primórdios da profissão em Portugal, no intuito de chamar a atenção para a necessidade de revisão do tema. Na primeira parte, enunciaremos dois conceitos de «arquiteto» conhecidos da corte portuguesa até meados do século XVI. Na segunda, revelaremos como uma questão aparentemente simples — a introdução do título de Arquitecto na documentação oficial portuguesa — na realidade poderá ocultar algo mais do que aquilo que os diversos estudos parcelares veem aferindo sobre a profissão — o que se fará aqui por breve cotejo com a realidade prática espanhola, francesa e italiana da mesma época, mas também por comparação e contraste com o retrato teórico, tratadístico, do «Arquiteto» renascentista. No geral, o presente estudo (incluindo a sua Parte II a publicar em momento oportuno) visa apenas reabrir o debate específico em torno da profissão de Arquitecto em Portugal — o que aqui será feito em boa parte sobre argumentos já explorados na nossa tese de Doutoramento¹⁶ mas ainda não publicados.

1. O TÍTULO OFICIAL DE ARQUITETO EM PORTUGAL: UMA CONQUISTA TARDIA

É certo que o vocábulo «arquiteto»¹⁷ (ou expressão equivalente) compareceu amiúde em literatura variada ainda antes do fecho do século XVI, sobretudo em discursos humanistas de carácter antiquário. No entanto, apenas foi empregue em duas circunstâncias particulares: para mencionar artistas do passado conhecidos através dos anais da História Antiga, ou, quando referindo-se a contemporâneos, para designar estrangeiros empenhados no processo de revitalização dos ideais estéticos clássicos. É reconhecido que este emprego literário do termo denuncia quase sempre o magistério de Vitruvius ou de Alberti, ainda que seja de admitir, em alguns casos, certo conhecimento direto ou indireto da realidade socioprofissional italiana. Do ponto de vista do uso corrente do termo, registaram-se de início limitações semânticas

¹⁶ ABREU, 2011.

¹⁷Sobre a história do termo e os primórdios da profissão, vd. KOSTOF, 2000 e MACDONALD, 2000, entre outros.

semelhantes: serviu sobretudo para aludir aos profissionais, geralmente italianos, cuja atividade se reconhecia ser diferente da dos artistas nacionais¹⁸.

Esta tipologia do emprego do termo não foi exceção portuguesa. Durante toda a primeira metade de Quinhentos, também em Espanha se utilizou o termo «arquitecto» em sentido titular apenas para referir, ou um italiano a operar segundo os costumes do seu país de origem, ou um artista a trabalhar nessa mesma linha, fruto de aprendizagem em Itália¹⁹. Dentre os do último tipo conta-se o caso do pintor Diego de Siloé, que estando de volta à pátria após aprendizado nessa região, se intitulou a si próprio como «maestro arquyteto» em 1536²⁰. O termo estava então longe de se constituir como vocábulo de uso quotidiano e estabelecido numa prática difundida, facto de que se ressentia a documentação oficial espanhola. Com efeito, e até à década de 1560, a titulação oficial dos arquitectos espanhóis continuaria a ser, sem exceção, a de «maestro» ou «cantero»²¹. A adoção do título de Arquitecto consumir-se-á apenas nesta altura — isto talvez por inspiração francesa como sugere Fernando Marías, que vê o seu precedente no título de «architecte du Roi» referente ao cargo que o italiano Sebastiano Serlio ocupava na corte de Francisco I desde antes de meados do século. De resto, é bastante significativo que o primeiro contemplado com aquele recém-criado título em Espanha tenha sido Juan Bautista de Toledo — nem mais do que um «italianizado»... —, o qual, na data de 1561, foi nomeado por Filipe II «nuestro arquitecto y que, como tal, nos hayais de servir [...] en hacer las traças y modelos que os mandaremos»²².

Se em Portugal não houve diferença relativamente ao país vizinho na nomenclatura oficial até à década de 60, já a relutância em adotar o título de «Arquitecto», prolongada por mais sete décadas, é uma exceção digna de nota. Tal renitência não só ultrapassou os reinados de D. Manuel I e D. João III — tempo durante o qual se consumou a transição de formas e métodos de trabalho à imagem dos do moderno *architectus* vitruviano-albertiano —, como ainda os de D. Sebastião, D. Henrique, Filipe I e Filipe II (os dois últimos já da administração espanhola), durante os quais as mesmas opções formais e metodológicas se consolidaram no plano europeu e nacional. É altamente ilustrativo desta renitência, por exemplo, o facto de nem mes-

¹⁸ MOREIRA, 1995a; RUÃO, 2006.

¹⁹ Sobre o panorama espanhol em geral, consultámos Fernando MARÍAS, 1989; MARÍAS, 1991; GARCIA MORA, 1991.

²⁰ MARÍAS, 1989: 497.

²¹ MARÍAS, 1991: 248. O autor acrescenta que «por otra parte, 'architecto' eran denominados oficialmente los entalladores — tallistas en madera — y los ensambladores — diseñadores y constructores de retablos — y esta vigencia terminológica se mantendría, con toda su equivocidad, a lo largo del siglo y hasta bien entrado el Seiscientos». Sobre eventual uso semelhante do termo em Portugal, ainda que de modo não oficial — o que conviria ser estudado —, vd. FLOR, 2008.

²² MARÍAS, 1991: 248-249. O título foi depois confirmado em Juan de Herrera, o qual passaria a reger as obras do Mosteiro de S. Lorenzo del Escorial na qualidade de «Architecto de Su Magestad» a partir de 1577.

mo Filippo Terzi, perito italiano de inegável prestígio internacional que o rei D. Sebastião empregou ao seu serviço em 1577, ter recebido tal titularidade oficial; e isto, apesar do evidente classicismo da sua obra lhe exigir métodos de trabalho concomitantes. À época, e mesmo muito depois, seria o título de «mestre pedreiro», ou de «mestre de pedraria e alvenaria», aquele que, na documentação oficial, sempre haveria de designar o agente ao qual competia realizar as obras régias, mesmo as de maior envergadura. De resto, o título de «Arquiteto» teve finalmente representação nos cargos oficiais portugueses em 1631, quando foi aplicado pela primeira vez a Mateus do Couto (tio), então instituído «arquitecto, do officio de mestre das obras» com responsabilidades nos «paços de Almeirim e Salvaterra, mosteiro da Batalha e comarca do Alentejo»²³. O facto de este «arquitecto» ter sido instituído por papel passado já durante o governo do rei Filipe III (IV de Espanha) leva-nos a suspeitar de que a introdução do termo na nomenclatura oficial portuguesa se possa ter dado apenas por razões de uniformidade da administração espanhola, ainda que representando o alcance da generalizada tendência europeia.

Ora, julgamos não ter sido ainda devidamente focada esta estranha resistência portuguesa à introdução do título de «Arquiteto» na nomenclatura oficial. Terá resultado de um singular atavismo à semântica dos termos tradicionais que só os linguistas poderão explicar? Ou terá tido outras razões que se prendem com o entendimento do que fosse a profissão de Arquitecto, observada em moldes antigos, medievais e modernos? O que poderá esta resistência significar para o conhecimento da introdução da arquitetura do Renascimento em Portugal e, sobretudo, para o seu principal agente?

2. O CONCEITO TEÓRICO-PRÁTICO DE ARQUITETO EM PORTUGAL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO

Uma das primeiras referências portuguesas (senão mesmo a primeira) ao título de Arquitecto que se conhece consta de uma carta que o diplomata D. Pedro de Mascarenhas (ca.1484-1555), estando na Cúria romana, escreveu ao rei D. João III em 1538, propondo-lhe os serviços de um certo «Jam Francisco de Solle», veneziano, que ali designa como «archyكتور ou engenheiro». O diplomata sugeria ainda que, juntamente com o arquitecto, seguissem também para Portugal «hu carpimteiro e hu pedreiro dos que ja tem a experyemcia dos modellos e formas por homde se as obras fazem». Tal seria necessário — justifica D. Pedro de Mascarenhas —

porque estes archyctores e engenheiros nom poem mão na obra se nam dam a ordem e as medidas do que se ha de fazer aos que lavram [...] e eu cujo pera toda

²³ VITERBO, 1899: 546-547.

*obra V. A. folgara com elles porque a maneira de fabrycar de qua he muy desvjado do della*²⁴.

Vem sendo notado que esta carta traz um interesse óbvio: o de angariar um arquiteto para servir a Coroa na edificação de obras «à italiana». Isto reforça a ideia corrente de que, à data, ainda não haveria artista régio capaz de modernizar a imagem dos edifícios reais portugueses segundo a estética renascentista, retomada dos Antigos, que se tornara entretanto moda generalizada por toda a Europa. O facto — cujo significado mais abrangente para a História da Arte portuguesa não cabe avaliar aqui — leva a presumir de certo desconhecimento, em Portugal, do que fosse um «arquiteto» no sentido moderno do termo; isto é, segundo a sua mais significativa aceção teórica à época, que era simultaneamente renascentista e italiana. Pelo menos parece ser essa a presunção de D. Pedro de Mascarenhas quando se dirige ao rei, dada a explicação que lhe fornece acerca dos *archyctores*. Ora, é certo que a grande atenção dada em Itália ao tratado *De Architectura Libri Decem* do romano Vitrúvio (séc. I. a.C.) desde os alvares do Renascimento tinha já revitalizado o conceito clássico de *architectus*, quer nos estudos teóricos desenvolvidos no âmbito da disciplina, quer nas práticas correntes italianas, divulgando o termo na linguagem do dia-a-dia²⁵. Mas o que se entenderia então por «arquiteto» à distância destes usos, ainda que substancialmente apoiada esta noção pelo conhecimento da teoria da Arquitetura que vinha chegando a Portugal por via dos livros, e que, com relativa pontualidade, terá sido estudada no meio cortesão português?

Analisando o que D. Pedro de Mascarenhas entenderia por «arquiteto», importa notar que a dupla titularidade mencionada — a de «archyctor ou engenheiro» — aponta para a reunião de competências diversas num único especialista que, à data, se revelaria nisto próximo do *architectus* que o tratado de Vitruvius divulgava nos meios eruditos. Isto é: a de perito que, além de desenhar e projetar as mais variadas infraestruturas e edifícios sabendo como construí-los, tinha ainda conhecimentos empíricos de estática e noções de gnomónica que lhe permitiam conceber e construir máquinas variadas, tanto para uso civil, quanto militar. Trata-se isto de um retrato que se quadraria bem com o do *architetto* e *ingenaio* italiano do *Quattrocento*, homens de ciência ativa e engenho prático como o genial Leonardo da Vinci (1452-1519), Fra Giovanni Giocondo da Verona (ca.1433-1515), ou os vários membros da família Sangallo, que aliavam os saberes ancestrais da construção a certas noções científicas que lhes serviam de base para solucionar questões prementes do quoti-

²⁴ Biblioteca da Ajuda – Cod. 40-IX-36, fls. 201-201v.

²⁵ Sobre a evolução histórica dos conceitos de *Architectura* e de *architectus* antes do Renascimento, vd. KOSTOF, 2000: 60-61; MACDONALD, 2000; PEVSNER, 1942: 549-562.

diano traduzidas em problemas arquiteturais e (diríamos hoje) das engenharias. Aos necessários conhecimentos nas Matemáticas (como a Geometria, a Astronomia e a Ótica, por exemplo), estes *architettori* aliavam ainda o estudo ativo das ruínas da antiguidade clássica nos seus particulares formais e técnicos, muitas vezes sustentando-o em conhecimentos relativamente profundos da História e da Arqueologia romanas. É possível, pois, que a referência de Mascarenhas visasse evocar agentes deste tipo conhecidos do rei, desde logo o célebre Francesco di Giorgio Martini (1439-1501), de cujo tratado manuscrito sobre Arquitetura se julga ter existido uma cópia na livraria régia portuguesa desde o tempo de D. João II (1481-1495) — rei que «muito estimou [...] a Martinos», segundo conta o pintor e teórico Francisco de Holanda após viajar até Itália (1537-1540) no séquito do próprio embaixador²⁶. Nesta obra complexa apresentada em duas versões (de ca.1481 e ca.1492), o autor italiano discorre precisamente sobre os três ramos da *Architectura* seguindo a taxonomia de Vitrúvio: Edificação, Gnomónica e Mecânica. E talvez ainda Mascarenhas quisesse evocar a memória de Andrea del Contuccio, chamado *Il Sansovino*, arquiteto italiano contratado entre 1492 e 1502 pelo pai de D. João III, D. Manuel I (1495-1521), com um estipêndio verdadeiramente régio. Do pouco que se sabe do tempo em que o artista serviu Portugal na companhia de um ajudante, a sua atenção parece ter-se dividido entre a invenção de novas máquinas e a experimentação de ideias a aplicar à artilharia moderna²⁷, isto talvez a par das «molte opere di scultura e d'architettura, particolarmente un bellissimo palazzo con quattro torri et altri molti edifizii» que o italiano Giorgio Vasari registará mais tarde ter visto em desenho²⁸.

Note-se, todavia, que este tipo de atividade multifacetada do arquiteto, se bem que continuasse a dar os seus frutos práticos em Itália, há muito que tendia a circunscrever-se ao ramo vitruviano da Edificação, pelo menos do ponto de vista teórico. Isto acontecia por divulgação do tratado *De re aedificatoria* (mss. c.1455; imp. 1486) do conselheiro papal Leon Battista Alberti (1404-1472), obra que, por exaltar o importante papel cívico do edifício para o exercício do Poder, de certo modo cercara a abrangente atividade do *architectus* ao âmbito da *edificatio*. Não surpreende, pois, que na carta que dirige ao rei, o homem de corte em contacto com a Cúria romana que era então D. Pedro de Mascarenhas sugira a utilidade de Solle apenas para esta última competência. Estaria assim talvez a enunciar aquela tendência, que não tardaria a generalizar-se noutros modernos textos impressos dedicados à disciplina. A dupla definição de «arquiteto» apresentada por Mascarenhas parece tratar-se, pois, de uma interpretação dos humores da época, que tanto se revela bem documentada

²⁶ HOLANDA: 1985: 41.

²⁷ MOREIRA, 1991: 65-125; MOREIRA, 2001: 33-38.

²⁸ VASARI, 2001: 670.

acerca do panorama da profissão em Itália (este ainda fortemente sincrético das amplas competências do *architectus* na Antiguidade de Vitruvius), quanto bem conduzida quanto às perspetivas, sobretudo teóricas, da sua evolução (produzida em certos meios à luz de Alberti).

O desdobrar do texto da carta em explicações acerca do método de trabalho do «archyكتور» acentua aquela ideia da perceção, por parte de Mascarenhas, de que em Portugal reinava certo desconhecimento sobre o tipo de atividade que os arquitetos italianos desenvolviam. O autor sente-se compelido a esclarecer, por exemplo, que a principal qualidade do operar dos arquitetos residia no método, assentando a diferença deste, relativamente ao dos mestres portugueses, no cuidado posto na elaboração do projeto em antecedência a quaisquer trabalhos no estaleiro. Segundo ele, é o «archyكتور» quem dá «a ordem e as medidas do que se ha de fazer»; isto é, quem determina a correta distribuição e articulação das várias partes dos edifícios no terreno, dando-lhes forma, e quem fornece as suas exatas dimensões aos que constroem. Cabe-lhe assim o papel de cabeça geral da obra, não porque seja quem dirige os trabalhos de construção, mas (como se infere) na medida em que são os seus desenhos que ditam o que os demais agentes hão-de fazer. Bem entendido, a sumária informação de Mascarenhas não parece excluir a participação do «archyكتور» na supervisão dos trabalhos construtivos; muito pelo contrário, a expressão «pôr mão na obra» sugere referir-se à construção dos edifícios, evidenciando a participação do arquiteto na direção da obra — como era, de resto, prática corrente em Itália, isto apesar de a noção albertiana de arquiteto realçar a competência do desenho na atividade do Arquiteto ao ponto extremo de praticamente cingir a sua esfera de ação à conceção mental dos edifícios. Sem dúvida, e ainda assim, também o texto de Mascarenhas realça a supremacia do desenho: o «archyكتور» tem-no por principal instrumento exploratório das formas no método de conceção dos edifícios, culminando este na elaboração das peças gráficas que representam, à escala, a obra tal como deverá ficar depois de pronta. As maquetas — os «modellos», ou «formas por homde se as obras fazem» — parecem completar a sua função, quer no processo de conceção do edifício, quer de comunicação da obra aos construtores. Expressim, por conseguinte, igual rigor. Nas entrelinhas das palavras de Mascarenhas pode ler-se ainda a ideia de que a traça da obra se exigia bem mais rigorosa e detalhada em Itália do que era costume em Portugal, constituindo assim o garante de que o avanço dos trabalhos de construção se dava sem interferência das artes complementares. E a afirmação de que os «archyectores e engenheiros» italianos «nom poem mão na obra se nam dam a ordem e as medidas do que se ha de fazer aos que lavram» subentende uma ordem de procedimentos que assim, e por «a maneira de fabrycar de qua» ser «muy desvjado do della [de lá]», se afirma diferente da seguida pelos mestres portugueses na mesma época. Finalmente, fica a noção de que os construtores italianos, ao contrário dos

portugueses, sabiam «ler» os instrumentos visuais de controlo da obra produzidos pelo Arquitecto. Por esta razão se justificava a ida, para Portugal, de «hu carpimteiro e hu pedreiro dos que ja tem a experyemcia dos modellos e formas por homde se as obras fazem» — recomendação que sugere uma partição de tarefas diferente daquela que em Portugal seria usual, representando a tendência italiana da época: ao arquitecto caberia a realização dos desenhos que ditavam a obra; aos artífices, a sua estrita materialização. Com tudo isto, Mascarenhas dá-nos a conhecer um possível retrato do arquitecto conforme visto a partir de Portugal em finais da década de 30: o de agente que carecia ainda de apresentação e cuja atividade, em grande parte desconhecida porque bastante diferente da do mestre-pedreiro português, assentava sobretudo na realização de desenhos de tal modo rigorosos que fixassem a forma geral e os detalhes do edifício a levantar, isto em antecedência a quaisquer trabalhos de construção estritamente realizados por outros.

Cerca de quinze anos volvidos, também o humanista João de Barros haveria de descrever com minúcia os procedimentos próprios do *archetector*, isto em dois trechos literários de interesse para circunstanciar, em Portugal, os avanços no reconhecimento da profissão em moldes modernos. No primeiro trecho, João de Barros faz um paralelismo entre o trabalho preparatório que o arquitecto tem de fazer antes de se dar curso à construção da obra e aquele que ele próprio fizera, enquanto autor, para escrever a sua história dos feitos dos Portugueses no Oriente. O passo em questão consta do prólogo do livro *Décadas da Ásia* — dirigido a D. João III e editado em 1552, mas já na forja desde o tempo de D. Manuel — e diz o seguinte:

*vendo eu a magestáde & grandeza da óbra, nam fuy tam atreuido que lógo como isto desejey pusesse mãos a ella: ante tomey por cautélla deste cometimento, vsar do módo que tem os archetectors. Os quâes primeiro que ponham mão na óbra a traçam & debuxam, & de sy apresentam estes diliniamentos de sua imaginaçam, ao senhor de cujo ha de ser o edificio*²⁹.

A metáfora, de sentidos amplos, uma vez mais afirma a primazia do desenho na prática do Arquitecto. Este instrumento é aqui apresentado nas suas diversas modalidades segundo uma ordem progressiva de rigor e detalhe da representação — «traçado», «debuxo», «delineamentos» — e sua correlata vocação instrumental em fases distintas do processo de conceção da obra³⁰. O termo «*delineamentos*» que Barros usa no texto parece tratar-se de uma tradução livre do termo latino *lineamenta* usado por Alberti (assunto a que dedica o Livro I do seu tratado) para referir-se aos desenhos

²⁹ BARROS, 1932.

³⁰ Sobre os termos relativos ao desenho no âmbito da prática arquitetural da época, vd. OLIVEIRA, 2004.

preparatórios da execução da obra, cujo rigor representa o culminar do processo exploratório do objeto a construir³¹. Não há dúvida de que a nota sugere conhecimento livresco das práticas projetuais, não só por parte de Barros, mas também por parte do seu público leitor — e desde logo o seu insigne dedicatário, dadas as obrigatórias pontes de entendimento que cumpria ao prólogo fazer, enquanto género literário, na sua função retórica de preparação do «auditério».

Barros prossegue a elaboração da metáfora no prólogo da *Segunda Década da Ásia*, editado logo no ano a seguir, desta vez equiparando a confeção da sua obra à construção de um edifício pacientemente vigiada pelos «archetectorés»:

deste nösso edeficio de escriptura, em alguma maneira quissémos jmitar o módo que os archetectorés tem nos materiais edeficios: os quáes sempre fundam sobre o firme da terra, enchendo aquelle lugar de alicézes nam de pédras lauradas & limpas que deleitem à vista, mas duras, gráués, grandes, acompanhadas doutras ajnda que pequenas & meudas, pera que tudo fique maciço & a óbra que sobrellas vier em algum tempo por defecto de sua firmeza & lygamento nam pôssa arrunhar. Assy nós fundamos este nösso sobre as pédras rusticas das cousas da Guiné³².

Observe-se que, ao meditar sobre as ações do *archetector*, Barros não lhe exclui a tarefa da condução da obra em estaleiro, tal como advogava Vitruvius. Muito pelo contrário, ao realçar o saber e competência do *archetector* nas matérias ligadas à construção, fazendo inclusive recair sobre ele o mérito quanto à solidez do edifício, Barros evidencia a proeminência do arquiteto na gestão da obra.

Importa neste ponto acrescentar que, à data de 1550, as práticas arquitetónicas portuguesas eram, de certo modo, já solidárias nos métodos com o trabalho dos arquitetos italianos. A aprendizagem de tais métodos tinha sido feita entretanto em grande parte através dos livros e das gravuras, tal como parecem testemunhar as dezenas de tratados de Arquitetura, a maior parte deles provenientes de Itália, que ainda hoje se guardam em bibliotecas portuguesas apresentando marcas de uso. Aliás, se o início do reinado de D. Manuel I coincidira *grosso modo* com as primeiras edições dos tratados de Vitruvius e Alberti (impressos respetivamente em 1485 e 1486), textos que expunham os fundamentos da disciplina, no reinado de D. João III multiplicaram-se as edições de Vitruvius com gravuras que facilitariam a apreensão de certos conceitos mais difíceis de entender sem apoio visual. Além destes (tais como o «Vitruvius» de

³¹ A tradução rigorosa do termo é algo controversa (sv. Lineaments/lineamenta, in RYKWERT *et al.*, 1988: 422-423), podendo ser interpretada como «a precise and complete specification of the form and appearance of the building, as conceived by the intellect, independently and in advance of the work of construction (structura)» (INGOLD, 2013: 150).

³² BARROS, 1974: 2.

Cesare Cesariano, publicado em Como em 1521), outros tratados modernos originais, de mais fácil leitura que os latinos e amplamente ilustrados com gravuras, foram dados aos prelos. É o caso dos livros de Sebastiano Serlio (1537, 1540, 1545, 1551) e do manual *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo (de 1526, com reedição aumentada e novas tiragens em Lisboa, em 1540 e 1541) — todos de grande e duradouro sucesso em Portugal —, que, no seu conjunto, além de divulgarem as mais notáveis antiguidades romanas, explicavam como aplicar o sistema arquitetural clássico a novos edifícios. Estimulando o gosto e, com ele, a cópia das fórmulas antigas em novas invenções «ao modo de Itália», estes tratados ajudaram ao progressivo abandono das formas goticizantes do chamado estilo «Manuelino» que ainda continuaram a impor-se com apelo estético um pouco por todo o país nas primeiras décadas do reinado de D. João III. Por outras palavras, se os primeiros tratados impressos terão ajudado os leitores portugueses a aprender que coisa era o *architectus* vitruviano ou a sua versão moderna e erudita proposta por Alberti, os da geração seguinte de autores mostraram-lhes como fazer arquitetura ao «modo de Itália», em todos os seus detalhes formais e técnicos. E como é largamente reconhecido, isto exigiu um progressivo apuro do método de trabalho do «arquiteto» português à semelhança do dos pares italianos³³.

Por todos estes sinais — carta de Mascarenhas e prólogos de Barros incluídos — é de crer, portanto, que pelo menos no ambiente culto da corte portuguesa, o termo «arquiteto» (fosse nas suas variantes mais arcaicas ou modernas como «archyكتور» e «archetector», entre outras), se tenha fixado com um sentido aproximado ao dos dias de hoje até aos inícios da década de 50. Isto é: que em torno dessa data, senão mesmo antes, tenha passado a designar um agente capaz de idealizar e realizar as traças de infraestruturas e edifícios mediante o domínio do desenho, responsável ainda por aconselhar, de modo competente, as suas várias fases de construção — isto num processo integral que implicava acompanhar o edifício desde a fase de nascimento da sua forma a partir da ideia, até à última verificação da sua materialização final, realizada por contributo de outros artistas.

³³ Note-se que esta aprendizagem não se fez somente com base livresca, de forma autodidata (como nos casos de Diogo de Castilho, Miguel de Arruda, etc.). Até à data em que João de Barros publica os seus prólogos, muitos foram os artistas educados em estaleiros renascentistas, sobretudo escultores e lavrantes franceses, espanhóis ou lombardos, muitos deles anónimos canteiros e lavrantes — mas também entalhadores, marceneiros e miniaturistas flamengos —, que divulgaram a decoração próprias das ordens clássicas nas maiores fábricas portuguesas. Alguns mestres portugueses haviam já inclusive assimilado as formas clássicas e correlatos métodos de trabalho, ou a partir de arquitetos estrangeiros ativos em Portugal (como Francesco de Cremona, Nicolau de Chanterene, João de Ruão, Benedetto da Ravenna,...), ou pelo contato, em Itália, com os artistas locais (Francisco de Holanda, Duarte Coelho, Gonçalo Baião, etc.).

3. QUE FUNÇÕES NA FÁBRICA? PROBLEMÁTICAS E PARADOXOS À LUZ DA TITULARIDADE OFICIAL

Dir-se-ia, pois, que nos quinze anos que medeiam os textos de Mascarenhas e Barros, muita coisa terá mudado nos meios da profissão em Portugal. No entanto, nem por isso o termo «arquiteto» se tornou corrente como se disse já, nem — facto que mais importa notar — foi alguma vez aplicado como título oficial até à terceira década do século XVII. Aliás, na fórmula tardia da nomeação de Manuel do Couto que também já aqui se referiu — «arquitecto, do officio de mestre das obras» —, os termos empregues no documento são bastante ambíguos e, quanto a nós, intrigantes o suficiente para instigarem a maior aprofundamento do seu significado. Por um lado, parecem denunciar aquele apego às fórmulas tradicionais da linguagem corrente que já aqui se aventou, comparando o termo «arquiteto» como que para atualizar, quase à força, a expressão de herança tardo-medieval «mestre das obras». Por outro lado, e pelo facto de a expressão «do officio de mestre das obras» estar a qualificar o título de «Arquiteto», os mesmos termos sugerem que essa distinção seria necessária, porquanto discriminatória de um qualquer outro tipo de prática deste agente, ali omisso à letra, mas que seria sem dúvida corrente. Seja como for, tal hesitação terminológica provavelmente traduz uma decisão crítica de décadas. E esta, por sua vez, parece justificar-se neste documento tardio com base em funções atribuídas ao arquiteto.

Importa então começar por notar que a titularidade de «mestre de pedraria» — a preferida nos documentos oficiais portugueses —, justamente por testemunhar a manutenção de um uso vocabular que vinha de trás, sugere também que a atuação deste especialista se tenha dado, pelo menos durante um certo tempo de transição dos métodos de trabalho, em continuidade com a da figura tradicionalmente colocada à cabeça do estaleiro de construção: o «mestre» da fábrica medieval. Por definição, isto pressupõe que recaísse sobre ele a responsabilidade integral na concretização da obra, desde o riscar da traça à contratação dos operários e à supervisão dos trabalhos durante as suas várias fases. Isto representaria aproximadamente, viu-se já, o leque das funções atribuídas ao *architectus* por Vitruvius na Antiguidade (ainda que não totalmente por Alberti, no Renascimento) no que tange ao ramo da Edificação. Olhando à documentação conhecida, o âmbito das funções atribuídas aos «mestres de pedraria» do século XVI não parece apresentar exceções a esta regra geral, pelo menos até cerca de meados da centúria³⁴. Até lá, coincide ainda com o observado nos territórios da vizinha Espanha, e até da França, onde idênticas persistências nas funções do mestre de pedraria medieval se verificaram na atuação dos mestres à frente de grandes fábricas no período de transição para a modernidade.

³⁴ RUÃO, 2006: 94-97.

Nos registos documentais espanhóis do terceiro quartel do século XVI, porém, sucede algo que alerta para certas exceções que talvez se possam ter estendido também a Portugal — o que falta questionar — dados os intensos laços artísticos e culturais que uniam os dois países ibéricos. Ali se observa que, apesar de o título de «mestre de pedraria» (ou «de obras») não diferir das incumbências tradicionais, independia do tipo de atuação deste agente no quadro da obra, o qual podia variar caso a caso. Isto é: nuns casos o mestre seria o responsável pelo debuxo, noutros simplesmente pelos trabalhos de construção, sendo múltiplas as demais combinações de ocupação possíveis³⁵. O facto tem levado a pensar que, no intuito de rentabilizar melhor os recursos humanos disponíveis em cada estaleiro, se jogaria com as variadas competências do «mestre de pedraria» conforme a circunstância da obra. Por sua vez, isto significa também que poderiam ocorrer várias mesclas das funções do «mestre de pedraria» no suceder dos variados momentos da empresa. Naturalmente, o facto teria como contrapartida a flutuação do lugar ocupado pelo mestre na hierarquia do estaleiro, em geral considerado como o pináculo da organização hierárquica das fábricas medievais.

Com grave penalização, a nosso ver, para se esclarecer a atuação destes «mestres», possibilidade semelhante não vem sendo interrogada no panorama português. Note-se, por exemplo, o papel que nomeia Diogo de Arruda como mestre das obras da Comarca do Alentejo em 1521, onde se declara o que o mesmo deve fazer nessa qualidade:

*servir, prouer e ver as obras que se na dita comarca fizerem cada vez que o mandarmos e assy de emleger, debuxar e ordenar quaesquer cousas que mandarmos fazer de nouo e asy recebelas mesmo depois de feitas e examinadas e velas se uam na perfeçam que deuem dir*³⁶.

O sortido de funções que é atribuído a Diogo de Arruda cobre, de facto, todas as do mestre de pedraria medieval³⁷. O «prouer» (do Lat. *providere*) parece referir-se genericamente ao «abastecer; fornecer; munir» a obra com o necessário, desde os materiais aos meios humanos; mas também a «nomear», «dotar» ou «dispor»; isto é, a designar alguém para um trabalho gerindo atributos ou aptidões. Enfim, sugere ainda autonomia para «tomar providências» no que for necessário. O «servir» e o «ver» parecem significar as funções de assistir à obra nas suas inúmeras necessidades materiais e humanas, verificando periodicamente se a mesma evolui de acordo com as traças em acompanhamento

³⁵ *Vd. supra*, nota 17.

³⁶ VITERBO, 1899: I, 50-51.

³⁷ Diogo de Arruda foi simultaneamente eleito «medidor de obras do reino», fossem elas «muros, igrejas e mosteiros», o que contribui para alimentar a suposição com que avançamos a seguir, no texto.

dos trabalhos de construção. As outras funções, porque bastante claras, dispensam explicação. No seu conjunto, todas elas coincidem, de facto, com o multifacetado trabalho do mestre no topo da orgânica complexa da fábrica medieval. E também coincidem com as do moderno arquiteto no que toca ao ramo da *edificatio*, ainda que a gestão dos meios materiais, e sobretudo dos humanos, não seja atributo significativo do *architectus* para Vitruvius. Observe-se, porém, que nada naquele documento impedia que o «seruir» do mestre Diogo de Arruda abarcasse várias fábricas régias em simultâneo, algumas certamente distantes entre si, retirando-lhe isto a exclusividade no desempenho de todas as funções numa mesma obra. Nem obstava, conseqüentemente, a que as suas funções fossem aqui e além empregues de modo avulso consoante as necessidades prementes de cada fábrica, sem a obrigatoriedade de para elas contribuir com a realização do «debu-xo». Ao mesmo tempo, tampouco obrigava (ainda que também não impedisse...) a que o «mestre» se envolvesse, em cada caso, no processo integral que define o modo de operar, quer do mestre de pedraria tardo-medieval, quer do *architectus* vitruviano, o qual implicava acompanhar o edifício desde a fase de nascimento da sua forma a partir da ideia, até à sua materialização final, passando pela incontornável realização do projeto.

Ora, isto impõe uma observação inevitável: se retirarmos do leque de competências do Arquiteto a realização dos desenhos para uma qualquer obra que de seguida deveria acompanhar — elementos esses fundamentais para definir a profissão em moldes vitruviano-albertianos, um conceito de que, vimos já, haveria consciência na corte em meados do século, senão mesmo antes — o que sobraria das suas funções nessa mesma obra que não pudesse confundir-se com as atribuídas ao mestre-de-obras por tradição? Qual a diferença, de facto, entre aquele agente e o «mestre» que assegurava, em permanência e continuidade, que a máquina humana e técnica de cada fábrica funcionasse, bem oleada, garantindo-lhe as perfeitas condições materiais desde a abertura dos alicerces aos últimos retoques dos acabamentos finais? E — pior! — o que dizer dessa diferença tendo em conta que também este «mestre», em muitas ocasiões, poderia ser o autor do desenho das obras que tinha a seu cargo? Não se afigurando diferença substancial, não seria nesse caso mais adequado manter, a todas as figuras no topo da hierarquia da fábrica, o título de «mestre das obras» — isto na relutância de convencionar denominá-los, também a todos, «arquitetos» no sentido vitruviano-albertiano do termo? Segundo a fórmula da contratação de Diogo de Arruda acima apresentada nada disto é claro. Mas poderá ser altamente significativo que tais condições e responsabilidades expressas no documento citado se tenham mantido inalteradas a par do título profissional concedido nos decénios seguintes, tal como se prova pela repetição da mesma fórmula na contratação de Francisco de Arruda, em 1531, e ainda na de Diogo de Torralva, em 1548, sempre na qualidade de «mestre»³⁸.

³⁸ RUÃO, 2006: 110.

Já no texto tardio da titulação de Mateus do Couto parece fazer-se certa distinção quanto às suas efetivas competências enquanto arquiteto, face às do tradicional «mestre das obras». Não sabemos se algo terá mudado entretanto no leque dessas competências, ou se a fórmula utilizada apenas representa uma modernização terminológica dos documentos oficiais. O que é certo, é que a fórmula utilizada contribui para o debate com novas questões que, por seu lado, abrem possibilidades de resposta às demais já equacionadas: significaria que a este «arquiteto», porquanto apenas «do officio de mestre das obras», se retirava a responsabilidade de fazer o desenho do projeto? Ou seria precisamente o contrário, isto é, que ao arquiteto fazendo uso do desenho como seu principal instrumento de trabalho se adicionava o leque das competências técnicas e de gestão da obra que caracterizavam o tradicional labor do «mestre das obras» régias? As questões mostram a necessidade de analisar este e outros casos com rigor e detalhe.

A aparente indiferenciação do título de «mestre de pedraria» ou «de obras» quanto às suas efetivas funções, tal como acontece no arquivo administrativo da esmagadora maioria das fábricas portuguesas quinhentistas, contribui para interpretações equívocas acerca do papel que estes mestres terão efetivamente desempenhado no quadro de obra em cada caso e ocasião, obscurecendo o que a sua atividade pudesse ter de diferente, ou de comum, com a do arquiteto no moderno sentido do termo. Olhando, por exemplo, à documentação há muito coligida sobre as catedrais de Miranda do Douro, Portalegre e Leiria (fundadas respetivamente em 1552, 1556 e 1559), todas da iniciativa de D. João III e construídas segundo projeto muito semelhante, de nenhuma delas se tem segurança acerca de quem tenha sido o arquiteto das suas traças. A documentação mostra, porém, que à semelhança do que acontecia em Espanha pela mesma época, nelas pontificava mais do que um «mestre pedreiro». Os registos escritos mostram que, geralmente, um dos mestres fazia correr a obra em diálogo com os oficiais, aparentemente acompanhando a sua construção do princípio ao fim; e que o outro, apenas comparecendo no local da obra em certas ocasiões, funcionava como mediador entre o rei e aquela cabeça gestora do estaleiro³⁹. As funções desempenhadas por este segundo mestre são mais diversificadas e, por conseguinte, mais difíceis de caracterizar segundo a documentação: é ele quem apresenta as traças aos vários agentes da obra, ora ao monarca, ora ao bispo nomeado para a respetiva diocese, ora ainda ao mestre responsável pelos trabalhos de construção. É com ele que todas estas figuras discutem, à vez ou em coletivo, as alterações a fazer ao projeto, e ao qual, por vezes, são pedidas correções às traças depois de sopesadas críticas e sugestões dos vários intervenientes. É igualmente este mestre quem dá conta ao rei dos resultados das vistorias efetuadas ao estaleiro.

³⁹ A respeito de uma possível orientação bicéfala da fábrica de Miranda do Douro, vd. as interrogações bem posicionadas por Luís Alexandre Rodrigues (RODRIGUES, 2001: 112-119).

Quando se considera a questão da autoria do risco, esta partição das tarefas torna-se ainda mais escorregadia, pois a autoria do debuxo — ao que tudo faz crer devida a estes segundos agentes — na verdade nunca é confirmada em nenhum dos mestres. Além do mais, a qualquer dos nomes que a documentação refere seria possível atuar, por reputação e provas dadas, quer enquanto autor das traças para a obra, quer enquanto gestor do processo de construção. Na obra de Miranda do Douro, por exemplo, tanto Miguel de Arruda (à data já um arquiteto notável somando responsabilidades na fábrica do Mosteiro da Batalha e na fortificação ultramarina), quanto Gonçalo de Torralva (este um anónimo irmão de Diogo de Torralva, que parece ter servido também como canteiro ou escultor em outras obras em Tomar e na Guarda) se insinuam como possíveis autores da traça⁴⁰, ainda que Francisco Velasquez (que em 1572 seria contratado para realizar o risco do novo Mosteiro de Grijó, em Vila Nova de Gaia) tenha sido encarregue de levar a obra a cabo⁴¹. Quanto à catedral de Leiria, a conceção da obra e a direção do estaleiro parecem ter sido ambas concedidas a mestre Afonso Álvares segundo a documentação, mas é possível que a traça possa ser do célebre Miguel de Arruda (que a documentação não menciona, mas que era sogro de Afonso Álvares), e que a Afonso Álvares apenas tenha cabido a direção da obra. Por fim, quanto à Sé Catedral de Portalegre, ainda que o seu projeto também ande atribuído a Afonso Álvares por apenas este nome constar da documentação, o caso de Leiria permite levantar a suspeita de que apenas a tenha construído, neste caso ignorando-se de todo quem possa ter assinado o desenho da nova Sé, suspeitando-se de que possa igualmente dever-se a Miguel de Arruda⁴². As catedrais joaninas constituem, deste modo, um significativo exemplo de arquiteturas à espera de paternidade que a documentação escrita teima em não conceder. Seja como for, e como evidenciam os mesmos papéis de arquivo, há que ter atenção ainda, quer à proeminência dos mestres que presidem localmente à obra (não raro sugerindo mudanças de vulto nas traças); quer à tenaz crítica dos vários donos da obra (estes interferindo de modo incisivo no seu desenho); quer ainda, e sobretudo, ao forte dirigismo do próprio rei no acompanhamento de todo o processo de projeto e posteriores trabalhos de construção. Tudo isto parece deixar aos «mestres» do segundo tipo, àqueles que trabalham fora do estaleiro de construção — mediadores e riscadores, sem dúvida, mas questionáveis autores das traças — uma estreita margem de manobra na eventual conceção das mesmas enquanto «arquitetos». Torna-se inclusive forçoso admitir a hipótese de que, em certas ocasiões, tais agentes se tenham limitado a traduzir os desígnios de outros (do rei, dos bispos eleitos para as dioceses,...) fazendo uso da

⁴⁰ RODRIGUES, 2001: 112-115, 131-132, 138; VITERBO, 1899: III, 143.

⁴¹ RODRIGUES, 2001: 149-153.

⁴² MOREIRA, 1995a: 356-358.

sua competência do desenho e dos seus saberes na arte da construção, mas sem usar do potencial criativo, individual e idiossincrático que, cada vez mais, era consignado ao *architetto* italiano da mesma época, na transição do Renascimento para o Maneirismo, mas que em Portugal parece não ter constituído uma realidade. E isto, como se depreende, enfraquece a ideia da titulação oficial dos «mestres» portugueses enquanto verdadeiros e completos arquitetos à luz do conceito vitruviano-albertiano atrás exposto. De resto, exemplos portugueses como estes das obras das catedrais mostram que as atuações do «mestre de obras» (ou «mestre de pedraria», ou ainda «mestre pedreiro») — titularidades que vêm amiúde sendo consideradas equivalentes pela investigação, mesmo a mais recente (mas que, julgo, seria de igual modo conveniente estudá-las melhor quanto às suas funções dada a sua diferente evolução semântica) — sejam afinal bem diferentes de obra para obra e, com isso, menos coincidentes do que complementares em cada caso. Na verdade, é sobretudo o facto de a investigação corrente estimar com indiferença as funções inerentes ao «mestre pedreiro» e ao «arquiteto» que parece estar a iludir a verdadeira repartição de tarefas entre cada um destes agentes no quadro de obra, e, por conseguinte, a dificultar o entendimento dos processos de introdução da figura do Arquiteto nas práticas modernas portuguesas.

Naturalmente, num tempo em que as fórmulas arquitetónicas e os métodos de trabalho concomitantes estavam em profunda mutação, também a definição de «arquiteto», situada na base de qualquer discussão teórica mas interpretada de muitas maneiras pela pena de variados autores — chocaria com as práticas há muito instituídas, gerando com isso confusão, incerteza e desconfiança⁴³. Uma solução que revela este tipo de dúvidas e que justamente parece ter por detrás dela o ensaio de um determinado conceito de «arquiteto» no quadro ibérico, parece ser a que se encontrou para a repartição de funções entre mestres na grande fábrica da igreja de Salvador de Úbeda, em Jaén. Num documento lavrado em 1536 pelo arquiteto espanhol Diego de Siloé (c.1495-1563) — justamente um «italianizado», como já atrás se referiu — distinguem-se bem as competências do «maestro arquyteto» — que este artista toma para si próprio, enquanto o que faz as traças e visita a obra de vez em quando, ordenando-a — e as do «maestro o maestros que de la obra tuvieren cargo» — isto é, o(s) responsável(eis) pela contratação da obra e o andamento dos trabalhos⁴⁴. A primazia do arquiteto na hierarquia da fábrica — segundo uma divisão de tarefas cuja clareza Fernando Marías explica pela estada italiana de Siloé, terminada em 1519 — é muito clara:

⁴³ Testemunhos documentais revelam certa instabilidade nos desempenhos do comitente e dos artistas participantes em obras do século XVI também na vizinha Espanha, suspeitando-se que se tenha temporariamente gerado alguma confusão de papéis em período de modelação de atuações (GARCIA MORA, 1991: 38-39).

⁴⁴ MARÍAS, 1991: 248.

*digo queste tal a de dar debuxadas e traçados todos los moldes asy de colunas e puertas e ventanas, de lo que no a de faltar cosa alguna de lo quel asi dexare traçado, e que, no lo haziendo asy, cada y quando que venga a vesityar la dicha obra pueda hazer quytar e desbaratar et derribar todo lo que tal no fuere conforme a sus moldes e traças que para ello diere e dexare dadas [...]*⁴⁵.

Perante o cenário da repartição de competências estabelecido por Siloé, e em que, de facto, os desenhos feitos pelo «maestro arquyteto» são ressaltados enquanto instrumentos soberanos que presidem ao que se há-de fazer em cada obra, má coisa seria tomar a titularidade de «mestre-pedreiro» por equivalente da de «arquyteto», quer no cenário das práticas, quer à luz da própria teoria da Arquitetura. Tudo sugere a forte a possibilidade de que, pelo menos em certos casos de maior envergadura, tenha havido por vezes uma duplicação (ou mesmo triplicação...) das figuras à cabeça da obra, ainda que só uma delas — indefinida pela titularidade do ponto de vista documental — fosse a principal (e digo principal, porque talvez não fosse a única...) responsável pelo debuxo. Não terá sido este esquema o preconizado na organização das fábricas portuguesas das novas catedrais joaninas? A documentação conhecida permite essa possibilidade, ainda que com ressalvas. Mais; não será indício de uma prática continuada deste tipo de partição das tarefas entre mestres, já com tradição de sucessos, aquilo que a ambiguidade dos termos de nomeação de Mateus do Couto enquanto «Arquitecto, do officio de mestre das obras» poderá querer traduzir? Aqui ficam questões e hipóteses que, julgo, a investigação sobre o tema deveria tratar no futuro.

Chamaríamos ainda a atenção para a possível existência de uma outra figura, igualmente anónima quanto à titularidade, e que, à semelhança do quadro espanhol, parece emergir à transparência na documentação portuguesa da primeira metade de Quinhentos. Também ela colocada na posição medianeira entre o rei e o mestre responsável pelo andamento dos trabalhos de construção, talvez venha sendo confundida com o «arquyteto» em certas ocasiões na sua atividade de elaboração das traças, isto ainda que, pelo menos no caso espanhol, pareça colaborar nelas apenas desempenhando a função a que os espanhóis do tempo de Filipe II haveriam de atribuir o título de «tracista»⁴⁶ — com isto denominando um agente cuja única responsabilidade seria executar a parte técnica, gestual e manual, das traças que o arquiteto da obra determinava fazer, afinando-as segundo as várias emendas, aditamentos e pro-

⁴⁵ *Apud* MARÍAS, 1991: 248.

⁴⁶ MARÍAS, 1991: 248. No abundante acervo documental relativo à fábrica do mosteiro de S. Lorenzo del Escorial detetam-se centenas ds desenhos e apontamentos trocados entre Filipe II e os arquitetos e tracistas ao seu serviço (KUBLER, 1985).

gressiva pormenorização⁴⁷. A discussão sobre a distribuição do trabalho nas grandes fábricas portuguesas promete desdobrar-se ainda em outros níveis de complexidade: note-se, uma vez mais nos referidos exemplos das catedrais, que o agente que visita a obra na qualidade de interlocutor entre o rei, o dono da obra e o estaleiro parece ainda confundir-se por vezes, dada a sua função medianeira, com um mero funcionário administrativo, ainda que altamente especializado — talvez como o amo Bartolomeu de Paiva, importante figura-chave de múltiplas obras joaninas, cuja atuação carece de estudo aprofundado. Por estas e outras pontas soltas em que a investigação sobre a profissão de Arquitecto ainda não pegou, pode-se adivinhar a envergadura e o alcance do tema para a História da Arquitetura portuguesa do Renascimento.

NOTAS FINAIS

No presente texto observou-se sumariamente como a partição de tarefas no topo da hierarquia de algumas das maiores fábricas portuguesas não foi feita de modo rígido ao longo do século XVI, modelando-se caso a caso consoante a obra, e muitas vezes confundindo-se os papéis de vários tipos de agentes na figura do «mestre das obras». Em caso algum, porém, qualquer um destes «mestres» receberá a titulação oficial de «arquitecto» no sentido moderno do termo ao longo de todo o século XVI. Juntos, estes factos sugerem que a relutância portuguesa na adoção de tal título possa ter tido fundamento crítico, eventualmente baseado na observação da realidade prática do ofício e suas exigências de otimização dos recursos humanos.

Notou-se aqui também que as possíveis mesclas de competências atribuída ao «mestre das obras» por herança tardo-medieval por vezes conflituariam com as do moderno «arquitecto», dado que, ao contrário das outras, estas últimas estavam firmemente assentes na autoria do desenho como atributo fundamental do título profissional correspondente — isto quer nas práticas italianas de onde provinham (conhecidas de D. João III através de D. Pedro de Mascarenhas), quer na teoria corrente (divulgada entre os humanistas da corte, de que é exemplo João de Barros). O facto augura, por conseguinte, ter-se constituído como argumento principal em desfavor da titularidade oficial de «Arquitecto». Por sua vez, esta hipótese abre espaço a que se possa suspeitar de uma posição profundamente crítica face ao uso corrente, e talvez até certo ponto indiscriminado, de tal título em Itália, vulgarizado depois também em países vizinhos como a Espanha ou a França desde as décadas de 50-

⁴⁷ Uma figura deste tipo parece detetar-se na documentação relativa à catedral de Miranda do Douro, sendo em vários momentos responsável por alterar as traças. Outros exemplos poderiam multiplicar-se: por exemplo, em carta de Fr. Brás de Barros ao Prior do Mosteiro de Santa Cruz (1542): «vos mado hu debuxo do moEstro nouo / dizey ao Jrmaõ dô aº q por Elle faça poEr Em o / outro q ha de hir para Elrey .n.s. as officinas da Infer/maria todas. cõ os nomes logo declarados [...] & o outro q fezer dô clemete mãday logo ao prior de sã/Vte cõ a carta q vay par^a Elrey» (BRANDÃO, 1937: 54).

60 de Quinhentos. Para se apurar a pertinência destas hipóteses na historiografia da Arte portuguesa faz falta apreciar os vários conceitos de «Arquiteto» veiculados pelos tratados de Arquitetura correntes nos círculos da corte, isto no sentido de lhes apurar melhor os desvios face à realidade prática dos mesteres portugueses por parte dos seus quase-homólogos em funções: os «mestres das obras». Este último assunto corresponderá à futura Parte II do presente estudo.

FONTES

Biblioteca da Ajuda – Cod. 40-IX-36.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Susana Matos (2011) – *Teoria e Crítica na Raiz do Arquitecto de Matriz Vitruviana em Portugal (1521-1557): a Questão das Origens, entre o Desígnio e a Matéria*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de doutoramento.
- ALVES, Joaquim Jaime B. Ferreira (2007) – *Arquitectos/riscadores, artistas e artifices que trabalharam na Sé do Porto nas obras promovidas pelo Cabido durante a Sede Vacante de 1717 a 1741*. Porto: Universidade do Porto.
- ____ (1992) – *Elementos para a história das sociedades entre mestres pedreiros: séculos XVII e XVIII*. «Revista da Faculdade de Letras. História». 2ª série, vol.9.
- ALVES, Natália Marinho Ferreira (1981) – *Alguns artistas e artifices setecentistas de entre Douro e Minho em Vila Real e seu termo: subsídios para um dicionário de artistas e artifices que trabalharam em Trás-os-Montes nos séculos XVII-XVIII*. Braga: [s.n.]. Separata da Revista Bracara Augusta, nº 35.
- BARROS, João de (1932) – *Primeira Década*. In BARROS, João – *Asia de Joam de Barros: dos Feitos que os Portugueses Fizeram no Descobrimento e Conquista dos Mares e Terras do Oriente*. Ed. lit. António Baião. 3. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- ____ (1974) – *Segunda Década*. In BARROS, João de – *Asia de Joam de Barros: dos Feitos que os Portugueses Fizeram no Descobrimento e Conquista dos Mares e Terras do Oriente*. Ed. lit. António Baião Luís Cintra. 1. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- BRANDÃO, Mário (1937) – *Cartas de Frei Brás de Braga para os priores do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Coimbra: Imprensa Académica.
- CARITA, Rui (2001) – *Os engenheiros-mores na gestão do império: a Provedoria das Obras dos meados do século XVI*. In ROSSA, Walter; ARAÚJO, Renata; CARITA, Hélder, org – *Universo Urbanístico Português 1415-1822*. Lisboa: CNCDP.
- CONCEIÇÃO, Margarida Tavares da (2000) – *A Praça de Guerra, aprendizagens entre a Aula do Paço e a Aula de Fortificação*. «Oceanos», nº 41.

- ____ (2010) – *Learning Architecture: Early Modern Professional Apprenticeship in Portugal*. In CORREIA, Jorge, ed. – *Architectural History Network, 1st International Meeting, June 17-20, Guimarães (Portugal). Book of Abstracts. Cd of Papers*. Guimarães: CHAM/EAUM/EAHN.
- CRAVEIRO, Maria de Lurdes (1990) – *Diogo de Castilho e a arquitectura da renascença em Coimbra*. Coimbra: Universidade de Coimbra. Dissertação de mestrado.
- ____ (2002) – *O Renascimento em Coimbra: Modelos e programas arquitectónicos*. Coimbra: Universidade de Coimbra. Tese de Doutoramento.
- ____ (2009) – *De mestre pedreiro a arquitecto e engenheiro militar. O ensino da arquitectura*. In CRAVEIRO, Maria de Lurdes – *A Arquitectura ao Romano*. [S.l.]: Fubu Editores.
- DIAS, Pedro (1982) – *Alguns aspectos da recepção das correntes artísticas em Coimbra durante o século XVI*. In GONÇALVES, António Nogueira, coord. – *A sociedade e a cultura de Coimbra no Renascimento*. Coimbra: Epartur.
- ____ (1995) – *Os artistas e a organização do trabalho nos estaleiros portugueses de arquitectura nos séculos XV e XVI*. In DIAS, Pedro, coord. – *A viagem das formas: Estudos sobre as relações artísticas de Portugal com a Europa, a África, o Oriente e as Américas*. Lisboa: Editorial Estampa.
- FLOR, Pedro (2008) – *O Portal da Igreja Matriz de Arronches e a Escultura do Renascimento em Portugal*. In REDONDO CANTERA, Maria José; SERRÃO, Vítor Manuel Guimarães Veríssimo, coord. – *O largo tempo do Renascimento: arte, propaganda e poder*. Lisboa: Caleidoscópio.
- GARCIA MORA, M^a. Victoria (1991) – *La figura del Arquitecto en el siglo XVII*. Madrid: Universidad Nacional de Educacion a Distancia.
- HOLANDA, Francisco de (1985) – *Da Ciência do Desenho*. [Lisboa]: Livros Horizonte.
- INGOLD, Tim (2013) – *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London: Routledge.
- KOSTOF, Spiro (2000) – *The Architect in the Middle Ages, East and West*. In KOSTOF, Spiro, ed. – *The Architect: Chapters in the History of the Profession*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- KUBLER, George (1985) – *La Obra del Escorial*. 2^a ed. Madrid: Alianza Editorial.
- MACDONALD, William L. (2000) – *Roman Architects*. In KOSTOF, Spiro, ed. – *The Architect: Chapters in the History of the Profession*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- MARÍAS, Fernando (1989) – *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus.
- ____ (1991) – *El papel del arquitecto en la España del siglo XVI*. In GUILLAUME, Jean, ed. – *Les chantiers de la Renaissance*. Paris: Picard.

- MARTINS, Fausto Sanches (1986) – *O Colégio de S. Lourenço: 1560-1774*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de Trabalho síntese no âmbito das Provas da Carreira Docente de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica.
- ____ (1994) – *A Arquitectura dos primeiros colégios Jesuítas de Portugal: 1542-1759. Cronologias. Artistas. Espaços*. Porto: Universidade do Porto, 1994. Tese de doutoramento.
- MOREIRA, Rafael (1983) – *Arquitectura*. In *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento*. Torre de Belém/XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, Lisboa, 1983 – Lisboa: Comissariado da XVII E.A.C.C.
- ____ (1987) – *A aula de arquitectura do Paço da Ribeira e a Academia de Matemáticas de Madrid*. In *II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*. Coimbra: Minerva.
- MOREIRA, Rafael de Faria Domingues (1991) – *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal: A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Tese de doutoramento.
- ____ (1992) – *O engenheiro-mór e a circulação das formas no Império Português*. In *Portugal et Flandres, Visões de Europa (1550-1680)*. Lisboa: IPPC.
- ____ (1995a) – *Arquitectura: Renascimento e Classicismo*. In PEREIRA, Paulo ed. – *História da Arte Portuguesa*. [Lisboa]: Círculo de Leitores.
- ____ (1995b) – *D. João de Castro e Vitruvius*. In PAULINO, Francisco Faria, coord. – *Tapeçarias de D. João de Castro*. Lisboa: C.N.C.D.P.
- ____ (2001) – *Andrea Sansovino au Portugal (1492-1502)*. «Revue de L'Art». n.º. 133, p. 33-38.
- MOREIRA, Rafael; SOROMENHO, Miguel (1999) – *Engenheiros militares italianos em Portugal (séculos XV-XVI)*. In VIGANÓ, Marino, ed. – *Architetti e Ingegneri Militari Italiani all'estero dal XV al XVIII secolo*. Livorno: Sillabe, vol. 2.
- OLIVEIRA, Marta Maria Peters Arriscado de (2004) – *Arquitectura Portuguesa do tempo dos Descobrimentos: assento de prática e conselho cerca de 1500*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Tese de doutoramento.
- PEVSNER, Nikolaus (1942) – *The Term "Architect" in the Middle Ages*. «Speculum», vol. 17, p. 549-562.
- ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da (1993) – *Pedreiros galegos no noroeste português no século XVIII*. Olivença: [s.n.].
- ____ (1994) – *Arquitectura civil e religiosa de Braga nos séculos XVII e XVIII: os homens e as obras*. Braga: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão.
- ____ (2011) – *A memória de um mosteiro, Santa Maria de Arouca: (séculos XVII-XX): das construções e das reconstruções*. Porto: Afrontamento.
- RODRIGUES, Luís Alexandre (2001) – *De Miranda a Bragança: arquitectura religiosa de função paroquial na época moderna*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de doutoramento.

- RUÃO, Carlos (2006) – «*O Eupalinos Moderno*». *Teoria e Prática da Arquitectura Religiosa em Portugal (1550-1640)*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Tese de doutoramento.
- RYKWERT, Joseph; LEACH, Neil; TAVERNOR, Robert (1988) - *On the Art of Building in Ten Books*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- SERRÃO, Vítor (2001) – *História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. 1ª ed. Lisboa: Editorial Presença.
- SOROMENHO, Miguel (1997-1998) – *A Administração da Arquitectura: o Provedor das Obras Reais em Portugal no século XVI e na 1ª metade do século XVII*. In *Anuario del Departamento de Historia y Teoria de Arte*. Madrid: Universidade Autónoma de Madrid.
- VASARI, Giorgio (2001 [1550]) – *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* . 4ª ed. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton.
- VITERBO, Sousa (1899) – *Dicionário Histórico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.



HISTÓRIA DA ARQUITETURA PERSPETIVAS TEMÁTICAS

COORD.
MANUEL JOAQUIM MOREIRA DA ROCHA



Cofinanciado por:

