

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS ARTES



Juliana Abreu Pinho

Edifícios de religiosos de planta centralizada dos séculos XVI, XVII e XVIII –  
distrito de Aveiro

MESTRADO EM TEORIAS DA ARTE

2004

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS ARTES



Juliana Abreu Pinho

Edifícios de religiosos de planta centralizada dos séculos XVI, XVII e XVIII –  
distrito de Aveiro

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor. José Fernandes Pereira

MESTRADO EM TEORIAS DA ARTE

2004

## **Agradecimentos**

Aos pais e ao irmão, pelos motivos de sempre.

Ao Professor Pedro Bessa do DeCa da Universidade de Aveiro, "por tudo, por tudo".

## Resumo

As construções assentes em planta poligonal centralizada – círculo, quadrado, hexágono e octógono – são uma presença constante, embora discreta, na arquitectura ocidental. Apesar de por vezes surgirem associadas a edifícios de carácter civil, nos exemplos mais conhecidos e na maior parte das vezes, são aplicadas a edifícios religiosos, cristãos ou pagãos.

Ainda que as construções em planta centralizada tenham desde os tempos mais remotos, sugerido um espaço comunitário (exemplo dos tholos gregos), a sua forma suscitou sempre curiosidade. A construção de edifícios de planta centralizada aparece-nos de forma disseminada, em diferentes espaços e épocas, sem grande relação com directivas religiosas.

A principal razão para a construção destes edifícios prende-se com o significado inerente à sua forma, significado esse que, apesar das diferentes interpretações, permanece inalterado. O simbolismo atribuído às formas poligonais confere-lhes poder de união, perpetuação e de renascimento (caso dos baptistérios), mas também de morte, de mistério (é o caso dos mausoléus).

Portugal não é um dos países onde a presença de edifícios religiosos assentes em planta poligonal centralizada é mais frequente. A partir do século XVI surgiram exemplos esporádicos e geralmente associados ao mecenato régio e religioso. Era evidente, ainda que de uma forma ténue, a influência do Renascimento Italiano que recuperou da Antiguidade essas formas. Porém, em determinadas zonas do nosso país, desenvolveram-se núcleos de construções deste tipo, que se caracterizam tanto pelo seu afastamento da realidade arquitectónica portuguesa da época, como pelas dimensões diminutas e pelo seu carácter regional.

Durante os séculos XVI, XVII e XVIII, foram edificadas em Aveiro 14 capelas de planta centralizada assentes na forma circular, hexagonal e octogonal. No entanto, este núcleo distingue-se no panorama arquitectónico da época pois não foi apoiado pelo mecenato régio, sendo antes obra da devoção dos locais. Este núcleo é ainda mais interessante quando observamos que o maior número de capelas tem planta hexagonal e apenas duas são octogonais. O que se verificava no resto do país era exactamente o oposto: maior prevalência das plantas octogonais em detrimento da forma hexagonal.

Aveiro aparece-nos assim como uma excepção na cultura de 600 e por isso, como mote para o estudo do significado das formas.

## Abstract

Buildings laid out with a central focal point in the shape of a polygon such as a circle, a square, a hexagon or an octagon are a constant, albeit discrete, presence in western architecture. Although this feature is sometimes to be found in lay-buildings, it is most commonly associated with religious buildings and it is in such places of worship, be they Christian or pagan, that the best-known examples can be seen.

Although cases of constructions with a centralized focal point date back to ancient times, seemingly to serve as a communal area such as the case of the Greek tholos, their shape has always aroused curiosity.

The main reason for the construction of such buildings has to do with the inherent significance of their form which, in spite of different interpretations, remains unchanged. The symbolism attributed to polygons gives them the power of union, longevity and rebirth, such as in the case of baptisteries, but also of death and mystery, as can be seen with mausoleums.

Portugal can not be said to be a country where the existence of buildings with a polygonal central focal point is very prevalent. Since the 16<sup>th</sup> century, sporadic examples have cropped up, generally receiving royal or religious patronage. Evident, albeit slight, was the influence of the Italian Renaissance which had brought these shapes back into usage from ancient times. However, in certain regions of our country, nuclei of constructions of this kind developed which were characterised as much for their distance from the prevailing architectural trends in Portugal as for their tiny dimensions and their regional character.

During the 16<sup>th</sup>, 17<sup>th</sup>, and 18<sup>th</sup> centuries, 14 chapels with a central layout in the shape of a circle, a hexagon or an octagon were built in Aveiro. However, this nucleus stands out in the world of architecture of the age as it was not supported by royal patronage but was rather the fruit of local religious devotion. This nucleus is even more interesting when it is taken into account that the majority of its chapels were of a hexagonal design with just two being octagonal whereas in the rest of the country this trend was reversed; that is to say that there was a greater prevalence of octagonal designs over hexagonal ones.

Aveiro can therefore be looked upon as an exception in 17<sup>th</sup> century culture and as such a theme for study when considering the significance of form.

## Lista de figuras

- Figura 1 (pág. 8): Planta do conjunto megalítico de Stonehenge, Wiltshire, Planície da Salisbúria, Grã-Bretanha, concluído em 1500 a.C.
- Figura 2 (pág. 10): Plantas dos dólmens da Lixa de Alvão, de Chã das Arcas, Carrazeda do Alvão e de Pavia, Alentejo. Planta de construção alcalarense no Algarve e de cista de Odemira, Algarve.
- Figura 3 e 4 (pág. 11): Planta e vista do templo de Vénus em Baalbek, Líbano, século II a.C.
- Figura 5 (pág. 12): Panta do Filipeum, Olímpia, século IV a.C.
- Figura 6 e 7 (pág. 12): Planta e vista do templo de Apolo, Delfos, 513-505 a.C.
- Figura 8 e 9 (pág. 13): Planta e vista do mausoléu de Augusto, Roma, 32-28 a.C.
- Figura 10 e 11 (pág. 13): Planta e vista do mausoléu de Diocleciano, Espátalo, Croácia, século III e IV d.C.
- Figura 12 (pág. 14): Planta da Abadia de S. Stefano, Bolonha, século V.
- Figura 13 (pág. 14): Planta da Igreja do Santo Sepulcro, Jerusalém, 614, 1048 (ano da reconstrução parcial por ordem de Constantino) e 1144 (reconstrução total pelos cruzados).
- Figura 14 e 15 (pág. 14): Planta e vista do mausoléu de Adriano, Roma, 139.
- Figura 16 e 17 (pág. 15): Planta e vista do templo de Sibila, Tivoli, [data].
- Figura 18 e 19 (pág. 15): Planta do templo de Vesta, Roma, 50 a.C.
- Figura 20 e 21 (pág. 16): Planta e vista do Panteão, Roma, século II a.C.
- Figura 22 e 23 (pág. 16): Planta e vista do ninfeu de Minerva Médica, Roma, 320
- Figura 24 e 25 (pág. 17): Planta e vista da Torre dos Ventos, Atenas, século I a.C.
- Figura 26 (pág. 18): Planta do Baptistério de S. João Latrão, Roma, século V.
- Figura 27 (pág. 18): Planta do mausoléu de Santa Constança, Roma, século IV.
- Figura 28 (pág. 18): Planta da Igreja de S. Lourenço, Milão, 355-372.
- Figura 29 e 30 (pág. 18): Planta e vista da Igreja de Santo Estêvão Rotondo, Roma, 468-483.
- Figura 31 (pág. 19): Planta da Igreja dos Santos Sérgio e Baco, Constantinopla, depois de 537.
- Figura 32 e 33 (pág. 19): Planta e vista do mausoléu de Gala Placídia, Ravena, século V.
- Figura 34 e 35 (pág. 19): Planta e vista do mausoléu de Teodorico, Ravena, 520.
- Figura 36 e 37 (pág. 20): Planta e vista da Igreja de S. Vital, Ravena, 526 – 547.
- Figura 38 e 39 (pág. 20): Planta e vista da fachada da Igreja de S. Simeão, Síria, 470.
- Figura 40 (pág. 20): Planta da Igreja de Santa Maria, Palestina, século V.
- Figura 41 (pág. 21): Planta da capela de Carlos Magno, Aix-la-Chapelle, 792 a 805.
- Figura 42 e 43 (pág. 21): Planta e vista da Igreja de Saint Germigny-des-Prés, França, 799-818.
- Figura 44 (pág. 23): Planta da capela funerária de Laon, França, século XII.
- Figura 45 (pág. 23): Planta do templo de Paris, França, século XII.

- Figura 46 (pág. 23): Planta da igreja dos templários, Londres, século XII.
- Figura 47 e 48 (pág. 24): Planta e vista do convento de Cristo, Tomar, século XII (charola).
- Figura 49 e 50 (pág. 24): Planta e vista da Mesquita de Omar, Jerusalém, 691
- Figura 51 e 52 (pág. 25): Planta e vista da Igreja de Santa Maria degli Angeli, Florença, 1434-1437.
- Figura 53 e 54 (pág. 25): Planta e vista da Igreja de Santa Maria delle Carceri, Prato, 1485.
- Figura 55 e 56 (pág. 26): Planta e vista do Tempietto de S. Pedro, Roma, 1500.
- Figura 57 (pág. 26): Planta (projecto) para a Basílica de S. Pedro da autoria de Bramante, 1506.
- Figura 58 (pág. 26): Planta (projecto) para a Basílica de S. Pedro da autoria de Miguel Ângelo, 1546-1564.
- Figura 59 e 60 (pág. 27): Planta e vista da Villa Rotonda, Vicenza, 1565.
- Figura 61 (pág. 27): Planta da Igreja de S. Carlo alle Quattro Fontane, Roma, 1665-67.
- Figura 62 (pág. 27): Planta da Igreja de S. Carlos Borromeu, Viena, 1716-1737.
- Figura 63 (pág. 27): Planta da Igreja de Die Wies, Baviera, 1745-1754.
- Figura 64 (pág. 32): Planta dos fortes do Barbalho (século XVII), Brasil, de S. Bartolomeu da Pasage, Brasil, de Elvas, (ou forte de Santa Luzia, século XVII) e do forte de Niza..
- Figura 65 e 66 (pág. 44): Planta e vista da Igreja de Nossa Senhora da Piedade, Santarém, 1640.
- Figura 67 e 68 (pág. 46): Planta e vista da Igreja de Santa Engrácia, Lisboa, 1681.
- Figura 69 (pág. 79): Planta do primeiro templo proposto por Serlio no livro V do seu tratado.
- Figura 70 (pág. 79): Planta do segundo, terceiro, quarto e quinto templos propostos por Serlio no livro V do seu tratado.
- Figura 71 (pág. 80): Planta do sexto, sétimo, oitavo e nono templos propostos por Serlio no livro V do seu tratado.
- Figura 72 (pág. 81): Planta do décimo, décimo primeiro e décimo segundos templos propostos por Serlio no livro V do seu tratado.
- Figura 73 e 74 (pág. 90): Planta e vista da capela de Santo Amaro, Lisboa, 1549.
- Figura 75 (pág. 91): Planta das capelas de S. Bartolomeu, Aveiro, 1568; Santo Estêvão, Feira, século XVI e Santo António, Vagos, século XVII.
- Figura 76 (pág. 92): Planta da capela de S. Simão, Murtosa, 1607 e S. Sebastião, Vagos, 1614.
- Figura 77 (pág. 94): Planta de uma igreja (projecto do Padre Tinoco).
- Figura 78 (pág. 94): Planta das capelas do Castelo da Feira, 1656; de Madre de Deus, Aveiro, século XVII e de S. Geraldo, Ovar, 1658.
- Figura 79 (pág. 95): Planta da capela dos Santos Mártires, Aveiro, 1670; de Nossa Senhora da Piedade, Feira, 1690-1700; de S. Gonçalinho, Aveiro, 1712-1714 e de Nossa Senhora das Areias, S. Jacinto, 1860.
- Figura 80 (pág. 96): Planta das capelas de Nossa Senhora das Areias e de Nossa Senhora da Piedade.

- Figura 81 (pág. 96) Vista da Capela de Nossa Senhora dos Aflitos em Lamarosa, 1675-1700.
- Figura 82 e 83 (pág. 97): Planta e vista da igreja do Bom Jesus da Cruz, Barcelos, 1701.
- Figura 84 e 85 (pág. 98): Planta e vista das Domínicas, Elvas, 1546.
- Figura 86 e 87 (pág. 98): Planta e vista da igreja de Ceíça, Marinha das Ondas, 1602.
- Figura 88 (pág. 100): Planta das capelas do Senhor das Barrocas, Aveiro, 1732 e da capela das Almas, Águeda, 1769.
- Figura 89 (pág. 116): Exterior da Capela de Santo Estevão, Canedo, Feira.
- Figura 90 (pág. 117): Exterior da Capela de S. Bartolomeu, Aveiro.
- Figura 91 (pág. 120): Exterior da Capela de S. Simão, Murtosa.
- Figura 92 (pág. 121): Exterior da Capela de S. Sebastião, Vagos.
- Figura 93 (pág. 122): Exterior da Capela de Santo António, Vagos.
- Figura 94 (pág. 122): Exterior da Capela do Castelo da Feira.
- Figura 95 (pág. 125): Exterior da Capela de Madre de Deus, Aveiro.
- Figura 96 (pág. 128): Exterior da Capela de S. Geraldo, Ovar.
- Figura 97 (pág. 129): Exterior da Capela dos Santos Mártires, Aveiro.
- Figura 98 (pág. 132): Exterior da Capela de Nossa Senhora da Piedade, Feira.
- Figura 99 (pág. 134): Exterior da Capela de S. Gonçalo, Aveiro.
- Figura 100 (pág. 138): Exterior da Capela de Nossa Senhora das Areias, S. Jacinto.
- Figura 101 (pág. 140): Exterior da Capela do Senhor das Barrocas, Aveiro.
- Figura 102 (pág. 145): Exterior da Capela das Almas, Águeda.
- Figura 103 (pág. 148): Planta da Igreja Paroquial de Santa Joana, Aveiro, 1972.
- Figura 104 (pág. 149): Planta da capela dos Moitinhos, Ílhavo, século XX.
- Figura 105 (pág. 150): Planta da capela de Dornelas, Sever, 1982.

## **Índice**

### **Introdução [1]**

#### **Capítulo I**

- 1.1. Percurso dos edifícios religiosos poligonais [7]
  - 1.1.1. Antecedentes das capelas poligonais [7]
- 1.2. Introdução e enumeração: círculos megalíticos [8]
- 1.3. Tholos grego, mausoléus e construções romanas [10]
- 1.4. Exemplos bizantinos, igrejas orientais e da Idade Média [17]
- 1.5. Renascimento e Barroco Italiano [24]
- 1.6. Conclusão [27]

#### **Capítulo II**

- 2.1. As primeiras Descobertas [29]
- 2.2. Explanação por reinados – as conquistas e obras mais representativas de cada rei. [32]
  - i. o manuelino
- 2.3. O *plain style* ou arquitectura chã [50]
- 2.4. Renascimento português – o peso do Humanismo na cultura de 600 [51]
- 2.5. O maneirismo em Portugal – a par do Renascimento e a caminho do Barroco [58]
- 2.6. A integração do Barroco na arte portuguesa [61]
- 2.7. Conclusão [63]

#### **Capítulo III**

- 3.1 História da construção de edifícios de planta centralizada em Portugal [64]
  - 3.1.1 Tipos de plantas centralizadas mais comuns [64]
  - 3.1.2. Percursos do Humanismo em Portugal [67]
- 3.2. A influência dos tratados na arquitectura: Serlio e a prática arquitectónica em Portugal [70]
- 3.3. As construções de planta centrada do século XVI a XVIII em Portugal: retrato do mecenato [82]
- 3.4. A excepção do núcleo aveirense [84]
- 3.5. Conclusão [87]

## **Capítulo IV**

4.1. As capelas dos centros artísticos do país e as capelas do núcleo aveirense – paralelismo entre plantas [89]

4.1.1. Capelas circulares [89]

4.1.2. Capelas hexagonais [93]

4.1.3. Capelas octogonais [97]

4.2. Os primórdios do significado das formas: círculo, hexágono e octógono [100]

4.3. O ciclo do círculo aveirense [108]

4.4. O significado do hexágono nas construções religiosas aveirenses – a forma com mais exemplos [109]

4.5. Dois exemplos aveirenses de capelas octogonais [111]

4.6. Conclusão [114].

## **Capítulo V**

5.1. A importância do interior das capelas para explicar o carácter do exterior [115]

5.2. O interior das capelas de planta circular [116]

5.3. Espaço hexagonal – interior das capelas hexagonais do núcleo [122]

5.4. Descrição do interior das capelas octogonais de Aveiro [139]

5.5. Três exemplos de construções poligonais do século XX em Aveiro [146]

5.6. Conclusão [150]

**Conclusão [151]**

**Bibliografia**

**Mapa**

**Apêndice**

## Introdução

Quando olhamos para a arte do passado somos continuamente confrontados com a presença de edifícios de planta poligonal centralizada, que despertam a nossa curiosidade. Sejam estas construções religiosas ou de carácter civil – que são encontradas em menor número – reconhecemos que estão imbuídas de um espírito próprio que as distingue das restantes que seguem um modelo longitudinal mais comum. Desde o anfiteatro romano, ao moderno estádio de futebol, passando pelos baptistérios da Idade Média, as construções assentes em planta centrada têm uma funcionalidade e simbolismo próprios a que não somos alheios, uma vez que são dotadas do poder de reunir pessoas ainda que por motivos diferentes. Sejam os planos da base círculos, hexágonos ou octógonos, a sua capacidade de agrupar indivíduos é notória e relevante.

A discussão em torno dos edifícios assentes em planta poligonal centralizada desde sempre existiu. Esta discussão torna-se ainda maior quando se trata de edifícios religiosos, e já que neste caso associado à forma está um significado. Este tem de ser visto em concordância com o significado próprio de qualquer construção religiosa. Veja-se, por exemplo, a questão gerada em torno destes edifícios durante o Renascimento. A planta poligonal era aplicada em edifícios civis sem qualquer tipo de polémica, enquanto exemplos como o Tempietto e os projectos para a basílica de S. Pedro colocaram em causa as escolhas estético-religiosas da época.

O presente trabalho de investigação optou por estudar as capelas de planta poligonal do distrito de Aveiro. Existe um conjunto de 14 capelas dentro do distrito de Aveiro que têm em comum a dimensão reduzida, o facto de se situarem na periferia de centros culturais importantes e de, na maioria dos casos, hoje não servirem directamente a população. Para além disso, foram todas edificadas entre os séculos XVI, XVII e XVIII e apresentam planta poligonal centralizada.

As plantas destes edifícios são de três tipos: circular, hexagonal e octogonal. As capelas de Santo Estêvão, Arrifana (século XVI, mas anterior ao ano 1567); S. Bartolomeu, Aveiro (1568); Santo António, Vagos (século XVII); S. Simão em Bunheiro, Murtosa (1607) e S. Sebastião, Vagos (1614) são todas de forma circular. Assentam numa forma simples e invocam, na sua maioria – como o nome o pode

provar – santos mártires. É também de forma circular a capela mais antiga do núcleo aveirense.

Em maior número dentro deste núcleo encontram-se as capelas de planta hexagonal, continuando assim a tendência nacional que de facto não privilegiava esta forma. São escassos os exemplos de edifícios, fora do núcleo de Aveiro, que assentam em hexágono. Dentro do distrito surgem então 7 exemplos: a capela do Castelo da Feira (1596); Madre de Deus, Aveiro (século XVII); S. Geraldo, Ovar (1658); Santos Mártires, Aveiro (1670); Nossa Senhora da Piedade, Feira (1690-1700); S. Gonçalinho, Aveiro (1712-1714) e a capela de Nossa Senhora das Areias, Torreira, S. Jacinto (século XVII).

Já em relação aos edifícios aveirenses de planta octogonal, existem apenas 2. Esta situação, em conjunto com o que acontece com os edifícios hexagonais, quase configura uma excepção à regra arquitectónica nacional da época no que diz respeito a edifícios de planta centralizada, uma vez que no resto do território esta tipologia é a que tem mais representantes. Os edifícios aveirenses de planta octogonal são, curiosamente, os mais recentes do núcleo: a capela do Senhor das Barrocas, Aveiro é de 1732 e a capela das Almas, Águeda terá sido construída em 1769.

As plantas das capelas também podem ser associadas aos séculos em que foram construídas. A partir da observação das datas destas construções podemos estabelecer três fases de construção. A primeira fase situa-se entre o século XVI e a primeira metade do século XVII, e alberga as capelas de planta circular do núcleo. A maior parte das capelas de planta hexagonal deste conjunto datam do século XVII e início do século XVIII, à excepção da capela do Castelo da Feira (surge aqui como exemplo atípico, até porque é contígua de uma construção civil). Este seria o segundo período de construção. A terceira fase deu-se no século XVIII com a construção das duas únicas capelas de planta octogonal do núcleo.

A escolha deste núcleo como objecto de estudo toma como ponto de partida duas constatações. Por uma lado, a existência de um tão grande número de edifícios centralizados num espaço físico relativamente restrito e em condições algo adversas (Portugal não tinha muitos exemplos de construção de edifícios poligonais de planta centralizada e Aveiro não era um centro cultural importante). Por outro lado, a presença discreta, mas segura de um conjunto de edifícios da mesma tipologia que têm um lugar próprio dentro da arquitectura ocidental e que pela semelhança entre si

nos podem indicar uma linha construtiva de influência consecutivas. Muitas das construções não conheciam as suas antecessoras, mas existia uma lembrança comum que ajudava a que certas formas e significados se repetissem em momentos diferentes. Não sabemos se esta linha chega até Aveiro, ou mesmo a Portugal, mas o trabalho pretende reflectir um pouco sobre essas questões e estabelecer paralelos entre formas, assim como algumas conclusões quanto à possibilidade de as formas poligonais terem influenciado o tipo de culto neles praticado.

No que diz respeito à razão da localização do núcleo em Aveiro, o presente trabalho não avança propostas, uma vez que poderia tender para a especulação e não ser elucidativo.

Para estudar este tema, foi necessário, em primeiro lugar tomar conhecimento com as capelas poligonais de planta centralizada do distrito, e posteriormente, com os exemplos da mesma tipologia fora do distrito, que surgem um pouco por todo o lado. Assim, ficamos com duas grandes linhas de análise das formas. De um lado, temos a questão formal e de outro, a temporal. No que diz respeito à primeira questão, podemos dizer que existe uma correspondência formal entre as plantas de edifícios de proveniências díspares, como o Panteão de Roma, a Capela Palatina de Carlos Magno em Aix-la-Chapelle e a Igreja de Santa Maria degli Angeli, Roma. Para além desta semelhança ao nível exterior das formas, foi necessário estabelecer uma relação estreita entre as formas poligonais dos edifícios e o culto praticado no interior dos mesmos. Estes dois elementos poderiam estar intimamente ligadas. No contexto arquitectónico cristão do Ocidente, notamos igualmente a construção de muitos edifícios de planta centralizada nos séculos XVI, XVII e XVIII, que apresentam uma localização mais directa com os edifícios do núcleo de Aveiro. Era necessário estudar a eventual linha condutora das formas poligonais aplicadas à arquitectura desde os tempos mais remotos, mas sem esquecer, que no caso aveirense, estávamos perante construções datadas de um período específico.

Para relacionar estas duas linhas condutoras do trabalho, foram utilizados dois métodos. Tratou-se a informação através de uma análise iconológica, algo que foi conseguido pelo método de Panofsky. Por este meio tornou-se possível relacionar imagens e artefactos (neste caso, plantas de edifícios), tendo em conta que estes são o reflexo do contexto onde estão inseridos. Esta é uma análise aberta, que recebe múltiplas interpretações consoantes os autores estudados, mas que exige explicações válidas que importam mais directamente ao argumento desenvolvido ao longo do

presente trabalho. Contudo, pode argumentar-se que as formas dos edifícios aqui tratados têm igualmente um significado puro, independente do que as rodeia, um significado que lhes é endémico. Estas formas também existem através dos sentimentos que proporcionam a quem delas usufrui e que são comuns a indivíduos com experiências diferentes. Esta abordagem é apoiada pela teoria de Focillon, onde as formas aparecem com vida própria, teoria esta que aqui se quis aproximar da de Jung que refere a memória colectiva dos povos.

As teorias acima referidas são acompanhadas de uma contextualização histórica (reafirmando a importância da análise de Panofsky), bem como de uma explicação possível para a divulgação deste tipo de plantas através dos tratados artísticos e de uma análise comparativa a nível formal dos diferentes exemplos.

O objectivo da dissertação é pois estabelecer uma eventual rede de influências entre edifícios de planta poligonal centralizada, mesmo sendo estes de contextos espaciais e temporais diferentes, relacionando-os depois com as capelas poligonais do distrito de Aveiro. O trabalho não pretende provar essa influência, mas dá-la a conhecer, isto porque o objecto de estudo – núcleo aveirense – é extremamente restrito. Ao longo do trabalho escrito vão sendo apresentadas diversas interpretações prováveis, tanto para a semelhança física entre formas de edifícios aparentemente distantes, como para a escolha de uma tipologia arquitectónica específica relacionando-a com determinadas formas de culto.

A dissertação apresenta-se estruturada em cinco capítulos, sendo que o primeiro deverá ser visto como uma introdução ao assunto tratado. Assim, neste **primeiro capítulo**, é feita uma abordagem aos edifícios de planta poligonal, fora do distrito de Aveiro e do país e construídos até à época em questão, como forma de ajudar a contextualizar toda a problemática dos edifícios de planta poligonal. Este capítulo ajuda-nos a compreender um pouco das duas abordagens acima referidas: a abordagem temporal e formal, uma vez que faz uma aproximação às diferentes épocas, locais e estilos arquitectónicos, mas tendo sempre como mote os edifícios religiosos poligonais.

Com o **segundo capítulo** tem início uma análise do contexto social, artístico e político dos séculos XVI, XVII e XVIII dentro do panorama português. Para isso este período é ilustrado através das obras mais representativas de cada monarca e tendo em conta o contributo das Descobertas, do Renascimento, do Humanismo português e das adaptações ao gosto nacional dos grandes movimentos artísticos como o Maneirismo

e o Barroco. Depois do primeiro capítulo, que funciona como introdução geral ao tema dos edifícios poligonais de planta centralizada do núcleo de Aveiro, este segundo volta-se para Portugal, de forma a orientar o trabalho para o cenário português da época e posteriormente, para o caso aveirense que é visado por esta reflexão.

O **terceiro capítulo** do trabalho está intimamente ligado com a tradição arquitectónica portuguesa, uma vez que aborda a importância da tratadística para a arquitectura do nosso país bem como a importância do período Barroco, uma vez que em Portugal este estilo teve particularidades que o distinguiu do resto da Europa e que limitaram a forma como vimos a tratadística. No caso dos tratados mais importantes para o nosso país, é dado algum destaque ao tratado de Serlio pois este apresentava propostas que se enquadraram na tradição construtiva portuguesa. É neste capítulo que se inicia a aproximação ao tema mais restrito das plantas das capelas do distrito de Aveiro quanto à provável justificação para a sua construção, relacionando-o com a adaptação do Barroco a território nacional e com os antecedentes portugueses desta tipologia.

O **quarto capítulo** é talvez o mais importante, isto porque faz uma análise metódica do simbolismo das formas das plantas existentes no núcleo de Aveiro: círculo, hexágono e octógono (segundo a ordem de importância). Neste capítulo, o significado das formas dos edifícios foi relacionado com prováveis justificações para o culto, com referências incontornáveis à importância que o número desde sempre teve na arquitectura.

Por fim, no **quinto** e último capítulo é tratada a informação referente ao interior das capelas do distrito de Aveiro. Esta foi uma opção tomada tendo em conta a escassez de informação acerca das mesmas. Descrever o seu interior pareceu-nos mais relevante do que estabelecer, de forma infundada, relações especulativas entre as diferentes construções. Este capítulo faz ainda uma referência aos edifícios religiosos poligonais do século XX desta zona (todas planta octogonal). Embora estas não configurem um octógono exactamente regular tal como as suas antecedentes, pensamos que a utilização deste polígono no plano das construções é uma subsequência do núcleo aveirense precedente e uma tentativa de continuidade da tradição.

Por último, deve ainda dizer-se que quando, neste trabalho são referidas as construções aveirenses, percebemos que se trata de construções dedicadas ao culto cristão. Porém, é estabelecido paralelo entre estas construções e outras da mesma

tipologia, mas diferentes no tempo ou no espaço que, não sendo cristãs, se prestam igualmente ao culto religioso. É o caso dos templos dedicados a entidades pagãs. Em ambos os casos nota-se a utilização de uma forma circular ou poligonal para delimitar um espaço onde era exercido culto religioso. No que diz respeito à centralidade das formas do plano das construções, foi feita uma análise ao seu centro energético que na maior parte das vezes coincidia com o centro geométrico.<sup>1</sup> Este aspecto é importante, uma vez que geralmente o centro geométrico presente nas plantas dos edifícios não é o seu centro energético. Por outro lado, o facto de haver um centro geométrico permite deduzir que a construção tenha sido projectada com algum rigor matemático, e provavelmente, com alguma simbologia por trás da forma e do número. Assim, o uso da expressão *planta centralizada* orienta a análise para as construções cujo plano da base assenta numa forma poligonal regular onde, geralmente, a distância de qualquer vértice do contorno exterior da planta ao centro do mesmo é sempre igual. Também a expressão *edifícios religiosos de planta centralizada* é aplicada com a intenção de englobar todas as formas poligonais do referido núcleo, uma vez que o círculo não é um polígono, mas é igualmente visado por este estudo.

---

<sup>1</sup> Cf. *Infra*, cap. IV.

## **1.1 Percurso dos edifícios religiosos poligonais**

Na história da arquitectura do Ocidente, os edifícios de planta centralizada tiveram sempre lugar: um lugar discreto, mas concreto, tanto no número de exemplos, como na importância dos mesmos.

O aparecimento destas construções é remoto no tempo e variado no espaço. Não se limita portanto ao território europeu, nem é apanágio da época clássica. Em tempos mais remotos relativamente ao núcleo aveirense, ou em locais muito afastados da realidade arquitectónica do século XVI, XVII e XVIII em Portugal, muitas são as construções que já utilizavam as formas poligonais centralizadas para plano da base. Apesar de não se poder estabelecer uma descendência directa entre estas construções, as construções portuguesas do Renascimento e os edifícios do núcleo de Aveiro, pensamos ser importante dar a conhecer formas comuns a construções díspares.

É isso que se pretende mostrar com este capítulo que contextualiza as construções poligonais mais conhecidas – na sua maioria religiosas – fazendo assim uma provável rede de influências a nível formal para o estudo capelas de planta poligonal do distrito de Aveiro.

### **1.1.1. Antecedentes das capelas poligonais**

Os exemplos que ilustram este capítulo foram escolhidos tendo em conta a época que representavam, a forma poligonal em que estavam assentes e o conhecimento que temos delas. Da Antiguidade foram preferidos os edifícios mais representativos como o tholos, enquanto na Idade Média, pensamos ser mais adequado escolher exemplos de edifícios próximos de Portugal. Por isso a Idade Média é aqui retratada segundo exemplos mais conhecidos, enquanto a construção poligonal religiosa no Oriente é levemente abordada. O objectivo é dar a conhecer algumas destas formas que, apesar

de nunca terem deixado de ser aplicadas, foram dissimuladas durante a Idade Média e recuperadas mais tarde no Renascimento, que as adoptou e criou novos modelos.

## 1.2. Introdução e enumeração: círculos megalíticos

Como foi expresso no capítulo anterior, as construções religiosas de planta centralizada presentes na Europa dos séculos XVI, XVII e XVIII, tiveram a sua origem em movimentos e gostos anteriores às redescobertas da Antiguidade. Podemos dizer desta forma que, para além da descoberta de vestígios de uma arquitectura que remontava à cultura grega, a adopção da planta centralizada em edifícios religiosos durante o século XVI teve também a sua origem em épocas anteriores e posteriores ao período clássico.

Se quisermos primar pela precisão e pelo método, devemos antes de mais referir a existência das construções megalíticas que tinham um fim religioso (mesmo não sendo este cristão nem ligado ao culto dos mortos), e que se desenvolviam em formas centralizadas. Exemplo disso é Stonehenge, (fig. 1) em Wiltshire na Planície da Salisbúria, Grã-Bretanha. Esta foi uma das primeiras tentativas de conferir à pedra um poder expressivo superior ao que a Natureza lhe deu. No caso de Stonehenge e Carnac na Bretanha, a pedra não aparece sozinha, não é apenas ela a representar a divindade, mas encontra-se posicionada, arranjada juntamente com outras segundo objectivos precisos<sup>2</sup> Stonehenge é um monumento de cariz religioso e disposto em círculo, enquanto Carnac é um alinhamento de menires que formam filas paralelas, embora não possa ser negligenciada a possibilidade de também ter um carácter religioso, uma vez que naquela zona foram encontrados túmulos individuais.

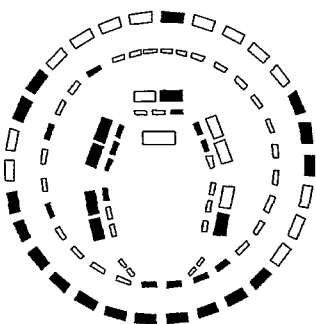


Figura 1. Planta do conjunto megalítico de Stonehenge, Bretanha.

<sup>2</sup> C. G. Jung, *L'Homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964, pág. 233. O papel da pedra como elemento fundador e místico na cultura cristã remonta aos Génesis (Génesis 8, 10-19).

Com isto estamos a recuar à Europa Neolítica e à época dos dólmenes e cromleques.<sup>3</sup> No entanto estas construções megalíticas do território Europeu, nunca atingiram o patamar de composição social que tornou possível o desenvolvimento da arquitectura de Jericó e o agrupamento urbano de Çatal Hüyük, na planície de Konya.<sup>4</sup>

Tal como sucedeu mais tarde com as igrejas *martyrium* em Portugal, algumas destas construções tinham uma função funerária (dólmenes) e todas, uma função religiosa. Caracterizavam-se pela disposição ordenada (em círculos eram os cromleques, em linha eram os alinhamentos de menires) e pelo facto de, no caso dos dólmenes, as construções funerárias no seu interior, se desenvolveram em círculo ou quadrado. A preocupação com a geometria, em construções de carácter fúnebre, também se fez sentir nas pirâmides egípcias, que se assemelhavam a Carnac pela necessidade de que estas conferissem grandeza ao objecto religioso. Curiosamente, as construções tectónicas mais notáveis do período Neolítico na América e no próximo Oriente diferiam muito das da Europa.<sup>5</sup>

As construções megalíticas apareceram primeiramente na Anatólia e propagaram-se do mar Egeu ao Mediterrâneo Ocidental e depois à parte Meridional de França, a Espanha, Bretanha, à Grã-Bretanha e a Portugal.<sup>6</sup>

São duas as teorias apontes para a difusão destas construções, uma vez que se encontram um pouco por toda a Europa (excepto na Grécia) e por todo o mundo (Irão, Índia, Japão). Uma das teorias defende a existência de um centro de difusão das construções megalíticas e a outra; que existiam vários focos difusores em diferentes épocas (Neolítico, Eneolítico, Idade do Bronze consoante os vestígios encontrados junto das construções). Assim Portugal, ou mais concretamente a Península Ibérica, teria sido um desses focos principalmente no que diz respeito aos dólmenes. A cultura

---

<sup>3</sup> Existem várias disposições megalíticas: os dólmenes eram monumentos sepulcrais fechados, enquanto os cromleques, cuja origem se desconhece, eram monumentos megalíticos com a pedra colocada em forma de círculo, e cujo significado era religioso.

<sup>4</sup> H. W. Janson, *História da Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, 6ª edição, 1998, pág. 33.

<sup>5</sup> Terá sido estabelecido um paralelo entre as construções das igrejas *martyrium* e as construções da quarta dinastia egípcia, principalmente no que diz respeito às pirâmides de Gizé, todas elas assente em base de forma centralizada. Estas construções, tal como as igrejas *martyrium* e os dólmenes, eram dedicadas ao culto dos mortos, e ainda que respeitando as devidas diferenças, todas se dirigiam a alguma espécie de devoção religiosa. A relação entre os edifícios religiosos ocidentais de carácter funerário e as pirâmides já tinha sido referida por Plínio, o Velho no seu livro *História Natural*: XXXVI, IV, ou mesmo, servido de inspiração para o projecto de Miguel Ângelo para o túmulo do Papa Júlio II (Paulo Varela Gomes, *Arquitectura, Religião e Política no Século XVII – A Planta Centralizada*, FAUP, Publicações, Porto, 2001, pág. 164.

<sup>6</sup> Germain Bazin, *História da Arte*, Livraria Bertrand, Venda Nova, 1992, pág. 16.

Muitas destas construções sofreram mais tarde um processo de Cristianização, através da colocação de cruzes e esculturas.

megálítica portuguesa teve grande expansão e segundo alguns autores, terá irradiado para a Bretanha, Irlanda e outros países da Europa Setentrional e do Norte de África. Os dólmenes portugueses evoluíram lentamente desde o neolítico até à primeira fase do bronze, começando por um tipo primitivo simples sem corredor e sem *tumulus*,<sup>7</sup> atravessando fases de alongamento progressivo da galeria de acesso com uma uniformização gradual da câmara com o corredor. Estas modificações progressivas podem ser encontradas nos dólmenes da Lixa de Alvão, no dólmen de Chã das Arcas, Carrazedo de Alvão e em Pavia (Alentejo). Quando as alterações foram levadas a extremos que colocavam em causa também a forma das construções, estas adquiriram nomes diferentes. Com cúpulas de pedras pequenas e nichos laterais, temos o exemplo de um monumento alcalarense do Algarve. Já as cistas eram caixas cobertas quadrangulares feitas de pedra e sem abertura lateral, como é exemplo a cista de Odemira, Algarve (fig. 2).

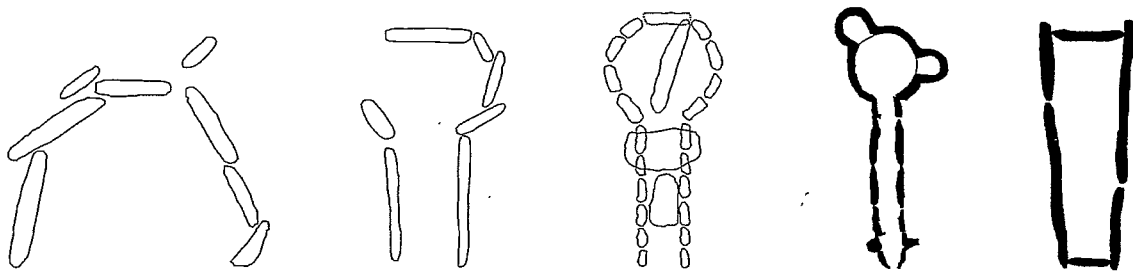


Figura 2. (da esquerda para a direita) dólmen da Lixa de Alvão, dólmen de Chã das Arcas, Carrazedo do Alvão, dólmen de Pavia, Alentejo construção alcalarense no Algarve, cista de Odemira, Algarve.

### 1.3. Tholos grego, mausoléus e construções romanas

Perante o cenário acima descrito, torna-se importante abordar a questão da influência das construções gregas e romanas para a arqueologia e para a recuperação de valores da Antiguidade no Renascimento, tais como as formas centralizadas aplicadas a edifícios religiosos. Durante o período da arquitectura grega, e romana clássica, podemos encontrar alguns exemplos que nos chamam a atenção para a existência de um interesse por esta tipologia antes mesmo dela ser explanada nos tratados do século XVI. Apesar destes terem surgido como fontes de inspiração do Renascimento, a realidade é que não há referência concreta a construções dessa época.

Embora este trabalho não se debruce sobre isso, é também levantada aqui uma questão: a questão da origem dos templos gregos, e posteriormente romanos, que têm

<sup>7</sup> Nome dado à elevação de terra que frequentemente contorna e reveste o dólmen.

suscitado algumas discussões. É defendida a ideia, por uns de que os templos gregos eram na sua origem, assentes em figuras como o círculo, ou em polígonos regulares. Porém, também é avançada a tese que defende o contrário: os templos gregos tinham como forma base o rectângulo. E apresentavam exemplos: o Parténon, ou o santuário de Atena no Erectéion.<sup>8</sup> Pensamos que as duas teorias podem coexistir: as construções de planta centralizada são encontradas com regularidade em pequenos templos, e os grandes templos de planta rectangular são os mais frequentes na arquitectura grega. Embora a maior parte dos templos gregos, ou pelo menos os mais relevantes sejam de planta rectangular e rodeados de colunas, as construções redondas são mais comuns em templos pequenos.

As construções poligonais na Grécia antiga estão presentes tanto na arquitectura civil como na religiosa. No caso da arquitectura religiosa, as construções existiam em louvor das divindades de cada cidade, mas também em locais sagrados como é exemplo o tholos do santuário de Atena Pronaia em Delfos, do século IV a. C., e o pequeno templo de Vénus em Baalbek,<sup>9</sup> do século II a. C. (fig. 3 e 4). Outro exemplo de edifício religioso desenvolvido em planta centralizada, na Grécia Antiga é o Filipeum (fig. 5), embora este não seja dedicado a uma divindade.<sup>10</sup>

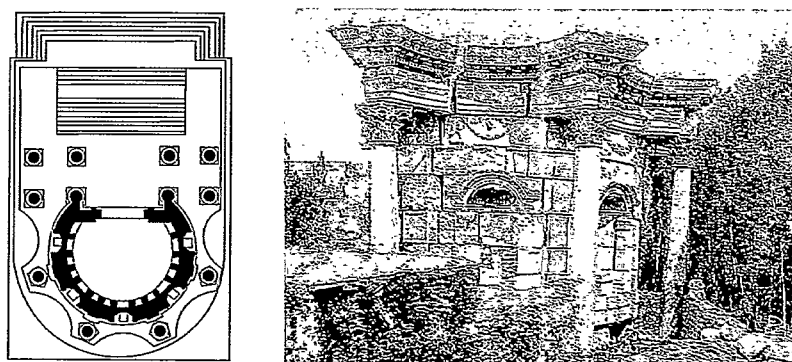


Figura 3 e 4. Planta e vista do Templo de Vénus em Baalbek (Líbano).

<sup>8</sup> Estes templos eram caracterizados pela sua construção estreita que continha um só compartimento. A entrada era feita através de uma porta antecedida por um simples átrio situado na extremidade da construção, sendo a outra extremidade ocupada por uma abside. No entanto, não era só a disposição e articulação dos espaços internos que eram importantes para os gregos. Também o exterior era para ser apreciado, uma vez que toda a construção era dedicada à divindade. Na base destes exemplos esteve o mégaron do palácio micénico que data de 1600-1100 a.C. J. W. Janson, *História da Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, 6ª edição, 1988, pág. 120.

<sup>9</sup> Baalbek é uma cidade do Líbano, ocupada primeiro pelos Fenícios e depois pelos gregos. Apesar do templo não se situar na Grécia, foi considerada neste sub-capítulo 3.1.2, por ser dedicada a uma deusa ocidental e pelo local ter sido ocupado pela cultura grega.

<sup>10</sup> O Filipeum de Olímpia foi construído em 338 por Filipe II da Macedónia. Tinha a função de mausoléu da família real macedónia que desta forma se posicionava entre deuses e heróis.

Apesar de nestes templos mais pequenos, o peristilo e a escolha da ordem das colunas adquirir maior importância do que a planta, pensa-se que na base de templos como o Parténon, ou o templo de Apolo em Delfos (513-505 a. C.) (fig. 6 e 7), esteja a construção dos tholos. Os tholos eram construções gregas de planta circular cuja origem era religiosa. Os mais conhecidos são o da Ágora de Atenas (onde funcionava o Pritaneu), o de Delfos e sobretudo, o de Epidauro (cidade do Peloponeso conhecida pelo seu templo de Esculápio, construído em 380 a. C.). Os tholos caracterizavam-se pela sua forma redonda com *cella* e pórtico também circulares, onde se prestava culto às divindades e heróis subterrâneos e fúnebres.<sup>11</sup>

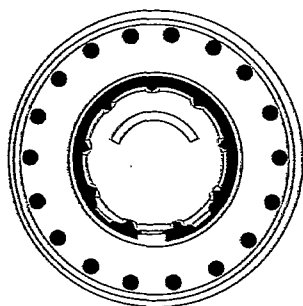


Figura 5. Planta do Filipeum.

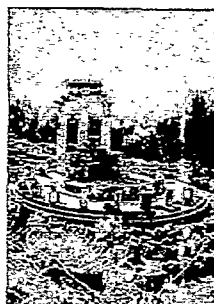
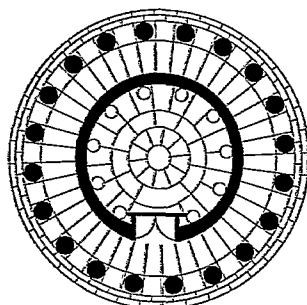


Figura 6 e 7. Planta e vista do templo de Apolo em Delfos.

Dos gregos, os romanos herdaram o domínio da arquitectura, que acabaram por aperfeiçoar, tornando-se autónomos. Exemplo disso é o teatro romano onde se juntaram dois teatros gregos dando origem ao anfiteatro que se caracteriza pela sua forma elíptica. Os romanos herdaram também da arquitectura do Oriente a Basílica, que melhoraram através da adopção da abóbada. Da mesma forma, a arte tumular romana utilizou as construções poligonais. Os túmulos romanos eram quase sempre de forma circular. Do plano crescia um pedestal em forma de tronco de cilindro,

<sup>11</sup> A religião grega distingue dois tipos de divindades: as celestes e as terrestres, estas últimas quase todas femininas. Estavam relacionadas com o mundo subterrâneo, com a fertilidade e com a morte e o seu culto estava envolto em mistério. Afrodite, Ártemis, Deméter, Gê, Cybele, Hades e Poseidon eram algumas delas. Em inglês, existe uma designação para estas divindades e heróis que pertencem ao mundo subterrâneo: são os heróis *chthonics*.

enquanto a base era redonda e rematada por colunas. Exemplos da construção tumular romana em base redonda são os mausoléus de Cecília Metela (Roma, 50–40 a.C.), de Augusto (32-28 a.C., Roma) (fig. 8 e 9), e de Diocleciano em Espálato, Croácia, (fim do século III e início do século IV d.C.) (fig. 10 e 11). Também de planta octogonal, tal como o Mausoléu de Diocleciano, destaca-se a Abadia de S. Stefano em Bolonha (fig. 12), uma vez que aqui o octógono é dedicado a um santo mártir<sup>12</sup>. Este templo, datado do século V, tem origem no culto pagão, mas a sua forma octogonal leva a que seja muitas vezes motivo para a analogia com a Capela do Santo Sepulcro (fig. 13). O mausoléu de Cecília Metela tem uma estrutura semelhante à do mausoléu de Adriano (fig. 14 e 15)<sup>13</sup>. O mausoléu de Augusto está situado no campo de Marte e é dotado de uma grande torre coroada por um pequeno monte de terra onde cresciam ciprestes, também eles símbolo da morte.

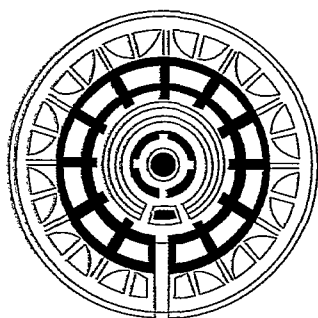


Figura 8 e 9. Planta e vista do Mausoléu de Augusto, Roma.

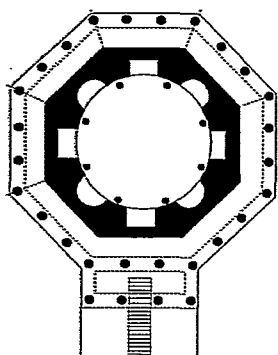


Figura 10 e 11. Planta e vista do Mausoléu de Diocleciano.

<sup>12</sup> S. Stefano ou Santo Estêvão. No núcleo aveirense, a capela dedicada a Santo Estêvão é redonda.

<sup>13</sup> O mausoléu de Adriano foi integrado e transformado pela igreja católica naquilo que hoje é o Castelo de Sant' Ângelo frente ao Tibre, perto do Vaticano.

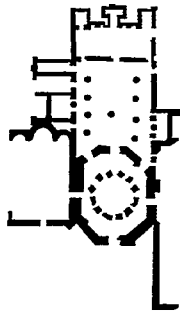


Figura 12. Planta da Abadia de S. Stefano.

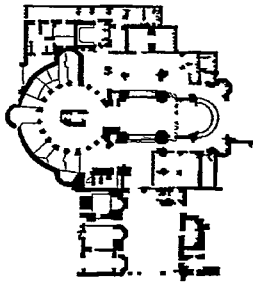


Figura 13. Planta da Capela do Santo Sepulcro.

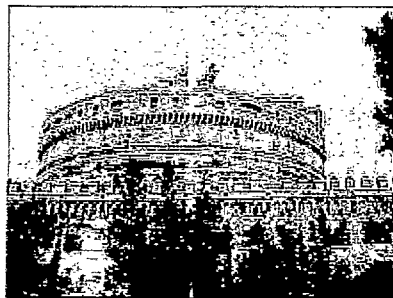
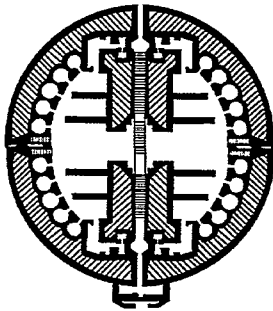


Figura 14 e 15. Planta e vista do mausoléu de Adriano.

Os templos romanos, herdeiros dos gregos continuam a tradição de construção em base rectangular,<sup>14</sup> embora alguns tenham sido construídos em base circular, tais como o da Sibila em Tivoli, inspirado no tholos grego (fig. 16 e 17). O templo da Sibila, por exemplo, foi influenciado por esta construção, cuja forma, por sua vez, foi sugerida por um edifício anterior erguido no centro de Roma e que continha a chama da cidade. Desta forma, o templo da Sibila, juntamente com o templo de Vesta, passou a ser o modelo das construções redondas do fim da República. O templo de Vesta no Fórum de Roma do ano 50 a.C. (fig. 18 e 19), anterior templo de Ercoles Vicitore, que na Idade Média foi convertido em Igreja (actualmente dedicada a Santa Maria del Sole) é um exemplo da existência em grande escala, de templos assentes em planta poligonal na Antiguidade. Na *cella* do templo de Vesta arde o fogo sagrado guardado pelas vestais e em cuja chama, Vesta é adorada. O tholos pode ser considerado aqui como

<sup>14</sup> Willy Zschietzschmann, Etruscos e Roma, Lisboa, Editorial Verbo, 1970, pp. 64-71

a transposição da construção redonda latina arcaica para uma forma monumental em pedra, unindo-se assim ao princípio do templo romano assente num pódio.<sup>15</sup>

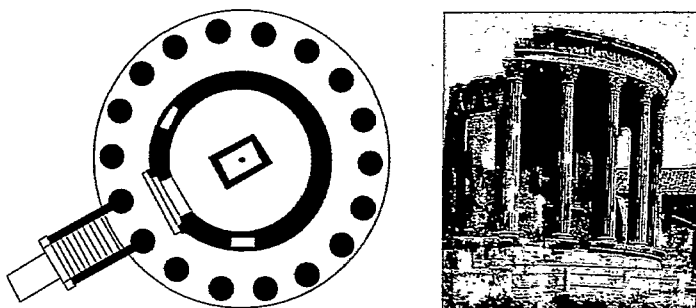


Figura 16 e 17. Templo de Sibila no Tivoli.

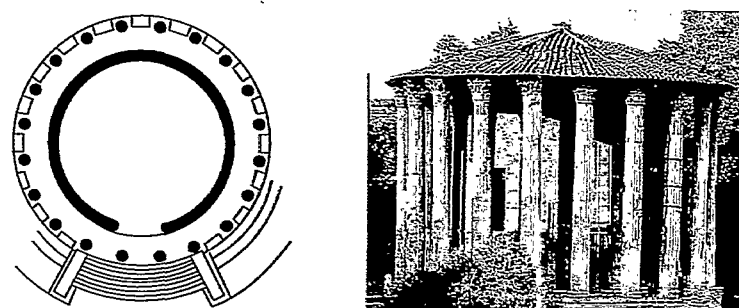


Figura 18 e 19. Planta e vista do Templo de Vesta no Fórum.

Não obstante, o monumento sagrado de base circular mais destacado de toda a Antiguidade haveria de ser o denominado Panteão (início do século II a. C.) (fig. 20 e 21), mandado edificar por Adriano a um arquitecto sírio, Apolodoro de Damasco. Trata-se de um templo particularmente belo que o imperador quis consagrar como morada aos deuses a que se prestava culto no império. O Panteão é a síntese do céu e da terra e igualmente, da imensa variedade de cultos, algo que é notório na cúpula. Cerca de um século antes, Vitrúvio tinha descrito construções algo semelhantes à do Panteão, mas em menor escala: as estufas de balneário.<sup>16</sup> O Panteão foi conservado e continuou em bom estado, em parte devido ao facto de se ter tornado, alguns séculos depois,<sup>17</sup> um edifício cristão, vindo a ser utilizado como modelo arquitectónico pelos arquitectos do Renascimento, entre eles, Brunelleschi.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Werner Müller, Gunther Vogel, *Atlas de Arquitectura – 1. Generalidades. De Mesopotâmia a Bizâncio*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, pág. 251.

<sup>16</sup> H. W. Janson, *História da Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, 6ª edição, 1998, pág. 165.

<sup>17</sup> O Panteão foi consagrado ao cristianismo no século VII, tornando-se assim a igreja de Santa Maria Rotonda.

<sup>18</sup> Brunelleschi construiu em Florença a primeira cúpula moderna, inspirada do Panteão: a cúpula do Duomo de Florença.

Podemos referir outro exemplo como o ninfeu de Minerva Médica em Roma construído em 320 (fig. 22 e 23). No que diz respeito ao *podium* e à *cella*, os templos romanos e gregos, não tiveram continuidade, uma vez que nada disso foi recuperado no Renascimento. O ponto mais marcante desta arquitectura que serviu de fonte de inspiração aos arquitectos do século XVI, XVII e XVIII, foi sem dúvida o uso das ordens, que surgiu com vigor e de forma renovada.



Figura 20 e 21. Planta e vista do Panteão de Roma.

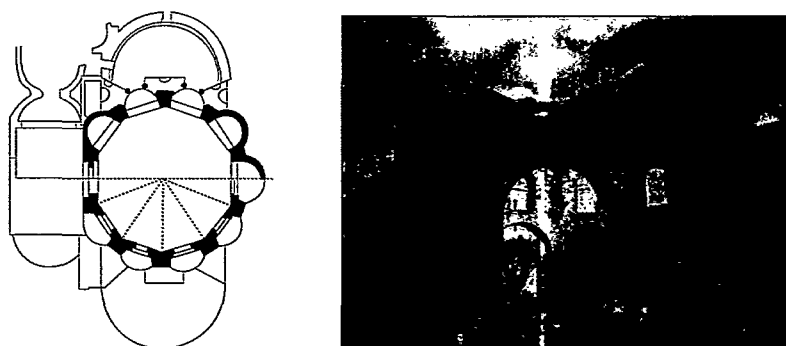


Figura 22 e 23. Planta e vista do Ninfeu de Minerva Médica, Roma.

A forma octogonal foi bastante aplicada em edifícios dedicados ao culto dos mortos e a baptistérios. A Torre dos Ventos<sup>19</sup> em Atenas (fig. 24 e 25) é portanto uma excepção, uma vez que se trata de um edifício civil assente em planta octogonal, algo que não era comum na Antiguidade.

<sup>19</sup> A Torre dos Ventos está situada em Atenas, nas imediações do mercado romano e que foi edificado no século I a.C. pelo arquitecto sírio Andrónikos Kyrrestés. Até à Idade Média pensou-se que era um monumento funerário que abrigava o túmulo de Sócrates, mas a verdade é que se tratava de uma torre veleira (cata-vento) que informava os cidadãos sobre os ventos que sopravam em cada momento. Na parte superior do monumento existe um friso onde estão representadas as oito figuras dos ventos. Na realidade, os ventos eram apenas quatro: Bóreas (vento do Norte) ou Septentrio em latim; Zéfiro; Noto ou Auster, vento sul; e Euro ou Volturnus, vento leste. Os atenienses na época adoptaram estes quatro ventos e acrescentaram mais quatro ao seu culto, figurando assim cada um deles num canto da Torre dos Ventos; um ponto cardinal da direcção em que sopram. É relevante que nos tempos da conquista otomana de Atenas este edifício octogonal fosse utilizado como lugar de culto por uma comunidade islâmica, os dervixes, que através de rituais e danças giratórias procuravam a ascensão através do Sol, ao divino e em busca da integração com o Altíssimo. Etimologicamente, o hebraico relaciona a torre, edifício circular, ao verbo mover-se (em círculos), girar. Werner Müller, Gunther Vogel, Atlas de Arquitectura – 1. Generalidades. De Mesopotâmia a Bizâncio, Alianza Editorial, Madrid, 1995, pág. 179-180.

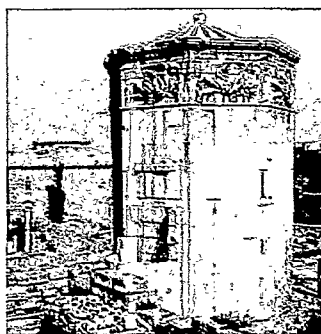
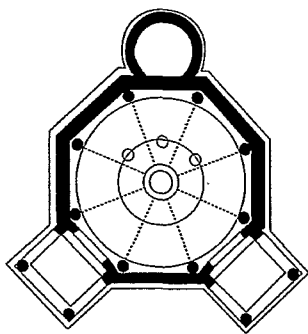


Figura 24 e 25. Torre dos Ventos, Atenas.

#### 1.4. Exemplos bizantinos, igrejas orientais e da Idade Média

A arte romana não foi apenas pagã, mas também cristã. A arquitectura reflectiu a conversão de Constantino que fez com que o carácter da arte mudasse. De religião ilegal, o Cristianismo passou a religião oficial e por isso, com necessidades de representação próprias que os templos pagãos não forneciam. A Basílica romana, por exemplo é uma das grandes adopções do Cristianismo, inspirando mais tarde as construções do Renascimento. Já os tratados sobre a Antiguidade – Serlio, por exemplo – aconselhavam o uso de várias naves nas construções religiosas, a abside, a cúpula e o cruzeiro saliente; ou seja, aquilo que caracterizava as primeiras basílicas da Roma cristã.<sup>20</sup> Podemos referir no entanto a existência de templos cristãos assentes em planta centralizada, tais como os baptistérios (o exemplo mais citado é o baptistério de S. João Latrão com perímetro octogonal e edificado sobre os alicerces do antigo Baptistério de Constantino, no século V em Roma) (fig. 26), o Mausoléu de Santa Constança em Roma (primeira metade do século IV) (fig. 27) e a Igreja de S. Lourenço em Milão (355-372) (fig. 28) ou mesmo a Igreja de Santo Estevão Rotondo em Roma (468-483) (fig. 29 e 30), ambos assentes em plantas circulares.<sup>21</sup>

A arquitectura cristã no Oriente foi o reflexo de uma ordem religiosa diferente que integrava aspectos particulares da cultura Oriental. Assim, enquanto no Ocidente as construções se desenvolviam em plantas longitudinais como a basílica ou ocasionalmente, em planta centralizada; no Oriente esta última tipologia é a que predomina. As igrejas da arte bizantina por exemplo, caracterizam-se pela diversidade nas plantas centralizadas: utiliza-se cúpula, cruz grega, cruz inscrita, planta poligonal e polilobada, e planta quadrada. Pensa-se que a principal influência para esta

<sup>20</sup> Henri Stern, *El arte Cristiano desde las catacumbas a Bizâncio*, in *El Arte y el Hombre*, vol. II, trad. Espanhola, Ed. Planeta, Barcelona, 1974, pp. 11-14.

<sup>21</sup> A planta da Igreja de Santo Estevão Rotondo, bem como a de S. Stefano em Bolonha (octogonal) são inspiradas na igreja do Santo Sepulcro em Jerusalém. Giulio Carlo Argan, *Storia dell' Arte Italiana*, Florença, 1987, pp. 191-194.

arquitectura tenham sido as igrejas martyrium da Terra Santa cujo modelo proliferou nos séculos V e VI.<sup>22</sup>

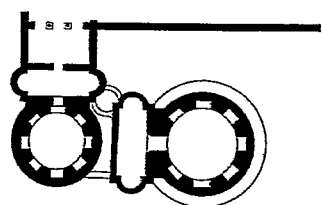


Figura 26. Planta do Baptistério de S. João Latrão, Roma.

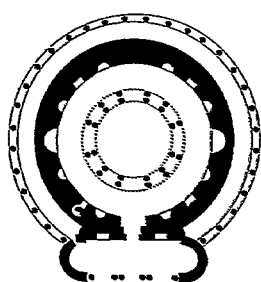


Figura 27. Mausoléu de Santa Constança em Roma.

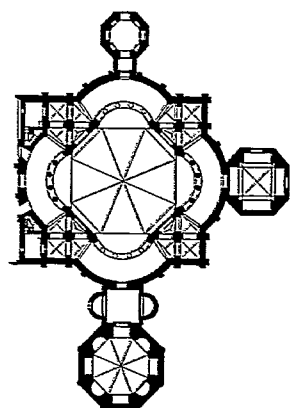


Figura 28. Igreja de S. Lourenço em Milão.

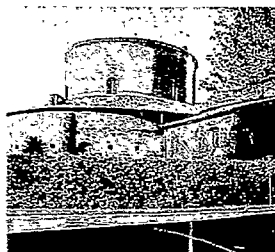
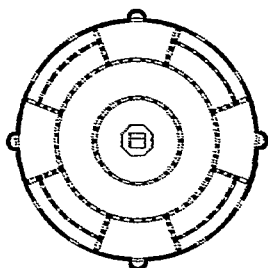


Figura 29 e 30. Planta e vista da igreja de Santo Estêvão Rotondo, Roma.

<sup>22</sup> Henri Stern, El arte Cristiano desde las catacumbas a Bizâncio, in El Arte y el Hombre, vol. II, trad. Espanhola, Ed. Planeta, Barcelona, 1974, pp. 18.

O edifício bizantino que melhor representa a arquitectura de Bizâncio é a Igreja dos Santos Sérgio e Baco<sup>23</sup> em Constantinopla (a sua construção é posterior ao ano de 537; ou seja, à construção da Igreja de Santa Sofia) (fig. 31).

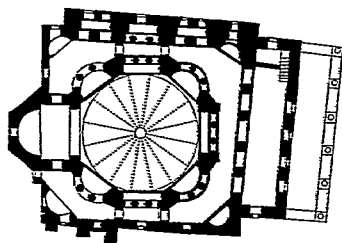


Figura 31. Igreja dos Santos Sérgio e Baco em Constantinopla.

As construções bizantinas não foram apenas as construções da cidade de Bizâncio, mas também aquelas que determinaram um estilo, mesmo quando erguidas noutro local. É o caso das construções cristãs bizantinas construídas em Ravena como o Mausoléu de Gala Placídia (fig. 32 e 33) e cuja data apontada para a construção é o ano de 450 d.C., Mausoléu de Teodorico, Ravena, 520 (fig. 34 e 35) e a Igreja de São Vital (526 – 547)<sup>24</sup> (fig. 36 e 37).

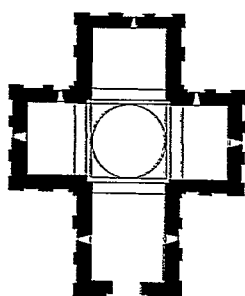


Figura 32 e 33. Planta e vista do Mausoléu de Gala Placídia, Ravena.

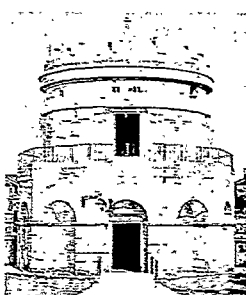
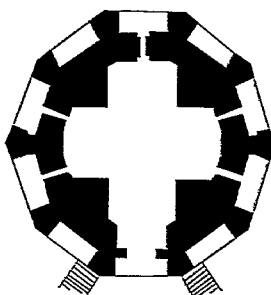


Figura 34 e 35. Planta e vista do Mausoléu de Teodorico, Ravena.

<sup>23</sup> Segundo a tradição, Sérgio e Baco eram oficiais do exército romano e foram martirizados na Síria.

<sup>24</sup> A planta de S. Vital em Ravena é bizantina, mas o alçado é semelhante ao de Santa Constanza em Roma. S. Vital contrasta com Santo Apolinário também em Ravena e da mesma época, pois esta construção está assente numa planta basilical. H. W. Janson, *História da Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, 6ª edição, 1998, pág. 217-218.

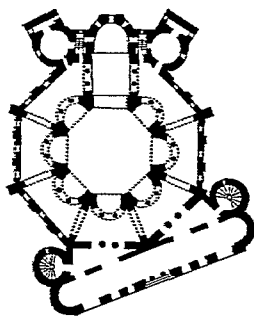


Figura 36 e 37. Planta e vista da igreja de S. Vital em Ravena.

Ainda dentro do Império, mas dedicadas ao culto cristão do Oriente, encontramos as Igrejas de S. Simeão em Qal'at Simaen na Síria em cerca de 470, dedicada a Simeão, o estilita<sup>25</sup> (fig. 38 e 39), e da Igreja de Santa Maria, situada no Monte Garizim na Palestina e cuja construção remonta ao século V (fig. 40).<sup>26</sup>

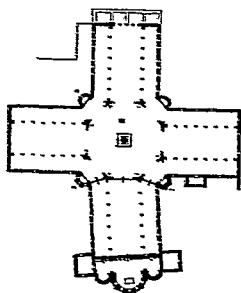


Figura 38 e 39. Planta e vista da fachada da Igreja de S. Simeão, Síria.

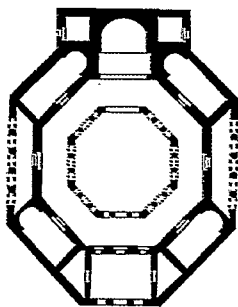


Figura 40. Igreja de Santa Maria no Monte Garizim, Palestina.

Para além destas construções existe uma outra fonte de inspiração para as plantas centralizadas recuperadas pelo Renascimento: trata-se da arquitectura da Idade

<sup>25</sup> S. Simeão, o estilita (Cilícia, 390 – Telanissus, 459). Desde a sua juventude que S. Simeão se sujeitava a crescentes austeridades corporais, principalmente o jejum. Durante cerca de 20 anos viveu em diversos eremitérios e mosteiros da Síria. Em 423 começou a viver num pilar em Telanissus. A princípio a sua coluna era baixa, mas ao longo dos anos a sua altura foi aumentando até cerca de 20m; no topo encontrava-se uma plataforma com balastrada que se calcula ter tido cerca de 4 m2. Aí passou os restantes 36 anos da sua vida. Após morrer foram edificados no local um mosteiro e um santuário e entre as ruínas ainda se pode ver a base da coluna de Simeão.

<sup>26</sup> Tal como outros montes e montanhas, o Monte Garizim é chamado de "Umbigo da Terra"; ou seja, mais uma vez, a referência à centralidade.

Média. A visão arquitectural proposta pelo neoplatonismo cristão remonta a este período, mais concretamente, à França Medieval. Foi aqui que nasceu a escola de filosofia neoplatónica que procurava a harmonia matemática desconhecida, através das formas que eram consideradas belas para a arquitectura e que eram as mesmas desde os egípcios.<sup>27</sup> O exemplo talvez mais antigo da construção de edifícios religiosos assentes em planta poligonal, antes da proliferação das formas românicas é, em período carolíngio, a capela palatina de Aix-la-Chapelle<sup>28</sup> cuja data de construção se situa entre 792 a 805 (fig. 41), e a Igreja de Saint Germigny-des-Prés, datada de 799-818 e situada também em França (fig. 42 e 43).

Seguindo a linha formal do plano do baptistério de S. João Latrão, surge o baptistério românico de Florença. Construído entre 1060 e 1150, o baptistério é um prisma octogonal de cúpula em pirâmide, com aparência clássica e proporcional, que foi na altura uma ruptura com os esquemas basilicais e mais tarde, essencial para o Renascimento.<sup>29</sup>

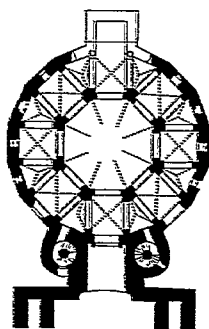


Figura 41. Capela palatina de Carlos Magno, Aix-la-Chapelle.

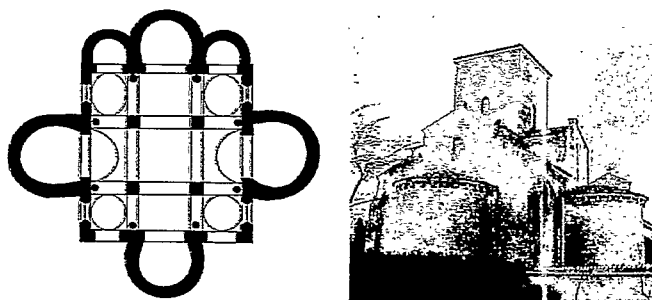


Figura 42 e 43. Planta de Saint Germigny-des-Prés.

<sup>27</sup> Roger Scruton, *Estética da Arquitectura*, edições 70, Lisboa, 1979, pág. 66.

<sup>28</sup> Podemos dizer que esta construção é inspirada em S. Vital devido à semelhança entre o interior de ambas: octógono central envolvido por uma figura de 16 lados (quase um círculo). Também a data pode contribuir para esta ilação, uma vez que Aix-la-Chapelle é posterior a S. Vital. H. W. Janson, *História da Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, 6ª edição, 1998, pág. 259-260.

<sup>29</sup> H. W. Janson, *História da Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, 6ª edição, 1998, pág. 287-289.

É de referir também a presença de edifícios religiosos deste tipo como a capela de Metz e a capela funerária de Laon (século XII) (fig. 44), de raiz octogonal à qual foram sendo adicionados posteriormente elementos que contribuíram para que esta se tornasse quase longitudinal. Curiosamente, esta capela foi um monumento de transição do românico para o gótico, mostrando desta forma que as catedrais não eram o único edifício representativo do gótico. Outro exemplo da arquitectura poligonal durante a Idade Média é o "Octógono de Montmorillon", em França, também do século XII. Como a própria denominação indica, esta construção era assente num octógono. Por esta razão, e por ser lugar de culto funerário, a capela está ligada à ressurreição. A arquitectura octogonal carolíngia, e subsequentemente, toda a arquitectura poligonal da Idade Média, está bem representada pelas capelas de Ottomarsheim na Alsácia, erradamente atribuída aos templários; Mettlach, Bruges (capela de Saint Donatien) e Muzien. Mais tardia é a catedral de Florença, cuja construção foi iniciada no ano 1296, inspirada em Santa Constança e em edifícios romanos como o Panteão (em relação à cúpula).<sup>30</sup>

Mas estes não são os únicos casos, uma vez que os monumentos dos templários,<sup>31</sup> a construção de Montmorillon e outros, fizeram a apologia da planta centralizada numa época marcada e recordada pelas catedrais em cruz latina.

No início do milénio, com o incentivo às cruzadas e às peregrinações à Terra Santa, os Templários surgiram como ordem protectora dos peregrinos. O seu templo é uma adaptação do templo de Salomão.<sup>32</sup> Uma das construções emblemáticas dos templos

<sup>30</sup> H. W. Janson, História da Arte, Fundação Calouste Gulbenkian, 6ª edição, 1998, pág. 314. Dentro deste período destaca-se a Igreja de Santa Maria de Eunate, (1170, Navarra) que se caracteriza pela sua forma octogonal rodeada de claustro, mas cujo interior se completa com uma abside pentagonal. A forma pode derivar do facto de ser um edifício que se encontra dentro do conjunto de igrejas de peregrinação dedicadas a Santiago, tal como a Igreja do Santo Sepulcro das Torres do Rio, igreja por vezes referida como templária. Também é feita uma analogia com a Igreja do Santo Sepulcro e com as igrejas martyrium. Esta igreja é uma excepção à regra acima descrita, uma vez que a maioria dos edifícios religiosos da Idade Média, assentes em planta poligonal, está situada em França.

<sup>31</sup> Os templários, ordem militar teve origem na associação fundada em Jerusalém por Hugo de Payens e 7 cavaleiros franceses em 1119. Acreditava-se que a construção da ordem dos templários estivesse edificada sobre as ruínas do templo de Salomão – daqui o nome de templários ou *milites templi*.

<sup>32</sup> A palavra templários designa "pobre cavaleiros do templo". A arquitectura templária está repleta de numerosas mensagens simbólicas que originam até hoje especulações de vária ordem. O número oito, por exemplo, aparece frequentemente em construções templárias em alusão às oito beatitudes ("Sermão da Montanha"). Talvez por isso, a maior parte destas igrejas sejam octogonais, embora se possam encontrar também construções circulares. A arquitectura dos templários reporta aos exemplos cistercienses. Do templo de Salomão sabe-se que terá sido construído pelo próprio em Jerusalém, como vem referido e descrito no primeiro Livro dos Reis (Reis: 6, 1, 37) e a sua forma é oblonga. Em Portugal a capela da Ordem dos Templários caracteriza-se por "nave anelar poligonal, de 16 lados, em volta de um octógono central que abriga o altar-mor. É o único exemplar [entre nós] da arquitectura inspirada na mesquita de Omar". Florégio de Vasconcelos, História da Arte em Portugal, Editorial Verbo, Lisboa, 1972, pág. 25. A cruz dos templários, tal como a cruz de Jerusalém, destaca-se pelo comprimento dos braços ser igual. No entanto, a cruz dos templários é uma cruz pátea, ou seja, uma cruz cujos braços, nas extremidades, se bifurcam fazendo assim 8 pontas. A cruz de Malta (cruz da Ordem Soberana Militar

desta ordem foi o Templo de Paris (século XII) (fig. 45), que à semelhança do Templo de Jerusalém, apresenta à entrada um arco. Neste templo era igualmente possível observar a presença de um deambulatório, algo que era comum aos edifícios religiosos dos templários. Também o Templo Igreja dos Templários em Londres (século XII) (fig. 46) assenta no interior em 6 pilares e no exterior em 12. Ambos os exemplos procuraram inspiração na Mesquita de Omar (fig. 49 e 50).<sup>33</sup> Mas nem sempre foi assim, uma vez que em Tomar (fig. 47 e 48) por exemplo, os pilares interiores eram 8 e os exteriores 16 à semelhança da Igreja do Santo Sepulcro em Jerusalém.

Enquanto no Renascimento se recuperou a planta circular e a planta em cruz grega na Idade Média privilegiou-se a o octógono. A isto não deve ter sido alheio o peso do significado do círculo no Renascimento por oposição ao peso do octógono na Idade Média.<sup>34</sup>

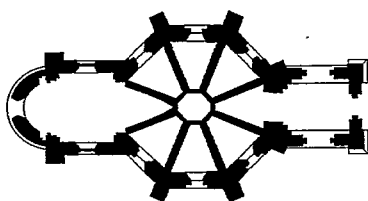


Figura 44. Capela funerária de Laon.

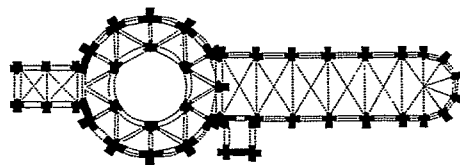


Figura 45. Templo de Paris.

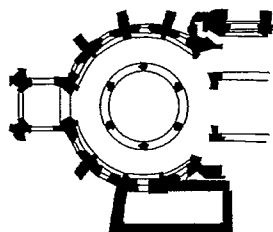


Figura 46. Templo Igreja dos Templários em Londres.

---

Hospitalar de S. João de Jerusalém) e as várias versões da cruz dos templários são exemplos de cruzes páteas.

<sup>33</sup> A Mesquita de Omar, ou de Jerusalém foi construída sobre a rocha onde, segundo a tradição, Abraão teria preparado o sacrifício do seu filho Isaac. Tem forma octogonal que lhe deverá ter sido conferida por arquitectos sírios ou bizantinos. Bernard Marillier, *Essai sur la Symbolique Templière*, Editions Prades

<sup>34</sup> O Renascimento, tempo das descobertas dá primazia à forma perfeita, enquanto a Idade Média, perseguida pela ameaça das trevas, prefere o carácter fúnebre e penitente do octógono.

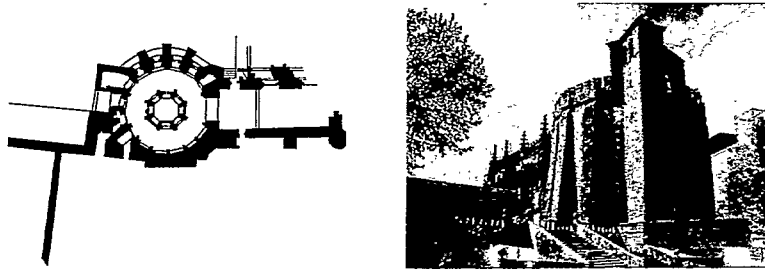


Figura 47 e 48. Planta e vista do Convento de Cristo, Tomar.

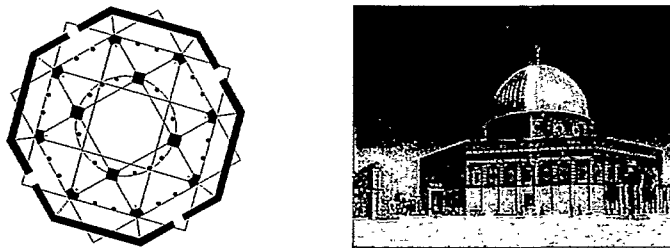


Figura 49 e 50. Planta e vista da Mesquita de Omar.

### 1.5. Renascimento e Barroco Italiano

A grande invenção pós medieval a nível arquitectónico foi a cúpula que, como veremos mais à frente, teve um forte simbolismo nas construções religiosas. No Renascimento Italiano a cúpula era um dos elementos mais fortes da arquitectura, arquitectura esta que estava envolta num princípio de harmonia baseado na proporção e no equilíbrio. Brunelleschi acreditava no poder do número exacto e inteiro aplicado a um edifício e isto mesmo foi afirmado mais tarde por Alberti no seu Tratado de Arquitectura:

*“as relações aritméticas que determinam a harmonia musical devem governar também a arquitectura, porque ocorrem em todo o universo e são, portanto, de origem divina.”<sup>35</sup>*

Neste tratado Alberti defende a planta centrada: círculo e também quadrado, hexágono, octógono, formas que considera derivadas daquele, uma vez que o círculo era a forma mais perfeita e a mais natural.<sup>36</sup> Cita como exemplos Santa Constança, o Panteão e o baptistério de Florença. Ideias semelhantes a estas foram praticadas na Idade Média, mas nunca com um discurso próprio, sem uma norma, uma lei que orientasse a aplicação de tais ideias. Muitas são portanto as obras do Renascimento onde está expressa a importância das formas associadas ao número.

<sup>35</sup> H. W. Janson, *História da Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, 6ª edição, 1998, pág. 410.

<sup>36</sup> O primeiro Renascimento pretendia um regresso à Natureza.

O primeiro exemplo deste período, de um edifício religioso construído sobre planta centralizada, deste período, foi a Igreja de Santa Maria degli Angeli de Brunelleschi (Florença, 1434-1437) (fig. 51 e 52), cuja planta podemos comparar com a planta do Panteão de Roma, de Santa Constança e com a planta de S. Vital, todas elas referentes a edifícios do primeiro Cristianismo.<sup>37</sup> Mais tarde e da autoria de outro arquitecto, Giuliano da Sangallo, surge-nos o exemplo da igreja de Santa Maria delle Carceri, em Prato e datada de 1485 (fig. 53 e 54).<sup>38</sup> A planta apresenta semelhanças com a capela dos Pazzi de Brunelleschi, e ao mesmo tempo, com alguns estudos de Alberti. Já no Alto Renascimento Italiano é incontornável a referência ao Tempietto de S. Pietro in Montorio de Bramante (Roma, 1500) (fig. 55 e 56), uma vez que aqui o grau de complexidade entre cúpula e plantas é cada vez maior. Este foi o primeiro exemplo arquitectónico da grandiosidade de Roma durante o século XVI. Igualmente importante, mas sem ter praticamente saído do papel, temos o projecto de Bramante para a Basílica de S. Pedro de Roma (1506) (fig. 57). Segundo o autor, a intenção era fazer a conjugação entre os dois maiores edifícios cristãos do Ocidente: a Basílica de Constantino e o Panteão de Roma. Foi no entanto o projecto de Miguel Ângelo para S. Pedro de Roma (1546-1564) (fig. 58) que vingou, destacando-se do plano de Bramante por ser mais assumido, mais recortado e não apenas sugerido.

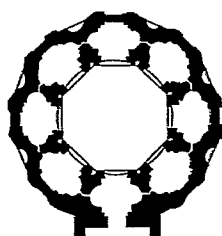


Figura 51 e 52. Planta da igreja de Santa Maria degli Angeli em Florença.

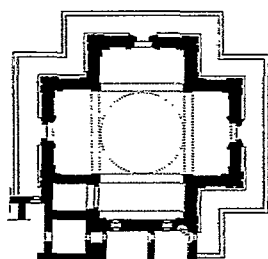


Figura 53 e 54. Planta e vista da igreja de Santa Maria delle Carceri, Prato.

<sup>37</sup> H. W. Janson, *História da Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, 6ª edição, 1998, pág. 412.

<sup>38</sup> Neste ano de 1485, ano em que foi iniciada a construção de Santa Maria delle Carceri, foi também editada a primeira edição impressa do Tratado de Arquitectura de Alberti.

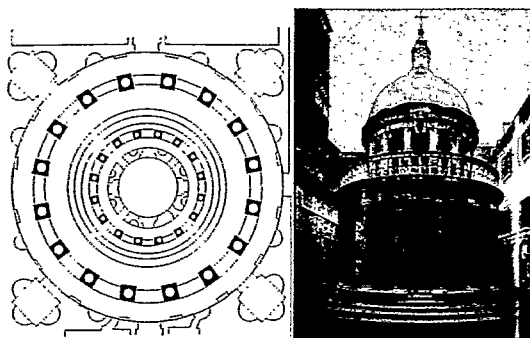


Figura 55 e 56. Planta e vista do Tempietto de S. Pietro In Montorio, Roma.

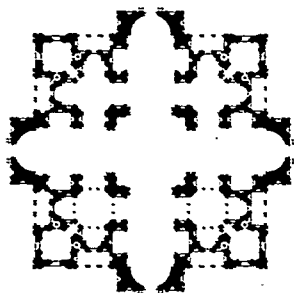


Figura 57. Planta para S. Pedro, da autoria de Bramante.

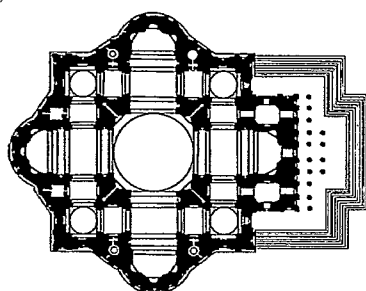


Figura 58. Planta do projecto de Miguel Ângelo para S. Pedro, Roma.

À medida que caminhamos para o Barroco, deparamo-nos com uma mudança de gostos. Vejamos o exemplo da Villa Rotonda de Palladio, Vicenza (1565) (fig. 59 e 60) que, embora não sendo um edifício religioso, ajudou ao aparecimento de muitas construções com esse fim. Apesar do autor continuar na mesma linha teórica de Alberti, a Villa Rotonda apresenta antes uma planta quadrada, mas com a sugestão da cruz grega, devido ao prolongamento das escadas em cada um dos lados. O que em Alberti é espontâneo, aqui é aplicado rigorosamente.<sup>39</sup> Também Miguel Ângelo havia utilizado as escadas no projecto de S. Pedro, mas apenas num dos lados. Este mesmo projecto foi posteriormente alterado em 1603 por Carlos Maderno que o converteu numa basílica, mais de acordo com as necessidades cenográficas e de dinamismo exigido às construções arquitectónicas da época. As construções mais notórias do Barroco são reflexo disso mesmo, dessas exigências cenográficas, senão

<sup>39</sup> H. W. Janson, História da Arte, Fundação Calouste Gulbenkian, 6ª edição, 1998, pág. 474.

vejam os planos de S. Francesco Borromini para a Igreja de S. Carlo alle Quattro Fontane (Roma, 1665-67) (fig. 61), a planta de Johann Fischer von Erlach para a Igreja de S. Carlos Borromeu (Viena, 1716-1737) (fig. 62) e a de Dominikus Zimmermann para a Igreja de Die Wies (Baviera, 1745-1754) (fig. 63). Todas estas construções são assentes em ovais, em elipses; ou seja, formas mais dinâmicas que o círculo ou o quadrado, mas muito menos exactas.<sup>40</sup>

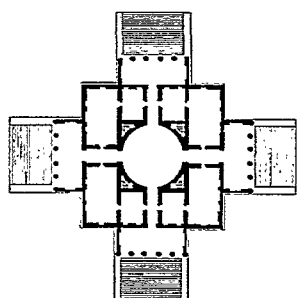


Figura 59 e 60. Planta e vista da Villa Rotonda, Vicenza.

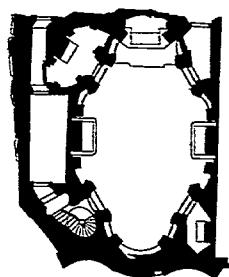


Figura 61. Igreja de S. Carlo alle Quattro Fontane, Roma.

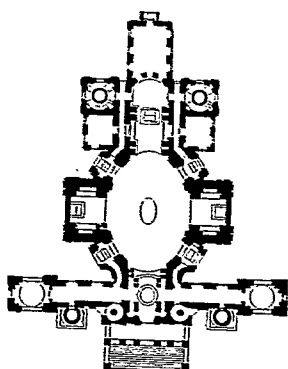


Figura 62. Igreja de S. Carlos Borromeu, Viena.

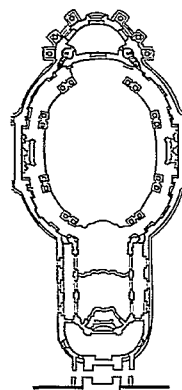


Figura 63. Igreja de Die Wies, Baviera.

## 1.6. Conclusão

Perante a análise das formas de edifícios poligonais religiosos (e alguns edifícios civis), podemos concluir que havia uma predisposição para atribuir determinada forma

<sup>40</sup> Se nas outras formas referidas, as perpendiculares que passam pelo centro do plano têm o mesmo comprimento, o mesmo não acontece com a elipse que tem sempre dois comprimentos.

arquitectónica a determinado tipo de culto. Durante os cerca de 16 séculos percorridos neste capítulo, os exemplos escolhidos (e aqueles que são também os mais conhecidos), mostram-nos a prevalência do círculo. Esta forma aparece na maior parte dos mausoléus e das construções dedicadas a divindades ou a mártires. O círculo levou ao aparecimento de templos e pequenas construções, construções comunitárias situadas nas periferias das cidades.

A outra forma poligonal mais frequente no capítulo é o octógono. Esta forma surge sozinha em construções com objectivos diferentes como na Torre dos Ventos, que é um edifício civil, dedicada ao culto mariano na Igreja de Santa Maria no Monte Garizim, ou é aplicada em edifícios dedicados ao culto dos mortos como o mausoléu de Diocleciano. Alguns autores defendem que a forma circular originou as restantes – hexágono, octógono – enquanto o quadrado teria gerado construções longitudinais como as basílicas. Porém, a ideia das formas poligonais como o hexágono e o octógono resultarem do corte dos cantos do quadrado é também aponte. A forma quadrangular foi aplicada com muita frequência em edifícios de carácter utilitário. Os melhores exemplos são as construções civis da Grécia micénica.

Mais o mais interessante é como as duas formas referidas anteriormente se fundem em prol de determinados objectivos. Assim, podemos dizer que estas duas formas se juntam originando aquelas a que aqui chamaremos octógono/círculo e círculo/octógono. Desta última podemos fazer derivar a forma círculo/hexágono. Dentro dos exemplos referidos, é possível observar edifícios do primeiro tipo como S. Stefano, a Igreja dos Santos Sérgio e Baco e algumas construções templárias. Porém, estas construções também se inspiram na grande construção do tipo círculo/octógono, que é a Igreja do Santo Sepulcro, e originam a terceira tipologia aqui referida: o círculo/hexágono. Os exemplos mais marcantes desta tipologia são algumas capelas templárias como o Templo de Paris ou a Igreja dos Templários em Londres.

Estas construções poderão ter marcado cenários arquitectónicos diferentes dos originais. Em Portugal, tal como em toda a Europa, a arquitectura religiosa de planta centralizada foi incrementada com o espírito vivido no Renascimento. A realidade portuguesa do Renascimento andou a par das descobertas e isso moldou igualmente a arquitectura do nosso país.

## 2.1. As primeiras Descobertas

O séc. XV não foi só o século dos descobrimentos, uma vez que essas descobertas foram tomadas como ponto de partida para uma nova cartografia não estanque, em que a história do passado se cruza com a história mais recente. Isto não aconteceu só com mapas e roteiros, mas também com obras de arte. À época das descobertas corresponde uma época de criação.

As descobertas vieram satisfazer o gosto e a curiosidade pelo passado. A Europa procurava quer através da expansão ultramarina, quer através da criação artística, acumular informação que lhe permitisse sair do bloqueio cultural gerado na Idade Média. As primeiras tentativas expansionistas deram-se no Norte e Leste da Europa tendo como objectivo as regiões árticas, assim como o centro da Ásia, em busca de novos domínios territoriais com uma população em constante crescimento. Desde o séc. XII que se notava este movimento expansionista realizado, ora por comerciantes que procuravam benefícios económicos, ora por missionários que procuravam espalhar o Evangelho. A par destas viagens terrestres começam as primeiras viagens marítimas que tinham como objectivo atingir a Índia e o Extremo Oriente através do Mediterrâneo para assim ludibriar o cerco muçulmano posto à Europa.

Portugal tinha uma vocação atlântica que vinha não só da sua vontade, mas também de factores geográficos: era o ponto de partida para outros continentes; o território português caracterizava-se pela sua faixa rectangular que era a plataforma de contacto dos outros territórios com o mar; tinha um clima temperado, riqueza fluvial (os quatro maiores rios da Península Ibérica desaguavam em Portugal), havia comunicação entre o Norte e o Sul por terra, tal como por mar; e até à Idade Média os estuários penetravam na terra, criavam baías e proporcionavam o crescimento marítimo.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Jaime Cortesão, Os Factores Democráticos na Formação de Portugal, Ed. Portugalia, Lisboa, 1960, págs. 20-22 e 58-59.

Do séc. XII ao séc. XIII a população do interior passou a ocupar todo o litoral baseando o seu estilo de vida no comércio marítimo com base na agricultura. Até ao fim da primeira dinastia o comércio marítimo e as classes populares cresceram e com isso surgiram as primeiras tendências de expansão ultramarina. Aos poucos foi-se formando um corpo científico, astronómico e matemático vasto, que era resultado do estudo das culturas islâmica e judaica, mas também da cultura romana. Muita produção teórica foi realizada pelos árabes e quando estes foram conquistados por portugueses, procedeu-se à tradução para latim dos tratados e textos. Por outro lado o conhecimento geográfico não era um saber vedado, mas antes partilhado entre cientistas, mareantes e mercadores. Conhecia-se bastante da África até ao Cabo Bojador, mas pouco para Noroeste e Ocidente. Já no séc. XIV era possível confrontar os textos de religiosos como Santo Isidoro de Sevilha, onde se especulava acerca da existência de ilhas habitadas por monstros, tais como as ilhas Fortunatas, Górgonas e Hespérides, criando assim novos mapas.<sup>42</sup> Estes mapas foram confrontados com os de Vinland que já acusavam a presença da Gronelândia (descoberta em 982 por Erik, o Vermelho, pai de Leif Erickson) e a Islândia (descoberta no séc. VIII por monges irlandeses e ocupada no séc. IX por vikings). A estes conhecimentos juntava-se a descoberta de ilhas a Ocidente da Europa tais como as Antilhas, os Açores, as Ilhas Britânicas e as Ilhas Encantadas que constituíram um grande estímulo e influência para as viagens dos portugueses nos séculos XIV e XV. A descoberta dos referidos territórios também foi importante para o avanço da arquitectura, principalmente para a arquitectura militar.

Preparou-se uma arquitectura militar ao nível de fortalezas construídas nas posses ultramarinas, mas também uma arquitectura apta para receber novos métodos de guerra e armas. Este tipo de arquitectura foi fortemente incrementado durante as descobertas, pois com o medo do território desconhecido, do povo novo e do inimigo, as cidades conquistadas eram de imediato fortificadas.<sup>43</sup> A necessidade de formar engenheiros militares e não arquitectos nasceu neste tempo e reflectiu-se na arquitectura civil e religiosa.

---

<sup>42</sup> O nome Fortunatas deverá derivar de Fortuna, a divindade romana da sorte. Já em relação a Górgonas é a denominação atribuída às três irmãs da mitologia com a cabeça coberta de serpentes. Por fim, o título Hespérides refere-se às ninfas, personagens mitológicas que deram nome às ilhas. No entanto, alguns identificam estas ilhas com sendo as Canárias e outros com as ilhas do arquipélago de Cabo Verde. Como fazendo parte do arquipélago das Canárias, o papa Clemente VI, ao conceder ao príncipe Luís de La Cerda a conquista das mesmas, chamou-lhes Hespérides ou Górgonas.

<sup>43</sup> Os castelos e fortes eram essenciais no apoio ao povoamento e na sedimentação da vida de agricultores ligados aos senhores. Existem 3 tipos de construção de carácter defensivo: as cercas urbanas, os espaços para guardar gado e os castelos. Carlos Alberto Ferreira de Almeida e José Custódio Vieira da Silva, "Castelos e Cercas Medievais", in História das Fortificações Portuguesas no Mundo, Alfa, Lisboa, 1989, pág. 38-72.

*“Uma atenção diferente tivera, até então, o ensino da arquitectura militar. Disciplina essencial no âmbito da manutenção do Império português, a arquitectura militar fora inclusivamente uma das componentes da educação de D. Sebastião e de alguns dos cortesãos a quem, no Paço, eram ministrados rudimentos de outras matérias científicas”.<sup>44</sup>*

Muitas construções poligonais de carácter civil, mas também religioso e militar começam a ser edificadas neste tempo, algo que está intimamente relacionado com os tratados bem como com a tradição das fortificações, que eram uma realidade nos territórios conquistados (fig. 64)<sup>45</sup>. No campo militar a adaptação do novo estilo artístico europeu (Renascimento) não foi fácil, pois o ainda presente estilo gótico tinha reminiscências das exigências bélicas que presidiram às construções do românico, embora já não estivesse de acordo com as inovações do início do séc. XVI. A solução gradual passou pela transformação de castelos em palácios, pois esta nova artilharia implicaria o abaixamento das torres, o aumento da espessura das muralhas e a sua inclinação.

<sup>44</sup> Miguel Soromenho, “Classicismo, italianismo e «estilo-chão». O ciclo filipino”, in *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, pág. 398.

<sup>45</sup> Podemos dizer que com D. Afonso V teve início um período de construção de edifícios de planta centralizada. Esta tendência vinha, de uma forma mais directa, do Renascimento que valorizou a tipologia a partir da noção pagã de *templum* (oposta à noção medieval e cristã de *ecclesia*). No caso de D. Afonso V, o exemplo remonta à construção dos torreões do Paço de Ourém que têm planta octogonal, algo que era avançado para a época. A obra é da autoria de um arquitecto discípulo de Michelozzo, e datada de 1450-1460. A nível de fortificações nos domínios ultramarinos merecem destaque a Fortificação circular de Alcácer Ceguer onde se encontrava a igreja, a Câmara e a Misericórdia, o baluarte circular que defendia a porta do Castelo da Terra em Safim, a cidade fortaleza de Mazagão fundada em 1541 e desenhada pelo italiano Benedetto da Ravenna, Miguel de Arruda e Diogo de Torralva. No Brasil destacam-se o Forte de S. Marcelo e a Fortaleza de S. Pedro, ambas em Salvador e de planta poligonal. O exemplo paradigmático desta dicotomia entre os estilos na arquitectura civil portuguesa é dado pelo “Cardeal Alpedrinha”, D. Jorge da Costa que deverá ter trazido para Portugal desenhos para a realização de um baixo-relevo e uma nova tipologia de edifícios (Hospitais). Em Portugal este modelo foi adoptado no Hospital Termal das Caldas, no Hospital Real de Lisboa e no de Todos os Santos, caracterizando-se por uma planimetria regular e simétrica com o cruzamento em ângulo recto de braços amplos que irradiavam de um centro. Nesta tipologia estão patentes a racionalidade e a preocupação com questões práticas como a higiene e a visão total de qualquer ponto dos braços da planta para o centro. No campo da arquitectura religiosa o exemplo é dado por um mecenas português, mas por um artista italiano. O mecenas foi D. Miguel da Silva, “Cardeal de Viseu” e o artista, Francisco de Cremona. Em Portugal o “cardeal de Viseu” mandou edificar a capela de S. Miguel-o-Anjo construída entre 1527 e 1542, coberta de cúpula oitavada e entablamento toscano, e a Igreja de S. João da Foz datada de 1528 e com capela-mor em hexágono, coberta de cúpula semi-circular o que permitia com que facilmente fosse vista de longe.

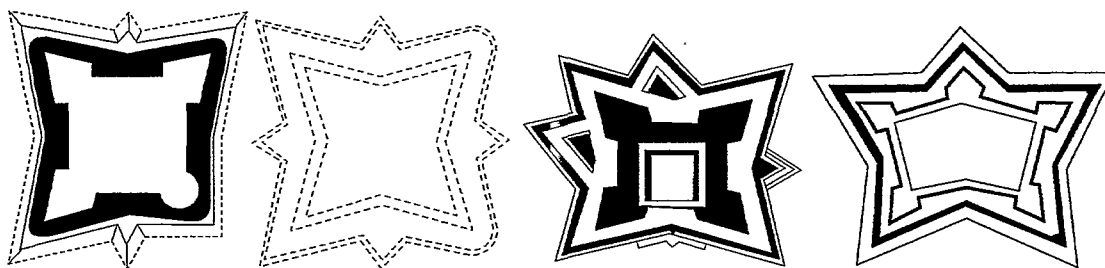


Figura 64. (da esquerda para a direita) forte do Barbalho, Brasil, forte de S. Bartolomeu da Pasage, Brasil, forte de Elvas, (Forte de Santa Luzia, século XVII), forte de Niza.

## 2.2. Explicação por reinados – as conquistas e obras mais representativas de cada rei

Com a ascensão de D. João I, dois novos grupos ganham lugar de prestígio junto do rei: a burguesia, que financiava a guerra, e os legistas que aconselhavam o rei. Paralelamente ergue-se uma nova nobreza despojada de terras e cuja figura mais marcante foi Nuno Álvares Pereira. Tal como esta figura, que personificava a vinculação da nobreza à corte, as outras classes sociais tentavam subir nos degraus do poder mostrando-se sempre coniventes com a soberania. A burguesia que dominava as rotas marítimas da Flandres e de Marrocos tinha um forte papel político no reino, conseguido já desde a crise de 1383-85. Perante a crise económica que se vivia em Portugal, o rei optou por tentar encontrar no mar a solução para os seus problemas, contando para isso com o poder económico da burguesia e os conselhos dos legistas.

A ascensão deste rei deu-se devido a uma crise dinástica, mas também ao problema da peste negra que no final da Idade Média assolou toda a Península Ibérica. Com a peste diminuiu a mão-de-obra disponível e os salários aumentaram. Os senhores não tinham camponeses para trabalhar nas suas terras e por isso tinham duas opções: ou faziam um recrutamento obrigatório de mão-de-obra, ou aumentavam os seus poderes além fronteiras.<sup>46</sup> Optaram então por apoiar a política de D. João I.

Apesar das grandes cidades viverem períodos de forte actividade, o reino português viu-se confrontado com uma nova crise; desta vez, monetária. Perante isto a nação investiu os seus esforços no mar. Assim, os factores que determinaram a primeira fase da expansão ultramarina foram a necessidade de ouro devido aos problemas causados no país com a escassa circulação monetária; a necessidade da nobreza em

conseguir novos domínios, a escassez de cereais no território que só podia ser ultrapassada com a conquista de campos já cultivados; a necessidade de estender a cultura da cana do açúcar que se praticava em Portugal desde 1400; a procura de escravos para mão-de-obra ou como forma de investimento; a procura de bens como a goma-laca, cores próprias para a indústria tintureira; couro e peles para o calçado; o alargamento das áreas de pesca, etc.<sup>47</sup>

A construção do império iniciou-se por Marrocos em 1415, mais concretamente com a conquista da Praça de Ceuta. A razão da escolha de Marrocos como primeira conquista prende-se com a questão cerealífera, como referido anteriormente, mas também, e acima de tudo, com a necessidade de ouro, de especiarias, de escravos e de corantes para a indústria têxtil. Apesar de Marrocos ser nesse tempo rico em cereais, essa não foi a principal razão para ser também o primeiro alvo ultramarino dos portugueses. Já antes do séc. XV, Portugal se tinha visto a braços com crises agrícolas, mas foi o ouro que atraiu os portugueses até África. Portugal parecia não possuir uma política muito bem definida acerca dos novos territórios. Isto vê-se na forma desorganizada como foi feita a conquista ultramarina que começou com D. João I em África, foi abandonada por D. Pedro e mais tarde retomada por D. Sebastião, ainda que por um curto período de tempo e com resultados desastrosos. A política ultramarina de Portugal não foi linear, não obedeceu apenas a um princípio oscilando antes entre os diferentes interesses dos monarcas portugueses.

Todos os monarcas tiveram uma obra que marcou o seu reinado e no caso de D. João I essa obra foi o Mosteiro da Batalha cuja construção se iniciou em 1388 e que é hoje considerado o último grande reduto gótico do nosso país. No entanto, já havia por parte do monarca a noção de que o arquitecto e mais especificamente, a arquitectura poderiam agir em seu benefício, enquanto agentes de uma política de propaganda do reinado. Com o desejo áulico de D. João I conjugaram-se vários factores como a expansão, o humanismo, a presença em território nacional de mestres italianos e a chegada ao reino de documentos da Antiguidade. Não foi porém com D. João I que se assistiu às primeiras obras renascentistas em Portugal, pois nesta época as influências recebidas no reino eram inúmeras. O período era de novidade, experimentação e cruzamento de tendências e estilos, de tal forma que em Portugal se apreciava um pouco de tudo; o gosto clássico ainda não estava definido, como

---

<sup>46</sup> Veiga Simões, História da Expansão Portuguesa no Mundo, vol. I, Ed. Ática, Lisboa, 1937, págs. 341 e 344.

nunca chegou a estar. Apreciava-se o gótico inglês principalmente na corte<sup>48</sup>, os manuscritos e ilustrações toscanas e aceitava-se com naturalidade as influências mudéjares que chegavam tanto do Norte de África como da vizinha Espanha. Não é portanto de estranhar que, imbuído por este espírito, mas com consciência do poder da arquitectura, o monarca mande edificar o paço medieval de Sintra que tinha como objectivo acentuar a sua condição de "Rei de Marrocos".<sup>49</sup>

D. Duarte, monarca desde 1433, prepara a mal sucedida expedição a Tânger que não tinha obtido o parecer favorável dos seus irmãos, os infantes D. Pedro e D. Henrique. No entanto, Tânger era justificável dentro de um plano de conquista sistemática de Marrocos, criando assim o monopólio português. Para além de proporcionar novas terras e rendas para a nobreza portuguesa, a expedição a Tânger inseria-se num programa de rivalidade e antecipação política e económica face a Castela. O retorno às expedições africanas dá-se em 1456, já após a regência de D. Pedro e a Batalha de Alfarrobeira. Foi no reinado de D. Afonso V que as conquistas voltam, após um período de expedições durante a regência de D. Pedro. Com D. Afonso V renasce o período dos feitos militares além-estrito, mas este foi também o período morto das descobertas. Isto coincide com uma retomada da influência política dos nobres junto da realza. Surge entretanto o apogeu da política comercial e marítima e a nobreza é abatida. No entanto, apesar disto, a conquista marroquina constituiu a preocupação principal até cerca de 1483 quando Diogo Cão fez a segunda viagem à costa africana atingindo o rio Zaire. Aliás, praticamente não existiu colonização portuguesa no interior africano até ao séc. XIX, pois a exploração mantinha-se apenas no litoral do país.<sup>50</sup>

Com as conquistas marroquinas os portugueses não conseguiram nem o ouro nem os cereais que procuravam, mas mesmo assim estas conquistas foram úteis sob outros pontos de vista, uma vez que forneceram as bases para a defesa da nossa costa contra os mouros, possibilitaram o controlo de Gibraltar através do domínio de Ceuta e Tânger e por fim, permitiram controlar a expansão moura e proteger o acesso dos barcos de pesca portugueses a zonas privilegiadas.

---

<sup>47</sup> Vitorino Magalhães Godinho, A Economia dos Descobrimentos Henriquinos, Ed. Sá da Costa, Lisboa, 1962, págs. 80-85.

<sup>48</sup> Um exemplo disso é o Paço Real de Sintra.

<sup>49</sup> Rafael Moreira, "Arquitectura: Renascimento e Classicismo" in História da Arte Portuguesa, vol. II, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, págs. 304-307.

<sup>50</sup> José Hermano Saraiva, História Concisa de Portugal, 12ª ed., Publicações Europa-América, Mem Martins, 1988, págs. 341-342.

*“...uma boa síntese das várias razões modernas é dada por Jaime Cortesão: «a conquista e ocupação desta cidade, testa de uma estrada comercial para a região do ouro, chave do estreito, comporta do Levante para o Ocidente, sentinela e guarda avançada contra as incursões dos corsários muçulmanos às costas portuguesas, foi, segundo cremos, uma espécie de prólogo ao vasto plano da expansão»”.*<sup>51</sup>

Com a intenção de não sobrecarregar o tesouro público com as despesas de povoamento, o Estado optou por doar alguns territórios a particulares, a maior parte deles nobres, e aos próprios descobridores que tinham soberania sobre os mesmos e usufruíam de grandes privilégios. A exploração marítima também foi orientada pela iniciativa privada. A iniciativa das descobertas não partiu de particulares; foi sim a iniciativa régia que as tornou possíveis, bem como o empenho das ordens militares e religiosas que entre o séc. XIV e XV constituíram já concentrações de propriedades fundiárias.<sup>52</sup> O Estado, no entanto não deixava de ser dono dos territórios, pois era o seu proprietário supremo.

Já com D. João II foi assinado em 1494 o Tratado de Tordesilhas que permitiu aos portugueses descobrir o Brasil. Este tratado foi o culminar de uma contenda diplomática entre Portugal e Castela e que se vinha arrastando desde as primeiras conquistas no Norte de África. Tal como com D. João I, o rei D. João II também sentiu a importância crescente da cultura renascentista no panorama pré-humanista de 1400. Ângelo Poliziano propôs-se a contar os feitos heróicos do monarca, à semelhança do que aconteceu com Poggio Bracciolini que escreveu ao Infante D. Henrique em 1448 oferecendo-se compor em latim os seus feitos.<sup>53</sup> Foi também neste reinado que foram edificadas muitas construções de carácter civil, religioso e militar assentes em planta poligonal. Muitas dessas construções não receberam o patrocínio real sendo, por conseguinte, opção de mecenas eclesiásticos.<sup>54</sup>

<sup>51</sup> José Hermano Saraiva, História Concisa de Portugal, 12ª ed., Publicações Europa-América, Mem Martins, 1988, pág. 125.

<sup>52</sup> Vitorino Magalhães Godinho, A Economia dos Descobrimentos Henriquinos, Editora Sá da Costa, Lisboa, 1962, págs. 134-137.

<sup>53</sup> Vitorino Magalhães Godinho, A Economia dos Descobrimentos Henriquinos, Editora Sá da Costa, Lisboa, 1962, pág. 308. Esta referência é feita em Jacob Burckhardt, A Civilização do Renascimento Italiano, Lisboa, Editorial Presença, 1983, 2ª ed, pp. 273, mas nada acrescenta acerca de D. João II. Quem realmente faz a ligação entre o monarca e Poliziano é João Manuel Nunes Torrão, num artigo para uma conferência sob o nome de “Os prólogos de João de Barros: defesa de conceitos com tributo à Antiguidade”, *Ágora, estudos clássicos em Debate*, 2 (2000), pp.137-154. Também Lígia Bellini, num artigo intitulado “Notas sobre a cultura, política e sociedade no mundo português do século XVI”, *Tempo* 7, 1997, fala desta questão.

<sup>54</sup> Exemplo paradigmático é a iniciativa de D. Jorge da Costa, que trouxe para Portugal desenhos para a realização de um baixo-relevo e uma nova tipologia de edifícios (Hospitais) dos quais são exemplo o Hospital Termal das Caldas, o Hospital Real de Lisboa e o de Todos os Santos, todos uma planimetria

Durante o domínio de D. Manuel I foi possível passar o cabo da Boa Esperança e abrir em definitivo o caminho marítimo para a Índia onde se chegou em 1498. No que diz respeito à descoberta do caminho marítimo para a Índia, este teve como principal objectivo estabelecer novas rotas para levar os produtos até à Europa. Como os produtos necessários aos portugueses eram controlados por outros povos, só podiam ser adquiridos a preços elevados em praças da Flandres, ou se as rotas fossem interceptadas directamente na Índia. Os portugueses optaram por desviar as rotas desses produtos e levá-los até à Europa, lucrando algo com isso. O grande empresário colonial controlava, em regime de exclusividade, a exploração do património ultramarino, o que lhe proporcionava riqueza e poder. Assim se definia o capitalismo monárquico praticado em Portugal.<sup>55</sup> No Oriente os portugueses encontraram um mundo diferente a nível cultural, político e económico, que já há muito estava estabelecido. Foi então necessário vencer a resistência dos reinos hindus e desmantelar o monopólio muçulmano das especiarias, conseguindo estabelecer as novas rotas para levar os produtos até à Europa. Com D. Manuel a maior parte das descobertas – pelo menos as mais importantes – foi feita.

Também neste tempo em que o império português cresce e se torna possível o contacto com outros povos, a Europa começa a ser assolada por divisões e questionamentos ideológicos diversos tais como a crise religiosa e humanista. A crise religiosa foi um dos maiores motores para a crise humanista e até artística, uma vez que esta crise religiosa era também de valores da Igreja. A Reforma foi a tradução imediata dessa crise religiosa, mas não foi uma revolução. A revolução pretende um avanço esquecendo o passado, enquanto a Reforma pretendia um retorno a esse passado, um retorno a uma religião mais genuína, intimamente baseada no Evangelho. Este desejo reformista colocou em causa valores humanistas e artísticos, isto porque a arte avançou de classicista para maneirista e barroca. Estes dois estilos pós-clássicos

*“emergem quase ao mesmo tempo da crise intelectual das primeiras décadas do século: o maneirismo como expressão do antagonismo entre as tendências*

---

regular e simétrica e cruzamento em ângulo recto de braços amplos que irradiavam de um centro. Este modelo já tinha sido proposto no tratado de arquitectura de Alberti

<sup>55</sup> Manuel Nunes Dias, O Capitalismo Monárquico Português, 1415-1549: contribuição para o estudo das origens do capitalismo moderno, vol. I, Instituto de Estudos Históricos Dr. Vasconcelos; Coimbra, 1963, págs. 410-420.

*espiritualistas e sensualistas da época, e o barroco, como solução temporária do conflito, baseado no sentimento espontâneo.*<sup>56</sup>

Já no Brasil, o primeiro contacto não mereceu muita atenção por parte dos portugueses. No entanto, após o conhecimento da extensão do território, a vida económica do mesmo floresceu sobretudo com a exploração de produtos extraídos como o pau-brasil, o algodão e a exportação de escravos. Foi ainda no reinado de D. Manuel I, e devido às descobertas feitas, que foi criada uma rede de feitorias para controlar os mercados. No Oriente por exemplo desenvolveu-se uma rede de fortalezas que representava o império e cuja capital era Goa.

### **i. o manuelino**

Já no século XV, os navegadores possuíam os conhecimentos necessários para a desmistificação da abundância do ouro nas praias africanas, a inabilitabilidade das zonas equatoriais, a desconstrução da ideia ptolomeica de que a navegação da costa africana não abria caminho para o Índico e destruía os monstros de que falavam os textos eruditos. Os navegadores foram então conduzidos para um caminho totalmente novo que tinha como ponto de partida dados experimentais e o cepticismo.<sup>57</sup> Com as descobertas surge também o Renascimento das Artes, Ciências e Letras, embora no caso da arte em Portugal, a influência italianizante não tenha sido tão evidente devido à teimosa persistência do estilo manuelino.

Apesar da denominação de “estilo manuelino” só ter surgido no romantismo para designar as obras construídas no séc. XVI de carácter naturalista e de simbolismo marítimo, parece-nos hoje que a denominação desde sempre existiu, devido à forma como facilmente associamos o manuelino a algo antigo, a um reinado e a uma época anterior.<sup>58</sup> A importância do Manuelino para o Renascimento e para a evolução da presente dissertação não é fundamental. Todavia parece-nos necessário compreender como é que uma cultura arquitectónica que caminhava num sentido evolutivo positivo, de repente sucumbe a um estilo que é claramente um retrocesso.<sup>59</sup> O Manuelino foi

<sup>56</sup> Arnold Hauser, História Social da Arte e da Cultura – Renascença, Maneirismo e Barroco, vol. III, Estante Editora, Lisboa, 1954, pág. 138

<sup>57</sup> Jaime Cortesão, Os Factores Democráticos na Formação de Portugal, vol. I, Livros Horizonte, Lisboa, 1975, págs. 13-17.

<sup>58</sup> Joaquim Veríssimo Serrão, História de Portugal, vol. III, cap. V, Editorial Verbo, Lisboa, 1980, pág. 390.

<sup>59</sup> Este conceito positivo, aqui aplicado, está intimamente ligado ao sentido evolutivo que em tempos foi atribuído à Ideia. É a noção teleológica hegeliana da História que perdurou até ao nosso tempo e que toma a Ideia como uma sucessão de movimentos que se superam constantemente e que originam sempre uma evolução - tese, antítese, síntese. Para Hegel a tese compreenderia um período que se

um estilo que se socorreu de soluções próprias do gótico final e do grande conjunto decorativo próprio dessa época e próprio também dos temas da expansão ultramarina, estabelecendo assim a ponte entre o Outono da Idade Média e a Primavera do Renascimento. O mais estranho é o facto desta corrente durar para além do reinado d' O Venturoso, o que pode indiciar que este estilo artístico era extremamente bem aceite pela sociedade da época. Como o período que se vivia a nível artístico era ecléctico com toda a exploração de sub estilos desde o tardo-gótico ao luso-mourisco e o plateresco, não foi difícil a um estilo como o Manuelino singrar.<sup>60</sup>

Era um estilo de raiz ornamental com uma vasta gramática onde se destacavam os motivos vegetalistas que se apresentavam em locais de grande visibilidade como os portais e as janelas, mas também os pilares, as colunas, os contrafortes e até as abóbadas, isto sem nunca interferir a nível arquitectónico.<sup>61</sup> No entanto, se realmente surgem os elementos decorativos náuticos símbolos da expansão, também se nota a presença desses elementos vegetalistas como as alcachofras, troncos de árvores, espigas de milho, etc. Tanto de um lado como do outro notamos a presença de símbolos caros ao povo português que adere a eles com facilidade. Os grandes exemplos da arquitectura manuelina foram edifícios de muita importância para a sociedade da época, continuando hoje a ter visibilidade e a ser a imagem do país: o Mosteiro dos Jerónimos e a Torre de Belém.<sup>62</sup>

Os lucros e sucessos obtidos coma expansão ultramarina não foram suficientes para satisfazer as necessidades do reino, não só a nível interno, mas também no que diz respeito à consolidação dos territórios conquistados além-mar. Uma prova disto é que para além de terem sido fechadas algumas feitorias como a de Antuérpia em 1549<sup>63</sup>,

---

situava entre o aparecimento das civilizações orientais antigas até ao aparecimento da filosofia na Grécia. O segundo momento, a antítese, começou com o Cristianismo e terminou com Descartes (1650). Este foi um período subjectivo no qual o espírito tomou consciência da sua existência. Segundo Hegel, a síntese seria um período a partir da Revolução francesa. Já Adorno, na sua "Teoria Estética", critica este sentido evolutivo aplicado à arte, iniciativa de Arnold Hauser (Arnold Hauser, História Social da Arte e da Cultura – Renascença, Maneirismo e Barroco, vol. III, Estante Editora, Lisboa, 1954), apostando antes num sentido involutivo em que a arte não tende para um fim nem existe arte mais ou menos verdadeira.

<sup>60</sup> Joaquim Veríssimo Serrão, História de Portugal, vol. III, cap. V, Editorial Verbo, Lisboa, 1980, pág. 390.

<sup>61</sup> Joaquim Veríssimo Serrão, História de Portugal, vol. III, cap. V, Editorial Verbo, Lisboa, 1980, pág. 390.

<sup>62</sup> As fortalezas do século XVI dividiam-se em fortalezas de planta quadrada (em maior número) e em planta pentagonal (Monsaraz, Castelo Branco, Penha Garcia, Piconha, Sabugal). A partir do século XIV assiste-se a uma preferência pelos cubelos (pequenas torres baixas), de forma prismática. No século XV opta-se pela forma semi-circular (excepção para a torre heptagonal do castelo de Freixo de Espada à Cinta – "Torre do Galo" - erguida provavelmente no reinado de D. Dinis.) Carlos Alberto Ferreira de Almeida e José Custódio Vieira da Silva, "Castelos e Cercas Medievais", in História das Fortificações Portuguesas no Mundo, Alfa, Lisboa, 1989, pág. 38-72.

<sup>63</sup> J. Lúcio de Azevedo, Épocas de Portugal Económico: esboços de História, 4ª ed., Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1978, págs. 120-129.

certas obras no reino não avançaram por falta de verba<sup>64</sup>. A maior parte da população do reino que se tinha concentrado no litoral do país, fez com que a agricultura estivesse abandonada e o artesanato, estagnado. Simultaneamente o país dependia das rotas, dos povos do Norte da Europa e embora fosse um reino vasto, estava ainda submerso numa mentalidade medieval.

No entanto, a prioridade do tráfego marítimo trouxe o abandono da agricultura e da indústria e os alimentos eram importados de França e da Flandres. A população tendeu então a deslocar-se do interior para o litoral, paralelamente ao que vinha acontecendo em França e Espanha, originando a concentração de poder na capital. Os portugueses desdobraram-se em duas políticas para o reino. Por um lado a política de fixação – de gente e riqueza – e por outro, a política da navegação; ou seja, a política dos rurais e dos comerciantes, da produção agrícola e da circulação.<sup>65</sup> Ao nível do monopólio comercial também existia uma centralização do poder, uma vez que a Coroa criou novos organismos económico-administrativos no Ultramar, tais como as Casas e as Feitorias, que deviam controlar a empresa como se do próprio monarca se tratasse.<sup>66</sup>

Com D. João III foi instituída em Portugal a Inquisição a pedido do próprio monarca. Em 1536 o papa Paulo III criou o Tribunal da Inquisição em Portugal, isto sem que os acontecimentos o fizessem prever. Não era portanto o passado que incomodava o rei, mas o conhecimento inato, o pressentimento quanto ao futuro.<sup>67</sup>

D. João III tornou a política cultural mais aberta às reformas escolares e religiosas e foi possível o patrocínio de muitas obras. Durante o reinado do monarca, a universidade foi reformada e transferida de Lisboa para Coimbra,<sup>68</sup> enquanto o Colégio das Artes, recebeu a ajuda de vários professores estrangeiros. Para a direcção D. João III convidou o humanista André de Gouveia e com ele vieram outros docentes portugueses como Diogo de Teive, João da Costa, e António Carvalho, e os estrangeiros Elias Vinet, Jorge Buchanan, Nicolau de Grouchy e Guilherme de Guérente. Para as cadeiras de Gramática e Artes, D. João convidou Manuel Pina,

---

<sup>64</sup> Após as Guerras da restauração houve quebras nas receitas, principalmente no comércio açucareiro o que levou a que a corte cessasse a sua tradicional actividade mecenática.

<sup>65</sup> António Sérgio, Breve Interpretação da História de Portugal, Clássicos Sá da Costa, Lisboa, 1974, pág. 34.

<sup>66</sup> Manuel Nunes Dias, O Capitalismo Monárquico Português, vol. I, Coimbra, 1963, págs. 410-420.

<sup>67</sup> António José Saraiva, Inquisição e Cristãos-Novos, Colecção Civilização Portuguesa, Editorial Inova, Porto, Julho, 1969, págs. 57-61.

<sup>68</sup> Isto aconteceu em 1537. Coimbra havia sido sede da universidade anteriormente de 1308-1338 e de 1354-1377.

Manuel Cerveira e Álvaro Lobato, todos eles com formação parisiense. Após a morte de André de Gouveia, o Colégio das Artes entrou num período de decadência devido à rivalidade entre os docentes bordaleses e parisienses. Esta rivalidade prendia-se com questões críticas e de liberdade mental que alguns julgavam benéfica e outros menos ortodoxa. O clima de suspeição levou à prisão de alguns dos nomes acima referidos e por consequência, pôs em causa a orientação humanística inerente ao Colégio das Artes levando à ruptura da instituição.<sup>69</sup> O Colégio das Artes nunca se conseguiu afirmar devido a problemas internos e porque o ensino universitário estava de tal forma programado e viciado que era impossível aos professores fugir à escravidão imposta pelo método que cada vez os afastava mais da cultura contemporânea.

A par disto diminuiu também a frequência com que eram instituídas as cortes, afirmando-se assim o papel do rei como símbolo da Nação, suficiente para a correcta gestão do Reino. Os descobrimentos marítimos permitiram o contacto entre diferentes mundos do séc. XV e séc. XVI. Enquanto antes apenas se conhecia um quarto do mundo, com a exploração marítima assinalaram-se encontros e desencontros entre as macro-economias e os territórios recém descobertos. Não foi só uma mudança quantitativa, mas também qualitativa em que Portugal se afirmou como figura de proa.<sup>70</sup> Os descobridores recorriam com frequência aos textos e trabalhos da Antiguidade que eram baseados no empirismo e não na observação directa e sistemática e na experimentação. No que dizia respeito a assuntos próximos da cultura ocidental, os textos da Antiguidade eram fiéis à realidade, mas já em relação a questões ultramarinas, pautavam pelo erro e por um certo misticismo. Os portugueses notaram a presença desses erros e superstições e ao colocá-las em causa, foram capazes de discutir ideias, construir críticas e criar outras opiniões. Isso é notório na carta que Pêro Vaz de Caminha escreveu ao rei D. Manuel, aquando a chegada ao Brasil, carta esta repleta de pormenores.<sup>71</sup>

Com D. Sebastião e a sua política marroquina de expansão, o desaire originou uma crise dinástica e posterior dominação filipina. Durante a crise dinástica que antecedeu o início do reinado filipino em Portugal, nenhum dos três governantes – D. Sebastião, D. Henrique e D. António – tiveram qualquer intervenção ao nível artístico. D. Sebastião, demasiado novo, vivia rodeado de uma corte que procurava manipulá-lo

---

<sup>69</sup> Joaquim Veríssimo Serrão, História de Portugal, vol. V, capítulo V, Editorial Verbo, Lisboa, 1980, pág. 360.

<sup>70</sup> Luís Filipe Barreto, Descobrimentos e Cultura, artigo publicado em revista História, Publicações Projornal, nº 20, Junho de 1980, págs. 40-41.

através de conspirações partidárias a favor de Espanha. O cardeal D. Henrique seu tio-avô foi aclamado rei, mas como não tinha descendentes, colocou-se de novo a questão da legitimidade da sucessão, visto que os três possíveis sucessores não eram as melhores soluções para a independência do reino. Para além do próprio D. Henrique, os candidatos a sucessores de D. Sebastião eram Filipe II de Espanha, D. Catarina de Bragança e D. António, Prior do Crato. Este último tinha origem bastarda que procurou ultrapassar através do reconhecimento da legitimidade do casamento dos seus pais e, por consequência, do seu nascimento. Filipe II exercia influência junto da Cúria Romana para neutralizar os pedidos de dispensa de D. Henrique. Por sua vez, D. Catarina de Bragança era a única solução nacional para a nobreza, mas simultaneamente tinha fortes ligações a casas reais estrangeiras. Assim, após a morte de D. Henrique, o futuro político de Portugal ficou em suspenso, facilitando a subida ao poder de Filipe II.

Para a nobreza a escolha de D. Filipe II era a possibilidade de continuar a viver segundo a sua condição; ou seja, mantendo cargos, fortunas e ofícios de cortesãos. Para a burguesia essa união era vantajosa na medida em que permitia a abertura a Castela e a cobertura do comércio do Oriente pelo exército espanhol, que era o mais forte da Europa.<sup>72</sup>

Perante este cenário de indefinição e turbulência política, é natural que a arquitectura portuguesa não tenha evoluído no sentido do acompanhamento do que se fazia lá fora. Exceptuando as fortalezas ultramarinas e algumas em território nacional continental que tinham como principal objectivo proteger o reino, o período foi de estagnação.

Quando Filipe II subiu ao trono deparou-se com um país de arquitectura peculiar pois coexistiam vários estilos como o Manuelino, o estilo-chão e algumas tentativas no sentido do classicismo. Esta arquitectura estava a ser construída à medida dos gostos e necessidades da época e era resultado de influências sofridas pelos descobrimentos. Apesar de reconhecer a arquitectura nacional, o príncipe não deixou de tentar aperfeiçoar o que já estava feito, começando pelos aposentos reais que segundo ele, não estavam à altura do seu reinado. Assim, o Paço da Ribeira foi

---

<sup>71</sup> António Sérgio, Breve Interpretação da História de Portugal, Clássicos Sá da Costa, Lisboa, 1974, págs. 84-86.

<sup>72</sup> José Hermano Saraiva, História Concisa de Portugal, Publicações Europa-América, Coleção Saber, 12ª ed., 1988, págs. 170-171.

melhorado com a construção do torreão da autoria de Terzi<sup>73</sup> dotando a obra de um carácter militar e volumétrico conferido pela forma cúbica. No entanto, o exemplo mais flagrante da arquitectura portuguesa em reinado filipino foi o mosteiro de S. Vicente de Fora que se lançou num novo tipo de igreja; a igreja baseada no modelo contra-reformista do maneirismo romano: tem nave única, capelas laterais que comunicam entre si, iluminação feita pela colocação estratégica de janelas nos quatro pontos cardeais, tudo a lembrar o estilo palladiano das igrejas venezianas.<sup>74</sup> Trata-se de um tipo de igreja de cruz latina e proporções monumentais, enraizada nas imagens vindas do Tratado de Vitruvius, uma vez que existe um paralelismo entre a planta da igreja e o corpo de Cristo crucificado.<sup>75</sup>

Mais tarde, após a Restauração, este tipo de plantas longitudinais vai ser preterido – embora não erradicado – em favor das plantas centralizadas.

*“A planta centralizada recomeça na época da Restauração a revelar novo vigor, podendo dizer-se que é a partir da sua utilização cada vez frequente que os arquitectos portugueses vão em busca de uma diversificação planimétrica e espacial, que haverá de conduzir à primeira grande concretização do barroco nacional, a Igreja de Santa Engrácia”.<sup>76</sup>*

De facto, o Concílio Ecuménico de Trento que decorrerá de 1545 a 1563, já havia especificado o conjunto de regras e normas a que toda a Cristandade devia obedecer em resposta à Reforma, para que o culto fosse o mais correcto possível. Apesar de não se ter referido directamente à arte, o Concílio com as suas decisões acabou por fazer a apologia das plantas em cruz latina. Dependia da interpretação que o artista dava a estas decisões, mas elas já representavam um

*“novo clima mental e devocional, nomeadamente quando tratam da forma mais perfeita para as igrejas ou quando justificam as proporções arquitectónicas a partir da métrica do corpo humano”.<sup>77</sup>*

---

<sup>73</sup> Filipe Terzi (1520-1597). Arquitecto e engenheiro italiano que dirigiu várias obras em Portugal no fim do séc. XVI. Esteve envolvido na construção do Claustro do Colégio Novo (ou Claustro da Sapiência) em Coimbra e o aqueduto de S. Sebastião e o Torreão do Paço da Ribeira. Foi nomeado mestre-de-obras do convento de Cristo em Tomar e ocupou cargos como o de mestre-de-obras das Ordens de Sant'Iago e de Avis e arquitecto mor do reino em 1597. Recebeu o hábito da Ordem de Cristo e foi comendador da ordem de Santa Luzia.

<sup>74</sup> José Eduardo Horta Correia, “O Maneirismo”, in História da Arte em Portugal, vol. 7, Alfa, Lisboa, 1986, págs. 118-120.

<sup>75</sup> José Fernandes Pereira, A Cultura Artística Portuguesa, sistema clássico, Lisboa, 1999, pág. 50-52.

<sup>76</sup> José Eduardo Horta Correia, “O Maneirismo”, in História da Arte em Portugal, vol. 7, Alfa, Lisboa, 1986, pág. 130.

<sup>77</sup> José Fernandes Pereira, A Cultura Artística Portuguesa, sistema clássico, Lisboa, pág. 50-52.

A tendência de construção de plantas em cruz latina em Portugal era contudo anterior às decisões tridentinas. Aliada esta tendência, ao espírito maneirista e, à atrás referida prevalência na formação de arquitectos militares, tudo contribuiu para que se criasse um estilo fortemente enraizado na cultura portuguesa, endémico à mesma e que Kubler<sup>78</sup> chamou de estilo-chão.

Na quarta dinastia, após o domínio filipino, o que se observa em Portugal é o início de uma série de construções de planta centralizada. Com D. João IV, a tendência política do monarca vai no sentido da consolidação do poder nacional nos domínios ultramarinos, de certa forma negligenciados pelos Filipes. Entre as primeiras medidas de D. João IV contam-se a mobilização de todos os esforços para a defesa do reino, a tentativa de obtenção do reconhecimento da independência de Portugal (e por consequência, do seu próprio poder) e por fim, o estabelecimento de alianças com outros países com a intenção de deter as investidas de Espanha.<sup>79</sup>

Foi neste reinado que se procurou restaurar definitivamente a independência portuguesa face a Espanha e ao seu domínio. Para isso foi necessária uma política de recuperação a nível económico, militar e cultural. A nível militar, por exemplo, tornava-se imprescindível reforçar o sistema de fortificações, constituir um exército organizado e conduzir chefes militares. Até ao reinado de D. João V não existiu porém, um plano arquitectónico e urbanístico bem definido por parte da Coroa, ficando então a cargo do clero o investimento artístico. Por conseguinte, os investimentos nesta área foram sempre reduzidos e resultaram em construções de pequenas dimensões, sem o esplendor das obras régias. A Coroa tinha como principais preocupações restaurar o sistema de fortificações e por isso todos os esforços foram canalizados nesse sentido. Assim, não se assistiu a uma reforma do ensino da arquitectura, mas do ensino de arquitectura militar, tanto que em 1647 foi criada a Aula de Fortificações e Arquitectura Militar.<sup>80</sup> Este tipo de ensino direccionado para a arquitectura militar veio a reflectir-se no carácter e aspecto das obras portuguesas, demasiado sérias e austeras, com uma série de cuidados no risco e na possibilidade em arriscar novas soluções.

A recuperação da independência em 1640 motivou a construção um conjunto vasto de obras arquitectónicas. Depois de mais de sessenta anos de “corte de aldeia”, Lisboa

---

<sup>78</sup> George Kubler, *A Arquitectura Portuguesa chã entre as Especiarias e os Diamantes 1521 – 1706*, Vega, Lisboa, 1988.

<sup>79</sup> José Hermano Saraiva, *História Concisa de Portugal*, Publicações Europa-América, Colecção Saber, 12ª ed., 1988, págs. 208-209.

perdeu iniciativa mecénática e notou-se a falta de um programa próprio nesta área. A restauração e as guerras daí resultantes, não motivavam a coroa para o investimento artístico, mas talvez para escapar ao momento cada vez mais sombrio iniciou-se um ciclo de pequenas construções. Para celebrar a paz com Castela foi erguido com ordem régia o primeiro exemplo de um edifício de planta poligonal, onde a espacialidade interna reflectiu o estilo barroco em ascensão. Trata-se da Igreja de Nossa Senhora da Piedade em Santarém, construída entre 1664 e 1677 (fig. 65 e 66); ou seja, entre o reinado de D. João IV e D. Afonso VI. É uma construção de referência dentro do panorama arquitectónico que a presente tese aborda, isto porque é a primeira – ou pelo menos aquela que tem apoio directo do rei – de um conjunto de pequenas construções poligonais situadas no interior do país.

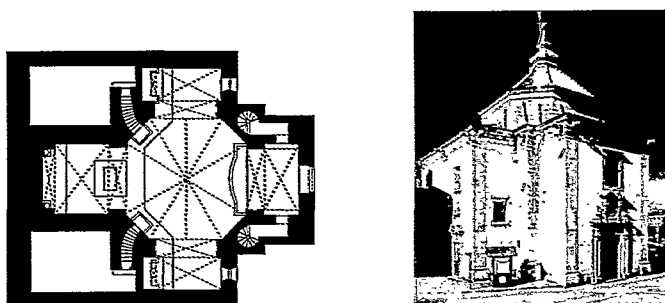


Figura 65 e 66. Planta e vista da igreja de Nossa Senhora da Piedade em Santarém.

Apesar de barroca, esta igreja tem raiz clássica, pois há algo de austero que denuncia os tempos difíceis da sua construção. De certa forma, a igreja de Santarém está na continuidade do Renascimento.

Se não fosse o período maneirista, quase poderíamos estabelecer uma sequência desde o Renascimento, à qual o Barroco no séc. XVIII deu continuidade. Existe de facto um seguimento na planimetria que vem do séc. XVI, dos planos centralizados e de exemplos como a Igreja do Bom Jesus de Valverde em Évora, o Claustro da Manga e a Ermida de Santo Amaro, até ao século XVIII. Esta linha condutora foi apenas interrompida pelas construções de 600, isto no que diz respeito às obras apoiadas directamente pelo rei. Um pouco por todo o reino proliferavam núcleos arquitectónicos de edifícios poligonais de pequenas dimensões, sem o apoio régio, e cuja construção não ficou restringida no tempo.

---

<sup>80</sup> José Fernandes Pereira, *Arquitectura Barroca em Portugal*, Coleção, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1986, 1ª edição, vol. 103, págs. 23-25.

O reinado de D. Afonso VI não trouxe qualquer tipo de avanço ao nível da expansão ultramarina nem das obras artísticas, excepto talvez no que diz respeito à reabilitação da arquitectura erudita ao optar novamente pelo repertório clássico de raiz matemática, e pelo empenho do monarca nas obras.

*"Fora o próprio D. Afonso VI quem em 1664 transportara para Santarém os planos da nova igreja da autoria de Jácome Mendes."*<sup>81</sup>

Paralelamente, e após a deposição de D. Afonso VI, a tendência política foi para a centralização do poder, quer com a dissolução das cortes, quer com a afirmação de domínio absoluto por parte de D. Pedro II. Ao contrário dos seus antecessores, este tomou parte activa nos assuntos europeus, de forma a firmar a posição de Portugal como nação independente. O rei procurou também consolidar as fronteiras através da afirmação de poder nos domínios ultramarinos. No entanto, o cenário das rotas tinha mudado e os produtos que antes se encontravam à venda nas principais praças da Europa e cuja origem era portuguesa, passaram também a ser comercializados pela França, Inglaterra e Holanda. O país só recuperou com o ciclo do Vinho do Porto, da Madeira e dos diamantes e ouro de Brasil.

Só em finais do séc. XVII, com D. Pedro II no poder é que o rei se vai associar novamente ao mecenato arquitectónico, neste caso, com a Igreja de Santa Engrácia em Lisboa (fig. 67 e 68). Após duas tentativas de construção abriu-se concurso e a proposta de Mateus de Couto foi a escolhida, iniciando-se em 1681 num local onde antes já havia existido uma igreja que fora destruída. Santa Engrácia assenta num quadrado, mas os cantos do mesmo são rematados por torreões o que torna a construção arredondada. Como tal a Igreja de Nossa Senhora da Piedade em Santarém, é o reflexo de um período conturbado que se agita entre a falta de verbas, a sucessão de reis (em cerca de meio século o reino vive sob o domínio de quatro monarcas), a recuperação económica e novos períodos de prosperidade que não são alheios à chegada de diamantes do Brasil.

---

<sup>81</sup> José Fernandes Pereira, "O Limiar do Barroco", in História da Arte em Portugal, vol. 8, Alfa, Lisboa, 1986, pág. 21.

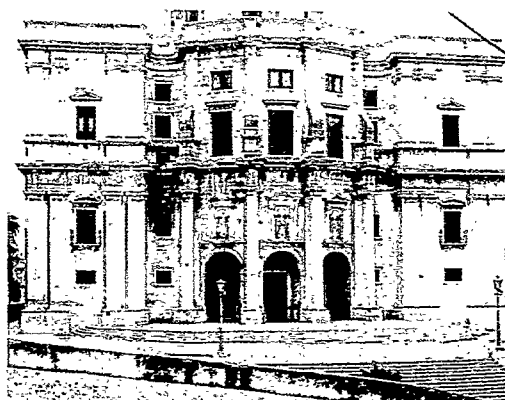
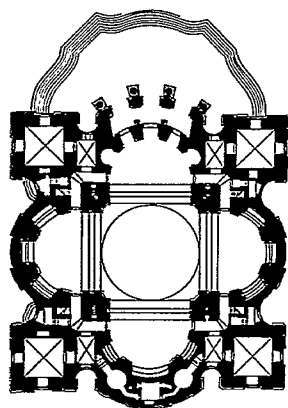


Figura 67 e 68. Planta e vista da igreja de Santa Engrácia, Lisboa

A construção de Santa Engrácia retoma o período de edificações régias; tinha um carácter monumental, devendo ter sido inspirada na proposta de Bramante para S. Pedro de Roma e também no tratado de Serlio.<sup>82</sup> A sua localização, bem como a construção foram alvo de estudos dos arquitectos barrocos da época. Assim, houve uma intervenção directa, a intenção de conceber algo segundo as directivas de um estilo, o que indica algumas preocupações com as obras de Santa Engrácia. Importante nesta estrutura é o facto de ser uma obra aberta, feita para ser usufruída pelo público, pelas massas, algo que se afigura próprio do barroco, mas pouco habitual no nosso panorama arquitectónico. A par da monumentalidade vinha o apelo devocional, emocional e a sedução que era conseguida por essa mesma monumentalidade, mas também por uma decoração contida à base de mármore de várias cores que permitiam perceber o espaço interior e não ocultá-lo.<sup>83</sup>

No entanto, mesmo esta arquitectura sucumbiu ao nacionalismo da sobreposição de estilos. Mais tarde, passado o barroco na arquitectura portuguesa, ao olharmos para trás podemos ver que ele não foi de raiz;

*“desde logo, no entanto, germinam as suas tendências dominantes: a procura de dinamismo renovador para velhas estruturas, mercê de formas decorativas*

<sup>82</sup> Sebastiano Serlio (1475-1554). Filho de um pintor, Serlio trabalhou em Pesaro como pintor de perspectivas e esteve também em Roma onde estudou as antiguidades. Posteriormente trabalhou em Veneza e em França ao serviço de Francisco I. Enquanto arquitecto desenhou o Palácio Zen em Veneza, algumas construções em Fontainebleau e o Castelo de Ancy-le-Frac em Lyon. Já como tratadista, as suas obras são conhecidas pela forma como concebe o espaço pois vê-o mais como um todo do que como uma sucessão de planos em perspectiva. As suas concepções arquitectónicas basearam-se sobretudo na procura da luz e da cor, antecipando-se assim às soluções de Sansovino, de Vitruvius e de Palladio, e foram muito importantes para a arquitectura maneirista.

<sup>83</sup> Enquanto no século XVI a arquitectura militar privilegiava a fortaleza em forma de estrela, durante a Idade Média, a arquitectura gótica fez o elogio do octógono. Santa Engrácia lembra em parte, pela forma e pelo carácter o Castel del Monte, um castelo da província italiana da Apúlia. O castelo é uma construção militar, e Santa Engrácia invoca a arquitectura militar devido à presença de um microcosmos que vive entre as parades da igreja. Por outro lado, ambas as construções fazem alusão ao octógono. Maria Cristina Gozzoli, Como reconhecer a arte gótica, Edições 70, Lisboa, 1994, pág. 36-37.

*variadas, enquanto se ensaiam de novo planimetrias poligonais e se perfilam as primeiras obras italianizantes.*<sup>84</sup>

Neste campo, no campo da ornamentação, já não se tratava de arquitectura, mas sim de exercícios com talha e azulejo, técnicas que permitiam uma nova espacialidade, mas também a camuflagem de uma arquitectura pobre. Tanto a Norte do Mondego como a norte do Douro encontramos exemplos deste eclectismo arquitectónico.

D. João V deu continuidade à política de D. Pedro no que respeita à centralização de poder. A sua forma de exercer o absolutismo era particular pois desejava estar a par da corte de Luís XIV. Apesar das dificuldades económicas que o reino foi sentindo, o monarca exibia a riqueza em diversas manifestações, como se a situação financeira fosse realmente próspera. Foi o principal mecenas da arte portuguesa de 700, não só porque beneficiou da pacificação após as Guerras da Restauração, mas também porque teve um longo reinado o que lhe permitiu estruturar a arte portuguesa. Para além disso beneficiou igualmente com a situação financeira de Portugal que recebia ouro e diamantes do Brasil. Mas não foi só isto que proporcionou o incremento de grandes obras: o monarca empenhou-se pessoalmente nisso. O resultado foi um conjunto de obras que serviram para o engrandecimento próprio do rei e o incremento da fé, tal como enunciado pela teoria absolutista:

*“o poder do rei vem directamente de Deus que o deve exercer sobre a população não de um modo despótico mas temperado pelas virtudes essenciais do Catolicismo, pela rectidão, por um tratamento igualitário, pela misericórdia, pela justiça, mas sem conceder demasiado poder aos vassalos.”*<sup>85</sup>

D. João V esforçava-se e gastava o dinheiro em obras religiosas que podiam acusar não só a vontade de aquisição de uma posição social sólida, mas também o culto religioso. D. João V foi o fundador da Academia Portuguesa de História de onde saíram textos que legitimavam a monarquia como forma de poder. Simultaneamente foi também o responsável pela construção de Mafra, dando continuidade a gestos de outros monarcas que se dedicaram igualmente a grandes obras. A política exercida pelo monarca era uma constante estetização que ele exercia de forma palpável (monumentos), mas também no discurso (retórica). D. João patrocinou e esteve envolvido num sem número de construções de templos o que revela não só o seu

---

<sup>84</sup> José Fernandes Pereira, *Arquitectura Barroca em Portugal*, Colecção Biblioteca Breve, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1986, 1ª edição, vol. 103, pág. 181.

carácter piedoso, mas também a sua intenção religiosa de homenagem a Deus. Apesar de não ter um critério de escolha coerente, D. João V ajudou quase todas as obras do país, principalmente aquelas que eram perto da corte. Isto denuncia não apenas a necessidade de uma unidade estética nessas intervenções, mas também a sua magnanimidade.

Nota-se então neste monarca uma preocupação global, assim como o seu reinado era absoluto. Esta preocupação abarca não só as obras, o mandar fazer, mas também o saber fazer, algo a que não deve ter sido alheia a vinda para Portugal de mestres como Ludovice e Laprade<sup>86</sup>, e mesmo o incremento do ensino artístico. A cidade de Lisboa beneficiou com este reinado, uma vez que só a partir de D. João V se notou uma verdadeira intervenção e caracterização da capital. Até aí, a ausência de um plano arquitectónico e urbanístico para a cidade permitiram a sua estagnação a nível construtivo. A obra que marca a Lisboa joanina não é uma obra no centro da cidade, mas antes nos arredores, mais precisamente, em Mafra. O monarca parece ter escolhido um pequeno reduto, um local longe de olhares críticos para construir uma obra que verdadeiramente o representasse, que representasse o seu reinado e a sua devoção: Mafra.

A Lisboa joanina no entanto, não é uma Lisboa de obras totalmente barrocas, pois o barroco não foi bem aceite nesta zona do território português, à semelhança do que aconteceu em Coimbra, por exemplo. Já no Norte e Sul do País, o barroco foi bem aceite e adoptado praticamente sem restrições em pequenos núcleos como no Alentejo, Aveiro e Braga.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> José Fernandes Pereira, O Barroco do séc. XVIII, in História da Arte Portuguesa, vol. III, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pág. 51.

<sup>86</sup> João Frederico Ludovice (1673-1752), aprendeu o ofício de ourives com o pai e em Itália aperfeiçoou-o. Lá estudou arquitectura e escultura. Em Lisboa estabeleceu-se como ourives, mas a sua actividade de arquitecto fizeram com que o rei D. João o contratasse. Esteve envolvido na construção de Mafra, e o seu projecto foi o escolhido sendo preferidas as propostas de Juvara e Canevari. Em Mafra também conduziu a escola de arquitectura, foi-lhe concedida a Ordem da Cruz de Cristo e mais tarde naturalizou-se português. Construiu a capela-mor da Sé de Évora, a capela-mor da igreja de S. Domingos em Lisboa, o Palácio Ludovice onde morou, a Quinta da Alfarrobeira e elaborou um texto onde criticava a forma do Aqueduto das Águas Livres.

Claude Laprade foi um escultor francês do séc. XVII que trabalhou em Portugal para a Universidade de Coimbra e para o bispo de Miranda, D. Manuel de Moura Manuel, para quem construiu o túmulo existente na Capela da Vista Alegre. É-lhe atribuído o conjunto estatutário das figuras dos gerais de Direito, Medicina e Teologia da referida Universidade, bem como o pórtico da Sala dos Capelos. Esculpiu também imagens para a Sé do Porto e para a igreja da Pena de Lisboa.

<sup>87</sup> A arquitectura portuguesa de 700 compreendeu 3 fases: a 1ª correspondeu ao reinado de D. João V, a 2ª foi marcada pelo terramoto de 1755 e pela reconstrução em estilo pombalino e a 3ª pela diluição do barroco e afirmação da linguagem clássica. Porém, durante o século XVII, alguns núcleos permaneceram fiéis a um estilo português próprio que se localiza entre o maneirismo e o estilo-chão. No caso de Braga, surgem-nos 3 exemplos: a Igreja de Santa Maria da Felperra (1753-1755), a Igreja de S. Frutoso (é considerada uma igreja pré-românica, mas é visível alguma influência bizantina, na forma da planta que se desenvolve em cruz grega), e a Igreja do Senhor Jesus da Cruz em Barcelos (c. 1504) de forma

Assim, quando se iniciaram as obras em Mafra em 1717, Santa Engrácia ainda estava a ser construída, um aspecto importante se tivermos em conta que os recursos vindos da expansão ultramarina eram aplicados nestas obras. Desta forma, os recursos materiais e humanos que estavam a ser usados para Santa Engrácia foram direccionados para Mafra o que explica a interrupção das obras. Para além disso, o monarca parecia ter perdido algum interesse em Santa Engrácia, até porque essa não era a sua obra, a obra representativa do seu reinado, e a própria construção fazia de tal forma uma ruptura com a planimetria maneirista que acabava por ser estranha ao espírito português. Foi no final do seu reinado que D. João V se envolveu na construção do Palácio das Necessidades. A cidade de Lisboa constituiu para o rei um desafio e o cenário ideal para colocar em prática as suas ideias. Apesar das intenções, D. João nunca conseguiu um programa coerente que permitisse a inovação ou a conversação entre o velho e o novo. Só Mafra parece ter sido a obra do seu reinado;

*“que reúne num só edifício de grandes dimensões, uma igreja, um palácio e um convento”.*<sup>88</sup>

Torna-se também necessário referir o papel de determinados artistas, arquitectos e mestres-de-obras no panorama arquitectónico português, uma vez que a maior parte deles se desdobrou entre obras de maior e menor visibilidade, tanto na cidade de Lisboa, como na província. Isto só faz sentido nesta época, neste reinado que deu possibilidade aos arquitectos de colocarem em prática os seus conhecimentos. A partir deste momento a função dada à arquitectura deixa de ser meramente a de protecção do território, e passa a ser também a de embelezamento e melhoria das condições de vida das populações que nele habitavam. O projecto de João Antunes foi o escolhido para a construção da Igreja de Santa Engrácia, e este também interveio em território

---

octogonal mas com 4 dos lados arredondados da autoria de João Antunes. Júlio Gil, As mais belas Igrejas de Portugal, Vol.I, Editorial Verbo, Lisboa, 1988, pág. 28-54.

Existe igualmente um conjunto de dois edifícios religiosos de planta poligonal em Coimbra. Trata-se da capela do Sr. dos Aflitos em Iamarosa (do século XVII) e da Ermida do Calvário no Buçaco (1640), ambas assentes em planta hexagonal.

O núcleo alentejano é o mais extenso destes, embora os edifícios também se espalhem por uma área geográfica mais vasta. Exemplos deste núcleo são a Igreja de Nossa Senhora da Piedade em Santarém (1664, assente em cruz grega), a Igreja do Bom Jesus em Valverde, a Igreja das Dominicás em Elvas, a Ermida de Santo Ildefonso (a sua construção deve-se à intervenção de Afonso de Lucena, cavaleiro da Ordem de Cristo e sua mulher e caracteriza-se pela forma em cruz grega com braços arredondados no exterior), a Igreja de Nossa Senhora da Giesteira em Portel (fundada em 1624 pelo Padre Gonçalo da Costa e assente em planta circular), a Ermida de S. Pedro em Portel (1624), Ermida de S. Lourenço dos Olivais em Portel (planta circular), Ermida de S. Cláudio em Borba (século XVII, planta circular), Capela de Nossa Senhora de Nazaré em Elvas (século XVIII), capela do Calvário em Nisa (1792, formada por dois corpos: o anterior tem três faces e o posterior é redondo), Ermida de Santo António em Nisa (1657, planta circular) e a Ermida do Senhor Jesus das Necessidades em Montemor-o-Novo. José Fernandes Pereira, “O Limiar do Barroco”, in História da Arte em Portugal, vol. 8, Alfa, Lisboa, 1986, pág. 23-28.

português em obras de menores dimensões ou pelo menos, de natureza diferente, como é o caso da renovação do coro da Igreja do Mosteiro de Jesus em Aveiro e o túmulo da Princesa Santa Joana onde estão presentes alguns dos recursos do barroco, como a talha e o azulejo e – em casos mais eruditos em que a decoração tinha de ser mais cuidada de forma a não chocar com o interior da construção – o mármore policromo.

Laprade, que foi acima referido, trabalhou em Coimbra, em Ílhavo no Túmulo de D. Manuel de Moura Manuel e supõe-se, no portal da Capela do Senhor das Barrocas em Aveiro. Apesar da referência a estes dois nomes, esta não era a realidade aveirense e aquela que aqui nos interessa estudar. O núcleo das capelas de planta poligonal do distrito de Aveiro, como se pretende mostrar, não foi alvo de uma realização cuidada, erudita, com encomendadores creditados ou arquitectos de renome.

### 2.3. O *plain style* ou arquitectura chã

A arte portuguesa realizada entre o reinado de D. João III e D. João IV não foi uniforme. Em pleno reinado joanino, a arquitectura foi um prolongamento maneirista do quinhentismo. Neste período a arquitectura era entendida apenas como manuelina (tendo como base de subsistência as especiarias) ou joanina (tendo como fonte os diamantes). No entanto, entre estas duas épocas houve um período de difícil definição, no qual se desenvolveu o chamado *plain style* – ou arquitectura chã –, que de certa forma ultrapassava as matrizes do Renascimento, do Maneirismo e do Barroco, mas que não deixava de ser a expressão de um povo.<sup>89</sup>

A arquitectura chã, não é mais do que a arquitectura portuguesa que sempre existiu e que se praticou para além do Renascimento, do Manuelino, do Maneirismo e do Barroco. No entanto, o Maneirismo contribuiu para o desenvolvimento dessas soluções devido à sua preferência pela austeridade e pelas plantas longitudinais. A base da arquitectura chã é vernácula e marcada pela prática da arquitectura militar, fundamentada na teoria da tratadística do Renascimento. É chamada de arquitectura chã devido à sua tendência austera, clara, racional e proporcional. Esta é talvez a primeira vez que as manifestações culturais acompanham as transformações

---

<sup>89</sup> José Fernandes Pereira, "O Barroco do séc. XVIII", in História da Arte Portuguesa, vol. III, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, pág. 59.

arquitectónicas. Até aí a mentalidade nacional tinha estado voltada para os Descobrimentos e para as ideias partilhadas com as elites intelectuais de França, Espanha, Flandres e Itália.<sup>90</sup>

Podemos quase dizer que não existiu um estilo-chão em Portugal, ou pelo menos, não existe um momento em que se passa a designar como tal, e outro em que essa designação é substituída. O estilo-chão não começa e não acaba porque sempre existiu no tipo de construção portuguesa, tanto na civil como na religiosa. Nasceu a par da história portuguesa, e é o reflexo das vicissitudes que fizeram um povo. É o reflexo de anos de atraso em relação à cultura do resto da Europa, que sofreu inúmeras influências, de uma expansão que privilegiou lugares exóticos, e que tinha por isso uma necessidade constante de se defender. Por estes motivos quase podemos fazer a ligação imediata entre o Maneirismo e o Barroco que muitos defendem. ser dois estilos completamente diferentes: o primeiro apoiado pela aristocracia, mais complexo, e o segundo aparecido após as decisões da Contra Reforma que aproximam novamente a Igreja e o povo.<sup>91</sup>

A arte da segunda metade de 500 foi influenciada pela ideologia da Contra Reforma religiosa. Tudo isto foi propício a um despojamento decorativo e à adopção de um classicismo frio de base teórica e austeridade religiosa: o estilo-chão. É óbvio que este estilo desornamentado exigia arquitectos projectistas e não pedreiros, abdicando também da unicidade ideológica e estética devido à Inquisição e às decisões do Concílio de Trento.

#### **2.4. Renascimento português – o peso do Humanismo na cultura de 600**

O Renascimento não foi somente um período histórico, mas também um movimento que se distinguiu dos outros pois assumiu a importância do indivíduo na cultura, possibilitando igualmente a descoberta do natural e do humano (Humanismo). Para isso socorreu-se de inúmeras descobertas da Antiguidade Clássica; um tempo privilegiado pois estava afastado da barbárie dos tempos da reconquista cristã e da obscuridade da Idade Média. O Homem assume o lugar de Deus, de criador de um novo espaço terreno, de sentido novo, humano e racional, algo que se concretizou

---

<sup>89</sup> José Eduardo Horta Correia, "O Maneirismo", in História da Arte em Portugal, vol. 7, Alfa, Lisboa, 1986, pág. 94.

<sup>90</sup> José Eduardo Horta Correia, O Maneirismo, in História da Arte em Portugal, vol. 7, Lisboa, Alfa, 1986, pág. 94.

tanto na edificação de casas de habitação como de edifícios públicos.<sup>92</sup> A preocupação do Homem estendeu-se ao urbanismo e juntamente com essas descobertas da "Idade do Ouro", com as referências à Antiguidade e a Vitruvius, nasce o homem do Renascimento personificado por Leon Baptista Alberti.

Assistiu-se a um primeiro Renascimento de gosto italianizante que foi progressivamente substituindo o imaginário manuelino por um formulário uniforme baseado nos tratados. Isto passou-se tanto ao nível da decoração como da arquitectura, pois tentou-se adaptar as plantas manuelinas às novas concepções castilhanas (claustros, igrejas de três naves, plano centralizado, cúpula). Ao mesmo tempo a base teórica desta mudança foi-se estabelecendo e uniformizou-se o gosto estético através da tratadística (no primeiro Renascimento foi Sagredo<sup>93</sup>, no segundo Renascimento ou Maneirismo, foi Serlio), e dos estudos da astronomia e da arquitectura militar.

Do primeiro Renascimento português restaram as experiências espaciais, que juntamente com o Maneirismo do segundo Renascimento constituiu a base teórica do período sebástico. Este período é marcado não só pela arquitectura de estilo vernacular, mas também maneirista impulsionado pelas encomendas. É por isto que não é fácil balizar o período que compreende o Renascimento e o Maneirismo.<sup>94</sup> Podemos dizer que a década de 50 do séc. XVI foi o período de viragem cuja obra máxima é o Claustro de D. João III do Convento de Cristo em Tomar, pois utiliza a serliana como tema, tema este que se estende a todo o país nas mais diferentes construções.<sup>95</sup>

O cenário em Itália e em Portugal era diferente: a sociedade italiana era quase totalmente burguesa e estava empenhada em redescobrir o passado. Enquanto isso, a sociedade portuguesa era aristocrática, medieval, mas com vontade de descobrir espaços físicos diferentes. A carência de recursos e a posição geográfica levaram a que o país optasse antes por estabelecer o seu futuro através de um eixo atlântico –

---

<sup>91</sup> Arnold Hauser, História Social da Arte e da Cultura – Renascença, Maneirismo e Barroco, vol. III, Estante Editora, Lisboa, 1954, pág. 138.

<sup>92</sup> José Eduardo Horta Correia, Arquitectura Portuguesa – Renascimento, Maneirismo e Estilo-chão, Editorial Presença, Lisboa, 1991, pág. 21-22.

<sup>93</sup> Diego Sagredo foi um sacerdote espanhol do séc. XVI, capelão da rainha D. Joana, a Louca. Foi autor da primeira obra de arquitectura escrita em Espanha e cujo título é *Medidas del Romano*. O objectivo da obra foi restaurar e sistematizar a doutrina vitruviana, harmonizando-a com o plateresco.

<sup>94</sup> José Eduardo Horta Correia, "O Maneirismo", in História da Arte em Portugal, vol. 7, Alfa, Lisboa, 1986, págs. 95-96.

<sup>95</sup> José Eduardo Horta Correia, "O Maneirismo", in História da Arte em Portugal, vol. 7, Alfa, Lisboa, 1986, pág. 96.

que no fundo contribuía para a política universal pretendida – e que nenhum reino jovem, incluindo a Espanha estava preparado para empreender.<sup>96</sup> Podemos dizer então que a descoberta da Antiguidade Clássica (Itália) e a descoberta de novos mundos (Portugal) fizeram o Renascimento.<sup>97</sup>

Durante o chamado Renascimento, os arquitectos portugueses não tinham de decidir apenas entre modelos italianos, mas também entre modelos da Flandres, de Espanha e de domínios ultramarinos. Assim, a arquitectura que daí resultou não foi uma arquitectura renascentista pura, nem mesmo uma arquitectura meramente influenciada, mas praticamente uma nova arquitectura, um novo estilo, uma assimilação de estilos que até hoje é visível no cenário arquitectónico em Portugal. Para que em Portugal se sentisse o Renascimento da mesma forma que este era sentido em Itália e na Flandres, era necessária uma burguesia dotada de uma semente humanista capaz de lhe proporcionar um pensamento autónomo. O que aconteceu foi que quando essa semente chegou até ao nosso país, já o processo de centralização económica, política e religiosa tinha sido consumado através do monopólio da pimenta, da forja do aparelho militar e administrativo do Ultramar e da repressão contra os judeus.<sup>98</sup>

Este período do Renascimento que mereceu a designação de “Século do Ouro” abrange também o reinado de D. Manuel, embora neste reinado tenha surgido um novo estilo artístico diferente do Renascimento que se caracterizava mais pelo regresso ao espírito medieval, gótico. O país, apesar de todas as vicissitudes, viu surgir um conjunto vasto e coerente de artistas, letrados e homens ligados à ciência que criaram o peculiar renascimento português devido à assimilação do legado greco-romano e ao contacto com a expansão ultramarina, uma realidade no nosso país. Isto só voltou a acontecer novamente no séc. XVIII com D. João V que permitiu e incentivou a entrada em Portugal de inúmeros artistas vindos não só de Itália, mas também de França.<sup>99</sup>

*“A cultura de Quinhentos apresenta no país a inovadora simbiose do antigo e do moderno, da erudição clássica e da experiência marítima, do humanismo e da técnica. Esse quadro cultural não foi apenas movido pela adesão do homem português*

---

<sup>96</sup> Joaquim Veríssimo Serrão, História de Portugal, vol. IV, cap. V, Editorial Verbo, Lisboa, 1980, págs. 334.

<sup>97</sup> José Eduardo Horta Correia, Arquitectura Portuguesa – Renascimento, Maneirismo e Estilo-chão, Editorial Presença, Lisboa, 1991, págs. 22-23.

<sup>98</sup> António José Saraiva, História da Cultura em Portugal, vol. II, Ed. Jornal do Foro, Lisboa, 1952, págs. 519-521.

<sup>99</sup> Joaquim Veríssimo Serrão, História de Portugal, vol. III, cap. V, Editorial Verbo, Lisboa, 1980, pág. 333.

a valores do espírito que uma longa tradição latina e cristã sustentavam. Houve também uma formulação de valores próprios, da dupla escala de pensamento que juntava os «ecos» da Europa às «novidades» do mundo ultramarino, conciliando a herança «cosmopolita» e a euforia do «exotismo».<sup>100</sup>

O séc. XVII deverá ter correspondido a um hiato cultural em Portugal, isto porque coincide com o interregno dinástico provocado pela morte de D. Sebastião e com o domínio filipino que como sabemos não foi próspero em construções inovadoras. A principal preocupação do reinado filipino foi construir não um estilo, mas sim passar a imagem de majestade. Por isso as obras desse período não foram obras para o benefício de uma larga faixa da população, mas sim para benefício do próprio monarca e da corte. Vejamos o exemplo das obras no Paço da Ribeira e dos palácios reais de Sintra e Salvaterra que receberam modificações com a intenção de proporcionar ao rei uma boa estadia aquando a sua deslocação para Lisboa, uma vez que a capital do reino era espanhola. Ou mesmo o exemplo do Escorial em Espanha, uma construção severa, tectónica, mas que contribuiu para a responsabilização do arquitecto e para a racionalização da organização e sistematização da obra. A única excepção foi a construção de S. Vicente de Fora que se insere neste contexto de obras monumentais dentro de uma grande cidade.

Curiosamente a política cultural do domínio filipino voltou-se para a recuperação das obras da dinastia de Avis e para a protecção dos mosteiros, igrejas e capelas (construções religiosas). Durante este período o mecenato real não cessou. Aliás, teve até grande incremento, mas também não permitiu a evolução, uma vez que se voltou para obras já existentes, para obras que tinham como objectivo beneficiar ordens religiosas. Assim,

*“nos fins de Quinhentos, devido ao espírito da Contra Reforma e do incremento régio à fundação ou renovação de mosteiros, igrejas e capelas, a nossa arquitectura adoptou outras características de traçado, concepção espacial e grafismo, (...). São duas tendências maneiristas de raiz diversa: a solução de tipo romano, inspirada na monumental Igreja de S. Vicente de Fora, e a solução de tipo nacionalizado, de traçado mais simples e modelada pela construção das igrejas dos jesuítas”.*<sup>101</sup>

<sup>100</sup> Joaquim Veríssimo Serrão, *História de Portugal*, vol. III, cap. V, Editorial Verbo, Lisboa, 1980, págs. 333-334.

<sup>101</sup> Joaquim Veríssimo Serrão, *História de Portugal*, vol. III, cap. V, Editorial Verbo, Lisboa, 1980, pág. 432.

Foi a isto que Kubler chamou arquitectura chã, mas que na realidade não era mais que toda a arquitectura portuguesa do séc. XVII, e que se caracteriza por

*“uma expressão construtiva marcada pela sobriedade herdada da arquitectura militar e pelos condicionalismos impostos pela conjuntura religiosa”.*<sup>102</sup>

As intervenções artísticas espalhavam-se um pouco por todo o país ou então pela cidade de Lisboa que procurava desta forma reclamar novamente o título de capital do reino. Dentro da cidade existiram intervenções pontuais mas não programadas, algo que só vai acontecer com D. João V.

O Humanismo português foi encarado desde meados do séc. XVI de um modo puramente formal, tal como acontecia no resto da Europa católica. Ou seja, era tomado como uma cultura ao serviço de uma política e por isso, individualista. Os humanistas procuravam substituir a teoria medieval das culturas intemporais por um conceito de cultura com dimensão histórica. Assim no espírito que animava os humanistas estava contido um repúdio pelo pensamento escolástico, a rebelião perante a teologia, a afirmação progressiva do individualismo, em substituição do anonimato medieval.<sup>103</sup> Para isso também contribuiu o pedido de D. João III de introdução da Inquisição em Portugal, que julgou diligentemente os suspeitos de judaísmo, protestantismo e todas as doutrinas místicas que não se enquadrassem no Cristianismo.

Curiosa é a forma como esta nova maneira de ver o mundo coexistiu com um movimento que se opunha a quase todos os seus métodos e que era a Reforma. Manifestava-se sob a forma de descontentamento em determinadas áreas da sociedade, relativamente à maneira como a religião se tinha afastado da sua genuinidade, do Evangelho e de valores do passado. Apesar destas questões já virem a ser abordadas desde o séc. XIII e XV, nunca como no séc. XVI elas fizeram tanto sentido. De facto o momento era propício a alguns excessos de poder, à corrupção e ao crescimento de uma sociedade rica e próspera materialmente, mas pobre em espiritualidade.<sup>104</sup>

<sup>102</sup> Miguel Soromenho, “Classicismo, italianismo e «estilo chã». O ciclo filipino”, in História da Arte Portuguesa, vol. II, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, pág. 383.

<sup>103</sup> Maria Tereza de Fraga, Humanismo e Experimentalismo na cultura do século XVI, Livraria Almedina, Coimbra, 1976, págs. 29-30.

<sup>104</sup> V. H. H. Green, Renascimento e Reforma, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1984, págs. 123-124.

Para além das muitas consequências que este movimento trouxe para a sociedade e história do séc. XVI – a Inquisição, emancipação das gentes do campo, rivalidade entre o Estado e a Igreja, a revolta de comerciantes que não compreendiam como é que a Igreja não considerava os bens materiais como uma virtude – também teve influência a nível artístico, pois definia a nova arte, a arte do Renascimento como degenerada.<sup>105</sup> De facto os artistas da época estavam mais preocupados em elaborar um corpo de saber teórico e prático através daquilo que liam e que faziam, do que cumprir determinadas regras ou restringirem-se a limites éticos.

A ausência de roupa nas pinturas do Renascimento que tinham como objectivo mostrar a capacidade de estudo e conhecimento acerca do corpo humano por parte dos pintores, ou a adopção de plantas poligonais no seguimento da arquitectura da Antiguidade cujos exemplos se encontravam nos tratados e vestígios arquitectónicos, foram algumas das queixas dos defensores da Reforma. No entanto a Igreja respondeu contra atacando; ou seja, fez-se valer dessas críticas para usar ainda mais o poder da imagem. Desta forma reforçou a sua posição e conseguiu a adesão de mais fiéis que eram captados pela vista, uma vez que a maior parte da população dessa época não sabia ler. A igreja enquanto edifício deveria ser um livro onde cada crente pudesse ler a vida de Cristo.

*“Apesar da menor atenção que a célebre sessão XXV do Concílio de Trento dedicou à arquitectura nem por isso as suas deliberações essencialmente pragmáticas deixaram de ecoar em Portugal. Desta sessão importa reter uma orientação geral anti-humanista que produziu efeitos rápidos em países periféricos como Portugal onde era débil e muito circunscrita, no tempo e no espaço, uma cultura e uma prática de matriz clássica”.*<sup>106</sup>

Em Portugal as decisões do Concílio de Trento foram adoptadas de outra forma, pois após um período de esforço, próspero em obras próprias do Renascimento, o país assistiu a um retrocesso na mentalidade artística, com um conjunto de obras patentes em todo o território e que são tidas como representantes do estilo-chão. Aos efeitos negativos da Reforma, vieram juntar-se os da união com Espanha, que fizeram murchar qualquer esperança de Humanismo. Esta união resultou no desaparecimento

<sup>105</sup> V. H. H. Green, Renascimento e Reforma, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1984, pág. 131.

<sup>106</sup> José Fernandes Pereira, O barroco do século XVII: transição e mudança, in História da Arte Portuguesa, vol III, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pág. 35.

da corte de Lisboa, o que levou por consequência ao afastamento dos homens de letras e dos artistas, que procuraram o apoio da corte de Madrid.<sup>107</sup>

Porém, a arte do séc. XVI não sentiu com muita intensidade as decisões dadas no seguimento da Contra Reforma, até porque o Concílio de Trento só terminou em 1563, e porque a oposição não se fazia sentir da mesma forma em todos os quadrantes da sociedade. Havia uma revolta muito maior perante o comportamento da Igreja e da a sua falta de rumo, do que com a arte, embora esta tenha sido muito prejudicada e lesada com as famosas fogueiras e denúncias. Um exemplo disso é a Companhia de Jesus, uma espécie de versão actualizada das cruzadas, ou a própria Inquisição que tinha como principal objectivo proteger a religião. De facto os efeitos da Contra Reforma são visíveis na vida da Igreja, na sua nova forma de relacionamento político e social.

Em parte, a arte parece ter beneficiado com a Reforma, pois se a Reforma obrigou ao aparecimento da Contra Reforma, esta última permitiu uma série de determinações que só afastaram a arte da polémica e tornaram-na independente da mesma. Como resposta, a arte e principalmente a arquitectura refugiou-se num novo estilo que foi o Barroco, não se comprometendo nem com o passado – um passado com referências medievais –, nem com o presente – o caminho que a arte estava a levar era criticado por muitos. A arquitectura barroca socorreu-se da cenografia e da teatralidade, e tendo por base fachadas de igrejas italianas, procurou realçar nas suas intervenções o ritual litúrgico. Por outro lado, através da adaptação de ouro, de formas ousadas e de estatuária imponente foi possível seduzir o crente, captar a sua atenção para o culto e converter os mais cépticos.

Havia no entanto um desfasamento entre a vontade em produzir como os italianos e o devido apoio teórico. Isto vê-se ao nível de certas denominações: a decoração era “ao romano” e o próprio vocabulário foi sendo aos poucos uniformizado, embora o manuelino possuísse para sempre o seu carácter regionalista.<sup>108</sup>

De grande importância para a cultura arquitectónica portuguesa do Renascimento foi o tratado de Diego Sagredo que primeiro surgiu como um livro ilustrado, mas depois como instrumento de reflexão. Mas talvez mais importante, ou pelo menos com um

---

<sup>107</sup> António José Saraiva e Óscar Lopes, História da Literatura Portuguesa, 9ª Edição, Porto Editora, Porto, 1976, págs. 186-188.

peso já conhecido foi o tratado de Serlio não só devido ao seu conteúdo clássico, mas porque abriu as portas ao Maneirismo e lutou a par com a tratadística flamenga.<sup>109</sup> O tratado de Serlio era completamente adequado à realidade nacional e às necessidades do nosso país, não só pela sua simplicidade, pelas ilustrações que eram elucidativas, mas também porque tinha um grande número de propostas que pareciam já enraizadas nos casos ecléticos próprios da nossa arquitectura. O primeiro Renascimento português não terá sido totalmente italiano, mas o tratado de Sagredo permitiu a utilização conscienciosa do vocabulário clássico. Já com Serlio, a arquitectura portuguesa passa a entender o sentido de “ordem”. Assim, com Sagredo foi possível estabelecer séries morfológicas de capitéis e com Serlio houve o estabelecimento das ordens coríntia ou a compósita, depois o jónico e por fim o dórico e o toscano como exemplos do estilo-chão.<sup>110</sup>

## 2.5. O maneirismo em Portugal – a par do Renascimento e a caminho do Barroco

*“Passado o breve episódio renascentista, a nossa arquitectura percorreu uma fase de maneirismo experimental, ensaiado ao longo do segundo terço do século XVI, num processo de reacção contra o ideal classicista do Renascimento. O facto traduziu-se em edifícios de inspirado sabor italianizante, como o Claustro serliano do Convento de Cristo em Tomar (...) e a frontaria paladiana da Igreja da Graça, em Évora (...). Mas traduziu-se de igual modo numa série de igrejas de solução híbrida, onde se utilizaram, indistintamente, dados renascentistas (pilares e colunas clássicas), esquemas tardo-góticos (coberturas polinervadas) e um vocabulário ornamental plateresco (...).”<sup>111</sup>*

O Maneirismo foi descoberto tão tarde pela história, que ainda hoje tem um carácter depreciativo associado ao seu nome. Tal como outros períodos associados a estilos artísticos, também a noção de maneirismo se modificou, só que neste caso, pela negativa. Para ultrapassá-lo é necessário ver o conceito descritivo e o conceito qualitativo de formas separadas. O maneirismo é tomado de forma depreciativa porque sucede a uma época baseada no equilíbrio e na regularidade. Assim, ela só pode ser “pior” que a sua antecessora; o Maneirismo foi considerado uma época de

---

<sup>108</sup> José Eduardo Horta Correia, Arquitectura Portuguesa – Renascimento, Maneirismo e Estilo-chão, Editorial presença, 1991, pág. 24.

<sup>109</sup> José Eduardo Horta Correia, Arquitectura Portuguesa – Renascimento, Maneirismo e Estilo-chão, Editorial presença, 1991, págs. 33-34.

<sup>110</sup> Rafael Moreira, “Arquitectura: Renascimento e Classicismo”, in História da Arte Portuguesa, vol. II, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, págs. 351-356.

transição e por isso, inferior ao Renascimento. Este estilo surge numa altura em que a Itália perde a sua supremacia económica, em que a Igreja e a religião sofrem um profundo choque com a Reforma e o saque de Roma, o que leva toda a Europa a viver fechada num sentimento de pessimismo.<sup>112</sup>

A arte por sua vez vai igualmente reflectir esse período, uma vez que a arte clássica deixa de ser adequada aos tempos que se viviam, mas também não consegue descolar-se totalmente dos mesmos. Por isso o Maneirismo é tão criticado; porque imita os modelos clássicos, mas ao mesmo tempo dá-lhe uma aparência não clássica, porque aprofunda e espiritualiza as experiências religiosas, e porque intelectualiza até ao extremo a realidade. O Maneirismo adoptou por consequência os modelos clássicos pois temia o caos, mas ao adoptar esses modelos tornou-os subjectivos para que os mesmos não ficassem sem conteúdo.<sup>113</sup>

Apesar de Portugal ter recebido influências do Maneirismo estrangeiro, elas não tiveram entre nós o peso suficiente para marcarem um novo estilo. Mas isto não quer dizer que o estilo-chão tenha sido o nosso Maneirismo. Estilo chão e maneirismo cruzam-se na ideologia e no resultado, mas não no percurso que leva a esse resultado. O Maneirismo teve a sua representatividade em Portugal e com uma aparência muito diferente do estilo-chão, pois enquanto este tem fontes teóricas que parecem contraditórias, tais como um classicismo asséptico e a arquitectura militar, o Maneirismo deve as suas fontes a autores internacionais, principalmente flamengos. Para além disso, o estilo-chão é um estilo nacional, fortemente arraigado na nossa cultura, quase regional, enquanto o Maneirismo foi um estilo artístico de visibilidade internacional. Apesar do período sebástico ser um pouco exterior à história do Renascimento nacional, ele continua a louvar um estilo nacional e vernacular propício ao estilo-chão. É neste período sebástico que se inicia o desenvolvimento do Alto Renascimento caracterizado pelo classicismo italianizante e pelo Maneirismo nacional. Deste período existem duas obras exemplares: a última capela-mor dos Jerónimos que funciona como Panteão da Casa de Avis, por oposição ao carácter humanista das obras de Tomar. Esta obra caracteriza-se por um classicismo ao serviço de uma nova ideologia contra reformista e dos novos tempos de preocupação militar. O outro

---

<sup>111</sup> Joaquim Veríssimo Serrão, História de Portugal, vol. IV, cap. V, Editorial Verbo, Lisboa, 1980, págs. 431-432.

<sup>112</sup> Arnold Hauser, História Social da Arte e da Cultura – Renascença, Maneirismo e Barroco, vol. III, Estante Editora, Lisboa, 1954, págs. 131-138.

<sup>113</sup> Arnold Hauser, História Social da Arte e da Cultura – Renascença, Maneirismo e Barroco, vol. III, Estante Editora, Lisboa, 1954, págs. 131-138.

exemplo é a capela-mor das Onze Mil Virgens em Alcácer, de erudição classicista, despojada no uso da geometrização e na ausência de decoração.<sup>114</sup>

O estilo do Renascimento que chegou mais tarde a Portugal evoluiu para uma nova maneira de interpretar modelos clássicos aos quais se deu o nome de Maneirismo. Enquanto que em Itália a passagem do Renascimento pleno para o Maneirismo e deste para o Barroco foi gradual, em Portugal o Renascimento chegou mais tarde pois a corrente artística portuguesa esteve sempre vinculada ao gótico flamengo. Por isso, todos os movimentos daí decorrentes (incluindo o Maneirismo) são o resultado de sucessivas influências e não se mostraram autónomos, resultando mais como uma experiência. São poucos os exemplos que restam acerca da persistência do Renascimento puro depois do séc. XVI, pois as novas sés construídas a meio de 500 mostram já um compromisso entre o Maneirismo e o Renascimento.<sup>115</sup>

No que diz respeito ao Maneirismo português este estilo encontra-se principalmente nos grandes centros como Lisboa, Porto, Évora e Coimbra. A fase inicial da arquitectura maneirista encontra-se representada no Claustro da Manga de Santa Cruz de Coimbra, na Igreja da Graça de Évora da autoria de Diogo de Arruda e principalmente no Claustro do Convento de Cristo de Tomar de Torralva e Filipe Terzi.<sup>116</sup>

As principais fontes de inspiração eram então os monumentos italianos e de Espanha que eram copiados, assim como a presença de mestres italianos e espanhóis no nosso país. A par do Maneirismo português que tinha características muito peculiares, como o próprio Renascimento, destaca-se a concepção jesuítica da religião e o seu modo de angariar fiéis através do alerta para a imaginação popular, que se reflectiu na arquitectura. A maior parte das igrejas jesuíticas, como S. Roque em Lisboa ou Espírito Santo em Évora, caracterizavam-se pela ausência de alas laterais e pela redução das capelas a nichos. Desta forma, a igreja adquiria o aspecto de um vasto salão, à semelhança dos templos em Itália como a Igreja de Gesú em Roma. O interior destas igrejas também acompanhou as determinações da Contra Reforma que alertava no sentido de cuidar do interior, da alma e não do exterior, do corpo, do material, daquilo que mais cedo ou mais tarde ia perecer. A arquitectura religiosa do

---

<sup>114</sup> José Eduardo Horta Correia, Arquitectura Portuguesa – Renascimento, Maneirismo e Estilo-chão, Editorial Presença, 1991, págs. 42-46.

<sup>115</sup> José Eduardo Horta Correia, "O Maneirismo", in História da Arte em Portugal, vol. 7, Alfa, Lisboa, 1986, págs. 102-104.

final do séc. XVI caracteriza-se pela riqueza decorativa através do recurso a azulejos e talha dourada.<sup>117</sup>

## 2.6. A integração do Barroco na arte portuguesa

Apesar do carácter depreciativo do vocábulo “Barroco”, este foi um estilo artístico muito produtivo em Portugal. Não esquecendo as condicionantes de um país ainda muito ligado ao medievalismo e à construção gótica, um país que vivia um pouco na periferia cultural da Europa, Portugal conseguiu adoptar com sucesso o Barroco. Isto deveu-se sobretudo a uma questão conjuntural: o Barroco era um estilo que procurava glorificar, um estilo voltado para a glória divina e o monarca que em Portugal reinava nessa altura era D. João V, um absolutista cujo cognome era “O Magnânimo”. Combinando a necessidade de visibilidade e propaganda de um poder real que era conferido por Deus, com uma arte voltada para o mesmo Deus, o reino cresceu a nível arquitectónico projectando a imagem do mecenas e a sua própria imagem de riqueza e prosperidade que nem sempre correspondia à verdade. O Barroco foi o momento de ruptura com esse medievalismo que ainda se fazia sentir em muitas construções um pouco por todo o país, principalmente no interior, em pleno séc. XVIII.<sup>118</sup>

Tal como aconteceu no séc. XVI, em que a presença de vestígios da Antiguidade era tão escassa ou quase inexistente que obrigou à importação de modelos estrangeiros, no Barroco vai-se passar quase o mesmo. Não se assiste à importação total de modelos estrangeiros, excepto no caso da tratadística que foi usada como receituário arquitectónico, mas sim à adaptação desses modelos à realidade da época. Assim o Barroco português teve maior expressão nas construções de raiz, onde eram aplicadas geralmente plantas poligonais, ou em construções velhas - e não antigas - onde a decoração funcionava como ponte com o presente. Estas situações geralmente não coexistiam: as igrejas decoradas com talha e azulejo eram profusamente ornadas, e de pequenas dimensões, enquanto as igrejas construídas de raiz possuíam uma planimetria de tal forma estudada que sobreviviam só por isso.<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> José Eduardo Horta Correia, Arquitectura Portuguesa – Renascimento, Maneirismo e Estilo-chão, Editorial presença, 1991, págs. 34-38.

<sup>117</sup> José Eduardo Horta Correia, “O Maneirismo”, in História da Arte em Portugal, vol. 7, Alfa, Lisboa, 1986, págs. 111-113.

<sup>118</sup> José Fernandes Pereira, “O Barroco do séc. XVIII”, in História da Arte Portuguesa, vol. III, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, págs. 51-52.

<sup>119</sup> José Fernandes Pereira, Arquitectura Barroca em Portugal, Colecção Biblioteca Breve, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1986, 1ª edição, vol. 103, págs. 18-27.

A sua decoração limitava-se muitas vezes à aplicação de mármore. Mas também estas duas tendências tinham focos de crescimento: a construção poligonal era própria do Sul do país com um centro notável no Alentejo, enquanto a decoração exuberante era apanágio do Norte do país e de cidades como Braga. O núcleo de Aveiro absorveu as características arquitectónicas do Sul, embora se situe no Norte do país. Esta divisão é facilmente explicável uma vez que estas construções nasciam por causa do mecenato. Assim, no Sul do país e na capital Lisboa, o mecenato era real e podiam ser despendidos maiores recursos para as mesmas. O seu carácter monumental, a estranheza, a riqueza pode ser explicada pela proximidade da corte. Já nos centros referidos o mecenato era acima de tudo clerical e por isso menor ou pelo menos mais condicionado pelas tradições locais, pelas determinações cristãs para a construção e pelos meios disponíveis.<sup>120</sup>

Estas construções simples de planimetria longitudinal e totalmente decoradas tanto no interior como no exterior tinham raízes nos estilos que as antecederam e que foram desde sempre muito tectónicos, como o românico e o próprio manuelino que não trouxe novidades a nível de plantas. O estilo vivido em Portugal era eclético: gosto pelo gótico que era um estilo oficial da corte, gosto pelas iluminuras toscanas e gosto pelas decorações muçulmanas. Portugal foi um dos países da Europa onde primeiro se passou, quase sem transição da escolástica e do feudalismo medieval, para uma neo-escolástica e para o neofeudalismo seiscentista.<sup>121</sup>

Segundo determinados autores, os movimentos artísticos estão vinculados a determinado território, mas na realidade, cada artista trabalha os materiais de que dispõe consoante as suas necessidades e desejos. Assim, podemos dizer que antes dos Descobrimentos portugueses e espanhóis, a História da Humanidade pautava pela dispersão e pelo isolamento das várias sociedades humanas. As sociedades que nasciam e padeciam na América, na África Central e Ocidental, na Oceânia e no interior do Pacífico eram desconhecidas da Europa e do resto do Mundo. Deve-se então às investidas portuguesas e espanholas a união destes ramos dispersos da mesma humanidade e a consciência da existência de uns e outros. Segundo Vitorino Magalhães Godinho foi

---

<sup>120</sup> José Fernandes Pereira, "O barroco do séc. XVIII: transição e mudança", in História da Arte Portuguesa, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, vol. III, pág. 77.

<sup>121</sup> António José Saraiva, História da Cultura em Portugal, vol. II, Ed. Jornal do Foro, Lisboa, 1952, págs. 519-521.

*"na última década de Quatrocentos que a visão mediterrâneo-continental vai ser substituída pela visão oceânica do Globo".<sup>122</sup>*

## **2.7. Conclusão**

Podemos concluir que o chamado "período das Descobertas" prolongou-se para além dos limites temporais geralmente apontes, mas antecedeu igualmente essa época. As Descobertas proporcionaram o aparecimento de novos artefactos que aproximavam povos distantes, mas também levaram à criação de tipologias arquitectónicas que permitissem a defesa dos mesmos. Seria correcto então dizer que as primeiras construções poligonais decorrentes das Descobertas foram as fortalezas, geralmente dispostas em estrela.

Também Portugal fez o seu Renascimento baseado nas Descobertas. Cada monarca legitimava o seu poder com obras muito diferentes entre si, não só porque pertencem a épocas diferentes, mas também porque reflectem estilos de governar diferentes. Mas o mais frequente na arquitectura portuguesa era construção chã; endémica à cultura portuguesa, básica e sempre presente independentemente do estilo arquitectónico em ascensão. As construções poligonais surgiam esporadicamente, tal como no resto da Europa, mas regressaram em força ao nosso país durante o período da Restauração. Os exemplos mais relevantes da construção poligonal desta época no nosso país foram Santa Engrácia e Nossa Senhora da Piedade em Santarém.

O Barroco foi essencial para a arquitectura portuguesa assente em planta poligonal. Instalou-se em Portugal de duas formas: nos centros culturais em edifícios de grandes dimensões e ricamente decorados, e nas periferias (como é o caso de Aveiro), em construções modestas e assentes em planta poligonal centralizada.

Na sua totalidade o Renascimento português passou, para além das Descobertas, pelo humanismo literário. A produção arquitectónica não era vasta, mas foram chamados ao nosso país artistas e escritores que formaram um corpo teórico importante, e que deram a conhecer outros escritos igualmente relevantes para a formação da nossa cultura arquitectónica. O conhecimento da obra de Serlio foi determinante para a arquitectura portuguesa e ainda hoje é visível em todo o território.

---

<sup>122</sup> Vitorino Magalhães Godinho, Os Descobrimentos e a Economia Mundial, Vol. I, Editorial Presença, Lisboa, 1981, pág. 20.

### **3.1 História da construção de edifícios de planta centralizada em Portugal**

#### **3.1.1 Tipos de plantas centralizadas mais comuns**

O capítulo que aqui se inicia tem como finalidade dar a conhecer a importância dos séculos XVI, XVII e XVIII para o aparecimento da construção de edifícios assentes em planta centralizada, seja ela circular, hexagonal, octogonal ou quadrada. Desta última forma não há exemplos no distrito de Aveiro, mas todas as outras encontram-se um pouco por todas as cidades e áreas circundantes. De facto, a tendência de construção de edifícios religiosos assentes em formas poligonais não foi ocasional, nem se deve apenas a uma moda na forma de construção, ou somente a directivas e condicionantes religiosas. É antes o resultado da combinação de todos esses factores, bem como da conjuntura política, social e cultural que se vivia na época e que foi abordada no capítulo anterior. Assim, podemos dizer que existe um percurso pelo qual este tipo de construções passou, uma linha condutora que orienta uma via mais ou menos tortuosa, mas que sem dúvida teve como pontos altos os séculos XVI e XVIII.

Mesmo quanto à tipologia dos edifícios de planta centralizada em Portugal, esta mudou durante os séculos XVI, XVII e XVIII. Podemos apontar três tipos dentro da categoria de edifícios religiosos de planta centrada: primeiro nota-se o aparecimento de igrejas baseadas no quadrado com cruz grega inscrita e cuja data aponta para a segunda metade do século XVI e início do século XVII; surgem depois as igrejas poligonais construídas durante o período da Restauração ligadas às Ordens religiosas; e por fim, já no termo do século XVII despontam as igrejas de forma quadrangular com os ângulos cortados (igrejas hexagonais e octogonais). No entanto, dentro do núcleo aveirense, esta divisão não é tão linear, uma vez que não se notam exemplos de edifícios em cruz grega, nem construções ligadas ao mecenato régio.

Estas igrejas devem a sua construção a questões diferentes. Os motivos que levaram à edificação do primeiro grupo aqui referido prendem-se com a relação entre a tipologia e o culto ao Santíssimo Sacramento muito praticado na época.<sup>123</sup> Já no segundo grupo de igrejas a sua construção deve-se à intervenção do segundo marquês de Castelo Rodrigo e à conjuntura política do período da Restauração. Durante este período o contexto arquitectónico português sofreu mudanças importantes, em parte devido ao grande número de obras inacabadas. Por fim, o último núcleo de construções de planta poligonal assenta na cultura projectual praticada em Seiscentos.<sup>124</sup> Simultaneamente, podemos referir que estas construções tinham um carácter funerário: ou se destinavam a igrejas consagradas a mártires (daí a denominação de *igrejas martyrium* – o uso do zimbório está intimamente ligado a estas igrejas, como prova a construção de S. Vicente de Fora),

*...” o zimbório de S. Vicente introduziu o octógono na arquitectura portuguesa. Toda a prática projectual do século XVII foi marcada por esse facto.”*<sup>125</sup>  
ou respiravam das influências dos monumentos efémeros funerários como os *Castra Doloris*.

Apesar de, em tempos, ter sido considerado um período menor e de gosto duvidoso, o Barroco foi dos momentos mais profícuos para este tipo de construção.<sup>126</sup> Em Portugal, este estilo arquitectónico caracteriza-se pela construção em locais afastados dos grandes centros. Como sucede às guerras de Restauração, num momento de afirmação nacional, o Barroco estende-se a todo o território, e principalmente, às províncias. Os principais centros culturais da época, como Coimbra e Lisboa foram, em contrapartida, pouco

<sup>123</sup> Um exemplo disto é a analogia entre as plantas circulares das construções religiosas e a hóstia sagrada referida por Francisco de Holanda no seu projecto para um edifício em forma de sacrário. É um conjunto de quatro desenhos denominados de *Lembrança para a capella do S. Sacramento em forma de Hóstia*, incluído na obra *Da Fabrica que falece à Cidade de Lisboa* datada 1571. Paulo Varela Gomes, *Arquitectura, Religião e Política no Século XVII – A Planta Centralizada*, FAUP, Publicações, Porto, 2001, pág. 151.

<sup>124</sup> Paulo Varela Gomes, *Arquitectura, Religião e Política no Século XVII – A Planta Centralizada*, FAUP, Publicações, Porto, 2001, págs. 15 e 16.

<sup>125</sup> Paulo Varela Gomes, *Arquitectura, Religião e Política no Século XVII – A Planta Centralizada*, FAUP, Publicações, Porto, 2001, pág. 160. Na arquitectura portuguesa de carácter religioso o termo *martyrium* é aplicado não a construções que se assemelham ao Santo Sepulcro (cf. nota 138), mas às que são dedicadas a santos mártires. Esta tendência estava de acordo com as decisões tridentinas que recuperaram o interesse pelos mártires e pela igreja primitiva, pelo que, as construções de igrejas *martyrium* devem ter ficado confinadas ao período da Idade Média e do Renascimento.

<sup>126</sup> O Barroco não prefere o uso de plantas poligonais; essa era a apologia do Renascimento (círculo). A oval, também recomendada por Serlio, mais ousada e de distribuição livre, é própria do Barroco. No livro V de Serlio, este recomenda a oval que foi utilizada por Vignola, Bernini, Borromini, Maderna e Rainaldi. Em Portugal, no entanto são escassos os exemplos de edifícios de planta oval durante o período barroco, à excepção da Igreja de S. Pedro dos Clérigos no Porto da autoria de Nasoni (Florença, 1691 - ?, 1773). Jorge Henrique Pais da Silva, *Páginas de História de Arte*, vol. II, Editorial Estampa, Lisboa, 1986, págs. 100-101.

permeáveis à entrada e implementação deste estilo.<sup>127</sup> A Lisboa joanina foi pouco beneficiada com obras barrocas e mais tarde, após o terramoto, tornou-se a Lisboa pombalina, racional, austera, sem lugar para jogos cenográficos. Já no caso coimbrão, o que se verificou foi a sugestão da cidade como reflexo da resistência que se manifestava um pouco por todo o reino em relação à renovação. A razão para os exemplos de arquitectura barroca em Coimbra não se limitarem quase exclusivamente ao jardim da Sereia prende-se com a reforma pombalina da Universidade, realizada em 1772 e que possibilitou à cidade a presença de mais construções.<sup>128</sup>

O Barroco que se foi assumindo nas periferias e formando pequenos núcleos como o de Aveiro e o do Alentejo caracteriza-se pelo grande número de edifícios de planta centralizada. O de Braga destaca-se pelo uso de grande decoração em talha e em azulejo em edifícios religiosos de pequenas dimensões.<sup>129</sup> Aliás o Barroco português caracteriza-se por dois traços peculiares: a construção de edifícios de pequena envergadura em planta centrada e a construção sobre preexistências. Já antes o italiano Serlio no seu tratado demonstrara grande preocupação em aproveitar pré-existências, principalmente colunas.

O Barroco português e o Barroco espanhol não são tão díspares quanto o exotismo do churriguerrismo e do plateresco fazem crer, até porque durante cerca sessenta anos, os reis das duas potências foram os mesmos. Mas o Barroco português tem a sua individualidade, como se pode ver no conjunto de igrejas portuguesas do séc. XVII: ou longitudinais, fundadas, como se disse, em preexistências e ricamente decoradas; ou assentes em planta poligonal. Enquanto que para a Europa o Barroco correspondeu a um período próspero, para Portugal que se via a braços com a restauração da independência, este estilo coincidiu com

*“um período de dificuldades e retrocesso. (...) As condições económicas não permitiam grandes renovações, as províncias continuavam firmes nas suas tradições e, entretanto, as ordens religiosas, com as suas numerosas encomendas, favoreciam*

---

<sup>127</sup> José Fernandes Pereira, Arquitectura Barroca em Portugal, 1ª edição, Colecção, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1986, pág. 159.

<sup>128</sup> Entre estas edificações contam-se a Biblioteca, a Torre da Universidade e o Seminário Maior.

<sup>129</sup> José Fernandes Pereira, Arquitectura Barroca em Portugal, 1ª edição, Colecção, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1986, pág. 184.

*compromissos entre a arte local e o estilo romano. Eram as obras de Vignola e de Serlio a inspirar as inovações.*<sup>130</sup>

### 3.1.2. Percursos do Humanismo em Portugal

Esqueçamos por momentos o Barroco e voltemos atrás ao início do século XVI. Em Portugal nesse século foi possível assistir a um crescimento do interesse pelas novidades que vinham dos outros países: as descobertas arquitectónicas, a importância da Antiguidade e o desejo em conhecer mais e desenvolver as letras. Foi o primeiro humanismo que antecedeu o Renascimento das artes.

Portugal era no século XVI uma periferia do grande centro cultural que era Itália. Como o país não possuía vestígios da Antiguidade, ao contrário da Itália e da Grécia, socorreu-se da expansão ultramarina para levar a cabo uma política cujo fim era não só conquistar o mundo, mas também dar a descobrir novos mundos. Por outro lado, o nosso país conseguiu contribuir para um Humanismo económico e social aproximando culturas diferentes, dando a conhecê-las ao mundo e mostrando igualmente as suas influências. Por contraponto a esta situação, tudo o que fosse proveniente dos grandes centros como a Flandres ou a Itália era bem aceite em Portugal, pois era esse tipo de conhecimento que faltava no nosso país.

Desde logo, e porque o país era reconhecido, afluíram a Portugal inúmeros humanistas bem como escritos, textos, tratados e memórias de grande relevância para a construção de uma cultura artística sólida.<sup>131</sup> Os tratados eram usados para alcançar êxito arquitectural através da aplicação de princípios Universais que captavam a essência do objecto arquitectónico. Uniformizavam a arquitectura e relativizavam os defeitos e acidentes.<sup>132</sup> Muitos foram também os artistas que impulsionados e ajudados por monarcas portugueses foram para Itália formar-se e adquirir os conhecimentos que em Portugal era impossível obter. Tratava-se de um país demasiado pequeno e acima de tudo, com um pensamento ainda medieval que prejudicava avanços nesta área. Paralelamente, as decisões do Concílio de Trento impuseram uma série de restrições ao

<sup>130</sup> Vitor Tapié, *Barroco e Classicismo*, vol. II, Editorial Presença, Lisboa, 1972, pág. 155.

<sup>131</sup> José Fernandes Pereira, *A Cultura Artística Portuguesa, sistema clássico*, Lisboa, 1999, pág. 11.

Portugal enviou estudantes para o Colégio de Santa Bárbara em Paris, criou-se o Colégio das Artes, apoiou-se o humanismo cultural e literário e as obras de Sá de Miranda, António Ferreira e Aires Barbosa.

<sup>132</sup> Roger Scruton, *Estética da Arquitectura*, edições 70, Lisboa, 1979, pág. 13.

nível arquitectónico que não permitiam a destruição de pré-existências de templos antigos, criando assim para os arquitectos um grande problema na relação entre estes e as novas construções.

O Renascimento cultural português foi antecedido pelo humanismo, possível graças à presença de humanistas italianos no nosso país: Mateus de Pisano, Aquila Sícula, Clenardo e Diogo de Sigeu<sup>133</sup>, mas também pela formação humanista de portugueses em Itália. Dá-se a Reforma Universitária, empreendida por D. João III e a saída de estudantes para o estrangeiro, ao mesmo tempo que surgem pelo país mais escolas de arte. Tudo isto culmina com a entrega dos estudos clássicos à Companhia de Jesus. Também nessa altura Portugal começa a avaliar as suas potencialidades arqueológicas e a possibilidade destas descobertas serem úteis em termos artísticos. D. Miguel da Silva, vindo de Roma, traz para Portugal aquilo que faltava: fontes artísticas e um executor informado.<sup>134</sup> Francisco de Holanda também foi um dos precursores do Humanismo em Portugal, juntamente com André de Resende, Damião de Góis e Aires Barbosa<sup>135</sup>. Embora se tenha

<sup>133</sup> Mateus de Pisano (1385 - segunda metade do século XV) foi poeta, filósofo, orador latinista e historiador italiano. Foi chamado de Itália para Portugal pelo Infante Regente D. Pedro para educar aquele que acabou por ser o rei D. Afonso V. Outras das finalidades da sua presença em Portugal era a escrita em latim de crónicas dos reis de portugueses, embora não seja conhecida no nosso país nenhuma obra dele excepto *De Bello Septensi*. Aquila Sícula ou Cataldo Parísio Sículo (Sicília, 1455 - Lisboa, 1517) foi um conhecido humanista italiano. Ensinou retórica na Universidade de Bolonha e em 1485 veio para Portugal como mestre de D. Jorge, filho bastardo de D. João II. A sua obra retrata o clima épico que se sentia em Portugal. Escreveu os *Poemata Cataldi* (cerca de 1500) e *Epistulae et Orationes* (os dois tomos foram publicados em 1988 pela Biblioteca da Universidade de Coimbra sob o nome de *Epistole Cataldi*). Nicolau Clenardo (Diest, 1493/4 - Granada, 1542). Licenciou-se em Teologia na Universidade de Lovaina, seguiu depois para Paris e Salamanca onde exerceu o ensino particular e público. Em 1533, André de Resende, a pedido de D. João III tráz-lo para Portugal como professor de letras clássicas. Destacam-se entre os seus escritos, os mais importantes para a cultura portuguesa do século XVI: as cartas escritas em latim (*Epistolarum Libri Duo* - publicadas em 1566 e 1606) e outras obras como *Tabula in Grammaticam Hebraeam, Meditationes Graecanicae, Institutiones Grammaticae Latinae*. Diogo de Sigeu (? - Torres Novas, 1564) foi um humanista de origem francesa do século XVI. Veio para Portugal em 1522. Em 1539 entrou ao serviço de D. Jaime, duque de Bragança, enquanto professor dos seus filhos. Em 1550 passou a ensinar na corte a convite de D. João III.

<sup>134</sup> Dagoberto Markl, "A Arquitectura e o Urbanismo", in *História da Arte em Portugal*, vol. 7, Alfa, Lisboa, 1986, págs. 40-41. D. Miguel da Silva (Évora, 1480 - Roma, 1564) formou-se em Siena e foi uma figura cultural e política relevante em Roma durante o papado de Leão X e Clemente VII. Regressado a Portugal, D. Miguel da Silva foi nomeado Bispo de Viseu. Teve muita importância na introdução do Renascimento em Portugal, tanto em relação à arquitectura, quanto à literatura. Foi um dos mais notórios mecenas do gosto renascentista, antecipando-se à corte portuguesa. Sob as suas ordens foi construída a Capela de S. Miguel-o-Anjo, de 1528 onde sobressai a influência vitruviana no recurso à secção oitavada, e a influência da cultura clássica na alusão ao deus Portumnus. Já antes, em 1525 trouxe de Roma o arquitecto italiano Francisco da Cremona (?-?) que iniciou em Portugal, em 1527 a construção da Igreja de S. João da Foz, no Porto. Deste edifício destaca-se a planta hexagonal e a cúpula que a cobre, bem como outros elementos tipicamente renascentistas.

<sup>135</sup> André de Resende (1500-1573) foi um humanista português natural de Évora. Foi mestre de D. Duarte e simultaneamente exerceu funções de regente da cadeira de Humanidades da Universidade de Lisboa e mais tarde, em Coimbra. Foi considerado o pioneiro da arqueologia portuguesa e dessa experiência escreveu inúmeros manuscritos e estudos arqueológicos. A sua obra principal é *De Antiquibus Lusitaniae* (Évora,

filiado no neoplatonismo, Holanda conhecia bem a elite cultural do século e chegou a formar alguns discípulos na sua corrente neoplatónica, tais como Leão Hebreu<sup>136</sup>.

Em conjunto com as decisões tridentinas, podemos referir a existência dos textos de Pietro Cataneo<sup>137</sup> que retratavam diversos aspectos da arquitectura, com uma lógica própria e adequada para o nosso país. Os textos de Cataneo incluíam um célebre e útil desenho do corpo de Cristo inscrito na planta de um edifício religioso longitudinal, fazendo assim corresponder a cada parte do edifício, uma parte do corpo de Cristo. O modelo da cruz latina foi o adoptado em Portugal na fase pós-tridentina, isto alternando com algumas construções centralizadas. Se a arquitectura era um meio para atingir um fim, era natural que os crentes apreciassem o edifício pela capacidade do mesmo se adequar à função que devia desempenhar.<sup>138</sup> Também segundo os textos de Cataneo, o interior e exterior de um edifício religioso podia ser comparado ao interior e exterior humano. O interior seria a alma e por isso, mais rico; o exterior era o corpo.<sup>139</sup> De facto é o que se pode observar nas igrejas desse tempo, as igrejas de carácter barroco; muito contidas na sua decoração exterior e afirmadas na riqueza interior (talha dourada e azulejo).<sup>140</sup>

---

1593). Damião de Góis (Alenquer, 1502 – 1574), foi um humanista e historiador português, bem como cantor, músico e coleccionador de obras de pintura. Conviveu com Erasmo, esteve na Universidade de Pádua, conheceu o Cardeal Bembo, o Cardeal Sadoletto e Inácio de Loiola. Escreveu *Urbis Lovaniensis obsidio*, publicado em Lisboa e que retratava o cerco de Lovaina e traduziu o tratado *De Senectute* de Cícero sob o título *Livro da Velhice* (Veneza, 1534). Concluiu em 1567 a crónica do rei D. Manuel a pedido do Infante D. Henrique. Aires de Barbosa (Aveiro, 1470 – Esgueira, 1540) frequentou a Universidade de Salamanca e instalou-se em seguida em Florença, onde teve como mestre Ângelo Poliziano. Voltou a Salamanca como professor e em 1523 regressou a Portugal a pedido de D. João III, para se tornar mestre do Cardeal D. Afonso.

<sup>136</sup> Leão Hebreu (Lisboa, 1490 -?) é o nome dado ao escritor judeu Judá Abravanel, autor dos *Dialoghi do amore* que foram publicados em Roma em 1535. Nos seus escritos desenvolveu os princípios do neoplatonismo e do aristotelismo por ele aprendido na Península Ibérica. A sua obra faz a ponte entre o platonismo do Renascimento e a escola rabínica espanhola. Influenciou poetas como Camões, Herrera e Cervantes. Atribui-se a Leão Hebreu a obra *Coeli Armoni*.

<sup>137</sup> Pietro Cataneo (1510 – 1569) foi um arquitecto e engenheiro italiano que deverá ter trabalhado em Siena em 1540 como engenheiro de fortificações. Em 1554 publica em Veneza a sua obra *Quattro Primi Libri di Architettura*.

<sup>138</sup> Este é também o princípio adoptado por Viollet-le-Duc: a forma segue a função. Roger Scruton, *Estética da Arquitectura*, edições 70, Lisboa, 1979, pág. 15-19.

<sup>139</sup> José Fernandes Pereira, *A Cultura Artística Portuguesa, sistema clássico*, Lisboa, 1999, pág. 50.

<sup>140</sup> A distinção entre o barroco e o estilo-chão fundamentada unicamente na decoração é falsa. As obras visadas por este estudo não são apenas do barroco devido à sua "obra de talha", pois algumas obras do estilo-chão, que acabou por abarcar tudo aquilo que não era Renascentista, Maneirista ou Barroco, também foram construídas sobre planta centralizada. A "obra de talha" e a "obra lisa" não são antagónicas e a linha que fazia um edifício ser classificado como "obra de talha" era muito ténue, não bastando para isso a invocação de certos modelos e curvas. Os edifícios religiosos, até ao final do século XVII, não se distinguiam quanto à sua forma; ou seja, a decoração exterior não suscitou a necessidade de observação de uma nova tipologia de plantas.

### 3.2. A influência dos tratados na arquitectura: Serlio e a prática arquitectónica em Portugal

Nota-se um crescente interesse pelas construções centralizadas durante os anos de 1500, crescimento este potenciado pelas Descobertas – no caso português em particular, – mas também pelo surgimento do Humanismo e do Renascimento enquanto forma de vida, período histórico e corrente artística.

No fim de Quinhentos, com o advento da Reforma e com as decisões contra-reformistas do Concílio de Trento, a tendência para uso da planta centrada abrandou pois a Igreja afirmou a sua posição manifestando-se contra este tipo de construções que estavam mais próximas do espírito pagão dos antigos templos gregos e romanos, do que do espírito cristão que se pedia à Europa.<sup>141</sup> S. Carlos Borromeu<sup>142</sup> foi o único autor a aplicar as normas tridentinas à prática arquitectónica. Na sua obra *Instructiones Fabricae et Supplectilis Ecclesiasticae* datada de 1577, escreveu o seguinte:

*“Como [a forma] pode ser diversa, o bispo deverá recorrer ao conselho de um arquitecto perito para construir de acordo com o sítio e o tamanho da edificação. Mas é sem dúvida melhor o tipo de edifício [aedificii ratio] – quase sempre utilizado desde os tempos apostólicos – que mostra a forma de cruz, como se observa nas sacras basílicas romanas maiores, construídas deste modo. É verdade que edifícios de tipo redondo [rotondi species] estiveram antigamente em uso nos templos dos ídolos, mas são menos usados pelo povo cristão.*

*Por conseguinte, todas as igrejas, e sobretudo aquelas que requerem uma estrutura [structure speciem] insigne, deverão de preferência edificar-se de tal forma que*

<sup>141</sup> A planta centralizada octogonal foi utilizada na Idade Média em construções de cariz funerário (tema que é abordado mais à frente) ou baptismal. No primeiro caso há uma referência ao templo de Salomão e, no segundo, aos baptistérios constantinianos. A planta em cruz grega não é originária do século XV, mas trata-se antes de um revivalismo neobizantino, uma vez que os edifícios assentes em cruz grega, com cúpula ou sem ela, eram vulgares na Arménia nos séculos IX e X. Daí influenciaram a arquitectura bizantina e o Norte e Sul da Itália. O florescimento das plantas em cruz grega durante o século XVI não foi apenas o reflexo da cultura contra-reformista, mas também uma resposta a exigências práticas, tais como a separação das zonas de eucaristia.

<sup>142</sup> S. Carlos Borromeu (Arona, 1538 – Milão, 1584) foi um dos maiores prelados da Igreja durante o século XVI. Tomou-se Cardeal e Arcebispo de Milão pois o seu tio Pio IV contribuiu para isso, delegando-lhe assuntos gerais da Igreja. Destacou-se na dedicação que mostrou em reformar os costumes e a disciplina do clero e das comunidades, fazendo sentir a sua influência em toda a Itália.

se assemelhem a uma cruz; esta poderá ser múltipla [multiplex] ou oblonga; esta é de uso mais frequente; as outras são menos utilizadas.”<sup>143</sup>

Esta é uma obra onde o autor medeia com muito cuidado os problemas que diziam respeito à construção de igrejas. O livro centra-se numa ideia típica da Contra-Reforma e que adquiriu ainda mais significado no século XVII: a ideia de que a Igreja em si e os serviços a ela ligados deviam ser o mais dignificante e impressionante possível, de modo a que o seu esplendor e o seu carácter religioso pudessem exercer influência no espectador.<sup>144</sup>

No seu prólogo das *Instructiones*, Borromeu elogia a tradição antiga do esplendor eclesiástico e pede aos padres e arquitectos para prosseguirem com a mesma.<sup>145</sup> Tudo devia estar estritamente dentro da tradição cristã. A igreja devia ser na forma de cruz e não de forma circular que era tipicamente pagã. A propósito, Borromeu recomenda a cruz latina e não a grega eliminando assim a forma preferida do Renascimento. Borromeu devia ter já em mente a nova tipologia de plantas assentes em cruz latina que já havia sido posta em prática por Vignola<sup>146</sup> na Igreja de Gesù e que se adequava ao desejo contra reformista de conferir esplendor à obra.

Para compreendermos o significado das instruções de Borromeu para a construção de igrejas, talvez seja útil compará-las com as ideias de arquitectos cujas teorias do Alto Renascimento sobreviveram ao meio do século XVI. As formas das plantas que se desenvolveram foram também baseadas em princípios religiosos, mas a sua teologia era de outro tipo. Borromeu condenava as plantas circulares em igrejas porque estas eram

---

<sup>143</sup> S. Carlos Borromeu preferiu as plantas em cruz grega e em cruz oblonga em detrimento dos edifícios assentes em círculo pois as igrejas bizantinas em cruz grega, posteriores aos romanos, eram próprias da Igreja primitiva. Os templos apostólicos e as basílicas paleocristãs eram a fonte de inspiração das propostas de S. Carlos Borromeu. Para isso também serviu a intervenção do Papa Clemente VIII que ordenou o restauro de igrejas da Baixa Idade Média. Paulo Varela Gomes, *Arquitectura, Religião e Política no Século XVII – A Planta Centralizada*, FAUP, Publicações, Porto, 2001, pág. 29.

<sup>144</sup> Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy: 1450-1600*, Oxford New York, Oxford University Press, 1991, pág. 127.

<sup>145</sup> Tal como Serlio, também Borromeu aconselha que a igreja seja construída num local elevado, ou que seja propositadamente elevada através de degraus. Fala da riqueza e da beleza decorativa ao serviço dos fiéis, salientando no entanto que as construções da Contra-Reforma nada devem ter de pagão.

<sup>146</sup> Jacopo Barozzi da Vignola foi um arquitecto italiano que, para além de ter trabalhado em S. Petrólio em Bolonha, na Igreja de Gesù em Roma e no Palácio Farnese em Piacenza, escreveu igualmente dois tratados. O primeiro, *Regolla delli cinque ordini di architettura* de 1562 foi a mais importante para Portugal até à década de 50 do século XX. O livro foi publicado em Lisboa em 1787 por José Carlos Binheti e em Coimbra no mesmo ano por José Calheiros de Guimarães. A sua outra obra escrita *Le due regole della prospettiva*, data de 1583.

pagãs. Estas reflexões desenvolvem-se na sequência das disposições do Concílio de Trento. Embora as construções de planta centralizada tenham continuado a ser praticadas na Europa após as decisões tridentinas (que, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, não tinham sido específicas em relação à arquitectura), o texto de S. Carlos Borromeu indica-nos que houve, de facto, uma condenação da Contra-Reforma para este tipo de construções – se bem que Borromeu admita as plantas circulares em igrejas mais periféricas, plantas poligonais para baptistérios e plantas em cruz grega inscritas (ou não) em quadrados e círculos. As regiões da Lombardia e do Véneto assistiram mesmo a um incremento de edifícios de planta em cruz grega.

*“De facto o barroco retoma uma prática que o Renascimento já desenvolvera (Ermita de Santo Amaro, em Lisboa, Igreja do Bom Jesus de Valverde, em Évora, etc), depois abruptamente interrompida pela ideologia da Contra-Reforma.”<sup>147</sup>*

Um contemporâneo de Borromeu, Palladio<sup>148</sup> recomendava por sua vez o uso da forma circular para a base das igrejas, pois considerava esta a forma mais perfeita e por isso adequada à Casa de Deus. Frequentemente o círculo era conotado com a unidade de Deus, a sua infinita essência, a sua uniformidade e justiça. Depois do círculo, a forma mais perfeita e também a mais adequada a plantas é o quadrado. Finalmente surge a cruz, que é apropriada para as construções religiosas porque significa o crucifixo. Borromeu não teria contado com o lugar de importância conferido à forma do crucifixo, nem com a declaração de Palladio em que o autor refere não existirem regras estanques para a construção de ideias: apenas seria necessário alterar alguns aspectos.<sup>149</sup> Como estudante da Antiguidade e interessado pela Antiguidade, Palladio que era um óptimo arquitecto na prática e os seus métodos ainda tinham muito em comum com os arquitectos clássicos do início do século, socorria-se mais dos seus estudos acerca dos próprios edifícios do que nas regras vitruvianas. Como veremos à frente, Alberti por seu turno, contornava estas regras.

Os edifícios modernos assentes em planta centralizada não foram adoptados de forma natural. As construções que os antecederam já existiam há muito, mas os elementos da

<sup>147</sup> José Fernandes Pereira, O Limiar do Barroco, in História da Arte em Portugal, vol. 8, Lisboa, 1986, Alfa, pág. 22.

<sup>148</sup> Andrea Palladio (Pádua, 1508 – Vicenza, 1580) foi o arquitecto italiano autor da basílica e teatro olímpico de Vicenza, bem como de San Giorgio Maggiore em Veneza. Escreveu os Quatro Livros de Arquitectura, onde se mostrava identificado com os princípios de Vitruvius.

<sup>149</sup> Anthony Blunt, Artistic Theory in Italy: 1450-1600, Oxford New York, Oxford University Press, 1991, pág. 129-130.

eucaristia, como o altar-mor e os altares secundários, tiveram de ser, no caso da arquitectura do Renascimento, adaptados a esses espaço. No entanto e apesar das modificações realizadas na arte, na filosofia e na ciência pelo Renascimento, o símbolo central do Renascimento não sofreu alterações: Cristo continuou a ser representado através da cruz latina. Esta significa que o centro do Homem religioso está definido num plano superior e mais elevado que o do Homem terrestre.<sup>150</sup>

Enquanto que as Basílicas tinham uma forma que não discordava nem entrava em conflito com os elementos eucarísticos, nos edifícios de planta centralizada a forma não tinha antecedentes litúrgicos concordantes com as exigências do Renascimento, e por isso foi necessário encontrar a função adequada a essa forma, principalmente no que dizia respeito à localização do altar-mor e dos altares mais pequenos. Os antecedentes da Antiguidade por si só não eram relevantes para justificar com significado religioso o uso da planta centralizada. Assim, a planta centralizada foi cristianizada por humanistas e arquitectos que tinham como intenção utilizá-la por razões formais e filosóficas. Depois dos significados necessários terem sido cristianizados, passaram a integrar a cultura do meio em que estavam inseridos.<sup>151</sup> Esta abertura da Igreja ao uso da planta centrada é talvez a única concessão às críticas dos defensores da Reforma, pois já em relação ao culto das imagens, de que foi acusada, a Igreja acabou por reforçar a devoção de que estas eram alvo. No que diz respeito à idolatria de imagens, para a Igreja isto era sinónimo de catequização e salvação das almas. A Igreja optou assim por afirmar o lado icónico das imagens, o que em Portugal foi fácil devido ao carácter das artes figurativas.<sup>152</sup>

Entre os escritos que chegaram até nós destaca-se porém a tratadística, uma vez que os tratados tinham a mais valia de ser explícitos, claros e demonstrativos devido às ilustrações. Para um país com poucos arquitectos, muitos mestres-de-obras, pedreiros e arquitectos militares, com um nível cultural pouco elevado e onde a Igreja funcionava como escola, e a escultura sacra como Bíblia, eram de facto necessários exemplos de construção e até, receituários. Os tratados clássicos Vitrúvio, ou os mais recentes como o

---

<sup>150</sup> C. G. Jung, *L'Homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964, pág. 245.

<sup>151</sup> Paulo Varela Gomes, *Arquitectura, Religião e Política no Século XVII – A Planta Centralizada*, FAUP, Publicações, Porto, 2001, págs. 20 e 21.

<sup>152</sup> José Fernandes Pereira, *A Cultura Artística Portuguesa, sistema clássico*, Lisboa, 1999, págs. 48-49.

de Alberti e Serlio, ou até do espanhol Diogo Sagredo,<sup>153</sup> levaram ao aparecimento de diversos escritos, mais ou menos eruditos, sobre a teoria arquitectónica, tais como os de Luís Serrão Pimentel, Manuel de Azevedo Fortes, e Manuel da Maia.<sup>154</sup>

O problema pós romântico da cópia não se colocava nesta altura e por isso copiar, quando bem copiado era até uma mais valia; pois o artista, fosse ele escultor, pintor ou arquitecto, só tinha a aprender com os modelos já experimentados e aprovados.<sup>155</sup> Os tratados funcionavam então como formulários, mas permitiram criar uma arquitectura de raiz erudita, que depois se foi desvanecendo no nosso país, dando origem a construções muito ecléticas, mistura de normas arquitectónicas internacionais, com tendências regionais e influências platerescas e mudéjares. Após as decisões tridentinas, no séc. XVII a produção teórica foi acima de tudo conventual de tal forma que a arquitectura deixa de ser vista como forma de arte e passa a ser tomada como uma oração a Deus, um serviço ao seu dispor e que tinha como finalidade louvar a sua beleza eterna.<sup>156</sup> Enquanto curiosos e estudantes da Antiguidade, alguns destes autores concentravam-se cada vez mais nos detalhes da Antiguidade Clássica e menos na recuperação do espírito dessa época. O respeito pela autoridade dos antigos aumentou e tornou-se quase subserviente.

Alguns homens e escritos foram importantes para a formação da cultura classicista em Portugal. Assim, uma das influências da arquitectura portuguesa encontra-se em Holanda, autor de *Da Pintura Antiga* e *Da Fabrica que falece à cidade de Lisboa*,<sup>157</sup> embora se

<sup>153</sup> Vitruvius (século I d. C.), redescoberto no Renascimento italiano, teve edições em Roma e Florença em finais do século XV, depois Veneza em 1511. Leon Baptista Alberti (Génova, 1404 – 1474) *De Re Aedificatoria*, Florença 1485; Sebastiano Serlio (1475-1554), autor de *Tutte l'opere d'architettura*, um tratado de arquitectura dividido em dez livros, cada um dedicado a um tema. Diogo Sagredo, sacerdote espanhol do século XVI cuja obra, *Medidas Del Romano* (Toledo 1526, e editada em Portugal em 1541 por Luís Rodríguez, livreiro de D. João III) pretendia harmonizar a doutrina de Vitruvius com a arquitectura plateresca.

<sup>154</sup> Luís Serrão Pimentel (1613 – 1679) exerceu o cargo de cosmógrafo-mor do reino a partir de 1664, e mais tarde, de engenheiro-mor do reino. Escreveu o *Método Lusitânico de desenhar as fortificações das praças regulares e irregulares, fortes de campanha e outras obras pertencentes à arquitectura militar, distribuída em duas partes: operativa e qualificativa* (Lisboa, 1680) e *Arte Prática de Navegar* (publicado após a sua morte pelo filho (Lisboa, 1681). Manuel de Azevedo Fortes (1660 – 1749) foi engenheiro do exército e a sua formação na área de ciências exactas mostrou-se muito útil para a realização da sua obra. Destaca-se o primeiro tratado de lógica totalmente escrito em português, denominado *Lógica Racional, Geométrica e Analítica* (Lisboa, 1744). Manuel da Maia foi cavaleiro da Ordem de Cristo, engenheiro-mor do reino e guarda-mor da Torre do Tombo. Construiu inúmeras fortificações, traduziu obras do latim, italiano, inglês e francês e trabalhou no Aqueduto das Águas Livres.

<sup>155</sup> José Fernandes Pereira, *A Cultura Artística Portuguesa, sistema clássico*, Lisboa, 1999, pág. 6.

<sup>156</sup> José Fernandes Pereira, *A Cultura Artística Portuguesa, sistema clássico*, Lisboa, 1999, pág. 56.

<sup>157</sup> Francisco de Holanda (1518-1584); primeiro defensor da arte do Renascimento em Portugal, enviado a Itália por D. João III, conheceu Miguel Ângelo em Roma. *Da Pintura Antiga* – primeira tradução em castelhano, editada pela Academia Real Espanhola em 1525; primeira edição portuguesa de Joaquim de

possa dizer que não foi pela via holandiana que se processou essa construção teórica da cultura classicista. Portugal optou então por importar fontes, modelos e tratados. Uma dessas importações foi o texto *Dez livros de arquitectura* de Vitrúvio, traduzido por Pedro Nunes. Para a arquitectura portuguesa, o primeiro livro deverá ter sido o mais marcante, pois fazia referência à hierarquia das artes. Vitruvius colocava em primeiro lugar a arquitectura e equiparava-a a uma ciência acompanhada, multidisciplinar e que só fazia sentido quando acompanhada de outras áreas de estudo. Outro aspecto importante destes textos é a divisão da arquitectura em prática e teórica, o que leva a defender a tese de que o arquitecto deveria conhecer essas outras disciplinas como óptica, gramática, jurisprudência, música, medicina, história, entre outras, apenas nas suas noções básicas para delas retirar o melhor para a prática da actividade.

Ao longo dos textos, Vitruvius mostra-nos o seu apreço e a referência que era a cultura grega, o que marcou os pensadores portugueses como Francisco de Holanda, Machado de Castro e Cirillo. A mais valia de Vitruvius, e talvez a ideia mais importante que dele podemos retirar é o facto deste teórico considerar a arquitectura como uma linguagem e como tal, deveria falar ao articular as partes do todo. Fazia a analogia entre o corpo humano e a métrica e tal como as diferentes partes deste corpo humano se articulam, também o edifício se devia articular e ser proporcionado como o corpo do Homem o era.<sup>158</sup> Daí a importância do número dez que estava presente no nome destes textos, mas também na métrica arquitectónica, sendo quase um número místico – é a soma das quatro primeiros números, é o número de dedos das mãos e é o número de vezes que o módulo cabeça tem de se repetir para criar o tamanho ideal de corpo humano.

Também para Leon Baptista Alberti e outros humanistas do primeiro Renascimento, a arquitectura era a actividade de projectar e estruturar. Alberti admirava a Antiguidade Clássica e usava-a constantemente, mas só quando esta se adequava às suas pretensões. Nunca se sentiu preso, amarrado a isso e avisava os artistas mais novos a quebrar os limites. A procura de excelência estética não era separável das outras exigências arquitectónicas. Assim, a beleza era algo consequente, o fruto da resolução de pequenos problemas e não o problema principal. Era apologista das igrejas circulares

---

Vasconcelos, em 1918; *Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa*, é a que trata mais especificamente de arquitectura, e foi editada em 1879, também por Joaquim de Vasconcelos.

<sup>158</sup> José Fernandes Pereira, *A Cultura Artística Portuguesa, sistema clássico*, Lisboa, 1999, pág. 66.

porque o círculo era a forma preferida pela Natureza. Isto mesmo diz Alberti em *De Re Aedificatoria*<sup>159</sup>.

*"Toda a força e razão do projecto consiste em encontrar uma maneira exacta e correcta de adaptar e unir as linhas e os ângulos que servem para definir o aspecto do edificio. É propriedade e ocupação do projecto indicar para o edificio e todas as suas partes um lugar apropriado, proporção exacta, disposição conveniente e ordem harmoniosa, de tal modo que a forma do edificio seja inteiramente implícita na concepção"*<sup>160</sup>.

Era então necessário recuperar e recapturar o que era central na experiência arquitectónica. Alberti, Serlio e os seus seguidores conseguiram isso reintegrando os valores estéticos no seio da actividade do construtor e não separando a questão da adequação de um edificio, da sua função e de um estilo de vida.

Os teóricos do Renascimento estavam atentos à divisão dos objectivos vitruvianos entre *utilitas*, *firmitas* e *venustas*. Ficaram no entanto admirados pela subdivisão da *venustas* em seis categorias diferentes: *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* e *distributio*. Também Alberti fez sub-categorias da *dispositio* e até Vasari na terceira parte de "Vidas", faz alusão aos cinco padrões vitruvianos. Não é de estranhar portanto que Vasari seja considerado um dos arquitectos mais intervenientes na construção de edificios sujeitos a mudanças contra-reformistas. Apesar desta complexidade, e da abundância de objectivos estéticos, estes tinham apenas como ideia base, a proporção. Uma vez que as únicas regras de proporção admitidas no Renascimento eram matemáticas, nota-se uma harmonia pitagórica e neoplatónica.<sup>161</sup>

*"As relações matemáticas, portanto, podem ser usadas para predizer harmonias visuais e mesmo nas formas que não têm um paradigma matemático óbvio, podemos ainda assim discernir as intimações das relações matemáticas perfeitas, de que derivam"*<sup>162</sup>.

No séc. XVI, a Europa vivia um clima de troca de ideias e influências das obras de Vitruvío, algo que se vê melhor na edição *princeps* do tratado do autor e também no

<sup>159</sup> O livro original foi editado em Florença em 1485. Livro VII, Cap. 4.

<sup>160</sup> Roger Scruton, *Estética da Arquitectura*, edições 70, Lisboa, 1979, pág. 33. Esta citação é uma tradução do autor de uma tradução de Bartolo e Leoni, Londres, 1726 que se intitulou *Ten Books on Architecture*, e que em 1965 foi reeditado por J. Rykwert, Londres.

<sup>161</sup> Roger Scruton, *Estética da Arquitectura*, edições 70, Lisboa, 1979, pág. 65.

<sup>162</sup> Roger Scruton, *Estética da Arquitectura*, edições 70, Lisboa, 1979, pág. 65-67.

crescimento de uma espécie de indústria literária cuja especialização eram os tratados e textos de ajuda à prática artística. Dentro destes textos destacam-se os de Diego de Sagredo e Serlio.

O tratado de Serlio foi muito importante no contexto artístico português da época, pois tornou-se o primeiro com material gráfico exemplificativo dos conteúdos, algo que para Portugal era imprescindível, isto se tivermos em conta a ausência de vestígios da Antiguidade no território. Este tratado foi também uma visão contemporânea do Alto Renascimento.<sup>163</sup> Serlio que foi primeiramente um teórico, apoiou-se totalmente em Vitruvius. A sua crença no arquitecto romano era tão grande que se mostrava pronto a admitir que outros arquitectos romanos pecavam quando não seguiam os seus preceitos.<sup>164</sup> Assim, tornava-se imperativo ler os textos e ver as imagens que os ilustravam. Serlio inaugura a saga de tratadistas que oferecem aos leitores compêndios das ordens próprios para o seu emprego, bem como um catálogo de monumentos como fonte de inspiração para novas criações. O seu tom prático conferido pela linguagem acessível e pelas ilustrações, dotavam o tratado de uma ilusão teórica.<sup>165</sup> O que atraía os arquitectos que se interessavam pela função da estrutura, era o material dos desenhos, quase palpável, bem como os contrastes de luz e sombra.<sup>166</sup>

A própria organização do tratado parecia ter sido realizada com o objectivo de orientar o leitor mais incauto devido à sua facilidade de ser consultado, sem deixar no entanto de lado o seu carácter erudito. Os livros referem-se ordenadamente à geometria, perspectiva, antiguidade, ordens, igrejas, desenho de portas e edifícios públicos e privados dedicados à aristocracia. É evidente o encadeamento do teórico e abstracto, como é o caso da geometria, e o prático e concreto; ou seja, as remodelações e tudo o que é casual.<sup>167</sup> É de referir também a capacidade de integração do texto de Serlio, do classicismo e do cristianismo, e a facilidade com que muitos dos elementos propostos como a serliana, rapidamente se adequaram ao espírito português. Porém, existe outra

---

<sup>163</sup> Christof Thoenes, Bernd Evers, Teoria da Arquitectura: do Renascimento aos nossos dias, Taschen, Berlim, 2003, pág. 78.

<sup>164</sup> Anthony Blunt, Artistic Theory in Italy: 1450-1600, Oxford New York, Oxford University Press, 1991, pág. 151.

<sup>165</sup> Joaquín Amáu Amo, La teoría de la arquitectura en los tratados – Filarete, Di Giorgi, Serlio, Palladio, Tebas Flores, Madrid, 1988, pág. 137.

<sup>166</sup> Eugenio Battisti, Renascimento e Maneirismo, Editorial Verbo, Lisboa, 1984, pág. 62.

<sup>167</sup> Joaquín Amáu Amo, La teoría de la arquitectura en los tratados – Filarete, Di Giorgi, Serlio, Palladio, Tebas Flores, Madrid, 1988, pág. 142.

justificação para a relevância dada ao tratado na arquitectura portuguesa e que se prende com a componente gráfica do mesmo. Esta informação gráfica permitia ao artista aplicar aquilo que estava a ler, pois era uma informação prática, algo que a informação teórica por si só não conseguia.

No livro V sobre os templos e, mais concretamente, sobre a construção de um templo de planta circular, pode ler-se, por exemplo:

*...“O diâmetro deste templo deve ser de 60 pés – a sua altura no interior deve ser a mesma. A espessura da parede deve ser a quarta parte do diâmetro que é 15 pés, para que as capelas possam ser acomodadas confortavelmente dentro desta espessura. A sua largura, excluindo os nichos laterais, deve ser 12 pés. O seu comprimento incluindo o nicho maior no altar deve ser 14 pés...”*<sup>168</sup>

A sua minúcia explicativa, a preocupação que existia em descrever e mostrar através de imagens a forma de construir os templos, revela o cuidado do autor em que as normas arquitectónicas fossem cumpridas na íntegra. No entanto, não se trata de um tratado uniformizador, pois as variantes apresentadas permitem muitas soluções. Serlio demonstrava no seu tratado a importância de bem construir, contra a tradição das idades anteriores que em seu entender eram grosseiras.<sup>169</sup>

Numa leitura atenta do tratado, o livro V adquire toda a importância, pois entre todos, era o que se referia às plantas dos edifícios e à forma como estas se deviam articular com os seus alçados. Este livro deverá ter inspirado grande parte da arquitectura renascentista e maneirista portuguesa, até porque aborda o tipo de plantas que se vão colocar em prática um pouco por todo o país. Serlio aborda o típico templo cristão, de planta longitudinal, três naves, capela-mor entre duas capelas mais pequenas e cúpula sobre o cruzeiro, as formas possíveis para plantas de templos e mostra os exemplos de edifícios religiosos de planta poligonal. Modelos da aplicação desta planta são as igrejas maneiristas dos grandes centros como S. Roque e Espírito Santo em Évora e S. Vicente de Fora em Lisboa, mas mais ainda as pequenas construções barrocas em núcleos do interior do país.

<sup>168</sup> Sebastiano Serlio, Vaughan Hart (trad.) e Peter Hicks (trad.), *Sebastiano Serlio on architecture: books I-V of tutte l'opere d'architettura et prospettiva*, New Haven, Londres: Yale University press, 1996, pág. 396.

<sup>169</sup> Vítor Tapié, *Barroco e Classicismo*, vol. I, Editorial Presença, Lisboa, 1972, pág. 53.

No livro em que se refere aos templos, Serlio adianta que apesar das diversas formas de templos que podem ser vistos em toda a cristandade, este tratado tinha como objectivo, falar nos doze estilos em que os mesmos podiam ser construídos. O autor começa pela forma circular que considera a mais perfeita de todas (fig. 69). E aborda algo muito importante para o contexto arquitectónico português: as preexistências que limitavam a liberdade criativa do arquitecto.

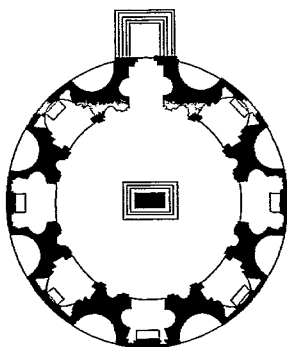


Figura 69. Primeira planta do livro V do Tratado de Serlio.

Serlio muda igualmente a orientação do templo, propondo que seja virado ao sol como na Antiguidade, assim como o local de construção, para que a entrada principal do templo fosse voltada para a rua mais larga e nobre da localidade.

Para além da forma circular dos templos, que preferia, o autor também aborda variações desta planimetria e refere novas. Assim, mostra exemplos de um templo circular mas com quatro capelas exteriores ao mesmo círculo; de um templo oval; pentagonal; hexagonal (fig. 70); octogonal; octogonal no interior e quadrangular no exterior; em cruz no interior, mas quadrangular no exterior; e em forma de cruz (fig. 71).

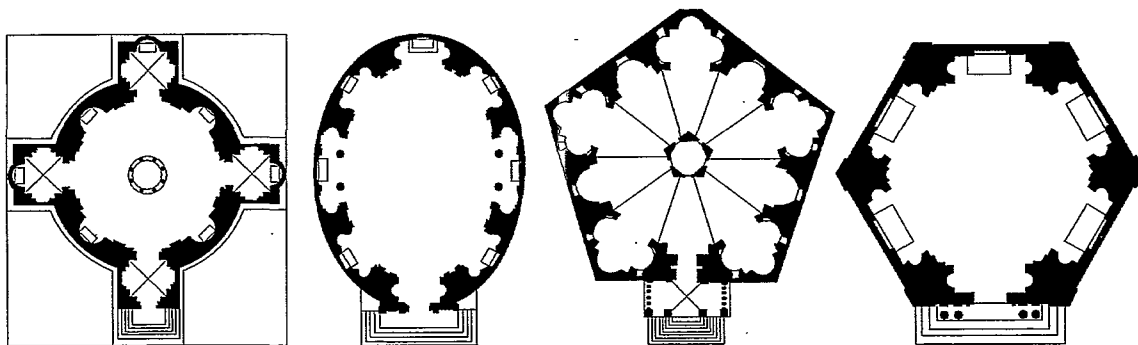


Figura 70. (da esquerda para a direita) segunda, terceira, quarta e quinta plantas do Tratado de Serlio

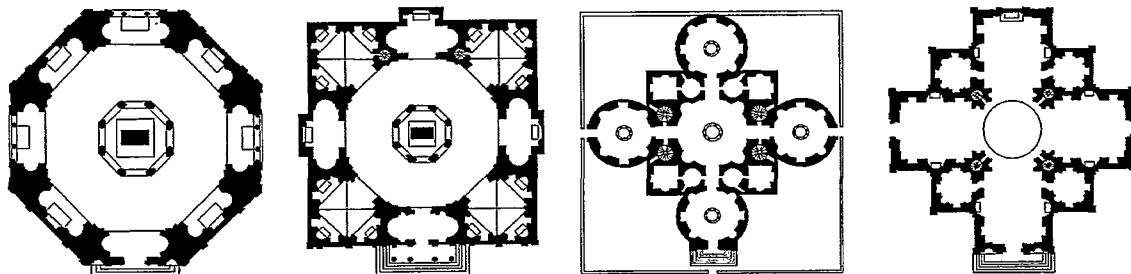


Figura 71. (da esquerda para a direita) sexta, sétima, oitava e nona plantas do Tratado de Serlio.

Estes templos eram para o autor aqueles que melhor se adequavam aos costumes cristãos e à Antiguidade, mantendo mesmo assim o sentido circular ou quadrangular. Os três outros tipos que restam e de que Serlio fala são aquilo que ele designa como:

*“...tipos que se adequam mais aos costumes comuns, apesar de ainda haver referências ao estilo antigo.”<sup>170</sup>*

Seguem-se então três plantas que facilmente reconhecemos devido à sua forte presença em território nacional. No primeiro destes três tipos, Serlio refere algo que hoje pode ser observado na maior parte dos edifícios religiosos dos séculos XVI, XVII e XVIII. Para além da presença de uma planta não centralizada, esta é ainda dividida em três naves e nota-se por parte do autor uma grande preocupação com a entrada da luz (defendendo para isso a subida das cornijas exteriores e a presença de óculos e lanternins). Segue-se um modelo semelhante ao anterior, mas que difere do mesmo no transepto mais rectilíneo e na entrada feita por um pórtico. Por fim, o último modelo apresentado por Serlio tem um sentido longitudinal pouco pronunciado conferido pelo transepto que se encontra quase a meio do corpo da igreja (fig. 72). Aqui, ao contrário dos dois exemplos anteriores, não há cúpula sobre o transepto.

<sup>170</sup> Sebastiano Serlio, Vaughan Hart (trad.) e Peter Hicks (trad.), Sebastiano Serlio on architecture: books I-V of tutte l'opere d'architettura et prospetiva, New Haven, Londres: Yale University press, 1996, pág. 420.

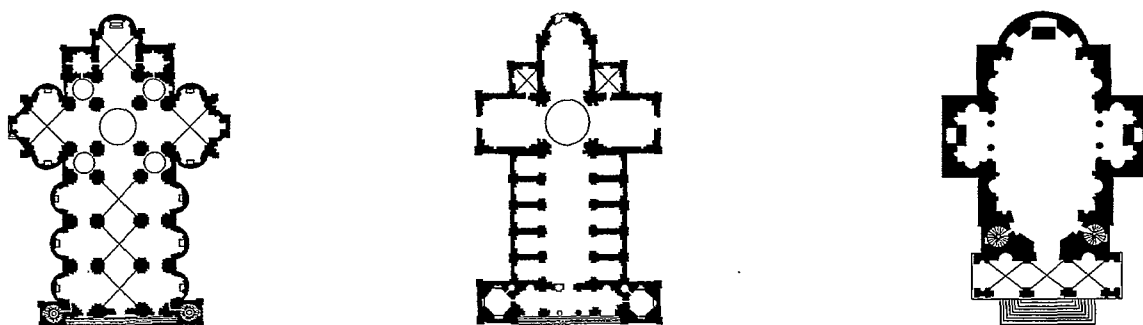


Figura 72. (da esquerda para a direita) décima, décima primeira, décima segunda plantas do livro V do Tratado de Serlio.

São todavia os exemplos de edifícios religiosos de planta centralizada referidos no tratado que aqui nos interessam. Como refere Varela Gomes,<sup>171</sup>

*“A cultura contra-reformista da planta centralizada e os temas da cruz grega e da articulação de espaços de planta e funções diferentes não foram estranhos à arquitectura feita em Portugal no século XVI.”*

O outro autor tido como muito influente para a arquitectura portuguesa do Renascimento foi Sagredo. No caso de Sagredo e da sua obra *Medidas del Romano* de 1526, o autor dá resposta ao interesse espanhol pelos italianos elaborando um texto que se adequa às pretensões do país vizinho. Até aí a arquitectura praticada era uma arquitectura ecléctica que misturava fragmentos decorativos sem individualidade podendo mesmo ser apelidada de pré-arquitectura, até porque o pensamento arquitectónico foi apenas levemente abordado pelo clérigo espanhol. Esses fragmentos decorativos não foram convenientemente relacionados por Sagredo, nem lhes foi atribuído o simbolismo inerente aos mesmos. O objectivo do tratado de Sagredo era dar a conhecer a cultura clássica da Península Ibérica que na realidade era muito diferente do resto da Europa.

O tratado de Sagredo, bem como o de Vignola deverá ter inspirado arquitectos como Filipe Terzi. O livro presente na Biblioteca Nacional, da autoria de Terzi e cuja denominação é *Estudos sobre embadometria, estereometria e as ordens arquitectónicas*, assemelha-se aos escritos de Vignola no que diz respeito ao desenho de cornijas,

<sup>171</sup> Paulo Varela Gomes, *Arquitectura, Religião e Política no Século XVII – A Planta Centralizada*, FAUP, Publicações, Porto, 2001, pág. 35.

pedestais e entablamentos; e ao tratado de Sagredo, Juan de Arphe y Villafañe<sup>172</sup> e Serlio em relação às ordens arquitectónicas. O curioso é que o livro não foi escrito em Itália, onde Terzi podia tomar contacto com estes autores, mas entre Portugal e Marrocos, onde acompanhou o rei D. Sebastião.<sup>173</sup>

### 3.3. As construções de planta centrada do século XVI a XVIII em Portugal: retrato do mecenato

A linha condutora das construções poligonais em Portugal – no geral pois isso não aconteceu de forma tão linear no núcleo de capelas do distrito de Aveiro a que este trabalho diz respeito – caracteriza-se por um período alto no século XVI, depois decrescente em popularidade no século XVII e retomado novamente no século XVIII, atingindo aí o seu ponto máximo. Como refere Paulo Varela Gomes,

*“o período entre o início do século XVII e D. Pedro II continua a ser considerado uma espécie de deserto pontuado, quando muito, por alguns “oásis”, como o azulejo, a talha, algumas igrejas de planta centralizada...”*<sup>174</sup>

A construção de edifícios de planta centralizada está mais ligada a exercícios de estilo do que à relação entre as formas e a cultura religiosa. Esta é uma das razões para a crise das ordens e da planta centralizada em países que viveram com fervor o catolicismo da contra-reforma, embora se tenha praticado sempre a arquitectura em planta centralizada. Esta carência foi então colmatada com o recurso a monumentos paleocristãos e ao espírito de que os mesmos estavam imbuídos.<sup>175</sup>

Como foi abordado no capítulo anterior, muitas foram as construções que, em Portugal, contribuíram para a proliferação de plantas centradas e/ou poligonais regulares recomendadas por Serlio. Essas influências começam com as fortificações e estendem-se

<sup>172</sup> Juan de Arphe y Villafañe (1523 - ?), foi um ourives espanhol que em 1589 publicou um livro intitulado *Varia Commensuración para la Escultura y Arquitectura*.

<sup>173</sup> Paulo Varela Gomes, *Arquitectura, Religião e Política no Século XVII – A Planta Centralizada*, FAUP, Publicações, Porto, 2001, págs. 206-207.

<sup>174</sup> Paulo Varela Gomes, *Arquitectura, Religião e Política no Século XVII – A Planta Centralizada*, FAUP, Publicações, Porto, 2001, pág. 377.

<sup>175</sup> Eduardo Carazo, J. M. Oxotorena, *Arquitecturas Centralizadas, el Espacio Sacro de planta Central: Diez Ejemplos en Castilla y León*, Valladolid, 1994, *apud* Paulo Varela Gomes, op. citd, pág. 21.

Nem todos os países possuíam referências arquitectónicas da Antiguidade (ordens e planta centralizada). Como tal, socorriam-se de exemplos dos templos mais remotos do cristianismo e construía inspirados nesses modelos.

a todo o reino graças à acção de mecenas. Vejamos que o modelo do Hospital Termal das Caldas, do Hospital Real de Lisboa e do de Todos os Santos é o mesmo e deriva dos desenhos trazidos para Portugal por D. Jorge da Costa.<sup>176</sup> Também importante foi a intervenção de D. Miguel da Silva, cardeal de Viseu, que juntamente com o artista Francisco de Cremona mandou edificar a capela de S. Miguel-o-Anjo e a capela da Igreja de S. João da Foz, ambas de planta centralizada. Mas o mecenato artístico não se limitou a estes exemplos. Podemos ver também a capela de Nossa Senhora da Piedade em Santarém (em cruz grega, patrocinada por D. Afonso VI<sup>177</sup>), a Igreja de Bom Jesus de Valverde em Évora (em cruz grega formada por cinco octógonos articulados e ligada aos nomes de Dona Catarina e D. Henrique<sup>178</sup>), a fonte do Claustro da Manga (em cruz grega e cujo templete foi mandado edificar por D. João III<sup>179</sup>), Igreja de S. Vicente em Évora (a forma sugere um quadrado e foi fundada por um criado do infante D. Henrique, e que tornando-se igreja em 1559), Igreja de Santa Maria do Castelo de Estremoz (de forma quadrada mas com uma capela mor que torna a planta mais alongada e que foi construída por Pedro Gomes que trabalhou com Miguel de Arruda), Igreja de Santa Catarina dos Livreiros de Lisboa<sup>180</sup> (forma quadrada sugerida e cuja construção se deveu à intervenção directa da rainha D. Catarina), Sala dos Reis de Alcobaça (forma quadrada sugerida - obra impulsionada pelo infante D. Henrique, abade comendatário de Alcobaça, e dirigida por Frei António de Lisboa, reformador do Convento de Cristo de Tomar),

<sup>176</sup> Rafael Moreira, "A Arquitectura: Renascimento e Classicismo", in *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, pág. 311. D. Jorge da Costa (1406 - 1508), "cardeal Alpedrinha" era de origem humilde, mas em Itália teve um papel preponderante, uma vez que em Roma era responsável por todas as obras. Um seu irmão D. Jorge da Costa, bispo de Braga, trouxe de Roma um exemplar da edição *princeps* do Tratado de Vitruvius, provavelmente a primeira no país. O sobrinho, D. Cristóvão da Costa, tesoureiro-mor da Sé de Lisboa, cumpriu a construção da Capela dedicada a Santa Catarina que tinha ficado em testamento e outro sobrinho, D. Pedro da Costa, bispo de Porto, de Leon e Osma, foi o responsável pela vinda para Portugal do escultor francês Juan de Juni.

<sup>177</sup> Para além de ter apoiado a construção da Igreja de Nossa Senhora da Piedade em Santarém (planta assente em cruz grega), D. Afonso VI também apoiou a Igreja de Santa Engrácia cuja forma é considerada tanto em cruz grega como em octógono.

<sup>178</sup> A rainha D. Catarina foi regente após a morte do seu marido, o rei D. João III. D. Catarina auxiliou D. Henrique na fundação da Universidade de Évora. Em Lisboa D. Catarina fundou o mosteiro de Vale Benfeito da Ordem dos Jerónimos; o mosteiro de Pedrógão dos Dominicanos, o de S. Francisco de Fátima, o Colégio dos Meninos Órfãos, o Colégio Real de Nossa Senhora da Escada, a Igreja Paroquial de Santa Catarina. Em Goa beneficiou do apoio papal para a construção da Igreja de Santa Catarina. Dando continuidade à política cultural levada a cabo pelo seu marido D. João III, em 1560, D. Catarina pediu por carta aos estudantes que se encontravam nas universidades de Paris, Salamanca e Lovaina, para regressarem ao reino e aí prosseguirem os seus estudos na Universidade de Coimbra, fomentada pelo monarca.

<sup>179</sup> É natural que D. João III tenha mandado edificar o Claustro da Manga em Coimbra, uma vez que foi ali e foi aquele monarca quem impulsionou a reforma escolar em Coimbra, tornando-a assim a primeira universidade do reino. A forma octogonal está presente em algumas obras construídas sob o mecenato de D. João III: o zimbório de S. Vicente de Fora é octogonal, tal como a igreja da Consolação ou das Domínicas em Elvas.

<sup>180</sup> Santa Catarina foi uma santa mártir. O seu símbolo é a roda, pois foi na roda de picos ou "roda de Catarina", que foi martirizada. Donald Attwater, *Dicionário de Santos*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1983, pág. 90-91.

Capelinha do Paço de Salvaterra de Magos (octógono - provavelmente patrocinada por D. Luís, devido a despesas não justificadas por volta de 1555<sup>181</sup>), Igreja da Misericórdia de Faro (cruz grega limitada por moldura quadrada, iniciativa do bispo do Algarve, D. Afonso de Castelo Branco<sup>182</sup>), Convento da Anunciada de Lisboa (provavelmente assente em planta quadrada, foi fundado pelo rei D. Manuel e transferida por D. João III<sup>183</sup>), Igreja de Nossa Senhora da Consolação de Elvas (octógono com entrada alongada - construção facultada por D. João III), Igreja de Sacramento de Alcântara (cruz grega limitada por moldura quadrada e cuja fundação foi autorizada pelo rei D. Filipe II e iniciada por frei João de Portugal, irmão do quinto conde de Vimioso, D. Afonso<sup>184</sup>), Igreja de Corpus Christi de Gaia (octógono com entrada alongada, esta igreja foi recuperada em 1675 já havia sido fundada no século XIV), Igreja de Santa Engrácia (cruz grega muito manipulada - construção apoiada por D. Afonso VI e D. Pedro, embora já tivessem existido três igrejas de Santa Engrácia no mesmo local), Igreja de Bom Jesus da Cruz de Barcelos (octogonal com lados arredondados - o concurso para a construção desta igreja foi organizado pelo arcebispo de Braga, D. João de Sousa<sup>185</sup>), Igreja do Mosteiro de S. Vicente de Fora (o zimbório desta igreja introduziu o octógono na arquitectura portuguesa - impulsionado por D. João III) e a Igreja de Nossa Senhora da Nazaré ou de Arroios em Lisboa (nave quadrada com cantos cortados - a protectora da obra foi D. Catarina de Bragança<sup>186</sup>, cujas armas surgem sobre a porta da construção).<sup>187</sup>

### 3.4. A excepção do núcleo aveirense

Durante o século XVII, a construção dos edifícios poligonais, a nível nacional abrandou mas, curiosamente, no território geográfico que aqui nos interessa, distrito de Aveiro, a maior parte das construções datam deste período. No século XVIII e já em período

<sup>181</sup> D. Luís (1506-1557), infante de Portugal e 5º conde de Beja foi contemporâneo de Sá de Miranda, acabando por falecer mais cedo do que este. O seu perceptor foi Pedro Nunes.

<sup>182</sup> D. Afonso de Castelo Branco foi bispo do Algarve e de Coimbra. Em Coimbra reedificou a Palácio da sua residência, o Convento de freires de Santo Agostinho, a Igreja dos Jesuítas e fundou o convento dos Carmelitas descalços.

<sup>183</sup> Também é indicada a hipótese desta ter sido uma obra impulsionada pela rainha D. Leonor, madrastra de D. Manuel I, uma vez que este era filho adoptivo de D. João II, seu marido.

<sup>184</sup> D. Afonso, 5º conde de Vimioso esteve envolvido no processo de Restauração. Juntamente com o Marquês de Ferreira, que era parente dos duques de Bragança de onde saiu o rei D. João IV, o primeiro rei pós-Restauração, incentivou o monarca a aceitar a coroa.

<sup>185</sup> Foi nomeado arcebispo de Braga em 1696, durante o reinado de D. Afonso VI.

<sup>186</sup> D. Catarina de Bragança, filha do rei D. João IV e de D. Luísa de Gusmão. Casou com D. Carlos II, rei de Inglaterra.

<sup>187</sup> Paulo Varela Gomes, Arquitectura, Religião e Política no Século XVII – A Planta Centralizada, FAUP, Publicações, Porto, 2001.

barroco, a aplicação de formas poligonais regulares a plantas de edifícios religiosos começou a ser mais comum. Isto não se deve a uma intenção de subversão por parte dos arquitectos portugueses, quanto às decisões tridentinas para a arquitectura. Prende-se antes com o facto do barroco apresentar propostas enraizadas na realidade arquitectónica portuguesa, propostas essas que permitiam a renovação, mas não a revolução nem a descaracterização do país. O Barroco, com a sua teatralidade e cenografia, potenciou os edifícios portugueses, fantasiou-os tanto por fora como por dentro, e incluído no programa para levar a cabo essa tarefa estava a construção de edifícios de planta poligonal.<sup>188</sup>

Nota-se por outro lado, a existência de um fundo temático comum em algumas construções: templos dedicados a Cristo ou a Maria como são os casos da Capela de Madre de Deus (Aveiro), Nossa Senhora da Piedade (Canedo, Feira) e Senhora das Areias (Torreira, S. Jacinto, Aveiro); ermidas *martyrium*<sup>189</sup> como a Capela dos Santos Mártires (Aveiro), e Capela das Almas (Águeda); e capelas dedicadas a santos populares quase todos mártires como a Capela de S. Bartolomeu (Aveiro), a capela de S. Simão (Bunheiro, Murtosa), a Capela de S. Sebastião (Vagos), e a Capela de S. Gonçalo (Aveiro). Esta utilização de planta poligonal ou circular em edifícios de pequena dimensão, dedicados à Virgem ou aos santos mártires, acompanha a tendência geral das tipologias europeias.<sup>190</sup>

A Restauração teve repercussões políticas e sociais, mas também foi encarada como uma celebração da legitimidade portuguesa face ao seu próprio território, foi entendida como obra do destino, foi católica para marcar a sua posição em Roma e revivalista pois foi no passado que buscou as suas fontes. A arquitectura portuguesa praticada após o golpe de 1640 socorreu-se de um luxo que a talha e os elementos barrocos por si só não proporcionavam. A conjuntura exigia uma nova forma de construir, mais adequada às aspirações da corte. Em compensação, a Restauração destacou-se de tal forma dos princípios romanos que isso se sentiu no modo de construir. A arquitectura pós-Restauração foi tudo menos romana, pois procurou acima de tudo ser nacional. Mudaram-

---

<sup>188</sup> José Fernandes Pereira, *Arquitectura Barroca em Portugal*, Colecção, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1986, 1ª edição, vol. 103, pág. 43.

<sup>189</sup> A designação *martyrium* refere-se ao complexo original do Santo Sepulcro, embora esta igreja não seja uma igreja *martyrium*. A Basílica mandada construir por Constantino era composta por três partes: *Martyrium*, *Tripórtico* e *Anastasis* que em grego quer dizer ressurreição. Na Igreja original o *Martyrium* era rectangular. Por isso, quando se fala em igrejas *martyrium*, há uma referência ao mausoléu vazio que deveria albergar o corpo de Cristo, e não ao *Martyrium* enquanto parte da igreja.

<sup>190</sup> Cf. infra, capítulo III.

se os arquitectos que muito lembravam do reinado anterior (a prisão do provedor de obras e dos seus colaboradores é disso prova) e integraram-se novos projectistas e projectos.<sup>191</sup> A influência sentida foi cada vez mais francesa, ibérica e florentina e menos ligada aos Áustrias.<sup>192</sup>

No caso aveirense, pensa-se que esta concentração de capelas de planta poligonal no território não seja uma resposta pronta da cidade às exigências e desejos construtivos do rei, nem uma tentativa de se posicionar como centro artístico do país, mas antes uma afinidade espontânea por este tipo de construção.<sup>193</sup> De facto, e como foi referido anteriormente, o Barroco propunha uma série de soluções que se enquadravam na perfeição na nossa tradição construtiva, encaixando com aquilo que já estava edificado em Portugal e com a mentalidade portuguesa a nível arquitectónico.

O facto da planta centralizada (e também o Barroco, pois o Barroco português caracterizava-se por construir de raiz em planta centralizada ou construir sobre preexistências) ter sido tão prontamente aceite em Aveiro prende-se com vários factores. Foi uma produção estimulada pela conjuntura política e cultural da época, que levou a que um estilo como o Barroco tivesse expressões e importâncias diferentes no território. Por outro lado, a arquitectura centralizada de Aveiro é uma imitação em pequena escala do que era feito nos grandes centros como Lisboa e Alentejo, sendo que estes, por sua vez, adaptavam o que chegava até território português vindo da tratadística. No caso aveirense, não podemos dizer que as capelas poligonais sejam uma adaptação ou

---

<sup>191</sup> Paulo Varela Gomes, Arquitectura, Religião e Política no Século XVII – A Planta Centralizada, FAUP, Publicações, Porto, 2001, pág. 200.

<sup>192</sup> Uma das primeiras igrejas em forma elíptica construídas na Península Ibérica, mais concretamente em Madrid, foi patrocinada por uma importante família de aristocratas portugueses; os Moura Corte Real, à qual pertencia o segundo marquês de Castelo Rodrigo, que nessa altura residia em Espanha. Fiéis ao rei de Espanha e à dinastia dos Áustrias (Filipe I, II e III que herdaram o Sacro Império Romano), cedo foram esquecidos pelos espanhóis porque não eram espanhóis de nascimento, e pelos portugueses também pois estes não lhes perdoavam a traição. As opções religiosas dos Áustrias eram condenáveis no contexto religioso português, de tal forma que, aquando a necessidade de assumir uma arquitectura própria os portugueses tenham optado por invocar o templo de Jerusalém, o Templo de Salomão. Este era um complexo arquitectónico quadrado com doze portas e semelhanças com aspectos da cultura arquitectónica europeia da Idade Clássica. Também a publicação de *El Macabeo, Poema Heróico*, da autoria do português Miguel de Silveira teve importância para a continuidade deste sentido de fado da Restauração. Como o livro retratava a restauração do templo de Jerusalém esta pode ter sido uma influência para a cultura da época. Paulo Varela Gomes, Arquitectura, Religião e Política no Século XVII – A Planta Centralizada, FAUP, Publicações, Porto, 2001, págs. 195-197.

<sup>193</sup> Não foi encontrada qualquer referência a encomendas das construções poligonais no distrito de Aveiro, o que leva a crer que estas eram iniciativa privada, deromeiros, ficando a execução a cargo de pessoas ligadas à construção, sem profundo conhecimento do que era praticado no resto da Europa. As capelas deviam surgir por derivação, eram todas descendentes umas das outras devido à sua proximidade física.

imitação dos modelos propostos nos tratados, pois são muito mais modestas, tanto, que há quase uma descaracterização do original. Podemos indicar antes como fonte de inspiração as construções dos grandes centros, consideradas adequadas ao objectivo desejado e ao alcance dos construtores aveirenses. Estas construções – e perante a ausência de fontes que provem o contrário – não devem ter sido edificadas segundo pedidos reais ou eclesiásticos, mas como expressão espontânea de religiosidade, por romeiros, construtores, mestres-de-obras e povoações que se uniam monetariamente para colocar a obra de pé. As capelas sucediam-se por derivação, primeiro de um modelo mais erudito - mas nacional - e depois, umas das outras, devido à sua proximidade física e afastamento dos centros culturais da época. Também relevantes são os factores sócio-geográficos como a proximidade do mar. Só este aspecto revela muito do tipo de culto, pois as povoações mareantes são frequentemente devotas de Maria e a própria actividade marítima é propícia ao aparecimento e veneração de mártires.

### **3.5. Conclusão**

Neste capítulo observamos como a produção teórica influenciou a construção de edifícios de planta poligonal. O facto de em Portugal as plantas poligonais centralizadas serem octogonais, hexagonais ou em cruz grega deve-se à intervenção de autores como Serlio. O seu tratado, que tinha mais valia de ser ilustrado, dava um conhecimento prático que até aí não tinha sido possível alcançar. Das 12 plantas que Serlio recomenda no seu livro V, 9 são de planta centralizada.

Apesar de ser escassa a produção arquitectónica em planta centralizada, esta surgiu esporadicamente em Portugal e com mecenato real ou religioso. No entanto, isto só se verificou nas grandes construções, construções isoladas no espaço. No caso do núcleo de Aveiro, os edifícios não tiveram esse tipo de apoio, tendo sido antes obra de romeiros e mestres pedreiros. Apesar das semelhanças existentes entre estas construções e exemplos antecedentes, parece não existir uma linha directa de influências. Em comum, as construções aveirenses e os exemplos da tratadística tinham a forma associada a um tipo de culto em particular.

À semelhança do que acontecia com as construções circulares de tempos e lugares distantes de Aveiro, este núcleo também utilizava as formas poligonais para expressar a

intenção da devoção. Assim, número e forma surgem a par, indecentemente de ser tratar de construções com uma base mais ou menos erudita.

## IV

### 4.1. As capelas dos centros artísticos do país e as capelas do núcleo aveirense – paralelismo entre plantas

Existem duas formas de ver os fenómenos associados à arte: uma simbólico-iconográfica e outra funcional. A primeira é através do método de Panofsky onde a obra de arte (e aqui está incluída a arquitectura), é analisada a nível iconográfico e iconológico, sendo este último o que mais nos interessa. Com este método é possível intuir, a partir da observação das formas, as informações sobre os conteúdos. Para Panofsky o simbolismo está ligado ao contexto específico de cada povo em particular, e à mentalidade da época. Este é o método que vai ser utilizado no presente trabalho. A outra corrente é a da *Vida das Formas* de Focillon que valoriza a percepção, a intuição, os sentidos e a universalidade em detrimento da interpretação. Focillon, defende a ideia que as formas têm vida própria, de maneira que as soluções estruturais surgem quase espontaneamente.<sup>194</sup>

#### 4.1.1. Capelas circulares

Observando as propostas dos templos gregos, romanos, paleocristãos e bizantinos, os modelos serlianos, os do Renascimento e do Barroco em Portugal, e neste caso, os do núcleo de capelas de planta centrada do distrito de Aveiro, podemos dizer que existe uma linha condutora que orientou a construção religiosa desde o seu início. As influências entre estas construções de épocas diferentes podem até nem ser lineares, mas existe uma correspondência entre elas que deve ser tida em conta. Todas elas estão pois imbuídas de um espírito comum, uma simbologia própria e imutável que era recuperada sempre que determinada construção estava a ser erigida.

---

<sup>194</sup> Henri Focillon, A Vida das Formas, Edições 70, Lisboa, 1988.

A semelhança entre as plantas da arte grega, paleocristã e cristã ortodoxa, e as plantas existentes no tratado de Serlio não é apenas formal, mas também simbólica, uma vez que certas tipologias são aplicadas sistematicamente em determinadas construções. Mostra-se assim que os mesmos assuntos, embora retratados em tempos diferentes, tinham tratamentos semelhantes. Exemplo disto já referido no capítulo anterior, é a igreja martyrion; uma tipologia de templo dedicada a santos mártires e de construção circular. Podemos vê-la sob a forma de igreja paleocristã, como é o caso da Igreja de Santo Estevão (Roma, 468-483). Mais tarde, sob a forma de exemplo renascentista na Igreja de Santa Maria degli Angeli em Florença que de resto, também se aproxima do modelo da Capela Palatina de Carlos Magno. Ambas exibem exteriormente a forma circular, mas o seu centro energético está cingido por uma moldura octogonal. Só após a conclusão desta construção surge o tratado de Serlio que apresenta o modelo redondo em primeiro lugar, uma vez que este era para o tratadista o mais perfeito.<sup>195</sup> Em Portugal a forma circular aplicada a edifícios religiosos foi adaptada para o centro do reino sendo um dos exemplos desta tipologia nos grandes centros culturais, a capela de Santo Amaro em Lisboa (1549) (fig. 73 e 74).<sup>196</sup>

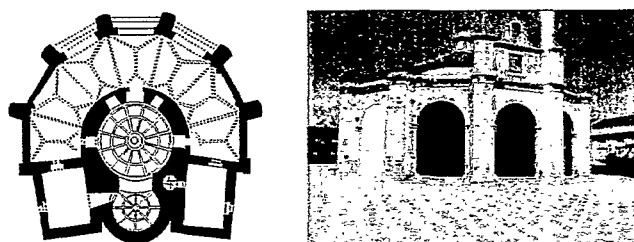


Figura 73 e 74. Planta e vista da Igreja de Santo Amaro em Lisboa.

Apesar de se avançarem razões de cariz prático<sup>197</sup> para justificar a construção dos edifícios assentes em planta centrada no núcleo de Aveiro, e não as razões associadas ao simbolismo das formas, a verdade é que existe esta correspondência. Enquanto os

<sup>195</sup> "Porque a forma circular é a mais perfeita de todas as formas, vou começar por ela." Sebastiano Serlio, Vaughan Hart (trad.) e Peter Hicks (trad.), *Sebastiano Serlio on architecture: books I-V of tutte l'opere d'architettura et prospettiva*, New Haven, Londres: Yale University press, 1996, pág. 396.

<sup>196</sup> A capela de Santo Amaro, construída de 1549, não está totalmente assente num círculo, uma vez que a nave é que é circular e os altares apenas a seguem. A preocupação em Santo Amaro não é a prática de uma arquitectura inspirada na erudição dos tratados, mas antes o recurso aos mesmos tendo como objectivo a resolução de problemas espaciais.

<sup>197</sup> Uma das explicações para a concentração em grande número de capelas poligonais em Aveiro é a relação de proximidade com a cultura dos castros. Avança-se também a hipótese dos templos aveirenses terem sido influenciados pelas construções árabes que se difundiram pelo país até cerca de 1500, ou mesmo pela arquitectura militar. Todos estes modelos apenas serviam para colocar em prática formas que tinham como função cortar os ventos, visto o distrito de Aveiro ser muito propício a estas condições climáticas, ou para servir os princípios da Igreja do Renascimento.

edifícios da Renascença Italiana e os da Antiguidade eram vistos segundo o simbolismo inerente à sua forma, o mesmo não se passava com as construções do núcleo de capelas aveirenses aqui retratado.

Assim, devemos enunciar as capelas do distrito de Aveiro cuja planta assenta num círculo, mesmo que por razões práticas e não simbólicas: S. Bartolomeu em Aveiro (1568), Santo Estevão em Arrifana, Feira (século XVI), Santo António em Vagos (século XVII) (fig. 75), S. Simão em Bunheiro, Murtosa (1607) e S. Sebastião em Vagos (1614) (fig. 76). Embora a relação entre as igrejas redondas do núcleo aveirense a que este trabalho se refere, não descenderem directamente das da mesma tipologia em séculos e locais diferentes, existe uma correspondência formal e simbólica. Como podemos observar, à excepção da Capela de Santo António, quase todas as construções circulares são dedicadas a santos mártires.<sup>198</sup>

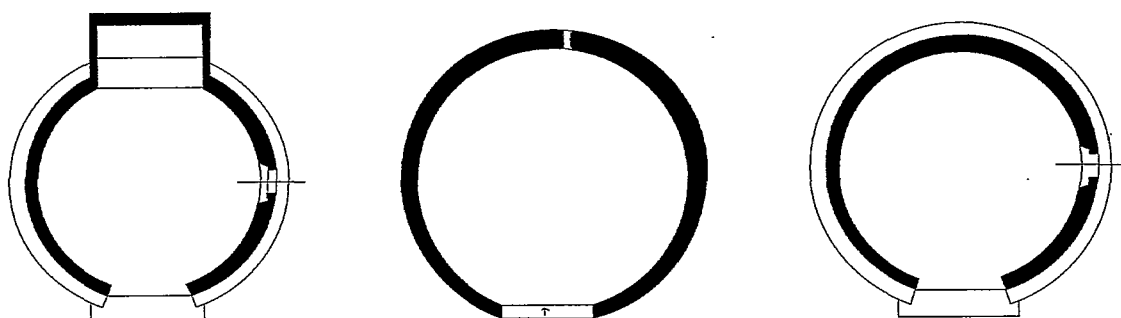


Figura 75. (da esquerda para a direita) capela de S. Bartolomeu em Aveiro, capela de Santo Estevão em Arrifana, capela de Santo António, Vagos.

<sup>198</sup> S. Bartolomeu (século I d. C.) foi um dos doze apóstolos de Cristo. Os seus símbolos são a faca, utensílio emblemático de martírio e o demónio preso por uma corrente. Santo Estevão (Jerusalém – século I), judeu convertido, foi o primeiro mártir cristão e um dos sete primeiros diáconos da Igreja. Levado à presença do Sinédrio, professou a sua fé e foi lapidado. S. Simão (século I d. C.), denominado também de o Cananeu, padeceu de martírio depois de ter evangelizado o Egipto e a Pérsia. S. Sebastião (século III d. C.) foi um mártir romano nascido em Narbona. Segundo a crença, S. Sebastião foi primeiro amarrado a um poste e varado de setas. Como não teria morrido e se tinha curado, apresentando-se aos imperadores, foi açoitado até à morte. Entre o conjunto referido em cima, apenas Santo António (Lisboa, 1195 – Pádua, 1231) não foi martirizado. Donald Attwater, Dicionário de Santos, Publicações Europa-América, Lisboa.

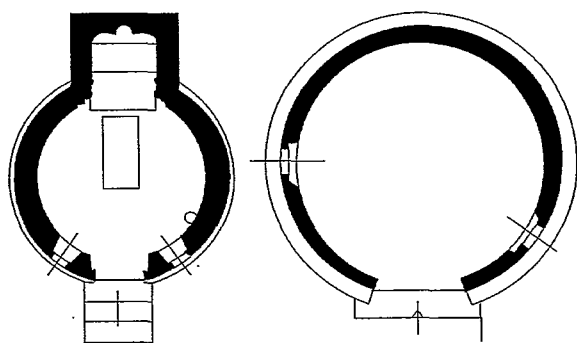


Figura 76. (da esquerda para a direita) capela de S. Simão em Bunheiro, capela de S. Sebastião em Vagos

As restantes capelas de planta centralizada do distrito de Aveiro, já não redondas, mas hexagonais e octogonais, são mais voltadas para o culto da Virgem ou de santos locais, o que nos pode levar a crer que havia de facto uma predisposição para a atribuição de formas circulares a capelas dedicadas a mártires.<sup>199</sup> Este exemplo não é apanágio do distrito de Aveiro, uma vez que um pouco por todo o país, as construções dedicadas a mártires são assentes em planta circular. Os mesmos mártires podem todavia ser adorados em ermidas de tipologias diferentes.<sup>200</sup>

Também podemos estabelecer esta relação entre edifícios de épocas diferentes segundo a abordagem formalista de Focillon, tomando como ponto de partida não a temática, mas a forma. Esta é uma explicação possível, uma vez que aparentemente as construções aveirenses a que nos referimos são anónimas. Assim, se esquecermos por momentos a questão das construções funerárias e a relação destas com as capelas dedicadas a santos mártires, e nos concentrarmos apenas na forma, podemos igualmente estabelecer um paralelo entre as diferentes construções. É possível criar uma linha condutora de edificação de capelas aveirenses, passando por uma das construções mais emblemáticas da cultura romana; o Panteão de Roma. Segue-se o exemplo de plantas circulares presentes no livro V do tratado de Serlio. Este modelo teria sido adoptado de forma mais incisiva em Portugal na Igreja de Bom Jesus em Valverde, (construída entre 1550-1560) e pela primeira vez na capela de Santo Amaro em Lisboa (1549). Em Aveiro esta tipologia é a eleita pela primeira vez no distrito, na Capela de Santo Estêvão (é a construção de

<sup>199</sup> As excepções dentro do distrito são a Capela dos Santos Mártires de Aveiro, dedicada a Veríssimo, Máxima e Júlia, e a das Almas situada em Águeda, que apesar de serem dedicados ao culto dos mortos, não são assentes em planta circular.

<sup>200</sup> Veja-se o exemplo da capela de S. Sebastião na Ericeira, de planta hexagonal e pequenas dimensões.

planta centrada mais antiga do referido núcleo), seguindo-se a Capela de S. Bartolomeu,<sup>201</sup> S. Simão (1607), S. Sebastião (1614) e por fim, Santo António.<sup>202</sup>

#### 4.1.2. Capelas hexagonais

Já em relação às capelas assentes em planta hexagonal, esta é a forma que contempla mais exemplos; sete edifícios religiosos assentes em planta hexagonal no distrito de Aveiro. No entanto, o hexágono não era a figura mais prezada nas construções centralizadas de cariz religioso na Europa. Entre os exemplos mais conhecidos de edifícios assentes em polígonos regulares, não são encontradas com facilidade construções hexagonais de carácter religioso, nem na arte grega e romana, nem na arte paleocristã, merovíngia ou pré-românica, nem no Renascimento e no Barroco o que nos pode levar a crer que não existissem.

Portugal porém, não permaneceu alheio a esta tipologia presente no tratado de Serlio. Este comenta-a no quinto exemplo do seu livro V dedicado às plantas arquitectónicas. Em teoria, a planta hexagonal era pouco simpática do ponto de vista da dinâmica dos espaços. Geralmente originou apenas exercícios formais, estudos que não passaram do papel. A adopção desta tipologia em território português começa com um projecto não concretizado do Padre Tinoco, que faz referência ao hexágono, embora o apresente alongado (fig. 77).<sup>203</sup>

---

<sup>201</sup> Apesar da data exacta da construção da Capela de Santo Estêvão não ser conhecida, sabendo-se apenas que é uma capela do século XVI, podemos avançar a hipótese de esta ser anterior a S. Bartolomeu, uma vez que no seu interior se encontra gravada a data de 1567. A capela nunca será anterior a esse ano, embora se pense que 1567 não tenha sido a data de construção. Além disso, é notório nas plantas das duas capelas, a simplicidade primária da Capela de Santo Estêvão em comparação com o trato mais urbano da Capela de S. Bartolomeu. Nesta situação deverá ter sido uma construção mais simples a influenciar a sua versão mais cuidada.

<sup>202</sup> A capela de Santo António é aqui apresentada como a última deste núcleo devido à simplicidade da sua planta. Quando comparada com as que supostamente a antecederam, Santo António é uma síntese das mesmas uma progressiva abdicação de tudo quanto é ornato, até chegar a ser simplesmente forma. A Capela de S. Simão é o exemplo mais elaborado, embora não seja a construção de maiores dimensões desta tipologia, sendo que as que se seguiram são cada vez mais despojadas.

<sup>203</sup> Paulo Varela Gomes, *Arquitectura, Religião e Política no Século XVII – A Planta Centralizada*, FAUP, Publicações, Porto, 2001, pág. 282.

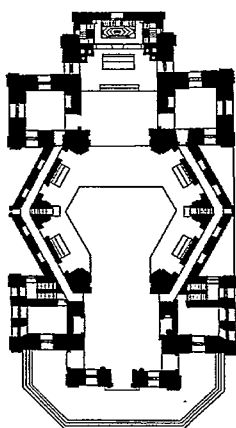


Figura 77. Desenho de Padre Tinoco.

Os exemplos portugueses de edifícios religiosos assentes em planta hexagonal são escassos. De facto, a capela de Nossa Senhora da Encarnação, ou Capela do Castelo da Feira é a mais antiga deste núcleo e talvez do país, uma vez que foi mandada erigir pela condessa Joana Forjaz Pereira e Silva em 1656.<sup>204</sup> Todas as outras do núcleo – segundo nos parece – e do resto do território nacional, são posteriores a esta data. Seguem-se as capelas de Madre de Deus, da primeira metade do século XVII, a Capela de S. Geraldo em Ovar, do ano 1658 (fig. 78), a Capela dos Santos Mártires em Aveiro (1670), a Capela de Nossa Senhora da Piedade em Canedo, Feira (1690 - 1700), a Capela de S. Gonçalinho cuja construção ocupou os anos de 1712 a 1714 e por fim, a Capela de Nossa Senhora das Areias em S. Jacinto (século XVII) (fig. 79).

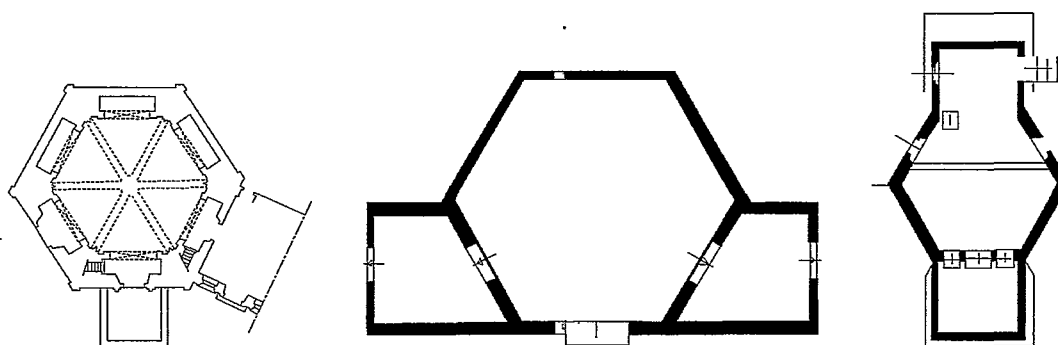


Figura 78. (da esquerda para a direita) capela do Castelo da Feira, capela de Madre de Deus em Aveiro, capela de S. Geraldo em Ovar.

<sup>204</sup> "Entre as mais antigas capelas castrais estará certamente a de Santa Maria, com a arcaica invocação de Nossa Senhora da Encarnação, no castelo de Santa Maria da Feira". Carlos Alberto Ferreira de Almeida e José Custódio Vieira da Silva, "Castelos e Cercas Medievais", in História das Fortificações Portuguesas no Mundo, Alfa, Lisboa, 1989, pág. 38-72. Geralmente, os patronos das ermidas de castelos eram santos de culto muito divulgado no período da Reconquista, tais como S. Martinho, S. Romão, Santa Eulália, S. Julião, S. Cristóvão e S. João.

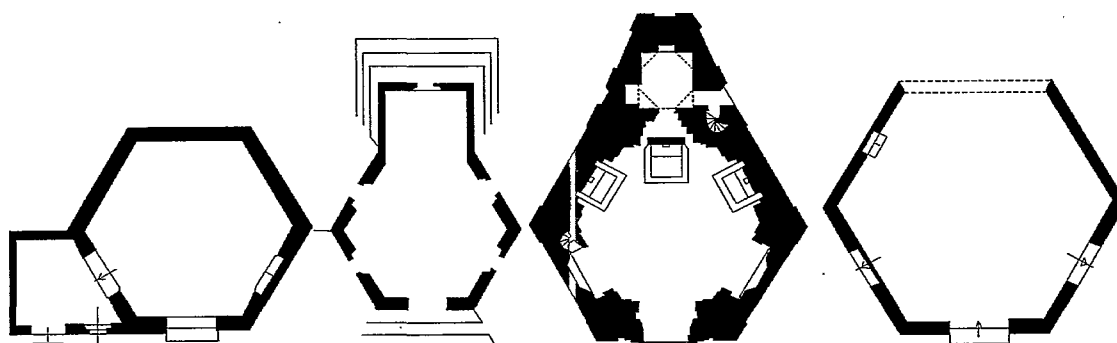


Figura 79. (da esquerda para a direita) capela de dos Santos Mártires em Aveiro, capela de Nossa Senhora da Piedade em Canedo, capela de S. Gonçalo, capela de Nossa Senhora das Areias em S. Jacinto.

Podemos estabelecer três tipologias dentro deste conjunto de capelas de planta hexagonal no distrito de Aveiro. As capelas de Madre de Deus, Santos Mártires, Nossa Senhora das Areias e mesmo a Capela do Castelo da Feira, são extremamente parecidas, algo que é notório na democratização do espaço (fig. 80)<sup>205</sup> Os lados dos quatro hexágonos são iguais, o que pressupõe um baixo grau de complexidade. Até no caso da capela do Castelo da Feira, e apesar da elaboração conferida pelos nichos mais trabalhados, a forma hexagonal é perfeita. Já em relação à Capela de S. Geraldo e de Nossa Senhora da Piedade, os hexágonos da base são alongados, principalmente no lado que acaba por construir a entrada principal. Surge como exemplo atípico do tratamento da forma hexagonal a Capela de S. Gonçalo, uma vez que não se verifica nenhum dos casos anteriores. O lado do hexágono que corresponde à entrada é afunilado, formando para quem entra, um corredor que se abre, enquanto que nos dois exemplos referidos anteriormente os fiéis são confrontados com um corredor até chegarem ao interior do espaço litúrgico.

<sup>205</sup> A distância de cada um dos lados destes hexágonos ao centro dos mesmos é sempre igual nos casos referidos. Já em relação às capelas de S. Geraldo, S. Gonçalo e Nossa Senhora da Piedade, nota-se que o percurso realizado pelo crente desde a entrada até ao centro de energia do hexágono, é maior do que de qualquer uma das faces ao mesmo centro.

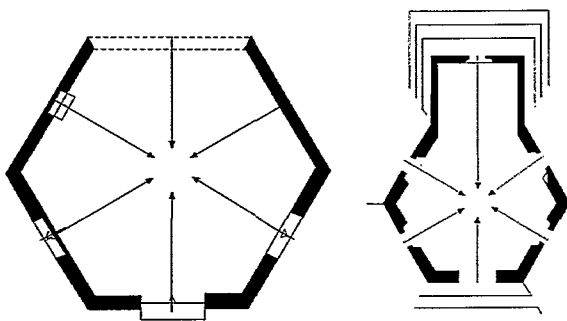


Figura 80. Planta da capela de Nossa Senhora das Areias e da capela de Nossa Senhora da Piedade.

Vejamos os exemplos que nos chegam de uma das regiões do país onde a construção sobre planta centralizada, como expressão do Barroco, não vingou: Coimbra. Perto desta cidade, em Lamarosa, foi construída a capela hexagonal de Nossa Senhora dos Aflitos cuja data se situa entre 1675 e 1700 (fig. 81). Também na região coimbrã, no Buçaco, podemos encontrar a Ermida do Calvário, datada de 1694 e igualmente de planta hexagonal.<sup>206</sup>

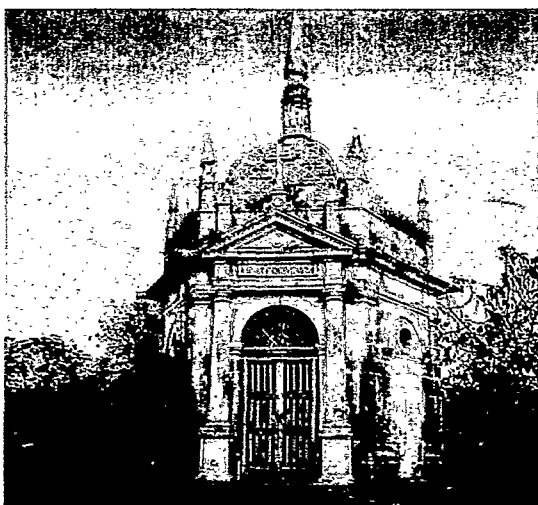


Figura 81. Vista da capela de Nossa Senhora dos Aflitos, Lamarosa.

<sup>206</sup> Nos domínios ultramarinos, mais concretamente no Brasil, destaca-se a Capela de Nossa Senhora do Patrocínio em Santa Rita, Paraíba, datada de 1700, que por ser posterior a qualquer uma das capelas referidas, deverá ter ido buscar inspiração directamente à tratadística, uma vez que a forma hexagonal não era muito divulgada.

#### 4.1.3. Capelas octogonais

Em Portugal, muitas das construções religiosas que se diz serem assentes em octógono, não o são totalmente. Se tivermos em conta que os centros culturais do país foram avessos à adopção de formas poligonais para planta, preferindo antes a adaptação das mesmas, não encontramos nesses mesmos centros exemplos explícitos de edifícios religiosos assentes em plano poligonal. A Igreja de Santa Engrácia em Lisboa, por exemplo, não se limita a ser um octógono resultante do corte dos cantos do quadrado, que está geralmente na base da construção de edifícios octogonais. A igreja esconde nas paredes um microcosmos habitado de escadas, galerias, varandas, evidenciando o seu carácter prático. Assim, Santa Engrácia (séculos XVII a XX) adquire uma forma mais compacta, quase militar e que era a sua herança.<sup>207</sup> Santa Engrácia é a prova da dificuldade de integração das plantas centralizadas nos grandes centros culturais do reino. Em Barcelos, na Igreja do Bom Jesus da Cruz (construção iniciada 1701) (fig. 82 e 83),<sup>208</sup> passa-se o mesmo, apesar de se verificar numa escala inferior. Neste caso os cantos do quadrado foram cortados, mas tornaram-se curvos em vez de rectos. A forma resultante da operação que originou o octógono, não foi a forma que era esperada.

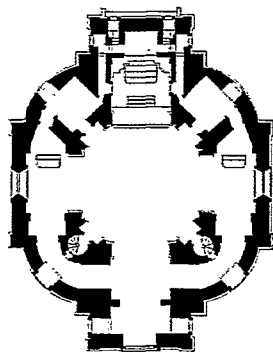


Figura 82 e 83. Planta e vista da igreja do Bom Jesus da Cruz em Barcelos.

<sup>207</sup> Paulo Varela Gomes, Arquitectura, Religião e Política no Século XVII – A Planta Centralizada, FAUP, Publicações, Porto, 2001, pág. 285.

<sup>208</sup> A construção da Igreja do Bom Jesus da Cruz de Barcelos tem a sua origem num milagre ocorrido em 1504. No entanto, antes da forma definitiva conferida em 1701 por João Antunes, a igreja teve outra forma poligonal. A isto não é alheio o facto de em 1673 ter sido proferido em Barcelos o *Sermão da Maravilhosa Invenção da Cruz*, mais tarde publicado em Coimbra. Aí era feita a apologia das cruzes, não só pela referência a Jerusalém – ao Santo Sepulcro e por isso à planta centralizada –, mas também ao templo de Vénus – e por consequência, ao edifício redondo. Paulo Varela Gomes, Arquitectura, Religião e Política no Século XVII – A Planta Centralizada, FAUP, Publicações, Porto, 2001, pág. 290.

Outras igrejas, como a Igreja da Piedade em Santarém (1664), já assumem a forma sem tratamento, sem artifícios ou adaptações ao espírito português. Este exemplo é na realidade uma igreja assente em cruz grega, mas onde a dimensão reduzida, própria das construções poligonais portuguesas, funciona como elemento aglutinador. Isto leva a que no seu interior o centro esteja envolto na forma octogonal. Já a igrejas da Domínicas de Elvas (1543) (fig. 84 e 85) em Elvas, a Igreja de Nossa Senhora do Bom Sucesso em Pedrouços (de 1626 a 1639) e a Capela de Nossa Senhora de Ceíça em Marinha das Ondas (reconstruída em 1602) (fig. 86 e 87) são de forma octogonal.

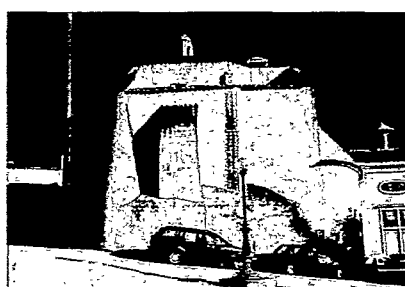
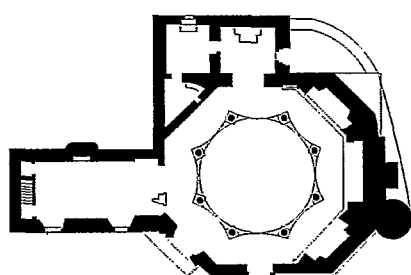


Figura 84 e 85. Planta da Igreja da Consolação ou das Domínicas, Elvas.

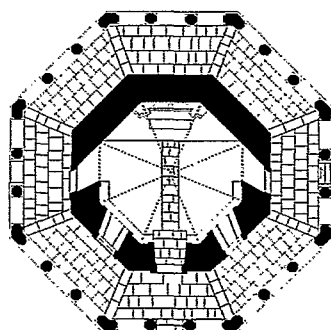


Figura 86 e 87. Planta e vista da capela de Nossa Senhora de Ceíça em Marinha das Ondas

As capelas octogonais existentes no distrito de Aveiro são posteriores a qualquer uma das outras existentes nos grandes centros do país e são as que se encontram em menor número dentro do núcleo. Há uma relação inversamente proporcional entre as formas das capelas poligonais de Aveiro e os modelos que nos chegam de outras épocas. Vejamos que são escassos os exemplos conhecidos de plantas hexagonais em edifícios religiosos em todas as épocas abordadas nos pontos 3.1.1, 3.1.2, 3.1.3 e 3.1.4. Embora Aveiro não fosse um dos centros artísticos do país nos séculos XVI, XVII e XVIII, este é talvez o local e a época onde se concentram o maior número de edifícios de planta hexagonal. Já em

relação aos edifícios religiosos assentes em plantas de forma octogonal, os exemplos aveirenses são apenas dois, enquanto que antes do Renascimento encontramos diversas referências, umas mais óbvias que outras.

Um dos casos mais evidentes, onde a forma octogonal está completamente afirmada é o Mausoléu de Diocleciano. Outro exemplo, e talvez o mais complexo é o da igreja de S. Lourenço em Milão, isto porque nem a sua forma exterior nem a interior são um octógono assumido. As faces são onduladas, fazendo zonas côncavas e convexas, à semelhança do que mais tarde aconteceu em Portugal, primeiro com a Igreja do Bom Jesus da Cruz em Barcelos e posteriormente, mas de uma forma ainda mais relevante, em Santa Engrácia em Lisboa. Segue-se a Igreja de Santa Maria no Monte Garizim, em Jerusalém, a Igreja de S. Vital em Ravena, e a Igreja dos Santos Sérgio e Baco em Constantinopla que têm por forma exterior o quadrado, enquanto no interior os cantos desse mesmo quadrado vão sendo cortados e arredondados até se obter o octógono perfeito já muito perto de centro.

Em Aveiro, como já foi referido, temos apenas dois exemplos de construções religiosas assentes num plano octogonal: a Capela do Senhor das Barrocas de 1732 e a Capela das Almas em Águeda (1769) (fig. 88). A Capela do Senhor das Barrocas, a mais elaborada do núcleo, apresenta tal como a das Almas, uma das faces avançadas, fazendo assim de corredor. É uma forma de alongar o edifício e fazer com que, tal como nas igrejas de planta longitudinal, o crente faça um percurso do exterior para o interior; ou seja, do profano para o sagrado. Estas duas construções apresentam semelhanças com as plantas da Igreja de Nossa Senhora no Monte Garizim e com o Mausoléu de Diocleciano. Apesar destas construções e do espírito e tempo que as envolve serem muito diferentes daquele que esteve presente na construção das capelas do núcleo de Aveiro, existe uma correspondência entre as obras que tem de ser referida. Esta correspondência está intimamente ligada com a teoria de Focillon enunciada n' *A vida das Formas* que nota a existência de soluções arquitectónicas semelhantes em regiões e épocas afastadas.

As razões que levaram à construção destas obras são diferentes. O Senhor das Barrocas representa a crença popular em Cristo, uma vez que no lugar onde hoje existe a capela, teria sido anteriormente erguida, uma imagem rústica de Cristo. Quando após um processo de legitimação de milagres, foi construída a capela, esta passou a chamar-se do

Senhor das Barrocas, pois este era o local onde a mesma estava inserida.<sup>209</sup> A Capela das Almas é uma espécie de Igreja martyrium, a Igreja de Nossa Senhora do Monte Garizim é dedicada ao culto mariano e o Mausoléu de Diocleciano é uma construção de carácter funerário e pagão.

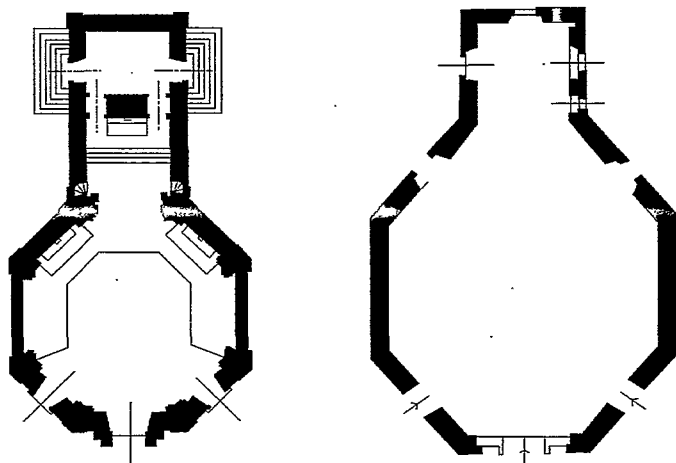


Figura 88. Capela do Senhor das Barrocas, Aveiro e capela de Nossa Senhora das Almas em Águeda.

#### 4.2. Os primórdios do significado das formas: círculo, hexágono e octógono

Já desde os pitagóricos, o número foi de importância superior uma vez que estes, grandes cultores da matemática, julgaram descobrir nos números o princípio, o *arche* que os primeiros filósofos acreditavam estar nos elementos naturais. Envolveram o número numa aura misteriosa e dotaram-no de um simbolismo próprio cujo acesso estava reservado aos iniciados.<sup>210</sup> Era possível alcançar

*“uma harmonia ilustrada na teoria matemática da consonância musical, atribuída a Pitágoras, e na cosmologia matemática que os neoplatonistas reafirmaram e propagaram através da Idade Média.”*<sup>211</sup>

Nascia desta forma a ideia de usar a matemática para conduzir o sucesso arquitectónico. A relação entre a harmonia do número e da arquitectura permitiu empregar a primeira para dissecar, conceber e forjar a última.

<sup>209</sup> João Gonçalves Gaspar, *Capela do Senhor das Barrocas em Aveiro*, Aveiro, Tipave/Aveiro, 1980, pág. 7-8.

<sup>210</sup> Rafael Gamba, *Pequena História da Filosofia*, Planeta Editora, Lisboa, 1993, pág. 39

<sup>211</sup> Roger Scruton, *Estética da Arquitectura*, edições 70, Lisboa, 1979, pág. 65.

Mais tarde, quer no sistema Ptolomeico das esferas planetárias e que antecedeu o sistema de Copérnico, quer na visão de Plotino no que diz respeito às esferas celestes, o número e neste caso, o círculo esteve sempre dotado de forte simbolismo. No primeiro caso, era o centro à volta do qual se movimentavam os planetas. Estes descreviam uma trajectória orientada por círculos que se deslocavam de forma articulada entre si. Na visão de Plotino, uma visão mais teológica, o Uno é o centro, o núcleo representado por um círculo, à volta do qual se ordenam as esferas celestes.

Há dois tipos de divisão espacial arquitectónica, do espaço no plano, uma vez que o presente trabalho se debruça sobre a análise de plantas. Uma é o círculo e a outra é o cruzamento de ortogonais. As restantes formas como o hexágono (ou alvéolos) derivam, segundo alguns autores, das primeiras. As formas circulares, não permitem uma divisão muito nítida do espaço, não autorizam a criação de espaços autónomos. Por isso, o círculo é aplicado com mais frequência em edifícios com função "comunitária" como teatros, estádios e templos. Já as formas rectangulares são mais práticas em termos de divisão do espaço, tornando-se assim as predominantes na maioria dos edifícios de povos civilizados. Mas pensa-se que as plantas circulares foram anteriores às outras, como pode ser demonstrado pelas construções primitivas como as cúpulas, os cones e as habitações em dupla vertente.<sup>212</sup> Actualmente nota-se uma permanência das formas circulares nos chamados povos primitivos de hoje, como os ameríndios e os esquimós.<sup>213</sup>

Outra explicação para utilização do círculo como forma delimitadora do espaço poderá ser o facto de desde sempre, os seres humanos se reunirem à volta de uma fogueira, em círculo. Como podemos constatar, o fogo e o sol são frequentemente associados à forma circular, fazendo assim parte já do nosso inconsciente colectivo. O círculo e a esfera, as formas perfeitas porque apesar de finitas, não têm fronteiras, foram sempre utilizadas como símbolo e metáfora da divindade, como no Ser de Parménides.<sup>214</sup> Desde os megalitos de Stonehenge e Avebury, os cromeleques de Almendres (Alentejo) até às

---

<sup>212</sup> As cúpulas eram habitações primitivas sul americanas e africanas que resultavam do cruzamento de ramos em forma hemisférica. De certa forma, os igloos esquimós são aparentados das cúpulas. Os cones, das zonas tropicais ou subtropicais da Oceânia à Ásia e da África à América, surgiram do corte horizontal das cabanas em cúpula, e posterior colocação em cima, de uma cobertura. Estas construções foram sendo abandonadas em favor das formas rectangulares. As construções em dupla vertente eram aquilo que hoje vemos como telhados, mas que planificados resultam num rectângulo.

<sup>213</sup> Ettore Camesasca, *História Ilustrada de la Casa*, Barcelona e Madrid: Editorial Noguer, 1971.

<sup>214</sup> Parménides (Eleia, 515 a.C. – 450 a. C.) Para Parménides, o Ser era como uma esfera: iniciada, porque não nascia; eterna, porque não morria; completa porque nada lhe faltava para ser esfera e finita porque era possível ver os seus limites e porque se fosse infinita era indefinida, logo não existia.

construções funerárias ou baptismas da Idade Média, passando pelos círculos mágicos da magia branca e negra que evocavam espíritos, o círculo delimita um espaço sagrado.<sup>215</sup> Como são bastantes as teorias que se debruçam sobre o significado das formas, é natural que, a formas diferentes acabem por ser atribuídos os mesmos significados. É o caso do quadrado e do círculo. O quadrado é totalmente terreno e tem por base o número 4, número dos elementos naturais. Mas o círculo também foi utilizado como forma de representação dos 4 elementos.<sup>216</sup>

Na Idade Média, e segundo miniaturas do século XIV, eram os anjos que colocavam em movimento a esfera dos astros fixos que por sua vez impulsionavam o movimento de todas as outras esferas. Esta ideia da esfera relacionada com o cosmos era comum na Idade Média, uma vez que já no século XIII era defendida a ideia de que à semelhança do mundo, o que era divino também era circular, mas movido pelo amor. A Terra era vista como

“o cubo da roda do mundo, cujos raios cruciformes” representavam as quatro estações e as quatro direcções espaciais.<sup>217</sup>

Jâmblico,<sup>218</sup> filósofo neoplatónico da escola síria, defendia a ideia de que a divindade não podia ser obrigada a actuar apenas através do pensamento e desejo de crente. Acerca disto Jâmblico escreveu no seu *De Mysteriis* (II, 11):

---

<sup>215</sup> Na magia branca são invocados espíritos diurnos, enquanto na magia negra são chamadas criaturas maléficas. Os demónios são chamados do interior do círculo, mas este funciona como protecção, como espaço sagrado onde as criaturas das trevas não podem entrar. Kurt Seligmann, *História da Magia*, Edições 70, Lisboa, 1974, pág. 61.

<sup>216</sup> As interpretações são muito diferentes e variam de autor para autor. Como poderemos ver mais à frente neste trabalho, era igualmente atribuído ao triângulo o poder de representar os elementos. Mas neste caso, o elemento Terra é representado por um círculo dividido em quatro por uma linha horizontal e outra vertical, numa alusão ao que será referido aquando a importância das cruzes para a arte cristã. (cf. nota de rodapé 208). A. Frutiger, *Signos, Símbolos, Marcas, Segnales*, Barcelona, Ediciones G. Gili, 1999, pág. 228. Outros autores associam o círculo, não só aos quatro elementos, mas também aos pontos cardiais, aos quatro ventos, às quatro estações do ano, às quatro idades da vida, os quatro humores do corpo humano, e às quatro ciências do *quadrivium* (aritmética, geometria, música e astronomia). Émil Mâle, *L'Art Religieux du XIIe. siècle en France*, Paris, Armand Colin, 1940, 4ª edição, pág. 317.

<sup>217</sup> Alexander Roob, *Alquimia e Misticismo – O Museu Hermético*, Taschen, Londres, 1996, pág. 660-661. Os círculos e quadrados também foram utilizados durante a Idade Média com o propósito de criarem grelhas nas quais se inscreviam símbolos. Mais ou menos complexas, essas grelhas deram origem a siglas utilizadas na cantaria pelas corporações medievais como forma de distinguir a origem da pedra elaborada por um determinado canteiro. Otl Aicher e Martin Kramper, *Sistemas de Signos en la Comunicación Visual*, Ediciones G. Gili, México, 1991, pág. 35.

<sup>218</sup> Jâmblico de Clacídia (Cálcis, 250 d. C. – 330) nasceu na Síria e deverá ter sido discípulo de Porfírio, que curiosamente foi discípulo de Plotino. Atribui-se-lhe o ter inflectido o puro intelectualismo numa decisiva orientação mágico-teúrgica. Escreveu o *De Mysteriis* que nos indica que as duas direcções se mantêm apesar de separadas e até opostas. Por um lado uma linha metafísica que em parte prolonga, em parte modifica e

*“Não é o pensamento que une o teurgo com os deuses... A união perfectiva de actos inefáveis, perfeitamente realizados, actos que estão além de todo o entendimento, quer graças ao poder de símbolos inexprimíveis cuja compreensão só aos deuses pertence.”*

A suprema perfeição que era personificada pela divindade, o ser imortal, não podia ser forçada a actuar em favor de algo que era extremamente imperfeito, como o ser mortal. Pelo contrário; a divindade só podia ser induzida a actuar em favor dos símbolos e das fórmulas que ela mesmo tinha sugerido aos homens que conheciam os seus mistérios. Ela só podia agir quando invocados os cerimoniais próprios e em favor não do Homem, mas daquilo que representavam. Assim, os ritos e os símbolos eram o que fazia com que o Homem se pudesse aproximar correctamente dos deuses. Séculos mais tarde também Goethe refere a importância dos símbolos ao dizer que tudo o que está dentro (Ideia) está igualmente fora (Forma).<sup>219</sup>

Na nossa cultura mediterrânea o desenvolvimento dos edifícios sagrados tem estado dotado de uma conotação simbólica que obriga à existência de ideias muito concretas acerca da relação entre o Homem e o cosmos. É o caso dos templos escalonados ou das cúpulas funerárias. No primeiro caso nota-se a presença das crenças que os antigos teriam acerca da existência de diversas esferas planetárias. No segundo, os edifícios de tipo funerário dotados de cúpula tendiam a facilitar a ascensão da alma do defunto e conferiam a esperança de renascimento trazida por essa ascensão. A alma passava por vários céus ou esferas celestes sobrepostas, que estariam em consonância com as diferentes hierarquias de espíritos existentes, assim como com as diversas etapas pelas quais devia passar a alma no seu processo de purificação.

O templo terreno e sacro – não apenas religioso – deveria ser uma evocação do templo de Jerusalém celeste, de forma quadrada e que é retratado no Apocalipse nos capítulos 21 e 22. A ordem de construção teria sido dada por uma entidade superior e celeste, tal como acontece um pouco por todo o Antigo Testamento.<sup>220</sup> Estas descrições são

---

simplifica o sistema de Plotino; por outro, a via da salvação que ele propõe através da teurgia. Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, Edição Século XXI, Editorial Verbo, Lisboa/S. Paulo, vol. 16, pág. 558.

<sup>219</sup> Na verdade, esta ideia é uma inversão do platonismo tradicional em que o mundo das formas é apenas uma sombra da ideia. Jean Eduardo Cirlot, Dicionário de símbolos, Madrid: Siruela, 1998, pág. 213.

<sup>220</sup> São exemplos disto a construção da Arca da Aliança, cujas indicações foram transmitidas por Deus aos seus construtores. O Livro do Apocalipse teria sido redigido tendo como base o testemunho um anjo. A

relevantes para a compreensão das tendências arquitectónicas rivais da Idade Média e do Renascimento personificadas por Babel e Jericó respectivamente.<sup>221</sup>

Desde o Antigo Testamento até à Antiguidade, a necessidade de conferir beleza aos edifícios religiosos através de ornamentos, de símbolos ou de uma construção legitimada pela proporção e pela geometria, continuou. A expressão “Ad majoram dei gloriam”, utilizada pelo Judaísmo, era também uma forma de justificação para o embelezamento das construções religiosas. A representação divina na Terra deveria ser uma fonte de inspiração para os fiéis, mas também um orgulho para Deus. O Abade de Suger comunga com esta ideia ao dirigir construções religiosas onde defendia a ornamentação e fazia a apologia da altura como forma de mostrar o edifício e agradar a Deus.<sup>222</sup> A beleza dos templos religiosos, bem como a verdadeira beleza da arquitectura devia residir na sua forma, tal como Platão afirmava no *Filebo*:

*“Quando falo da beleza das figuras, não quero dizer aquilo que a maior parte das pessoas entende por estas palavras, seres vivos por exemplo, ou pinturas; entendo, diz o argumento, a linha recta, o círculo, as figuras planas e sólidas formadas a partir da linha e do círculo por meio do torno, das réguas, dos esquadros, se me estás a compreender. Porque afirmo que estas figuras não são, como as outras, belas relativamente mas que são sempre belas por si mesmas e pela sua natureza.”*<sup>223</sup>

---

passagem que retrata a construção de Jerusalém não é uma descrição da mesma, mas antes uma descrição do templo já depois de ter sido edificado. A geometria divina serviu mais tarde os interesses maçónicos. No decorrer do trabalho realizado na loja maçónica o compasso e o esquadro são colocados sobre a Bíblia em forma de cruz. Assim colocados são designados de “as três luzes maiores”. Por outro lado, na cosmologia pitagórica cristã, Deus é o arquitecto de uma ordem perfeita em que o amor fraterno é a medida de todas as coisas. Segundo esta visão o nosso corpo era também a matéria-prima de Deus, ele era o arquitecto, e o corpo humano, o templo. “(...) Porque nós outros somos cooperadores de Deus: vós sois agricultura de Deus, sois edifício de Deus (...)” (Coríntios, 3, 9-11:). Alexander Roob, *Alquimia e Misticismo – O Museu Hermético*, Taschen, Londres, 1996, pág. 630-631.

<sup>221</sup> A construção de Babel não se concretizou por causa de um problema de linguagem. Foi a fala que tornou Babel uma tragédia. Ao utilizar a língua para confundir e dispersar o povo, o Antigo Testamento abre a hipótese de o Senhor ter utilizado a escrita misturando assim os fonemas da língua ocidental com as representações ideográficas da língua oriental, ou seja, uma escrita na vertical (a escrita ocidental de sons é feita na horizontal e escrita de imagens é feita na vertical). Na Idade Média, o pensamento arquitectónico assumiu, como Babel, um sentido vertical que mostrava a relação Deus-Homem. No caso de Jericó, foi o som que alertou para a destruição da cidade (“E quando ouvirdes um longo clangor do como do carneiro e o som das trombetas crescer e vós o escutardes, todo o povo interromperá em grande clamor; e a muralha da cidade desabarà. Então o povo subirá para a cidade, cada um seguindo o que lhe ficar em frente” Josué 6:5). Podemos estabelecer uma correspondência entre os edifícios da renascença que seguem uma orientação horizontal e a descrição bíblica da cidade de Jericó. Derrick de Kerckhove, *A Pele da Cultura*, Relógio d’ Água, Lisboa, 1997, 117-121.

<sup>222</sup> O Abade de Suger descreve a sua Igreja como “impregnada de uma luz maravilhosa e contínua, que entra pelas mais sagradas janelas”. David Jacobs, *Arquitectura*, trad. De José António Mendonça da Cruz, Editorial Verbo, Lisboa, 1978, pág. 85.

<sup>223</sup> Platão, “Diálogos IV” in *Filebo*, trad. da versão francesa de Maria Gabriela de Bragança, Colecção Livros de Bolso, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1969, pág. 219.

Sobre a prática arquitectónica da Antiguidade, Vitruvius descreveu a forma para construir dotando os edifícios dessa beleza de que Platão falava. Os edifícios deveriam ser trabalhados segundo dois eixos. Um era o eixo norte-sul e outro, o eixo leste-oeste. No cruzamento desses eixos erguia-se um mastro à volta do qual se construía o círculo da base. Observava-se em seguida a sombra projectada desse círculo tanto de manhã como à tarde e calculava-se a distância máxima entre elas. Os dois círculos centrados nos pontos cardeais do círculo da base, ao intersectarem-se, indicavam os ângulos do quadrado. A partir daqui podia construir-se o terceiro elemento primordial da arquitectura; ou seja a cruz, e com estes três elementos, podiam ser elaboradas todas as formas. Os edifícios de que aqui falamos (gregos, romanos, pagãos ou cristãos) são dotados de uma beleza intrínseca, conferida pela proporção, pela regra, pela matemática, e por consequência, pelo símbolo. Esta noção de arquitectura enquanto ciência sagrada vem do Timeu de Platão e remonta aos pitagóricos.<sup>224</sup>

Neste contexto de ordem matemática, é inevitável a questão do número e a presença do seu simbolismo que se notou tanto na arquitectura sagrada, como também na música, tal como enunciado por Santo Agostinho no tratado *De Musica*.<sup>225</sup> A nível de importância, a primeira relação simbólica que o número estabelece com a arquitectura é na secção dourada, na Idade Média, seguindo-se a Tetraktys ou Década. A Tetraktys era a base de todos os números do Universo e formada pela soma dos quatro primeiros números. Tinha por base o número cinco que era para os Pitagóricos o número nupcial porque unia o primeiro número par ao primeiro número ímpar; ou seja, a “fêmea” e o “macho”.<sup>226</sup>

<sup>224</sup> Jean Hani, *O Simbolismo do templo Cristão*, Edições 70, Lisboa, 1981, págs. 35.

<sup>225</sup> Segundo Santo Agostinho o número conduzia o comum para a realidade divina. Também neste tratado, ele equiparava a música à arquitectura, dizendo que eram irmãs e filhas do número. Os construtores da Idade Média faziam por vezes a analogia entre a arquitectura e a teoria musical. Porém, esta relação é mais antiga. Pitágoras determinou as relações numéricas simples, ou proporções, a partir das divisões musicais de uma corda. A questão da harmonia das esferas remonta a Pitágoras, que atribuiu a altura das notas de cada planeta na escala de tons celestial. Mais tarde esta ideia foi recuperada por Kepler que tornou o sistema mais complexo. Alexander Roob, *Alquimia e Misticismo – O Museu Hermético*, Taschen, Londres, 1996, pág. 90. A noção de “harmonia musical” foi aproveitada por Frei Luís de Leão na sua Ode a Salinas, onde vemos a origem de “música celestial”. Rafael Gamba, *Pequena História da Filosofia*, Planeta Editora, Lisboa, 1993, pág. 39.

<sup>226</sup> A tetraktys é o resultado da soma dos quatro primeiros números:  $1+2+3+4=10$ . Era o número sagrado e fundamental dos pitagóricos pelo qual juravam a sua fidelidade. Simboliza a unidade, origem e princípio, a dualidade das oposições e as complementaridades, o triunfo da trindade que se destaca do quatro. Era no *Timeu* a figura de que Deus se servia para ordenar o Universo. Os dez primeiros números, na tradição grega pertencem ao espírito, são entidades, arquétipos e símbolos. A Pêntada era o resultado da soma da “fêmea” com o “macho”; ou seja,  $2+3=5$ .<sup>226</sup> Rafael Gamba, *Pequena História da Filosofia*, Planeta Editora, Lisboa, 1993, pág. 39.

Desde logo se nota a presença de duas formas básicas com simbolismos opostos: de um lado o círculo, e do outro o quadrado.<sup>227</sup> Tradicionalmente o círculo era conotado com o espaço celeste. O círculo, símbolo da unidade do absoluto na medida em que se une a si mesmo, continha a suprema perfeição, opondo-se ao terreno que é representado pelo quadrado (símbolo de tudo o que é estático e puramente material, símbolo dos quatro elementos). No entanto, um edifício sagrado podia assentar numa planta de tipo quadrado que nos falaria da existência de um mundo material e terreno que todos conhecemos. Para isso, e para que não se verificasse uma antítese entre o significado do quadrado e o significado inerente às construções sagradas, estes monumentos encontravam-se geralmente coroados por uma cúpula esférica que simbolizava a abóbada celeste e que geralmente estava decorada com representações que recriavam o processo de ascensão: pinturas de estrelas, pássaros e anjos.<sup>228</sup> Também era frequente que a união entre o Céu e a Terra se representasse através de uma escala simbólica feita por meio de sete níveis. Estes coincidiam com as sete etapas da iniciação espiritual.<sup>229</sup> Por exemplo; os textos bíblicos falam-nos, no sonho de Jacob, da existência de uma escala celeste com sete degraus onde os anjos que estavam em comunicação com Deus subiam e desciam.<sup>230</sup> No entanto o símbolo central da arte cristã não é o círculo, mas a cruz ou o crucifixo.<sup>231</sup> No

<sup>227</sup> Todas as formas derivam destas duas. O triângulo não foi considerado, uma vez que não aparece na sua forma mais pura nas plantas dos edifícios religiosos, mas antes combinado e repetido. No entanto, o triângulo aparece muitas vezes inscrito dentro de círculos e quadrados, principalmente quando se trata da união entre pontos do Zodíaco. Aqui, cada ângulo do triângulo, dependendo da sua disposição, representa um elemento. A Frutiger, *Signos, Símbolos, Marcas, Segnales*, Barcelona, Ediciones G. Gili, 1999, pág. 227. Também podemos ver esta relação entre a interpretação da forma da Terra e os doze pontos do Zodíaco, na enciclopédia das religiões alsacianas de Sainte Odile. Lá a Terra é representada como estando imóvel, e à volta dela gravitam os sete planetas que descrevem círculos concêntricos, o firmamento, as estrelas fixas (tal como no sistema de Ptolomeu) e os signos do Zodíaco. Émile Mâle, *L'Art Religieux du XIIe. siècle en France*, Paris, Armand Colin, 1940, 4ª edição, pág. 317-318. Foram igualmente utilizados no estudo de plantas de edifícios pertencentes à ordem dos templários. Alguns destes edifícios tinham por base o número oito e por isso, inspiravam-se no Templo de Salomão. Ora o Símbolo de Salomão era justamente a estrela de seis pontos, os dois triângulos invertidos. Estes triângulos encontravam-se, segundo as descrições, nas duas colunas à entrada do Templo de Salomão. Na coluna da direita era possível observar o triângulo com vértice aponte para cima (masculino), enquanto na esquerda, o triângulo estava invertido (feminino). Kurt Seligmann, *História da Magia*, Edições 70, Lisboa, 1974, pág. 60. O círculo era para Serlio a forma mais perfeita. O quadrado era no entanto a base para a construção de templos octogonais, que muitas vezes funcionava como enquadramento a templos das mais diversas formas como aqueles assentes em cruz grega, e operavam como módulo de edifícios longitudinais.

<sup>228</sup> Já nas Escrituras, no Livro dos Provérbios há uma alusão à importância da cúpula: "Quando Deus fixava os céus, eu lá estava e também quando colocava um arco sobre a face do abismo" (Provérbios, 8, 27). Igualmente nas paredes do templo de Ramsés II podia ler-se numa inscrição: "Este templo é como o céu em todas as suas disposições". Nos túmulos egípcios era representado o céu ("abóbada" celeste) repleta de estrelas. O motivo repete-se na arte cristã.

<sup>229</sup> Esta relação era frequente na maçonaria.

<sup>230</sup> Jean Hani, *O Simbolismo do templo Cristão*, Edições 70, Lisboa, 1981, págs. 29-31.

<sup>231</sup> Esta ligação da arte com as cruzes prende-se com a concepção física, a aparência do mundo, que desde sempre preocupou os homens. A ideia grega era de que a Terra era redonda. Na Idade Média, por sua vez, combinou-se esta ideia da Antiguidade com o mito bíblico da Terra plana cujo modelo é a imagem do Globo segundo Crates de Malo (160 a.C.). Ali era possível observar uma esfera com quatro pequenas ilhas

período carolíngio era utilizada a cruz grega e a forma circular estava implicitamente ligada e contida na cruz. Mas, durante o correr do tempo o centro vai desenvolver-se em altura e daí a passagem para a cruz latina, forma que hoje é a mais comum. Esta evolução é importante, uma vez que ela corresponde igualmente à evolução interior do Cristianismo na Alta Idade Média. Segundo Jung, a cruz latina simboliza a tendência de deslocar o centro do Homem e o seu centro terrestre, para o centro espiritual.<sup>232</sup>

Durante o Renascimento, operou-se na concepção do mundo um acontecimento especial. O movimento que fazia a apologia da altura – e que atingiu o seu ponto culminante a nível artístico com o gótico – sofre um revés. O Homem redescobre as belezas da Natureza e do corpo e demonstra que a Terra é uma esfera.<sup>233</sup> O mundo do misticismo, do irracional, dos sentimentos religiosos que tiveram um papel muito importante na Idade Média, foi rejeitado em favor de um pensamento lógico. Ao mesmo tempo, a arte torna-se mais realista e sensual. Deixa de tratar unicamente os temas religiosos da Idade Média e abarca a totalidade do mundo visível. Contrastando com a altura das catedrais góticas, surgem os planos circulares que ganham vantagem sobre os anteriores, substituindo a cruz latina. No entanto, esta mudança na forma, deveu-se a motivos estéticos e não religiosos. Só isto pode explicar a centralidade das igrejas religiosas circulares.<sup>234</sup>

A forma dos edifícios religiosos do distrito de Aveiro que aqui são referidos está subjacente a um objectivo, nem que esse objectivo seja a aquisição de alguma erudição através da cópia de modelos mais elaborados, ou mesmo a superstição. Podemos desde já dizer que na base destas construções estão sentimentos de regularidade e desejo de estabilidade, pois os edifícios assentam todos em plantas poligonais regulares.

---

diametralmente opostas, estas sim, planas. Uma das únicas excepções às teorias medievais esta presente no Tratado da Esfera de João Sacrobosco. Surgiram várias teorias como a da divisão do Mundo em duas partes (a região do éter e dos elementos), a teoria das 5 zonas e teoria das duas zonas (das quatro zonas passou-se a duas (uma zona habitada, provavelmente a Europa e outra, os Antípodas) Na Idade Média o plano terrestre era representado por um círculo cuja superfície estava dividida em três partes pela letra "T" que separava a Europa da Ásia e da África. No cruzamento da vertical e da horizontal do "T" encontrava-se Jerusalém, o centro do Mundo. As descobertas marítimas fizeram cair por terra esta tese. W. G. L. Randles, Da Terra Plana ao Globo Terrestre, Gradiva Editora, Lisboa, 1990, pág. 11-21. Ainda hoje, a importância da cruz na arte cristã é visível na cruz de Jerusalém, uma cruz com quatro pequenas cruces entre os braços da cruz principal, representando os quatro cantos do Mundo de onde os cristãos chegaram até Jerusalém.

<sup>232</sup> C. G. Jung, L'Homme et ses symboles, Paris, Robert Laffont, 1964, pág. 243-244.

<sup>233</sup> No canto X dos Lusíadas há uma alusão a esta ideia quando Tétis leva Gama ao topo de um monte de onde se podia ver a Terra redonda: "Não andam muito, que no erguido cume (...). Aqui um globo vêem no ar, (...) De modo que o seu centro está evidente (...)". Lusíadas, Canto X.

<sup>234</sup> C. G. Jung, L'Homme et ses symboles, Paris, Robert Laffont, 1964, pág. 243-244.

#### 4.3. O ciclo do círculo aveirense

Os edifícios circulares que chegaram ao mediterrâneo oriental e ocidental através das diferentes correntes culturais tinham raízes pré-históricas. Mantém-se por aqui alguns séculos até ao desaparecimento da cultura micénica. Estas concepções para edificações de planta centralizada dão um novo fôlego aos edifícios; primeiro aos edifícios romanos, depois aos pré-românicos e por fim, aos renascentistas. Adoptam dos gregos a forma clássica dos tholos, e para os sepulcros, o antigo modelo mediterrâneo dos túmulos.<sup>235</sup>

As construções de carácter funerário variavam em configuração, mas no geral todas elas possuíam aposentos para o culto e rituais relacionados com as cerimónias fúnebres. A própria cúpula que fechava os monumentos tinha um significado. Na Grécia arcaica e clássica, os edifícios de planta circular não eram frequentes, pois só passaram a ter importância a partir dos tholos de Delfos e Epidauro, locais que estavam envolvidos numa grande mística.<sup>236</sup> As construções religiosas – inseridas neste contexto – assentes em planta circular cuja data é anterior ao Renascimento, como a mesquita de Omar (iniciada 643) por exemplo, inspiraram outras construções. Neste caso, a mesquita de Omar sugeriu a construção da capela dos Templários em Tomar.

O círculo simboliza a perfeição, a homogeneidade e o mundo, o sol e a totalidade da alma em todos os seus aspectos, e abarca a relação do Homem com Deus. Nenhuma das capelas de planta circular presentes no distrito de Aveiro apresenta um grau de elaboração que nos permita fazer a sua análise de forma exacta, sem entrar em suposições.

Tendo em conta que a forma circular, segundo a filosofia e a teologia, pode simbolizar a bondade da divindade, podemos então dizer que a sua aplicação a capelas dedicadas a santos mártires está correcta. Da mesma forma, como simboliza o princípio e o fim, e como se caracteriza por ser uma forma estéril, pode levar-nos a fazer a associação com a perenidade da vida dos mártires uma vez que estes ficam perpetuados através da sua

<sup>235</sup> Werner Müller, Gunther Vogel, Atlas de Arquitectura – 1. Generalidades. De Mesopotâmia a Bizâncio, Alianza Editorial, Madrid, 1995, pág. 251.

<sup>236</sup> Também os tholos, na sua origem, socorriam-se de um vasto conjunto de passadiços subterrâneos circulares concêntricos que formavam uma espécie de pequeno labirinto, tornando assim incógnita a sua verdadeira função. Werner Müller, Gunther Vogel, Atlas de Arquitectura – 1. Generalidades. De Mesopotâmia a Bizâncio, Alianza Editorial, Madrid, 1995, pág. 149-151.

santificação.<sup>237</sup> Também podemos fazer uma analogia entre o significado do círculo para Jung e o tipo de templos onde podemos encontrar esta forma. Para Jung o círculo era a forma do “Si mesmo”, e por isso, envolvente, protectora, algo que também é possível encontrar nas capelas circulares do distrito e que já foram aqui referidas.<sup>238</sup> Estes santos mártires que pereceram por fé podem ser a imagem de uma protecção aos crentes.

Os santos aqui falados, a quem se destina o culto exercido nas capelas do distrito, são quase todos mártires, e por consequência, o reflexo de Cristo, a sua humanização. Esta é uma forma da Igreja romana se aproximar dos seus crentes: humanizando Cristo através da sua aparência humana, não esquecendo nunca que estes santos mártires são o símbolo do Homem perfeito; ou seja, o próprio Cristo.

Apesar do que se disse acerca das referências ao círculo no Apocalipse, nas tradições cristãs e judaicas, esta forma não se encontra nas construções bíblicas, sendo antes de origem bizantina. Os arquitectos bizantinos construíram tendo como fonte de inspiração a Igreja do Santo Sepulcro em Jerusalém, mas arredondaram as formas, tal como aconteceu com as igrejas construídas pelos templários. Assim como em termos arquitectónicos as formas circulares regulares irradiadas, que se expandem, transmitem uma sensação de força e resistência; essas leis aplicam-se ao espiritual. Juntamente com o trapézio, o quadrado e o rectângulo, o círculo assinala um progresso do irregular para o regular; ou seja, uma evolução moral. A própria vida de Cristo não é mais do que o trajecto que vai da Terra ao Céu e que retorna à Terra (embora de forma imaterial); ou seja, um círculo.

A construção das outras figuras aqui abordadas (o hexágono e o octógono), derivam da dissecação da forma circular.

#### **4.4. O significado do hexágono nas construções religiosas aveirenses – a forma com mais exemplos**

A ideia da estrutura dos seres inorgânicos é regulada por figuras regulares do tipo cúbico ou hexagonal, enquanto a estrutura dos seres orgânicos é regida por figuras pentagonais.

<sup>237</sup> Jean Claude Chevalier, Dicionário de Símbolo: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números, Lisboa, Teorema, 1994, págs. 201-204.

<sup>238</sup> C. G. Jung, L'Homme et ses symboles, Paris, Robert Laffont, 1964, pág. 240.

Esta é uma ideia recente e por isso, não terá influenciado as construções hexagonais aqui referidas. Porém podemos dizer que o hexágono transmite uma harmonia apática, enquanto a estrutura pentagonal é mais viva, mais agitada.<sup>239</sup>

O algarismo 6 também tem um significado muito especial uma vez que, quando repetido três vezes forma o número 666; ou seja, o correspondente ao nome da Besta, segundo o Apocalipse (13, 17 e 18). Desta forma, o seis tanto pode pender para o Bem como para o Mal. No primeiro caso pela sua descrição, aproxima-se de Deus, e no segundo, aproxima-se da revolta. É no entanto o número bíblico da criação<sup>240</sup>, do hexâmetro, é o número que funciona como intermediário entre a insinuação e a materialização. É o número do equilíbrio e da ambivalência pois resulta da soma dos lados de dois triângulos e por isso é o símbolo da alma humana que é igualmente ambivalente.<sup>241</sup> Segundo Luc Benoist:

*"O seis é o macrocosmos, o mundo criado durante os seis dias, a estabilidade, o equilíbrio, a natura naturata, as seis direcções do espaço (as quatro horizontais, o zénite e o nadir). É a beleza do mundo e a sua harmonia, representada pelo planeta Vénus (...) É o selo de Salomão..."*<sup>242</sup>

O seis é também o número do material e por isso, na Antiguidade era dedicado a Vénus, deusa do amor físico, tal como podemos ver no templo de Vénus em Baalbek (neste templo, são seis as colunas que rodeiam o núcleo). Talvez por isso não seja de estranhar o facto de o seis ser um número conotado com a virgindade e com a balança. Curiosamente, das sete capelas do distrito de Aveiro cuja base está assente num hexágono, quatro são dedicadas ao culto da Virgem, ainda que por intermédio de Nossas Senhoras que representam esse culto. É o caso da capela da Madre de Deus (Aveiro), a capela do Castelo da Feira (ou da Nossa Senhora da Encarnação), a Capela de Nossa Senhora da Piedade e a Capela de Nossa Senhora das Areias. De uma forma indirecta, todas estas construções são dedicadas à Virgem Maria pois o culto era dirigido às suas representantes mais directas, às suas intermediárias com as populações.

Embora a base de todos os edifícios de planta hexagonal seja um círculo, dentro desta forma estão inseridas todas as outras, que surgem quer pela inscrição sucessiva de

<sup>239</sup> Jean Hani, *O Simbolismo do templo Cristão*, Edições 70, Lisboa, 1981, págs. 37.

<sup>240</sup> Os seis dias da criação; ao sétimo Deus descansou.

<sup>241</sup> Jean Eduardo Cirlot, *Dicionário de símbolos*, Madrid, Siruela, 1998, pág. 336.

<sup>242</sup> Luc Benoist, *Signos, Símbolos e Mitos*, Colecção Perspectivas do Homem, Edições 70, Lisboa, 1975, pág. 65.

formas, quer pela segmentação da forma básica em quatro, oito ou dezasseis partes. Isto permite obter edifícios que transmitem a sensação de estabilidade e equilíbrio que o pentágono não transmite. Segundo Jorge Luís Borges na sua "Biblioteca de Babel", o Universo (que para o escritor era o espaço físico da biblioteca), era constituído por um número indefinido de galerias hexagonais. Já no romance "O Nome da Rosa", o italiano Umberto Eco mostrou a sua biblioteca de forma quase octogonal.<sup>243</sup> O espaço de conhecimento parece de facto estabelecer uma comparação entre o número e o seu significado, tal como o espaço sagrado.

#### 4.5. Dois exemplos aveirenses de capelas octogonais

O algarismo 8 tem um significado diferente dos anteriores, isto porque se for repetido três vezes perfaz o número 888, o correspondente ao nome de Jesus em grego, segundo a gematria.

*"O oito é a oitava, a realização, o equilíbrio, o repouso, o acorde perfeito, a balança dos cabalistas, o baptismo dos cristãos, o mundo intermédio entre o circunferência do céu e a quadratura da Terra. O ponto de paragem da manifestação".*<sup>244</sup>

O oito é um número que está igualmente ligado aos sete passos da Iniciação, uma vez que o oitavo é o Paraíso e ao oitavo dia se criou o Homem novo e pleno na sua graça.<sup>245</sup>

Assim, a forma que lhe corresponde, o octógono, tem também um simbolismo próprio. O octógono é o estádio intermédio entre o círculo e o quadrado; ou seja, entre a perfeição do círculo, a ordem celeste (que Jung dizia ser a unidade interior)<sup>246</sup> e o quadrado, a ordem terrestre (que representa o estado pluralista do Homem ainda a tentar alcançar esse patamar de perfeição). Os ornamentos, construções e composições baseadas no octógono simbolizam a regeneração espiritual devido a esta ideia que faz do número oito a união, o intermediário entre o quadrado e o círculo.

<sup>243</sup> Esta ideia de associação da área de conhecimento ao número parece estar igualmente relacionada com o mito de Teseu e do labirinto de Cnossos. O herói perdido no labirinto chega a um centro (o centro do problema onde se encontra o Minotauro) e de lá só sai com a ajuda exterior do fio de Ariane, ou seja, a ajuda do Amor. Jorge Luís Borges, "A Biblioteca de Babel" in *Ficções*, Edição Livros do Brasil, Lisboa, 1985, 83-94. Umberto Eco, *O Nome da Rosa*, Difel, Lisboa, 1994, 8ª edição.

<sup>244</sup> Luc Benoist, *Signos, Símbolos e Mitos*, Colecção Perspectivas do Homem, Edições 70, Lisboa, 1975, pág. 70.

<sup>245</sup> J. C. Cooper, *Diccionario de símbolos*, Ediciones G. Gili, Barcelona, 2000, pág. 132.

<sup>246</sup> C. G. Jung, *L'Homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964, pág. 240.

Como foi referido anteriormente, os edifícios funerários e os baptistérios são algumas das construções que se desenvolvem em planta poligonal. O facto de em ambas ser aplicado o octógono deve-se ao oito, enquanto número de regeneração, permitir nestas construções transmitir a ideia de renascimento. No primeiro caso trata-se de uma ressurreição e no segundo, de entrega a Deus.<sup>247</sup>

Na Idade Média, e devido ao seu sentido regenerador, foi o número emblemático das águas baptismas, uma vez que a maioria dos baptistérios foram construídos numa base octogonal e a sua cúpula – quando esta existe – está directamente apoiada nas colunas que marcam a forma oitavada.<sup>248</sup> O octógono tem relação com as serpentes enlaçadas do caduceu<sup>249</sup>, mas também com os movimentos espiralados que representam o infinito do céu.

São apenas dois os exemplos aveirenses de edifícios religiosos assentes em planta octogonal: a Capela do Senhor das Barrocas e a Capela das Almas. A primeira, é o exemplo mais elaborado da arquitectura barroca desenvolvida em planta poligonal regular no distrito de Aveiro. A sua construção é atribuída a Ludovice, mas tal como todas as outras capelas do núcleo, a autoria é uma incógnita. O que se conhece apenas é que a capela começou logo a ser construída mal se provou a veracidade dos milagres atribuídos ao local onde se encontrava uma imagem de Cristo, o que prova que existia vontade e meios materiais para tal.<sup>250</sup> A analogia entre a forma octogonal desta capela e a dos

---

<sup>247</sup> O baptismo não era, até há pouco tempo, aplicado apenas em crianças, de modo que não podemos vê-lo como iniciação. Além disso, o baptismo cristão, bem como o crisma é considerado um renascer. Os baptistérios e os mausoléus de alguns imperadores pagãos do século IV teriam sido influenciados pela construção do Panteão e este pelos balneários romanos. H. W. Janson, *História da Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, 6ª edição, 1998, pág. 201.

<sup>248</sup> Jean Eduardo Cirlot, *Dicionário de símbolos*, Madrid, Siruela, 1998, págs. 336-337. O simbolismo das águas implica tanto a morte como o renascimento. Este discurso simbólico baptismal coincide com o uso do octógono no Santo Sepulcro em Jerusalém, uma vez que o baptismo pressupõe a morte do Homem velho para renascer através da água para a vida sobrenatural. No entanto, há outra opinião em relação à relação entre o octógono, a morte e o baptismo. O octógono pode de facto ser a forma que simboliza a ressurreição, enquanto o hexágono seria o número da morte, segundo a simbologia de Santo Ambrósio. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994, pág. 482. Também na pintura é feita alusão ao simbolismo da morte e da ressurreição presente no octógono como podemos ver n' *A Fonte da Graça* (1423-29; Prado, Madrid) e na *Adoração do Cordeiro Místico* (1425-29) de Jan van Eyck. As duas obras apresentam octógonos na cenografia que enquadra as cenas.

<sup>249</sup> O caduceu era na mitologia a varinha lisa de oliveira, rodeada de duas serpentes e com asas terminais – a mesma insígnia de Mercúrio. Primitivamente, a extremidade era composta por dois chifres entrecruzados que formavam um oito aberto. Representa o equilíbrio de forças antagónicas pois confronta a potência espiritual com a potência natural.

<sup>250</sup> João Gaspar Gonçalves, *A Capela do Senhor das Barrocas em Aveiro*, Aveiro, Tipave/Aveiro, 1980, pág. 10.

baptistérios italianos também já foi feita, embora de maneira desproporcionada.<sup>251</sup> De facto o único ponto comum entre a capela do Senhor das Barrocas e o Baptistério de Florença ou o de Pisa é a forma da planta onde assentam. Mas o octógono não está somente relacionado com o baptismo, nem é apenas esta a forma de transição entre o mundo terrestre (quadrado) e o mundo celeste (círculo).

De maneira espontânea ou pensada, a verdade é que as duas únicas capelas do distrito cuja planta é um octógono são também as mais recentes. De todo o núcleo, estas foram as últimas a serem construídas: uma é de 1732 (Senhor das Barrocas) e a outra de 1769 (Capela das Almas). Podemos então tomá-las como o reflexo de um processo construtivo mais pensado, ponderado e que, por ser mais tardio se socorreu de modelos adicionais em relação às anteriores construções poligonais.<sup>252</sup> Também é notório que estas capelas representam bem as características enunciadas pelo número oito: calma, realização, equilíbrio, repouso.

Através da comparação de plantas, podemos estabelecer um paralelo entre a construção da Capela das Almas em Águeda, a Igreja da Consolação em Elvas e o desenho do projecto de uma Igreja de Santa Engrácia elaborado por João Antunes, partindo de um desenho de Serlio, uma vez que, entre todas as construções octogonais aqui referidas, é que apresenta mais semelhanças com a arquitectura aveirense. Simultaneamente, os quatro exemplos acima referidos (Capela das Almas em Águeda, Senhor das Barrocas, Igreja da Consolação e o projecto do Padre Francisco Tinoco) apresentam uma outra semelhança que é no alongamento da entrada. Todas elas aproveitam a face de entrada para elaborarem um corredor que antecede a chegada ao centro do edifício. Enquanto construções anteriores, como as Igrejas de Santa Engrácia e Bom Jesus da Cruz sugerem apenas a forma octogonal, a igreja da Consolação e o projecto do Padre Tinoco são as únicas que a assumem. Nos edifícios de Aveiro, este artifício não é muito evidente, uma vez que as capelas são de pequenas dimensões.

---

<sup>251</sup> Marcel Dieulafoy, *Art in Spain and Portugal*, William Heinemann, Londres, 1913.

<sup>252</sup> De facto as grandes construções octogonais presentes em território nacional são anteriores à edificação das duas capelas octogonais do distrito de Aveiro. As Igreja de Santa Engrácia, a Igreja de Bom Jesus da Cruz, a Igreja das Domínicas e da Consolação em Elvas foram realizadas nos séculos XV ou XVII, com excepção para a Igreja de Santa Engrácia cuja construção se prolongou no tempo até ao século XX.

#### 4.6. Conclusão

As formas mais frequentes para planos de edifícios de planta centralizada são os círculos, quadrados ou formas derivadas desta última, como os hexágonos e os octógonos. Estas são as formas – círculo, hexágono e octógono – que estão representadas no núcleo de Aveiro.

Durante o capítulo é estabelecida de forma hipotética uma linha que liga os edifícios de planta circular desde a Antiguidade até aos exemplos aveirenses, comparando as suas formas e o culto exercido no interior desses espaços. A mesma linha é elaborada para edifícios assentes em hexágonos e octógonos.

Apesar de ser uma suposição, esta linha mostra-nos que ao existir uma correspondência entre exemplos em condições díspares que nunca poderiam ter sido confrontados, existe uma memória colectiva que atravessa culturas e séculos. A forma, e no caso do octógono e do hexágono, o número, estão assim associados a significados próprios inatos e imutáveis. No caso de Aveiro, a associação entre forma e significado levou à atribuição de formas circulares a edifícios ligados ao culto de santos mártires; da forma hexagonal ao culto mariano e da forma octogonal a edifícios mais recentes, talvez por estes estarem mais próximos do Barroco.

Algumas das construções do núcleo aveirense são anteriores à presença do Barroco em território português. Podemos considerá-las a expressão dessa memória colectiva, uma vez que os edifícios poligonais dos centros culturais de Portugal são posteriores a estas construções regionais. O capítulo mostra-nos a forma exterior, mas o interior é igualmente importante, pois o carácter regional destas capelas só pode ser explicado pelo seu interior.

### 5.1. A importância do interior das capelas para explicar o carácter do exterior

O IV capítulo do trabalho em questão reflecte um pouco sobre o interior das capelas do distrito de Aveiro. Tal com vimos foi realizada uma aproximação progressiva ao tema das capelas de planta poligonal do distrito de Aveiro: primeiro foi elaborado o contexto histórico, social e até cultural da época (séculos XVI, XVII e XVIII); seguiu-se uma explanação mais incisiva sobre as principais fontes deste tipo de arquitectura; passou-se para a comparação entre essas fontes e influências, e os exemplos estudados e procede-se agora à descrição do interior e exterior das capelas, tentando estabelecer entre elas as devidas correspondências.

Pensa-se que esta tendência para a concentração de plantas poligonais de aspecto pouco flexível e assumidas na sua forma que se verifica acentuadamente no distrito de Aveiro, se prenda com o facto de o sul do país ter estado menos aberto ao Barroco rigoroso, adoptando-o sempre de uma forma dissimulada, combinando as formas poligonais básicas com outras. O norte do território nacional foi mais permeável a essa entrada de novos modelos. Por outro lado, existe também a questão da erudição no tratamento das formas: Lisboa era a capital do reino e por isso tinha de estar sempre bem representada em termos de obras.<sup>253</sup> No restante território as construções iam acontecendo à medida das necessidades dos habitantes. Mesmo com o aval real as obras eram realizadas por pedreiros, mestres-de-obras e pelas próprias populações. Os projectos sofriam observância de arquitectos experientes ou directamente familiarizados com os tratados arquitectónicos. Esta ideia provém do facto de nunca terem sido encontradas evidências de qualquer intervenção arquitectónica especializada no conjunto de capelas aveirenses.<sup>254</sup>

<sup>253</sup> José Fernandes Pereira, *Arquitectura Barroca em Portugal*, Colecção, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1986, 1ª edição, vol. 103.

<sup>254</sup> Os Tombos de Aveiro encontram-se no Arquivo Distrital de Coimbra e neles não consta a data ou autoria das capelas referidas dentro do núcleo de edifícios religiosos de Aveiro assentes em planta centralizada. Dos mesmos Tombos só constam alguns registos de sacramentos como baptismos e funerais, o que torna sempre inexacta a data da construção e, incógnita a autoria.

## 5.2. O interior das capelas de planta circular

### CAPELA DE SANTO ESTEVÃO (fig. 89)



Figura 89. Exterior da Capela de Santo Estevão, Canedo, Feira.

A lápide presente no interior da capela indica que a mesma foi reconstruída por subscrição pública, devido a uma tempestade que a terá destruído parcialmente em 1916. De facto quando observada, a construção revela as suas formas originais.

O alçado é baixo e a planta circular. A cobertura não é hemisférica, mas cónica sem cimalhas, talvez inspirada pela proximidade com a construção do castelo, até porque este templo data do século XVI. Esta é a data indicada devido à existência, no interior da construção, de um pequeno remate que simula um lanternim decorado com pinha, algo que era típico deste século. Lá encontra-se gravada a data de 1567.<sup>255</sup>

A porta de entrada é rectangular e leva-nos até ao interior da capela onde podemos observar a escultura de Santo Estevão, de pequenas dimensões e em pedra de Ançã<sup>256</sup> e de formas típicas da renascença coimbrã.<sup>257</sup> O santo é representado como um diácono, com a folha de palma na mão direita e na esquerda, um livro fechado e próximo do peito. Na capela foram encontrados alguns azulejos de origem sevilhana,

<sup>255</sup> Esta data pode não ter uma relação directa com o ano de construção da capela, devido à forma das letras.

<sup>256</sup> A pedra de Ançã é um calcário branco, fácil de trabalhar e que se explora principalmente no concelho de Cantanhede. É um calcário creoso, utilizado como pedra de construção permitindo realizar rendilhados ornamentais.

<sup>257</sup> Em Coimbra, o Renascimento desenvolveu-se de forma particular no segundo quartel do século. Isto deveu-se à adopção do estilo "ao romano", mas com a consciência das variadas aplicações desse estilo, das regras e medidas que presidem às escolhas possíveis dentro de estilo.

datados do século XVI. Quatro deles ainda se encontram presentes no conjunto arqueológico da igreja e pensa-se que terão pertencido à fachada do antigo altar, embora em 1697 já não se encontrassem nesse local.<sup>258</sup>

#### CAPELA DE S. BARTOLOMEU

A Capela de S. Bartolomeu está situada na antiga zona piscatória da cidade de Aveiro e pertence à família dos Barretos Ferrases de tal forma que alguns membros nela estão sepultados, embora as suas proporções sejam modestas (fig. 90). Um dos membros ilustres da família aí sepultada é o primeiro Visconde da Granja, o Dr. António Barreto Ferraz de Vasconcelos.<sup>259</sup> Com este óbito, a casa e a capela tornaram-se pertença do descendente e assim sucessivamente, sendo hoje propriedade da viúva do comprador da capela, Manuel Lopes da Silva Guimarães que a adquiriu em 1915. Como é uma capela familiar, está dentro da propriedade a que pertence, tendo apenas exteriormente as paredes e a frontaria, o que não altera no entanto a forma do edifício. A capela situa-se na zona norte da cidade, mas com pouca visibilidade.



*Figura 90. Exterior da Capela de S. Bartolomeu, Aveiro.*

À direita de quem entra e um pouco mais acima da porta é possível observar um campanário simples e elevado. No entanto este não possui nem teria possuído sino.

<sup>258</sup> Gonçalves, A. Nogueira, Inventário Artístico de Portugal – distrito de Aveiro zona Norte. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, pág. 73.

<sup>259</sup> Marques Gomes, Memórias de Aveiro. Aveiro: Tipografia Comercial, 1875, pág. 145. O Dr. António Barreto Ferraz de Vasconcelos (Aveiro, 1789-1861) foi legista exerceu cargos públicos relevantes dentro e fora do distrito de Aveiro.

Sobre a porta podemos encontrar a seguinte inscrição: ESTA CAZA MADD OV FAZER ANDRE DYAS 2 CALDEIRA ANO D Bc LXBIII, que se deve referir à data de 1568.<sup>260</sup> A capela foi então mandada construir por André Dias Caldeira.<sup>261</sup> O templo tem uma construção tão sólida que apesar de estar sem telhado e por isso sujeito a condições adversas, ainda mantém aspecto aprazível.

O exterior faz adivinhar de certa forma o interior do edifício de corpo pequeno, baixo, cilíndrico e coberto de uma cúpula redonda rematada por uma saliência cilíndrica como um pequeno torreão.<sup>262</sup> Sobre a porta encontra-se a inscrição já referida e logo acima, a cimalha onde se inicia a cúpula. Esta é rematada por um bloco cilíndrico sobre o qual assenta uma pirâmide cônica truncada por um ornamento final semelhante a pétalas abertas como uma flor. A porta, a única que desde sempre existiu, ainda hoje se conserva, apresentando friso rectangular e cornija. À direita da porta abria-se uma janela rectangular com grades de ferro, mas que agora se encontra encoberta.

Ao lado do corpo da capela; ou seja, do lado oposto à entrada, há uma construção rectangular com cobertura em tronco de pirâmide, correspondendo ao único altar do templo. Embora se encontrem cobertos de cal, ainda é possível observar a existência de alguns azulejos de relevo sevilhanos e que devem datar do século XVI. O interior da capela corresponde ao exterior, mas lá dentro para além do corpo circular, podemos notar a presença, de forma implícita, de uma capela quadrada coberta de outra cúpula mais pequena. De facto, a única coisa que parece contrariar esta comunhão é a existência, frente à entrada, de um pequeno vão onde está colocado o único altar do templo. As paredes são todas cobertas de azulejos policromos, pintados de amarelo e azul sobre um fundo branco datado de finais do século XVII, compostos por rosetas das quais partem tarjas que se interligam até à altura onde principia a abóbada.<sup>263</sup> Esta é simples e acompanha a convexidade exterior. O próprio altar tinha um revestimento em azulejo, mas nesta parte da capela, os azulejos tinham a particularidade de serem hispano-árabes do século XVI.<sup>264</sup>

<sup>260</sup> Se tivermos em linha de conta que B equivale numericamente a V, então Bc corresponde a 500. Rangel de Quadros, *Aveiro – Apontamentos históricos*, vol. III, pág. 133.

<sup>261</sup> Apesar do apelido Caldeira ter raízes na genealogia portuguesa desde a Batalha de Aljubarrota, o mesmo não figura na história aveirense.

<sup>262</sup> Esta forma é semelhante a um anexo da ermida de Nossa Senhora das Neves do Pinheiro, em Avelãs de Cima e à falcoaria real de Salvaterra de Magos.

<sup>263</sup> Gonçalves, A. Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal – distrito de Aveiro zona Sul*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, pág. 142.

<sup>264</sup> José Morais, *Capelas de Aveiro no fim do século XX*, 2001, Edição da Câmara Municipal de Aveiro, Pelouro da Cultura, pág. 57-60

O retábulo existente é de calcário, originário de oficina coimbrã e do século XV, semelhante a outros de capelas vizinhas, mas destacando-se pela presença de três nichos, todos terminados em curvas. Cada um deles tinha uma imagem de pedra, e era rematado por uma esfera armilar. Quatro pilastras dividem o retábulo em três panos e em cada pano, o respectivo piso. No nicho do centro que é o mais alto, podemos observar uma Virgem que segundo a legenda, corresponde à representação de Nossa Senhora da Boa Viagem. À direita desta está a imagem de S. João Baptista. Sobre a curva deste nicho é visível um escudete em alto-relevo, onde estão representadas as cinco chagas de Cristo. Por conseguinte, a imagem da esquerda corresponderia à imagem de S. Bartolomeu que tem a seus pés um demónio preso com um cadeado. Sobre o nicho da imagem de S. Bartolomeu vê-se também um escudete onde estão representados os três cravos e a Coroa de Espinhos, símbolos da paixão de Cristo. Ambas as imagens são de menores dimensões que a central. A data dos nichos e do retábulo é desconhecida, pois hoje todo o conjunto se encontra coberto por tintas de cores destoantes.

#### CAPELA DE S. SIMÃO

A capela de S. Simão situa-se no lugar do mesmo nome, em Bunheiro, Murtosa (fig. 91). A sua localização é isolada, num terreiro pequeno e desbastado e como tal, encontra-se um pouco abandonada, embora continue em bom estado.

A data de construção da capela e o seu fundador são dados que constam nas inscrições de um letreiro existente na capela, gravado no friso da entrada e que diz o seguinte: ESTA CAPELA A FES O PADRE SIMAO FERNANDES RVELA NA ERA DE 1600.<sup>265</sup> Trata-se então de uma obra do final do século XVI, século este dominado pela presença filipina na administração do reino português. De facto, o padre aqui referido, Padre Simão Fernandes Ruela havia feito um testamento no ano de 1632, onde instituíra um morgadio-capela, dando poderes administrativos ao seu sobrinho Mateus André. Este foi então o primeiro administrador do espaço.<sup>266</sup>

O tamanho da construção é modesto, com as paredes do corpo erguidas a formar um cilindro, mas lisas funcionando como pés direitos. O plano é circular e por isso a cúpula acompanha a construção. É uma cúpula de arco inteiro feita de tijolo, à

<sup>265</sup> A data presente na inscrição não é clara de tal forma que o Inventário Artístico de Portugal refere o ano de 1609 e as Notas Marinhoas, a de 1600.

<sup>266</sup> Gonçalves, A. Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal – distrito de Aveiro zona Norte*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, pág. 120.

excepção de um pequeno friso a limitar as paredes. A porta de entrada é rectangular e possui um postigo de pequenas dimensões de cada lado. O alto pano onde se encontra a sineira, levanta-se acima da cornija, embora mais para o lado direito da porta, tal como se verifica na capela de S. Bartolomeu.



*Figura 91. Exterior da capela de S. Simão em Bunheiro, Murtosa.*

O interior é igualmente simples e lá dentro podemos destacar a existência da campa em calcário, que apesar de não conter nenhum letreiro (apesar deste ter sido ordenado em testamento), presume-se ser do fundador. A imagem de S. Simão não se encontra dentro do templo, mas na residência de um dos proprietários.<sup>267</sup>

#### CAPELA DE S. SEBASTIÃO

Esta capela tem a forma circular e o seu santo protector é S. Sebastião (fig. 92). A simplicidade do exterior corresponde à do interior.<sup>268</sup> Lá dentro, podemos ver apenas um altar dedicado ao referido santo que protegia a população quando esta pereceu por causa da peste, fome e guerras. Na peça de pedra que se encontra sobre a porta foi gravada a inscrição “C 1614”; ou seja, a data de construção da capela. O muro do pequeno templo é circular, a porta tem a forma rectangular, mas as arestas são um pouco arredondadas. A cobertura da construção é feita em madeira. Lá dentro no retábulo de pedra estão colocadas duas colunas dóricas.

<sup>267</sup> A imagem é levada até ao templo sempre que os dias de culto assim o exigem.

<sup>268</sup> J. Graça, Apontamentos para a História de Vagos, Vagos: Câmara Municipal, 2000, pág. 62.

Neste caso como no anterior, e na maior parte das capelas deste núcleo, desconhece-se o responsável pela construção do edifício.



*Figura 92. Exterior e interior da capela de S. Sebastião em Vagos.*

## CAPELA DE SANTO ANTÓNIO

A Capela de Santo António situa-se na saída norte de Vagos e no cruzamento que leva à Capela da Nossa Senhora de Vagos (fig. 93).<sup>269</sup> Apesar de não ser possível datar concretamente a construção da capela, presume-se que a mesma pertença ao século XVII. O plano da capela é circular e a cúpula é em tijolo, fazendo um hemisfério que leva a que no seu interior haja uma cornija de separação. O retábulo e as esculturas que lá dentro podemos observar são comuns.

No exterior a cúpula é muito notória, o que lhe confere um carácter mais marcado.<sup>270</sup>

<sup>269</sup> Gonçalves, A. Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal – distrito de Aveiro zona Sul*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, pág. 213.

<sup>270</sup> Acerca desta capela foi impossível recolher mais informações, principalmente sobre o seu interior, isto porque, apesar de algumas buscas nas imediações da capela, nenhum popular soube dar informações acerca da possibilidade de visualizar o seu interior. A chave, segundo aquilo que foi possível apurar deverá estar ou na posse de alguém responsável pela mesma e, como em casos anteriores, alguém que residirá perto do templo; ou sob a responsabilidade do pároco. Infelizmente, também não foi possível contactar com o pároco de Vagos. Apenas se sabe que a capela está sempre fechada, devendo ser aberta apenas para limpezas e para a respectiva festa anual.



*Figura 93. Exterior da capela de Santo António, Vagos.*

### **5.3. Espaço hexagonal – interior das capelas hexagonais do núcleo**

#### **CAPELA DO CASTELO DA FEIRA**

A Capela de Nossa Senhora da Encarnação ou Capela do Castelo da Feira, como o próprio nome indica faz parte do conjunto arquitectónico existente na Vila da Feira situando-se, no entanto fora das muralhas (fig. 94). Juntamente com a igreja do convento e com a Misericórdia forma um conjunto arquitectónico seiscentista relevante.



*Figura 94. Exterior da Capela do Castelo da Feira, ou de Nossa Senhora da Encarnação, Feira.*

A data e o nome da pessoa que encomendou a obra estão explícitos num letreiro existente no friso inferior ao óculo. Este refere: ESTA CAPELLA MANDOV FAZER A CONDEÇA DA FEIRA DONA IOANNA FORJAZ PEREIRA DE MENESES (E?) SILVA 1656. Como o castelo é de origem medieval e a capela é seiscentista, presume-se que já existisse antes da construção desta capela, uma outra em consonância com o estilo medieval do castelo.<sup>271</sup>

O que mais se destaca na Capela do Castelo é a sua forma hexagonal, fora do vulgar como se pode ver no uso total de cantaria, também presente na cúpula, no pavimento em laje e na composição radiante. No exterior é possível observar as esquinas vincadas por pilastras, a cimalha adintelada, o uso de pináculos angulares e por cima dos mesmos, gárgulas cilíndricas.

No interior, em cada pano encontramos um arco cavado assente em pilastras toscanas. Estas mesmas pilastras incluem-se nos ângulos, mas salientam-se em esquina. A cúpula é distribuída por panos que têm a forma de secções triangulares cilíndricas e por consequência, culminam no cimo, num florão que pende e onde se encontra a cruz dos Pereiras.<sup>272</sup> No início das arestas da cúpula podemos encontrar leões sentados a segurar um escudete vazio. Os três arcos do fundo são ocupados por retábulos. Os vãos frontais são interrompidos, por um amplo lintel e que é acabado pelo piso direito das três tribunas que formam quarteladas. À tribuna da direita tem-se acesso pelo interior da casa do capelão; enquanto que para a tribuna da frente e da esquerda o acesso é feito por escadas existentes na parede, escadas essas que partem de vãos contíguos no lado direito.<sup>273</sup> No arco do altar-mor existe uma cartela com um pequeno escudo e nela, a referida cruz dos Pereiras. Os retábulos são de talha dourada e possuem pilastras misuladas em vez de colunas. Estas pilastras formam três panos iguais. Os espaços externos dos retábulos laterais estão preenchidos por pinturas em tábuas datadas da mesma época do resto da capela. Devido ao espaço ser demasiado alto para ser preenchido com as figuras; foram-lhes então pintados pedestais Assim podemos ver no altar da esquerda, Santa Isabel de Portugal com traje franciscano, com bordão e na mão direita, flores a cair. Também é possível observar a presença de uma santa mártir; Santo Antão de manto e túnica

<sup>271</sup> Arquivo do Distrito de Aveiro, vol. IV, 1938

<sup>272</sup> No brasão da família surge a cruz dos pereiras que se caracteriza por possuir braços com a mesma medida e cujas extremidades se assemelham a lanças.

<sup>273</sup> Gonçalves, A. Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal – distrito de Aveiro zona Norte*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, pág. 51.

castanha, e com as suas insígnias<sup>274</sup>; S. Domingos de túnica e escapulário branco e capa preta e por fim, uma *Anunciação*. Mas a representação não se fica pela pintura, pois também se nota a presença de alguma escultura. A que mais se distingue é a da *Virgem com o Menino*, datada do século XIV, toda de calcário e oriunda de oficina coimbrã. Outras estátuas, menos relevantes também estão ali presentes. Embora a sua origem seja local, o material empregue foi a pedra e a data de concepção é o século XVII. São estas: S. Roque representado como é usual, de chapéu, rodeado de crianças e com um cão, e Santa Luzia. Por fim, há uma estátua em barro do século XVIII e que representa S. João com o Menino e um cordeiro. O púlpito é de pedra e o pé é assente num balaústre hexagonal com cortina de balaústres trabalhados em madeira. Todas as superfícies foram revestidas de enrolamentos delicados de acanto, para além da decoração já existente e corrente. O óculo da fachada principal ilumina o interior da capela, bem como outros três mais pequenos.<sup>275</sup>

Lá fora, a entrada destaca-se pelo facto de ser ladeada de pilastras misuladas, algo que não é comum, embora o entablamento seja simples e esta esteja encimada por um óculo de forma octogonal, tendo por remate um pequeno frontão curvo e interrompido.

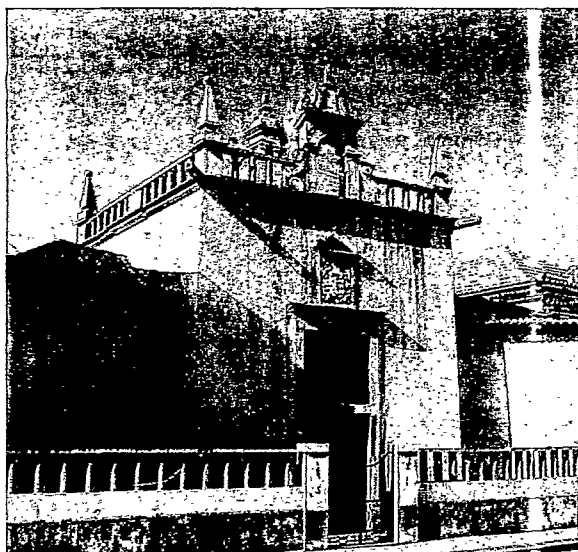
#### CAPELA DA MADRE DE DEUS

A Capela da Madre de Deus situa-se na zona do Seixal, Aveiro (fig. 95). As informações acerca da capela são escassas. Sabe-se que devido a inúmeras adversidades, a cidade de Aveiro possuía em 1687 poucos habitantes, mas as ermidas existentes eram 14. A Capela da Madre de Deus teria sido uma das primeiras a ser construída.

---

<sup>274</sup> Escapulário e capa preta, livro e bordão curvo.

<sup>275</sup> Gonçalves, A. Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal – distrito de Aveiro zona Norte*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, pág. 51-52.



*Figura 95. Exterior da Capela de Madre de Deus, Aveiro.*

Uma informação paroquial de 1721 refere que esta capela tinha sido fundada por Niculão Rybro Picado, Mestre de Campo que havia servido na guerra, mas pertencia ao seu neto Antonio Joseph de Almeyda Castello Branco. Assim se confirma a passagem geracional da posse da capela, pois mais tarde Marques Gomes avança a possibilidade da mesma capela ter pertencido à casa de Tavarede e por isso, a Manuel José Mendes Leite.<sup>276</sup> Já Rangel de Quadros afirma apenas que a construção pertencia a um fidalgo chamado António Nuño. Hoje a capela está na posse da Casa do Seixal e é propriedade do capitão Alexandre Mendes Leite de Almeida. (A capela encontra-se em obras de restauro por parte da Santa Casa da Misericórdia de Aveiro)

Entre as primeiras igrejas construídas nesta cidade, encontra-se esta Capela da Madre de Deus, em forma de hexágono, coberta pela cúpula em gomos, tal como a Capela de S. Gonçalo. A fachada está voltada para sul e, separando a capela da rua existe apenas um pequeno adro que se prolonga para poente. As linhas externas são simples, de forma que o dominante é a cimalha corrida de onde saem gárgulas cilíndricas e assenta a balaustrada realizada com apoios separados nos ângulos por pedestais que suportam pirâmides, e a janela gradeada que se situa sobre a porta.<sup>277</sup> Esta janela rectangular está dividida em cinco secções de seis vidros dando assim a luz necessária ao interior do templo. Tem salientes dois corpos laterais, de tal forma que o da esquerda serve de sacristia e o da direita de arrecadação. Neste último existe uma escada que conduz à tribuna de onde os administradores do pequeno templo e os familiares podiam assistir a celebrações.

<sup>276</sup> G. da Rocha Madahil, Informações paroquiais do Distrito de Aveiro de 1721, no Arquivo do Distrito de Aveiro, vol. II, págs 51.

<sup>277</sup> Gonçalves, A. Nogueira, Inventário Artístico de Portugal – distrito de Aveiro zona Sul. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, pág. 143-144.

No exterior destaca-se o brasão descrito pelo pároco Frei Manuel Coelho de Oliveira:..."tem Imbutida na parede principal da fronteyra da rua, Sobre a fresta principal da mesma Capp<sup>a</sup> huma pedra com humas armas, q constão: da parte Esquerda Sinco meyas luas; e da parte direyta tem tres varellas deytadas com Suas hondas; E logo quazi junto Se Seguem quatro riscos, ou varellas deitadas com Suas hondas; e tem mais quatro varellas direytas aSima; E em baixo tresvarellas atravessadas com hondas; tem por timbre umas folhas: e por remate Em Sima da quartella o habito de Christo."<sup>278</sup> A interpretação do brasão é quase impossível, mas pensa-se que a segunda pala represente o vínculo ou a varonia. Assim os cinco crescentes estariam ligados à família Pinto. O brasão é rematado por um elmo sobre o qual se eleva a cruz da Ordem de Cristo.<sup>279</sup>

Simultaneamente, a parte exterior caracteriza-se pelo revestimento do telhado a azulejos policromos de oficina lisboeta e pelos vários ornatos de pedra como a Cruz de Cristo na fachada, o campanário sem sino, as pirâmides e as gárgulas situadas nos ângulos formados pelas paredes e por fim, o zimbório esguio e pequeno.<sup>280</sup> O lanternim tem forma hexagonal e dá luz para o interior, bem como a janela acima referida. Os azulejos da cúpula, que podem ter a sua origem no século XVII, estão colocadas de forma regular a cobrir os seis gomos da abóbada, de maneira que o remate entre as partes é feito por um monólito em forma de pirâmide de base romboidal e rematado por uma esfera. Estas pirâmides são semelhantes às que se podem observar na Capela do Senhor das Barrocas, mas de dimensões mais modestas.<sup>281</sup>

Em cada face interna está inserido um arco: os três do fundo são dedicados a altares; o da frente destina-se à entrada e os dois que ladeiam a entrada abrem espaços úteis. No interior podemos referir a existência de três altares encimados por retábulos de talha pintada e dourada. Os retábulos da capela e do oratório da sacristia, apesar de não terem a denominação de obras de arte, possuem um carácter curioso e datam do século XVII, época de D. Pedro II. O retábulo do altar principal tinha por pano de fundo um quadro em relevo e trabalhado em madeira onde se podia notar a figura de Cristo

<sup>278</sup> G. da Rocha Madahil, Informações paroquiais do Distrito de Aveiro de 1721, no Arquivo do Distrito de Aveiro, vol. II, pág. 51-52.

<sup>279</sup> Rangel de Quadros, Aveiro – Apontamentos Históricos, vol. III, pág. 150.

<sup>280</sup> Amaro Neves, Énio Semedo, Jorge Arroiteia, Aveiro do Vouga ao Buçaco, Lisboa: Editorial Presença, 1989, pág. 53.

<sup>281</sup> Na capela do Sr. das Barrocas, estes monólitos são coroados por esferas e são vistos como símbolos da morte.

a segurar o globo na mão esquerda e uma pomba que simboliza o Espírito Santo, a faixa com a legenda *In excelsis Deo* e um feixe de línguas de fogo, tudo envolto em várias cabeças de anjos. O altar-mor é dedicado ao nascimento de Cristo, e lá era possível observar as imagens de Nossa Senhora e S. José a adorar o menino. Todas as figuras estariam dentro de uma espécie de redoma de vidro. Já os retábulos dos altares laterais eram semelhantes entre si, de estilo plano e com pano central, notando-se de cada lado a existência de uma coluna salomónica decorada com parras, aves a debicar uvas, e uma pilastra misulada.

No altar do lado esquerdo que é dedicado a S. João Baptista encontrava-se a imagem deste santo, enquanto que no altar do lado direito era possível observar a imagem de Santo António.<sup>282</sup> Por cima deste altar encontravam-se duas imagens de madeira, uma de Santo António e outra de S. Martinho. No altar estavam as imagens de S. Pedro e de Santo Agostinho. Já na sacristia, existia um oratório com uma imagem-relicário de meio corpo e um crucifixo-relicário com Cristo em marfim. A sacristia nada tem de notável, mas em frente a esta ergue-se um coreto, uma espécie de varanda que tem entrada por uma abertura similar à da sacristia.<sup>283</sup>

#### CAPELA DE S. GERALDO

As informações acerca desta capela são extremamente escassas. Apenas esclarecem a sua data de construção – 1658 – e também a forma da planta em que a mesma capela assenta: hexagonal (fig. 96).<sup>284</sup> Hoje, se observarmos uma vista da planta, podemos notar o acrescento de uma sacristia. A entrada para a capela é feita por três arcos unidos, sendo o central o mais largo, e aquele que apresenta arestas boleadas. É de referir a existência de um pequeno óculo sobre o arco médio e a torre sineira assente na cimalha. O altar, embora não seja muito relevante, está colocado num arco cortado, arco este que veio substituir um outro de 1675.<sup>285</sup> O tecto foi originalmente

<sup>282</sup> Gonçalves, A. Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal – distrito de Aveiro zona Sul*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, pág. 144.

<sup>283</sup> Amaro Neves, Ênio Semedo, Jorge Arroiteia, *Aveiro do Vouga ao Buçaco*, Lisboa: Editorial Presença, 1989, pág. 55.

<sup>284</sup> As diferentes fontes avançam formas para a capela também diferentes. Assim, o *Inventário Artístico* refere que a forma é octogonal, enquanto a obra *Ovar e o seu Concelho*, bem como a revista *Espaço e Memória*, descrevem-na como hexagonal. Apesar da idoneidade do *Inventário Artístico de Portugal*, a data desta capela (1658) está muito afastada das datas das capelas octogonais do distrito: a capela das Almas (Águeda), de 1769 e a do Senhor das Barrocas (Aveiro), de 1732., e por isso foi tida aqui como capela hexagonal.

<sup>285</sup> Gonçalves, A. Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal – distrito de Aveiro zona Norte*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, pág. 193.

pintado, mas hoje as pinturas não são visíveis.<sup>286</sup> As esculturas existentes são de S. Geraldo e de S. Silvestre, datadas do século XVII.



Figura 96. Exterior da Capela de S. Geraldo, Cássemes, Ovar.

## CAPELA DOS SANTOS MÁRTIRES

A Capela dos Santos Mártires (fig. 97) encontra-se na zona sul da cidade de Aveiro, na região de Alboi, originalmente chamada de Bairro do Desembargador Queirós.<sup>287</sup> Simão da Costa Almeida mandou fazer a capela, dedicando-a aos Santos lisboetas Veríssimo, Máxima e Júlia que eram irmãos.<sup>288</sup> Pensa-se que esta edificação estava intimamente relacionada com a instituição pia, sendo a sua sede e estando encarregue da administração de bens. A casa seria então local de reunião de “irmãos” de uma associação secreta, razão pela qual a habitação passou a ser olhada com desconfiança pelo povo e pelos defensores do absolutismo.<sup>289</sup>

<sup>286</sup> Manuel Pinho Pinto, *Ovar e o seu Concelho*, Ovar, 1985, pág. 107.

<sup>287</sup> Rangel de Quadros, *Aveiro – Apontamentos Históricos*, vol. III, pág. 16.

<sup>288</sup> Alguns historiadores confundem os Santos Mártires Júlia, Veríssimo e Máxima, com os Santos Mártires de Marrocos: Oto, Berardo, Pedro, Acurcio e Adjuto, pois de facto também existia em Aveiro um templo dedicado a estes últimos. Os três irmãos naturais de Lisboa desde cedo se afirmaram como cristãos, apesar da perseguição que lhes era infligida por Daciano, presidente da província que queria que estes adorassem outras divindades. Sofreram maus-tratos de variadas ordens, o suficiente para lhes provocar a morte, mas tal não aconteceu. Hoje os seus túmulos encontram-se na igreja de S. Tiago, mandados colocar por D. João II.

<sup>289</sup> Amaro Neves, Énio Semedo, Jorge Arroiteia, *Aveiro do Vouga ao Buçaco*, Lisboa: Editorial Presença, 1989, pág. 71.



*Figura 97. Exterior da Capela dos santos Mártires, Aveiro.*

Do lado direito do outro túmulo, o túmulo do fundador existe também uma lápide, que tudo indica tenha sido colocada na mesma altura e com a seguinte inscrição: ANNO DOMINI 1670 HOC SACELLUM DICATUM SANCTIS TUTELARIBUS VIRISSIMO MAXIMAE AS JULIAE FRATIBUS QUI LUSITANIAE MORTIBUS FUERUNT SIMON A COSTA AB ALMEIDA VIR PATRICIUS CONSTRUERE FECIT.<sup>290</sup>

Assim, é possível datar a construção da capela de 1670, embora a sua abertura e inauguração tenha sido posterior. Portanto esta data não é a da fundação da capela, mas da conclusão da mesma. Primeiramente foi construída a casa que comunica interiormente com a capela e possibilita que os donos da habitação assistam às cerimónias religiosas sem sair de casa. Hoje, encontra-se dentro da quinta que lhe deu o nome e é propriedade da família Rangel de Quadros.

Mais uma vez, a planta da capela é o ponto a salientar devido à sua forma hexagonal. Em cada face do templo rasga-se um arco autónomo sem pilastras nos ângulos. Na cobertura da capela destaca-se uma cúpula de tijolo, dividida pelo mesmo número de sectores e sem faixas a marcar os ângulos, para além de um pequeno lanternim que ilumina o interior do templo.<sup>291</sup> O tecto da abóbada também é dividido em seis partes iguais, correspondendo aos lados do templo. O arco que se situa em frente à entrada

<sup>290</sup> Amaro Neves, Énio Semedo, Jorge Arroiteia, *Aveiro do Vouga ao Buçaco*, Lisboa: Editorial Presença, 1989, pág. 76.

<sup>291</sup> Gonçalves, A. Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal – distrito de Aveiro zona Sul*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, pág. 143.

ficou destinado ao altar, enquanto que os outros que o rodeiam servem de marcação para os túmulos.<sup>292</sup>

A frontaria foi modificada, pois a porta é já do século XIX, bem como a cabeceira, embora esta tenha sido tratada numa linguagem setecentista. No entanto, podemos referir que o frontispício é elevado e elegante, o que geralmente é comum apenas em templos de maiores dimensões. A porta principal tem uma grade de ferro tal como as existentes na sacristia, e por cima desta encontrava-se uma janela rectangular que iluminava o interior do templo. Sobre a janela, destacam-se ornamentos simples encimados por um nicho.<sup>293</sup> Neste nicho estavam colocadas três pequenas estátuas de barro, de pequenas dimensões e pintadas a cor, que representavam os santos anteriormente referidos.

A fachada é rematada por uma cruz e por duas pirâmides altas que, embora criando um feitiço fantástico, se caracterizam pela sua simplicidade. É de realçar, no exterior do templo e em volta do mesmo, uma parede que cria o efeito de varanda, semelhante a S. Gonçálio e à Madre de Deus. Na frente da mesma existe um átrio guardado por um muro alto e fechado com uma portaria de ferro encimada por uma cruz. O átrio serve de adro à capela cuja porta principal é para ali virada.<sup>294</sup>

Do interior da capela, podemos dizer que é pequeno, mas que o hexágono que a caracteriza mantém-se na planta. Cada uma das faces do edifício exhibe um arco. Assim, no vão do arco que se situa em frente à entrada, vê-se o único altar da capela. O retábulo desta é de gesso com três nichos, rematados em arco e onde se encontram as imagens dos três santos.<sup>295</sup> Sobre o retábulo é possível encontrar um círculo raiado com os escritos: I.H.S. (Jesus Hominum Salvator) em alto-relevo. Esta inscrição encontra-se sobre a imagem de S. Veríssimo que está ladeado por Santa Máxima e Santa Júlia. Estes estão representados como romeiros, amparados por bordões compridos, em memória da peregrinação que fizeram aos túmulos de S. Pedro e S. Paulo. Embora do século XIX, estas estátuas foram concebidas num estilo anterior.<sup>296</sup> Os túmulos ocupam a parte inferior dos arcos junto ao arco do retábulo.

<sup>292</sup> Gonçalves, A. Nogueira, Inventário Artístico de Portugal – distrito de Aveiro zona Sul. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, pág. 143.

<sup>293</sup> Rangel de Quadros, Aveiro: Apontamentos Históricos, vol. III, pág. 16.

<sup>294</sup> Rangel de Quadros, Aveiro: Apontamentos Históricos, vol. III, pág. 16.

<sup>295</sup> Gonçalves, A. Nogueira, Inventário Artístico de Portugal – distrito de Aveiro zona Sul. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, pág. 143.

<sup>296</sup> Amaro Neves, Énio Semedo, Jorge Arroiteia, Aveiro do Vouga ao Buçaco, Lisboa: Editorial Presença, 1989, pág. 74.

Foram concebidos em pedra de Ançã e são constituídos por uma arca rectangular apoiada em dois leões, a cobertura é abaulada e a imitar uma cobertura fúnebre e por fim, lavrada de cruz e com um rebordo. A parte frontal de cada arca mostra um brasão de paquife trabalhado, cercado de duas estreitas tabelas com letreiros.

Do lado esquerdo, lado do evangelho, situa-se o túmulo do Instituidor Simão da Costa de Almeida. No letreiro da esquerda podemos ler a seguinte inscrição: S(E)P(VLTVR)A DE SIMAO DA COSTA DALMEIDA O QVAL MANDOV FAZER ESTA CAP(E)LLA E ISTITVIDOR E ADEMENISTRADOR DAS MISAS QVE EM ELA SE DIZEM E HAÕ DE DIZER.FALESEV NO ANNO DE 1673. Já o painel da direita diz: AS QVAIS DVAS SEP(VLTVR)AS MANDOV FAZER SEV F(ILH)O M(ANV)EL IORGE DA COSTA CAVALEIRO PROFESSO DA ORDEM DE CRISTO NO ANNO DE 1683. O túmulo da epístola é da esposa do fundador, D. Maria Saraiva de Carvalho. Aqui o escudo é partido em pala.

Este túmulo, tal como o anterior é ladeado de inscrições. A da esquerda diz o seguinte: S(E)P(VLTVR)A DE M(ARI)A SARAIVA DE CARVALHO MVLHER. O letreiro da direita continua: QVE FOI DE SIMAÕ DA COSTA DALMEIDA. Ao lado esquerdo do túmulo de D. Maria Saraiva de Carvalho há um escrito dedicado às obras de restauro da capela e que diz: ANNO DOMINI 1882 ALFREDUS RANGEL A QUADROS SEXTUS NEPOS SIMONIS A COSTA AB ALMEIDA DEVOTUS SANCTIS VIRISSIMO MAXIMAE AC JULIAE HOC SACELLUM RESTAURAVIT KALENDIS OCTOBRIS DECATUM EST.<sup>297</sup>

Ao lado do primeiro túmulo encontra-se a porta para a sacristia, tendo esta por conseguinte, uma abertura para o átrio. A sacristia está pavimentada a tijolo e desprovida de ornamentos e móveis. Frente à porta desta fica o púlpito e a escada de madeira que possibilita a ida para o coro, ficando assim sobre a porta do templo. O coro é em forma semicircular com balaústres de tornedós simples.<sup>298</sup>

#### CAPELA DA NOSSA SENHORA DA PIEDADE

Esta capela está situada no cimo de uma pequena colina, no fim das cruzes dos Passos em Canedo, Feira (fig. 98) e deverá ser do período de transição entre o século

<sup>297</sup> Gonçalves, A. Nogueira, Inventário Artístico de Portugal – distrito de Aveiro zona Sul. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, pág. 143.

<sup>298</sup> Rangel de Quadros, Aveiro – Apontamentos Históricos, vol. III, pág. 19

XVII e XVIII; ou seja, continua a enquadrar-se nesta tradição seiscentista e setecentista da construção de capelas poligonais no distrito de Aveiro. O plano da base é hexagonal, embora seja pequeno o que implica igualmente uma altura diminuta. Os calços são tratados por pilastras, cujo entablamento é completo envolvendo assim toda a parte de cima do edifício. Também é possível observar a existência de pináculos nos ângulos, a cobertura de tijolo e na porta um friso e uma cornija com frontão curvo e interrompido, para além de um pequeno óculo nas faces da capela.<sup>299</sup>

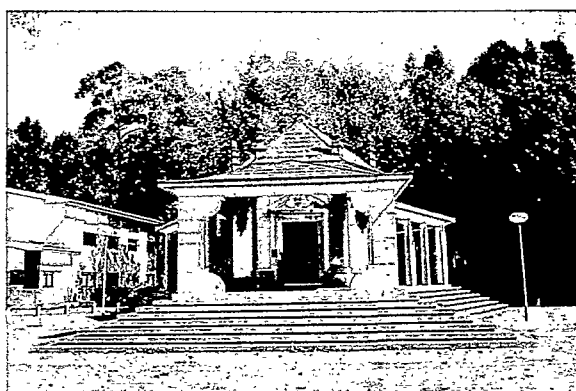


Figura 98. Exterior da Capela de Nossa Senhora da Piedade, Feira.

No interior, cavam-se arcos de cantaria nas paredes, sendo estes sustidos por pilastras toscanas. Também lá dentro está guardado um pequeno retábulo que se situa no arco voltado para a entrada. Este retábulo é de madeira dourada, com quatro colunas em estilo salomónico, ornadas com parras e aves; e dois arcos do mesmo estilo mas cujas colunas apenas são decoradas com parras.

No que diz respeito à decoração ao nível das esculturas podemos referir a estátua d' *A Virgem com o Cristo Morto*, que será provavelmente uma cópia da escultura inicial, essa de menores dimensões, mas que se situa dentro dos moldes da época.

## CAPELA DE S. GONÇALO

A Capela de S. Gonçalo, ou de S. Gonçalinho como é denominada pelos populares tem como representante, o dominicano S. Gonçalo de Amarante (fig. 99).<sup>300</sup> Podemos

<sup>299</sup> Gonçalves, A. Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal – distrito de Aveiro zona Norte*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, pág. 74.

<sup>300</sup> São Gonçalo de Amarante (Salvador de Tagilde, 1200 – Amarante, 1259) foi um eremita português, filho de pais piedosos e nobres. Durante a sua adolescência foi aluno na escola arquiépiscopal de Braga.

dizer que mais do que o culto popular por um santo, a devoção a São Gonçálinho é uma espécie de cumplicidade entre o povo e a entidade religiosa. A origem desta capela e do nome da mesma deve-se ao culto muito próprio que era prestado ao santo.

A Capela de São Gonçálinho foi uma igreja paroquial entre os anos de 1572 a 1615. No largo onde hoje se ergue a capela, existiu outrora um templo dedicado igualmente a S. Gonçalo, mas de maiores dimensões. Talvez tenha sido por isso que quando os carmelitas descalços se estabeleceram em Aveiro em 1613, se serviram deste edifício.<sup>301</sup> Cinco anos mais tarde, em 1618, os religiosos transferiram-se para o convento cuja igreja ainda existe na rua com o mesmo nome. Sabe-se que o pequeno templo já existia em 1562, pois como eram realizados funerais na capela, existem registos de óbitos da freguesia desse ano. No entanto, no fim do século XVII e início do século XVIII, a capela estava em ruínas. Os crentes, na sua maioria pescadores, mandaram construir um novo templo de menores dimensões em substituição do antigo do qual se aproveitaram alguns materiais.<sup>302</sup> Hoje, a capela de S. Gonçalo é um templo muito visitado, e alvo de culto fervoroso, isto porque S. Gonçalo continua a ser venerado pela classe piscatória e marítima de Aveiro. Para além disso, não nos devemos esquecer que santo nascido na região do Douro e Minho é também protector das classes trabalhadoras.

A construção do segundo templo situa-se entre 1712 e 1714, pois estas duas datas estão presentes em lápides existentes no interior da capela. A data de 1714 é mesmo avançada como sendo a data provável de trabalhos de reforma da construção.<sup>303</sup> Talvez seja devido ao facto de esta capela ser de menores dimensões que a anterior, ou para fazer uma distinção entre a actual capela e a antiga igreja paroquial, que hoje o templo é chamado de Capela de S. Gonçálinho.<sup>304</sup>

A capela situa-se na parte ocidental da cidade, na zona chamada Beira-Mar. Porém, e apesar de hoje estar situada numa zona muito povoada, a sua cúpula e o largo átrio destacam-se na paisagem da cidade. O trabalho da pedra da construção é feito com

---

Durante catorze anos esteve como peregrino na Terra Santa e em Roma e já em Portugal viveu como eremita. Mais tarde entrou para a Ordem dos Pregadores e exerceu a pregação.

<sup>301</sup> Ao deslocar-se para o Porto em 1613, alguns carmelitas descalços foram hospedar-se no Paço dos Tavares. Ali, um dos membros da família tentou convencer os carmelitas da vantagem que era para eles se fundassem ali um convento da ordem. Nesse mesmo ano a Câmara concedeu à ordem licença para construir o convento.

<sup>302</sup> Rangel de Quadros, *Aveiro – Apontamentos históricos*, vol. III, pág. 86-87.

<sup>303</sup> Marques Gomes, *Memórias de Aveiro*. Aveiro: Tipografia Comercial, 1875, pág. 145

<sup>304</sup> Gonçalves, A. Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal – distrito de Aveiro zona Sul*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, pág. 144-146.

calcário da região de Ançã. Segundo vários historiadores, a construção da capela de S. Gonçalo, não terá sido obra de um arquitecto propriamente dito, mas antes de um construtor hábil, que conhecia o meio artístico e tinha recursos para colocar as suas ideias em prática. No entanto, a construção revela-se ao nível de quase todas as outras do distrito que datam desta altura.



Figura 99. Exterior da Capela de S. Gonçalinho, Aveiro.

O plano da construção é de forma hexagonal, tal como a capela de Madre de Deus, a capela dos Santos Mártires e a capela das Almas, mas sem capela-mor, de tal forma que é a própria sacristia que ocupa o lugar de capela-mor. Como referido no capítulo anterior, o curioso desta capela é o que a distingue face às restantes do núcleo que apresentam planta hexagonal, é que S. Gonçalinho é uma capela pautada pela assimetria.<sup>305</sup> Também a sacristia adoptou uma forma equivalente; ou seja, meio hexágono, mas com a parte interna em quadrado. É uma construção mais baixa que o edifício e cobre-se de uma abóbada aos gomos, mas octógona porque os ângulos são cortados em secções triangulares, trabalhadas e adornadas. A abóbada tem um pequeno óculo de forma hexagonal voltado para norte. Dentro desta massa que constitui e cobre a sacristia, existe uma porta que dá acesso à escadaria, que por sua vez conduz a uma varanda que circunda todo o edifício.<sup>306</sup>

<sup>305</sup> Se observarmos a figura 74, podemos ver que as faces que se encontram ao lado da face da entrada são iguais entre si, as outras duas faces acima destas também são iguais entre si e a face do altar-mor é a mais pequena. Apesar de, quando crente se encontrar dentro da capela isto não ser notório, a verdade é que a forma hexagonal tende para se tornar afunilada, para se estreitar à medida que avançamos no espaço, da entrada para o altar-mor e para a sacristia.

<sup>306</sup> Gonçalves, A. Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal – distrito de Aveiro zona Sul*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, pág. 144-146.

No exterior da capela é notória e relevante a forma dos ângulos: marcados por pilastras com pedestais mas sem capitéis e completados por um coroaamento. Existe também um segundo corpo baixo e reservado que corresponde à cúpula, corpo este igualmente de cantaria e de cimbalha nas esquinas. A cúpula é rematada por uma pequena torre aberta lateralmente que mesmo sendo falsa, lhe confere alguma elegância.

O portal em que se rasga a frente é realizado todo em cantaria. O vão do portal é rectangular e enquadrado por pilastras dóricas, sendo ocupado por um nicho acompanhado por aletas.<sup>307</sup> É aqui que se encontra a figura do santo padroeiro, em calcário e datada do século XVII. Desta forma, o santo parece ficar colocado sobre uma ponte, talvez numa alusão aos muitos canais da cidade, mas também à vida do mesmo.<sup>308</sup> Sobre este nicho existe um rectângulo em relevo onde se pode ler a data de 1714; ou seja, a data anteriormente avançada como de conclusão da construção. A porta destaca-se pois é extremamente grande em relação ao edifício. Este facto pode ter uma de duas explicações: ou a porta foi retirada do primeiro templo e por isso mantinha o tamanho original, ou as suas dimensões foram assim determinadas para que os fiéis que já não tivessem lugar no interior da capela pudessem assistir às cerimónias a partir do exterior.<sup>309</sup> No exterior da capela é possível observar uma lápide onde se encontra a inscrição: PELLA.ALMA DO.HOMEM QVE FAZENDOSSE ESTA.OBRA MORREO NELLA P(A)TER N(OS)TER A(V)E M(ARI)A 1712.<sup>310</sup>

Igualmente importante para a obra é a cobertura do templo, uma vez que o corpo e a sacristia de S. Gonçalinho foram realizados em azulejos brancos e azuis dispostos de forma a fazer zig-zag. A superfície vertical das paredes do corpo da cúpula foi coberta de azulejos policromos do tipo seiscentista lisbonense com padrão de quadróbulos com folhagens. No topo do edifício desenvolveu-se a pequena torre sineira que retira a visibilidade da cúpula.<sup>311</sup>

<sup>307</sup> É a curva ou voluta justaposta aos ângulos rectos de um frontão. Também podem ser os são lados de um membro, pegão ou pé direito, colocado entre duas arcadas, a meio das quais há normalmente uma coluna ou pilastra.

<sup>308</sup> De facto, deve-se a um milagre de S. Gonçalo, protector das classes operárias, a construção de uma ponte sobre o Tâmega, obra essa que na época parecia impossível.

<sup>309</sup> Esta última hipótese não parece a mais indicada, uma vez que ao observarmos a planta de S. Gonçalinho, também podemos notar que a disposição da face da entrada não permite ao crente visualizar a totalidade da capela quando se encontra no exterior da mesma.

<sup>310</sup> Gonçalves, A. Nogueira, Inventário Artístico de Portugal – distrito de Aveiro zona Sul. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, pág. 146.

<sup>311</sup> As festividades de S. Gonçalinho são marcadas pela noite em que os responsáveis das confrarias, os confrades se reúnem no alto da varanda que circunda a cúpula e de lá atiram cavacas (doce típico e muito duro), para as pessoas que cá em baixo tentam apanhá-las.

No interior, o cuidado geométrico praticado no exterior não foi alterado, destacando-se assim os ângulos das pilastras acima referidas. Cada pano existente entre as pilastras é cortado por um arco assente em pés direitos dóricos, formando internamente um conjunto que funciona como um pórtico de seis faces, o que também acontecia na Capela dos Santos Mártires. O interior da cúpula é feito por sectores com lunetas<sup>312</sup> de tal forma que as três da parte frontal são abertas para darem luz. Os três arcos posteriores foram reservados a uma construção colocada sobre o altar e que alberga pinturas e imagens, enquanto os anteriores foram dedicados à porta e às duas aberturas laterais que hoje se encontram fechadas. Dos três vãos que estão em frente à entrada, o altar do lado direito fica encostado a um coreto, enquanto o outro se encontra fechado. O ângulo interior superior direito, formado pelo hexágono da base, alberga um pequeno coro que se torna ainda mais acanhado com a presença da escada.<sup>313</sup>

Os retábulos de madeira são modestos, datados da primeira metade do século XVIII com colunas torcidas, mas desta vez sem parras ou uvas, apenas com os capitéis dourados. Dentro da capela devem ser destacadas as esculturas de grandes dimensões realizadas em madeira e que correspondem a S. Gonçalo, S. João e S. Bento. A imagem de S. Gonçalo está colocada sobre uma tribuna elevada no altar principal como se de um trono se tratasse. O santo foi representado com os trajes da ordem Dominicana, segurando na mão direita um bordão e na esquerda um livro fechado; ou seja, as suas insígnias. À direita desta escultura encontramos a imagem de S. Bento e à esquerda a de S. João. É ainda de realçar a presença, no mesmo altar, de três esculturas em cera: uma de Nossa Senhora das Necessidades que leva o Menino pela mão (ao centro), e outras duas mais pequenas; a de S. Roque (à esquerda) e S. Sebastião (à direita). Estas imagens estão um pouco acima do altar de S. Gonçalo, e foram colocadas em redomas envidraçadas.<sup>314</sup>

No altar da direita, aquele que acompanha o coro, podemos encontrar quatro imagens: no centro, em cima está a escultura de *Ecce-Homo*<sup>315</sup> – que curiosamente esteve antes colocada na capela da Senhora das Areias em S. Jacinto, capela referida anteriormente – a imagem de Nossa Senhora da Piedade à esquerda, a já

<sup>312</sup> Lunetas – Pequenas abóbadas que intersectam outras maiores com vista a permitir a iluminação interior, ou que remata um vão de uma porta ou janela.

<sup>313</sup> Arquivo do Distrito de Aveiro, vol.???, 1935, págs. 128-129.

<sup>314</sup> Arquivo do Distrito de Aveiro, vol.???, 1935, págs. 128-129.

<sup>315</sup> *Ecce Homo* ou “Eis o Homem” é uma representação de Cristo coroado de espinhos e apresentado ao povo.

mencionada imagem de S. Bento e a de S. Nicolau à direita. Esta última representação é a mais perfeita das três, pois caracteriza o santo com a mitra, vestido com os trajes episcopais e abençoando as três crianças, tal como relatam as cenas da sua vida. Do lado esquerdo do altar-mor podemos ver a imagem de três santos: o já referido S. João, S. Nicolau (outra imagem) e S. Gonçalo.<sup>316</sup> Junto ao altar de S. Gonçalo, mas já do lado da epístola existe um painel dedicado ao santo. Trata-se de um agradecimento pelo milagre que este havia feito a uma devota no ano de 1819.

À direita do altar de S. Nicolau ergue-se o púlpito de forma quase rectangular e cuja base assenta num elevado pedestal ornamentado, ou peanha. O púlpito de pedra sugere uma pirâmide invertida e decorada estando a escada de acesso metida na parede, à mão esquerda de quem entra na capela. Ainda existe, igualmente de grandes dimensões, uma Piedade de origem setecentista que mostra a Virgem sentada e Cristo morto estendido nos seus braços embora esta estátua seja em barro e não de madeira como as anteriores.

#### CAPELA DE NOSSA SENHORA DAS AREIAS

A Capela de Nossa Senhora das Areias situa-se na freguesia de S. Jacinto, concelho de Estarreja (fig. 100). Visto que a capela se situa sob pertença do bispado do Porto, é possível que a mesma tenha sido mandada construir pelo cabido da Sé Portucalense, pois essa corporação era a que representava os padres daquela freguesia. Também se especula a possibilidade do primitivo templo de Nossa Senhora das Areias ter sido obra de aveirenses.<sup>317</sup> A capela é grande, hexagonal e muito parecida com a de S. Gonçalo, em Aveiro. A planta desenha um hexágono e esta forma só é interrompida por um corpo rectangular encostado à face posterior. Uma metade desse corpo está apoiada à capela-mor e outra à sacristia. A sua construção é anterior ao século XVII, pois sabe-se que nesse século foi feita uma reconstrução, e o templo já existia.

No exterior é notória a importância das esquinas marcadas pelas pilastras toscanas de granito, com entablamento à volta. Os cunhais e as portas são já de granito sendo possível, no entanto, ver restos de calcário da antiga construção. A frontaria é voltada para nascente, para a Ria de Aveiro.<sup>318</sup> O uso do granito proveniente de zonas distantes, bem como as dimensões da capela construída num local quase deserto,

<sup>316</sup> Arquivo do Distrito de Aveiro, vol.???, 1935, págs. 128-129.

<sup>317</sup> Rangel de Quadros, Aveiro – Apontamentos históricos, vol. III, pág. 180.

<sup>318</sup> Rangel de Quadros, Aveiro – Apontamentos históricos, vol. III, pág. 177.

mostram o grande esforço económico feito no sentido da sua construção. As pilastras da capela cavam em cada face um arco que liga os elementos formando assim uma arcada clássica.



Figura 100. Exterior da Capela de Nossa Senhora das Areias, S. Jacinto.

No interior destaca-se a presença de figuras de diversas épocas. Por exemplo, a estátua da Virgem e do Menino é feita de pedra e datada do século XVII, sendo de origem coimbrã, ainda que com carácter oficial.<sup>319</sup> Esta estátua situa-se no altar-mor, num retábulo de boa talha, tendo de cada lado duas colunas salomónicas enfeitadas de parras e uvas. Outras estátuas ali presentes são de madeira, pequenas, do século XVIII e referem-se às figuras de Pedro e Paulo. Mas a peça mais relevante é uma escultura de pedra, proveniente de oficina coimbrã e do século XV. Segundo a sua descrição, trata-se de S. Pedro Gonçalves, ou Santelmo, protector dos navegantes e que eles evocavam sob a denominação de *Corpo Santo*. A figura está vestida como um dominicano, com um livro na mão esquerda e uma vara na direita. À sua frente navega uma galé, de proa levantada com um mastro em cesto de gávea com uma lâmpada à qual os marinheiros chamam Fogo de San'Telmo. Assim, adjacentes ao arco cruzeiro podemos ver os dois altares acima referidos, simetricamente colocados. Do lado da epístola, o altar é dedicado a S. Pedro Gonçalves Telmo, enquanto do outro lado encontra-se a imagem de S. Jacinto representado com as vestes dominicanas e tendo numa das mãos a custódia e na outra uma imagem da Virgem.<sup>320</sup>

<sup>319</sup> Gonçalves, A. Nogueira, Inventário Artístico de Portugal – distrito de Aveiro zona Sul. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, pág. 175.

<sup>320</sup> Rangel de Quadros, Aveiro – Apontamentos históricos, vol. III, pág. 178.

A cobertura é feita por uma cúpula de segmentos triangulares separados pelas cintas que avançam no seguimento das pilastras. Aqui não se observa a presença de frestas, à excepção de um pequeno óculo que ocupa a entrada na zona da abóbada. Na base da cúpula podemos observar um pequeno ático tratado da mesma forma que as pilastras toscanas, o que confere ao edifício maior robustez e coerência. Na linha do eixo abre-se a porta principal e nas fachadas contíguas, abrem-se as duas portas laterais. A porta principal rectangular de cornija remata em frontão curvo e interrompido. Por cima dela pode ler-se a inscrição: RESTAURADA EM 1860. O acesso ao telhado é conseguido quando se sobe a escada situada no ângulo médio da esquerda que também serve de púlpito.

A sacristia situa-se por trás do altar-mor e sobre ela podemos encontrar uma vasta sala, de boa altura e com janelas para poente e para o norte.

#### **5.4. Descrição do interior das capelas octogonais de Aveiro**

##### **CAPELA DO SENHOR DAS BARROCAS**

A capela do Senhor das Barrocas foi construída na periferia de uma zona da cidade de Aveiro que antigamente era conhecida por zona de Sá. Como foi erguida na encosta de um pequeno sulco, ou barroca, acabou por adquirir essa denominação (fig. 101). A construção deste templo está estreitamente ligada aos possíveis milagres que foram atribuídos a uma imagem de Cristo aí colocada.

De planta centrada, octogonal, esta capela foi construída em 1732. O uso da planta octogonal surgiu no seguimento da tradição de construção de capelas poligonais em épocas anteriores e que prosseguiu principalmente em lugares isolados. Este tipo de construção não era novo na cidade pois já estava presente na Capela da Madre de Deus e em S. Gonçalo. O octógono no entanto, não é regular pois o lado do eixo principal e perpendicular à entrada é maior que os restantes. Num dos lados do octógono está situada a capela-mor que ocupa uma parte saliente e quadrangular com retábulo de talha dourada parecida com a existente na Sé do Porto.



Figura 101. Exterior da Capela do Senhor das Barrocas, Aveiro.

O tecto é coberto a talha dourada e é de referir a existência de dois púlpitos de madeira entalhada ornados de esculturas e assentes em mísulas<sup>321</sup> de calcário de Ançã, tal como a cúpula, de onde pende um ornato de madeira dourada circular, fitomórfico e que decora a pedra de fecho de arco. Já na sacristia e no corpo principal podemos encontrar dois quadros a têmpera cuja autoria se atribui a Pedro Alexandrino.<sup>322</sup>

Esta construção desde sempre orgulhou muito os aveirenses, isto porque alguns autores como Marques Gomes<sup>323</sup> enquadraram a construção no ciclo mafrense, enquanto o Dr. Francisco Ferreira Neves<sup>324</sup> que evocou a autoria do mestre de Mafra, João Ferreira Ludovice, um alemão com nacionalidade italiana, comparou a construção ao Convento de Mafra e à Basílica da Estrela.

No que diz respeito à construção e decoração dos portais, vários historiadores avançam a hipótese da autoria pertencer a Laprade, isto porque este autor estivera em Coimbra por volta de 1707 e também perto de Aveiro, na quinta da Vista Alegre para a

<sup>321</sup> Mísula – Peça saliente numa parede ou num pé direito, em consola avançada, destinada a apoiar um arco, pavimento ou escultura.

<sup>322</sup> Pedro Alexandrino (1730-1810), foi um pintor barroco de motivos essencialmente religiosos. Concebeu a sua obra dentro do estilo Barroco italiano. No entanto, a partir do último quartel do século XVIII, foi influenciado pelo estilo Rococó Francês. Os seus retratos, painéis e tectos decorativos podem ser vistos em igrejas e palácios, não só em Lisboa, mas também no resto do país.

<sup>323</sup> João Augusto Marques Gomes (1853-1931), membro da Real Academia de História e Da Academia de Ciências de Lisboa, foi historiador de Arte, jornalista e escritor.

<sup>324</sup> Dr. Francisco Ferreira das Neves (1892-1984), organizou diversos livros sobre matemática, álgebra, geometria e trigonometria, bem como sobre Aveiro.

construção do túmulo de D. Manuel de Moura Manuel.<sup>325</sup> Comparando as sobreportas da Capela do Senhor das Barrocas com as dos Gerais de Coimbra, o escultor francês parece ser a hipótese mais credível. Assim, Laprade teria sido o arquitecto responsável pelo projecto do edifício, de acordo com as formas clássicas dos templos poligonais típicos na arquitectura italiana da época, e de acordo com a forma como o Barroco chegou até Portugal e foi adoptado no nosso país. Laprade, teria sido então incumbido de ornar o edifício, embelezar a nudez arquitectónica, principalmente no que diz respeito às portas tal como havia feito na Biblioteca da Universidade. Acerca da Biblioteca da Universidade de Coimbra, Aarão de Lacerda<sup>326</sup> escreveu:

*“Não queremos deixar de aludir ao parentesco que encontramos entre o pórtico da mesma biblioteca e o portal da capela octogonal do Senhor das Barrocas, de Aveiro: as mísulas laterais em que se apoiam os arcos, as colunas jónicas, os frisos têm um ar de parentesco nos dois pórticos, muito diferentes porém no coroamento, pois o de Aveiro, com os seus dois frontões – um entrecortado, outro partido – reúne uma decoração escultórica que prova a grande influência dos artistas entalhadores e dos ourives e dos lavrantes da pedra”.*<sup>327</sup>

Também Ludovice foi apontado como provável autor da capela do Senhor das Barrocas, uma vez que foi o primeiro grande arquitecto do Barroco joanino e aquele que trouxe para a arquitectura uma tendência arcaizante e romana. No entanto, apesar da figura ilustre ser lisonjeira pelo facto de ser referido como responsável pela construção da capela, a mesma não pode ser garantida. Reinaldo dos Santos,<sup>328</sup> por exemplo, avançou antes a hipótese de João Antunes que foi arquitecto da Casa Real e dos Ordens Militares, e que construiu o túmulo de Santa Joana Princesa que se encontra em Aveiro, tendo projectado também a capela do Bom Jesus da Cruz em Barcelos cuja planta é octogonal.

Exteriormente a capela do Senhor das Barrocas caracteriza-se pelo alçado do octógono da base que se divide em duas partes: a parte principal e a do ático. A parte principal corresponde ao alçado interno até à cornija enquanto a zona do ático engloba as janelas e pertence à parte inferior da abóbada. Estas duas zonas são de ordem

<sup>325</sup> D. Manuel de Moura Manuel (Serpa, ? - 1699), foi 18º Bispo de Miranda. Foi clérigo do hábito de S. Pedro, doutor em cânones, cónego doutoral em Lamego e Braga, inquisidor e deputado do Conselho Geral do Santo Offício e da Junta dos Três estados.

<sup>326</sup> Aarão de Lacerda (Porto, 1890 - ?) foi professor e publicou diversos escritos artísticos, tais como uma monografia sobre o românico, estética, estudos sobre arte do século XVII, XVIII e XIX.

<sup>327</sup> Damião Peres, História de Portugal, Ed. Monumental, Barcelos: Portucalense, 1928-1981, Vol. VI, págs. 574-575.

<sup>328</sup> Reinaldo dos Santos (Vila Franca de Xira, 1880 - ?), foi médico, cirurgião, professor, historiador e crítico de arte. Escreveu sobre pintura e escultura em Portugal e também sobre a arquitectura manuelina e barroca.

toscana ou dórica simplificada e as pilastras são angulares e lisas.<sup>329</sup> O pórtico tem cobertura apoiada em colunas tal como acontece no Palácio da Assembleia ou no Teatro D. Maria. Podemos considerar que este portal é formado por dois corpos sobrepostos: o inferior mais baixo e avançado e o superior em contacto com a parede. O inferior é rematado por um frontão cortado a meio, e as empenas são abatidas e enroladas, enquanto as armas reais estão situadas ao centro da construção. Este primeiro corpo é balizado por duas colunas jónicas de cada lado, mas em planos diferentes, pois uma é mais saliente que a outra fazendo com que desta forma fosse possível suportar o ângulo.

Além do brasão, que não era muito comum na construção religiosa do século XVIII neste contexto, nota-se a presença forte no portal do vão de entrada, com arco semi-circular coberto de florões. A parte superior do portal que envolve a janela mostra quatro figuras de anjos. Dois deles estão de pé sobre os acrotérios<sup>330</sup> e os outros dois encontram-se reclinados nas empenas que rematam as pilastras, estando estas no seguimento da janela que tem como elemento terminal e cimeiro uma cruz.

Já no que diz respeito à estatuária esta encontra-se muito degradada pela acção do tempo e das condições atmosféricas, mas também pela natureza do local (zona de salinas). Nos ramos do frontão encontravam-se dois anjos, um apresentando o sudário e outro a túnica de Cristo. Quatro anjos completam o remate: dois nas aletas e os outros nos acrotérios superiores. No friso encontrava-se uma placa de bronze com a seguinte inscrição: "DOMUS MEA DOMUS ORA TIONIS UOCABITUR PULSSATE ET APERIETUR UOBIS".<sup>331</sup> O friso das portas adjacentes é liso, apoiado em mísulas laterais alongadas e decoradas enquanto o frontão por seu lado é interrompido. Podemos então dizer que devido ao uso abundante de curvas e ornatos há semelhanças entre esta construção e as construções típicas do Barroco, que se praticava em alguns edifícios da capital do reino, e subseqüentemente, com algumas construções do Renascimento italiano.<sup>332</sup>

A Capela do Senhor das Barrocas é caracterizada pelas suas pilastras que correm em grupo pela aresta dos oito diedros até à platibanda – ao centro da qual surge o

<sup>329</sup> Gonçalves, A. Nogueira, Inventário Artístico de Portugal – distrito de Aveiro zona Sul. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, pág. 146.

<sup>330</sup> Acrotério – Pequeno pedestal disposto sobre um frontão ou nos coroamentos dos cunhais de um edifício e que serve de suporte a elementos decorativos, estátuas, troféus, etc.

<sup>331</sup> "A minha casa será chamada casa de oração; batei e abrir-se-vos-á" (Isaías, 56, 7; e Mateus, 7, 7).

<sup>332</sup> Gonçalves, A. Nogueira, Inventário Artístico de Portugal – distrito de Aveiro zona Sul. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, pág. 147.

campanário, – onde se elevam oito pirâmides coroadas por monólitos ovóides, cada uma com cinco metros de altura. Estes podem ser conotados com os oito pontos do Evangelho ou as oito virtudes que levam à Bem-aventurança.<sup>333</sup> Apenas resta uma no seu local de origem, isto devido, por um lado, à altura a que estavam colocadas as pedras, mas principalmente ao facto de terem sido colocadas numa zona que se caracteriza por ventos fortes. Se hoje todas se encontrassem no local o efeito produzido seria de um coroamento, até porque o telhado era baixo deixando às pirâmides todo o protagonismo cenográfico. O estilo barroco aqui presente foge um pouco da tradição clássica pois nota-se uma presença muito forte das colunas contorcidas, das curvas enroladas e invertidas, das figuras alegóricas em posições pouco credíveis e em roupagens pesadas agitadas pelo vento, as nuvens onde anjos se ajoelham, as cúpulas complexas, torres sineiras, e as pirâmides.

O interior do templo condiz com o exterior pois todo ele respira grandeza e sobriedade. Na parte interna do octógono da planta as faces da figura têm uma configuração própria: as faces da linha axial são ocupadas pela entrada principal e pelo cruzeiro; nas dos lados junto ao portal encontram-se duas pequenas entradas; nas colaterais ao arco cruzeiro encontram-se dois altares e nos ângulos imediatos inscrevem-se os púlpitos. O alçado interno é feito por pilastras que sustentam o entablamento dórico e de ornatos do friso dórico formados por dois glifos verticais separados por três ressaltos; ou triglifos, e mútulos. Dentro da capela podemos ver doze janelas que encham de luz o interior e lhe conferem um aspecto mais agradável. Acima da cornija inicia-se a cúpula repartida em sectores recortados por lunetas e por janelas de iluminação. No fecho da abóbada existe um florão de madeira entalhada e dourada em forma de pinha.<sup>334</sup>

A decoração, como é hábito nestas talhas de cariz regional, é um pouco frágil no que diz respeito à figura humana. A talha dourada distribui-se por três grandes grupos: a capela-mor, púlpitos e altares colaterais. O retábulo é constituído pela tribuna que funciona como moldura e está rodeada por dois grupos de três colunas, e pelo remate em concordância com os recortes e sanefas do frontão. O crucifixo, símbolo da devoção dos crentes, foi colocado no pequeno espaço sobre o altar-mor em que se expõe o Santíssimo e que se destaca como lugar de importância em todo o edifício.

---

<sup>333</sup> Também a Igreja de S. Vicente de Fora em Lisboa regista no andar superior a presença de três janelões centrais e dois nichos de cada lado, sendo que no último piso se desenvolve o terraço com balaustrada e pináculos piramidais também rematados por bolas – símbolo da morte e da ressurreição.

<sup>334</sup> Gonçalves, A. Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal – distrito de Aveiro zona Sul*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, pág. 146.

As paredes laterais da capela-mor foram inicialmente adornadas por quatro grandes pinturas a óleo representando os evangelistas: S. Mateus, S. Marcos, S. João e S. Lucas. Hoje, as pinturas não se encontram lá e por isso é impossível averiguar a sua autoria. No que diz respeito aos dois púlpitos em talha barroca, estes estão assentes em mísulas de pedra lavrada, trabalhadas e decoradas com cabeças humanas, folhas de acanto e caulículos entrelaçados. Dos parapeitos partem molduras curvilíneas adornadas por acantos da cor da madeira, e dosséis brancos onde anjos seguram grinaldas. Por fim, os altares colaterais são constituídos por retábulos também pintados apenas a branco. Estes altares não foram construídos na mesma altura que o restante no edifício, sendo antes datados dos finais do século XVIII. Apresentam por isso, elementos decorativos de um barroco mais tardio, tais como o frontão curvo, os anjos acroteriais e a glória solar. É aqui que se encontram os dois quadros em têmpera da autoria de Pedro Alexandrino, como foi referido anteriormente.

Dos lados do altar-mor encontram-se duas portas que dão acesso à sacristia. Este espaço da sacristia desenvolve-se por trás do retábulo e está em concordância com a grandeza do lugar. Aqui o tecto é plano, em madeira e dividido em rectângulos policromados datados da segunda metade do século XVIII.

#### CAPELA DAS ALMAS

A Capela das Almas situa-se em Aguada de Cima, Águeda (fig. 102). O que chama a atenção nesta capela é o seu tamanho, a forma e a construção um pouco estranha para a época. A capela data de 1769, como é mostrado por um letreiro à entrada, embora durante o século XIX tenha sido alvo de diversas obras de melhoramento, como o testemunham as datas no seu interior. Essas datas surgem em letreiros existentes nos postigos que mostram de que forma se angariavam fundos para os trabalhos no templo.



Figura 102. Exterior da Capela das Almas em Aguada de Cima, Águeda.

As paredes são caracterizadas pela grande espessura o que lhes possibilita suportarem a abóbada. A cobrir a capela está uma cúpula octogonal de oito panos que são separados nos ângulos por cintas que têm origem nas pilastras inferiores.

O corpo da Capela das Almas é octogonal, mas foi-lhe acrescentado uma capela-mor rectangular. Os lados da capela são diferentes pois os dois maiores correspondem à linha axial, à linha da frontaria e da capela-mor. Já os dois menores são perpendiculares à linha da capela-mor e dos púlpitos. Por fim, os quatro lados que restam: os dois das linhas transversais são de tamanho médio e abrem-se em duas portas secundárias; os outros dois, próximos do arco-cruzeiro têm dois arcos que servem de retábulos.<sup>335</sup>

No exterior podemos ver que todos os cunhais são em forma de pilastra é toscana e o entablamento corrido também toscano. Perpendicularmente às esquinas erguem-se fogaréus. Na porta principal, a padieira é curva e sobre ela assenta de imediato a janela do coro cujas ombreiras são guarnecidas de aletas da época. A entrada é ladeada de postigos clássicos. As duas pequenas portas travessas são também dotadas de verga e cimalkhas curvas.

No interior é de referir que a existência das duas frestas do corpo: as laterais e as da testeira da capela-mor. As frestas do corpo são contudo mais trabalhadas, abertas logo acima dos arcos do retábulo. Os dois púlpitos já referidos situam-se nas faces médias e o coro alto situa-se sobre a entrada com forma de arco de pedra. O acesso aos púlpitos e ao coro é feito por escadas que se fundem na espessura das paredes e

<sup>335</sup> Gonçalves, A. Nogueira, Inventário Artístico de Portugal – distrito de Aveiro zona Sul. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, pág. 15.

cuja entrada se encontra nas portas laterais. O retábulo principal da capela-mor e os dois retábulos laterais são já da segunda metade do século XVIII, com duas colunas compósitas e decoração em forma de concha.

### **5.5. Três exemplos de construções poligonais do século XX em Aveiro**

Curiosamente, as construções poligonais de cariz religioso dentro do distrito de Aveiro não são apanágio dos séculos XVI, XVII e XVIII. O século XX viu surgir novos edifícios deste tipo e portanto, uma continuação da tradição ou tendência aveirense de construção religiosa em planta poligonal. Em comum com as antigas construções, estas capelas apresentam a mais valia de serem a continuidade daquelas, construindo assim no distrito um núcleo que não é apenas renascentista ou Barroco. O núcleo dos séculos XVI, XVII e XVIII viu-se confirmado no século XX com a construção destas igrejas.

O facto de apresentarem a mesma forma – ainda que trabalhada – das capelas poligonais de Aveiro, deve-se, na nossa opinião à tentativa de continuar a tradição da construção assente em polígonos, uma vez que não é avançada outra explicação. Desta forma, os arquitectos que realizaram as capelas de Moitinhos e de Dornelas e a Igreja Paroquial de Santa Joana, teriam como influência as capelas acima referidas, uma vez que estas eram construções realizadas dos populares para os populares e que caracterizavam a região. Simultaneamente, podia aproveitar-se o misticismo subjacente a essas construções bem como as características das suas formas.

As duas capelas mencionadas apresentam a forma octogonal, embora o octógono da planta não seja regular, enquanto a Igreja de Santa Joana é hexagonal. Esta última apresenta uma planta mais regular, que tende a mostrar o seu centro energético. E porque apresenta igualmente uma entrada pronunciada, aproxima-se da capela de Nossa Senhora da Piedade em Aveiro. As outras duas construções, as capelas de Moitinhos e de Dornelas, apresentam-se assentes em octógonos alongados de forma a satisfazer necessidades litúrgicas, uma vez que no século XX a igreja enquanto espaço físico tinha outras responsabilidades para com os fiéis.<sup>336</sup>

---

<sup>336</sup> No século XX a liturgia tornou-se mais liberta, mais próxima do povo, as pessoas passaram a ter uma participação mais activa na oração litúrgica. Isto obrigou a que os espaços se apresentassem cada vez mais abertos, de acordo com as necessidades litúrgicas, com a vontade dos fiéis e as directivas da Igreja.

## IGREJA PAROQUIAL DE SANTA JOANA

Em 1972 teve início em Aveiro a construção da Igreja Paroquial de Santa Joana (fig. 103) projectada pelo arquitecto Luís Cunha.<sup>337</sup> Quatro anos mais tarde o templo abriu ao público e ao serviço religioso, comemorando assim os 500 anos da chegada da princesa a Aveiro. As construções religiosas do século XX tinham outras preocupações e prioridades e isso foi tido em linha de conta aquando a construção desta igreja. O seu responsável atendeu à importância cada vez maior que se atribuía à celebração eucarística, o que resultou no realce do altar e outros elementos que se dispunham à sua volta. Para isso eliminou a colocação de colunas ou pilastras que pudessem retirar visibilidade à cerimónia. Enfatizou também o carácter comunitário dos ritos religiosos, democratizando o espaço para que não houvesse distinção entre os fiéis. Já no que diz respeito à decoração, essa é escassa e está expressa na ausência quase total de imagens o que proporciona um culto mais espontâneo.

Para além destes pormenores, o arquitecto teve em consideração que os templos de hoje são dedicados não só à Eucaristia, mas também a actividades relacionadas com a comunidade como as conferências, os cursos litúrgicos, convívios, etc. É devido a isto que o espaço é amplo e o altar parece estar em comunicação directa com o crente. Divide-se em várias áreas: a ala dedicada à acção litúrgica, onde podemos encontrar o altar, o sacrário, a pintura da Padroeira, a pia baptismal e a imagem da Virgem Maria; a ala polivalente dedicada a acções culturais, recreativas e de formação; a ala das salas de catequese e a biblioteca; e por fim, a ala de convívio onde se encontra um bar e uma sala de estar. Como podemos observar pela planta – que definiríamos por hexagonal – estas diferentes áreas comunicam entre si e interagem com o espaço central, mas também podem ser vistas como compartimentos estanques.<sup>338</sup>

---

<sup>337</sup> Luís Veiga da Cunha (Lisboa, 1936) é professor Catedrático da Academia Militar e foi Ministro da Educação do V Governo Constitucional. Exerce as funções de Administrador Científico da NATO. É o responsável pelo novo altar-mor da catedral de Viseu, pelo projecto da actual Igreja do Carvalhido, Cedofeita, pela Igreja de Cristo-Rei em Portela, Loures e pela Igreja paroquial da Apúlia.

<sup>338</sup> António Nascimento Leitão, *A Capela do Senhor das Barrocas (Aveiro) e os Baptistérios de Pisa e Florença*, Edição do autor, 1948, págs. 125-128.

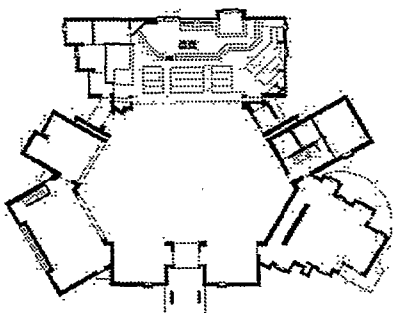


Figura 103. Igreja de Santa Joana, Aveiro.

No tímpano central da fachada, é visível a figura de Cristo em Majestade símbolo do poder universal, bem como outros dois símbolos: a Mão de Deus e a Pomba que representa o Espírito Santo. Ainda na fachada, mas nos outros tímpanos, notam-se algumas alusões à padroeira Santa Joana Princesa.

O arquitecto Luís Cunha também teve uma intervenção no interior da igreja ao nível da pintura, sendo da sua autoria o políptico da Santa em linguagem surrealista, que faz uma alusão à sua vida. Podemos observar nessa pintura, em redor da figura central, os passos desde a tomada do hábito ao corte dos cabelos, o diálogo com o rei D. João II e o sonho da morte de Ricardo III, bem como as pestes, a saída de Aveiro e o funeral. Na parede, atrás do sacrário, existe um vitral de grandes dimensões como uma rosácea, rosácea esta que ilumina o interior de forma fantasista. Do outro lado, desenvolvem-se mais cinco rosáceas dispostas em cruz grega.<sup>339</sup>

## CAPELA DOS MOITINHOS

A Capela dos Moitinhos (fig. 104) situa-se em Ílhavo, e é aqui referida pois a sua forma é fora do comum, fazendo parte do conjunto de três templos do século XX, pertencentes ao distrito de Aveiro e cuja planta é poligonal. É octogonal e se virmos a planta referente, podemos observar que os lados são iguais dois a dois.

Como a população de Moitinhos necessitava de uma capela maior, de 1972 a 1974, foi construída a capela dos Moitinhos. Como referido anteriormente, também para os autores deste projecto, as novas regras litúrgicas foram uma preocupação que é visível na colocação do altar, do ambão, da presidência eucarística e do sacrário, sem esquecer o espaço necessário para a assembleia. Isto resultou num todo coerente,

<sup>339</sup> António Nascimento Leitão, *A Capela do Senhor das Barrocas (Aveiro) e os Baptistérios de Pisa e Florença*, Edição do autor, 1948, págs. 125-128.

harmonioso e sóbrio. Para além da capela, e tal como no exemplo anterior, foi dado espaço a uma sala de reuniões e a todas as actividades adjacentes à acção litúrgica.<sup>340</sup>

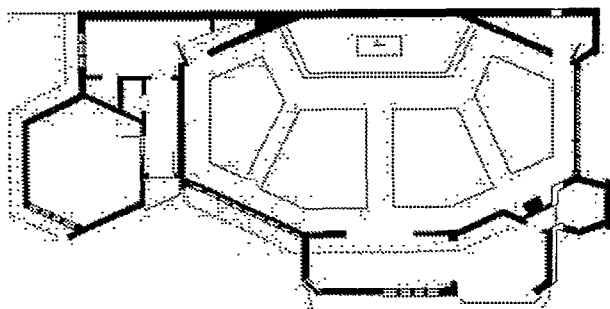


Figura 104. Capela dos Moitinhos, Ílhavo.

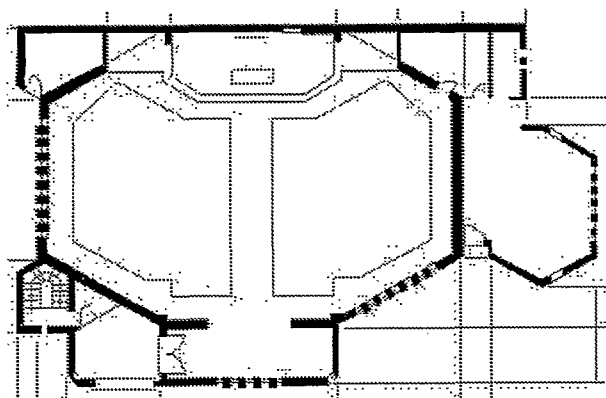
### CAPELA DE DORNELAS

Esta capela construída na freguesia de Silva Escura, no Concelho de Sever, foi inaugurada em 1982 (fig. 105) em substituição de outra que se encontrava degradada. O projecto ficou a cargo do engenheiro Manuel Augusto Tavares dos Santos. Este procurou dar resposta às exigências litúrgicas que cada vez mais se vinham impondo, acima de tudo no que diz respeito à importância do altar e ao lugar da assembleia. Tal como na construção anterior, podemos dizer que este templo assenta igualmente numa base octogonal, e os seus lados são também iguais dois a dois.<sup>341</sup>

Apesar de não se situar longe das povoações que serve, o templo desenvolveu-se junto de pinheiros e arvoredos, o que contribui para criar um ambiente de serenidade e de paz, necessárias e subjacentes ao culto.

<sup>340</sup> António Nascimento Leitão, A Capela do Senhor das Barrocas (Aveiro) e os Baptistérios de Pisa e Florença, Edição do autor, 1948, págs. 128-130.

<sup>341</sup> António Nascimento Leitão, A Capela do Senhor das Barrocas (Aveiro) e os Baptistérios de Pisa e Florença, Edição do autor, 1948, pág. 136.



*Figura 105. Capela de Domelas.*

## **5.6 Conclusão**

Como podemos observar no presente capítulo, o interior das capelas de planta poligonal do distrito de Aveiro é extremamente pobre, totalmente regional e reflecte o afastamento de ideologias entre estes edifícios, os edifícios antecedentes e aqueles de cuja data se aproximam, mesmo em território nacional.

Apesar de muito hermético, limitado no tempo e no espaço, o núcleo cresceu já no século XX, com a construção de 3 edifícios dedicados ao culto cristão, igualmente assentes em planta poligonal centralizada. As formas, apesar de não serem regulares, lembram muito as do núcleo aveirense dos séculos XVI, XVII e XVIII.

## Conclusão

Eram várias as hipóteses iniciais quanto à questão do aparecimento dos edifícios poligonais de planta centralizada do distrito de Aveiro. Havia a possibilidade do núcleo não estar enraizado na tradição arquitectónica portuguesa nem na tradição europeia do Renascimento, uma vez que não seguia a linha da primeira, nem tinha o suporte teórico da segunda. Este estudo demonstrou que, apesar de se manter em aberto essa possibilidade; isto é, a possibilidade do núcleo aveirense estar desfasado do contexto nacional, ele não é totalmente alheio ao que se passa à sua volta, quer por derivação directa, quer por influências implícitas que se vêm repetindo desde sempre.

O objectivo neste caso era aproximar simultaneamente, se possível, o núcleo aos seus dois pilares: a arquitectura portuguesa da época e a tendência arquitectónica das plantas centralizadas. Este estudo demonstrou que existe legitimidade em estabelecer, não um fio condutor linear entre estes três baluartes – núcleo aveirense, arquitectura portuguesa do século XVII e XVIII e arquitectura de base poligonal – mas sim, uma rede.

Esta rede que há pouco foi abordada foi estabelecida segundo a observação da correspondência entre formas, independentemente da história de cada de que cada edifício é portador. Mas também foi construída segundo a correspondência entre as formas e o tipo de culto que pretendiam servir. No caso de Aveiro, as construções são de dimensões tão pequenas e de carácter tão modesto, que a relação formal entre este núcleo e as construções antecedentes, ou entre este núcleo e as construções da mesma época em outros pontos da Europa, tem de ser superficial. Porém, as construções tinham em comum algo mais profundo do que a forma; tinham o objectivo para que foram concebidas.

Obviamente, e perante a localização do núcleo entre duas influências importantes, não foi esquecida a importância dos tratados. Não foi uma influência directa para o núcleo, pois o mesmo não apresenta rasgos de erudição nem parece ter essa pretensão. No entanto, a tratadística mais referenciada deverá ter ajudado na elaboração de grandes obras que por sua vez, juntamente com a tradição construtiva sobre formas poligonais,

foram preciosos documentos físicos para obras mais próximas do nosso contexto. Assim, apesar de a construção poligonal não ser uma criação renascentista, foi neste período que ela fez mais sentido e por isso, alvo de escritos, estudos e tratados. Estes, ao chegarem a Portugal tiveram alguma influência, mas nunca nas periferias artísticas. O acesso a estes conhecimentos era tão restrito que a correspondências entre a tratadística europeia e as construções aveirenses só podia ser formal.

Os resultados deste estudo resultaram de uma relação consecutiva de factos e dados recolhidos. Por isso, eles são em certa medida parciais, uma vez que são fruto de um ponto de vista pessoal sobre estes assuntos. Não são no entanto menos válidos, pois assumem a sua condição de suposição e hipótese. Perante isto podemos concluir que as ilações retiradas da dissertação são válidas porque não ultrapassam a hipótese, mas também não deixam sem resposta a questão a que se prontificaram a responder. Deixam antes em aberto o caminho que abriram para que no futuro outros estudos possam dar continuidade às questões que hoje têm uma resposta pessoal e por isso, parcial.

As generalizações assumidas neste trabalho parecem-nos igualmente válidas, isto porque não entram em rota de colisão com nada do que foi escrito anteriormente. Há duas vias nas generalizações assumidas: uma prende-se com a relação estabelecida entre um núcleo restrito e exemplos particulares espalhados pelo mundo durante cerca de 1700 anos; a outra é a tendência para a atribuição de determinadas formas arquitectónicas a determinado culto ou significado. No primeiro caso, embora correndo o risco de ser especulativo, o trabalho teve de tomar esse rumo, até porque era incontornável a semelhança física entre edifícios de localização, propósitos e épocas diferentes. Na segunda via esta generalização foi mais livre de constrangimentos, isto porque já tinha sido estabelecida. (A procura de uma relação entre determinadas formas e atributos existe desde sempre como o pode documentar a bibliografia, mas nunca envolvendo este núcleo aveirense).

Apesar da amostragem usada ter beneficiado em termos de observação directa, as 14 capelas do distrito de Aveiro, a ausência de material teórico acerca das mesmas condicionou a metodologia seguida e os próprios resultados. Assim, embora o núcleo aveirense permitisse o contacto físico, as outras referências arquitectónicas tinham uma base teórica mais forte, creditada e repetida, que permitia concluir com mais segurança. Podemos dizer que os resultados obtidos foram igualmente condicionados

pela metodologia, bastante prática e que só permitia trabalhar sobre factos, mas que não era conclusiva.

Os resultados obtidos são importantes, não só porque reflectem a investigação de um núcleo que nunca tinha sido estudado desta forma, mas também porque afirmam que existe uma relação, ainda que inconsciente entre os exemplos referidos. As considerações conhecidas até à altura, em relação ao núcleo aveirense, inserem-no sempre numa tendência regionalista. O que este estudo propôs foi a contextualização do conjunto aveirense na arquitectura regional, mas estabelecendo contactos com outras construções.

Os resultados obtidos com este estudo podem ser úteis para um estudo mais profundo acerca das capelas do núcleo aveirense, mas também para a elaboração de uma teoria acerca do aparecimento destes edifícios em Portugal. Tendo em conta que este não é o único núcleo de edifícios de planta centralizada no nosso país, e que os edifícios deste tipo ou estão inseridos em pequenos conjuntos, ou são obras de alguma dimensão e apoio, tornava-se necessário dar resposta a determinadas questões. O que diferencia umas obras das outras? Os edifícios mais pequenos e regionais são decorrentes dos grandes edifícios? Em que é que se distinguem e o que os une?

Como este estudo levanta não só a relação formal, mas também a relação da razão das formas, pensamos ser essa uma pista para o desenvolvimento de trabalhos futuros neste campo, de forma a estabelecer um mapa identificativo do culto e das suas formas em todo o país.

## Bibliografia

AAVV (2003). "Teoria da Arquitectura: do Renascimento aos nossos dias". Colónia: Taschen.

Aicher, Otl e Kramper, Martin (1991). *Sistemas de Signos en la Comunicación Visual*. México: Ediciones G. Gili.

Almeida, Carlos Alberto Ferreira de; e Silva, José Custódio Vieira da (1989). "Castelos e Cercas Medievais", in *História das Fortificações Portuguesas no Mundo*. Lisboa: Alfa.

Amo, Joaquin Arnau (1988). *La teoria de la arquitectura em los tratados – Filarete, Di Giorgi, Serlio, Palladio*. Madrid: Tebas Flores.

Arquivo do Distrito de Aveiro (1938), vol. IV.

Attwater, Donald (1983). *Dicionário de Santos*. Lisboa: Publicações Europa-América.

Azevedo, J. Lúcio de (1978). *Épocas de Portugal Económico: esboços de História* (4ª ed.). Lisboa: Livraria Clássica Editora.

Barreto, Luís Filipe (1980). "Descobrimentos e Cultura", *História*, nº 20, Junho, Publicações Projornal.

Battisti, Eugénio (1984). *Renascimento e Maneirismo*. Lisboa: Editorial Verbo.

Bazin, Germain (1992). *História da Arte*. Venda Nova: Livraria Bertrand.

Bellini, Lúcia (1997), "Notas sobre a cultura, política e sociedade no mundo português do século XVI", *Tempo*, 7.

Benoist, Luc (1975). *Signos, Símbolos e Mitos*. Lisboa: Edições 70.

Blunt, Anthony (1991). *Artistic Theory in Italy: 1450-1600*. Oxford New York: Oxford University Press.

Borges, Jorge Luís (1985). "A Biblioteca de Babel" in *Ficções*. Lisboa: Edição Livros do Brasil.

Burckhardt, Jacob (1983). *A Civilização do Renascimento Italiano* (2ª ed.). Lisboa: Editorial Presença.

Camesasca, Ettore (1971). *História Ilustrada de la Casa*. Barcelona e Madrid: Editorial Noguer.

Chevalier, Jean Claude (1994). *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Lisboa: Teorema.

Cirlot, Jean Eduardo (1998). *Dicionário de símbolos*. Madrid: Siruela.

Cooper, J. C. (2000). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ediciones G. Gili.

Correia, José Eduardo Horta (1986). "O Maneirismo", in AAVV, *História da Arte em Portugal*, vol. 7. Lisboa: Alfa, pág 98-135.

----- (1991). *Arquitectura Portuguesa – Renascimento, Maneirismo e Estilo-chão*. Lisboa: Editorial Presença.

Cortesão, Jaime (1960). *Os Factores Democráticos na Formação de Portugal*. Lisboa: Ed. Portugália.

Dias, Manuel Nunes (1963). *O Capitalismo Monárquico Português, 1415-1549: contribuição para o estudo das origens do capitalismo moderno*, vol. I. Tese de doutoramento, Coimbra: Instituto de Estudos Históricos Dr. Vasconcelos.

Dieulafoy, Marcel (1913). *Art in Spain and Portugal*. Londres: William Heinemann,

Eco, Umberto (1994). *O Nome da Rosa* (8ª ed.). Lisboa: Difel.

Focillon, Henri (1988). *A Vida das Formas*. Lisboa: Edições 70.

Fraga, Maria Tereza de (1976). *Humanismo e Experimentalismo na cultura do século XVI*. Coimbra: Livraria Almedina.

Frutiger, A. (1999). *Signos, Símbolos, Marcas, Segnales*. Barcelona: Ediciones G. Gili.

Gambra, Rafael (1993). *Pequena História da Filosofia*. Lisboa: Planeta Editora.

Gaspar, João Gonçalves (1980). *Capela do Senhor das Barrocas em Aveiro*. Aveiro: Tipave/Aveiro.

Gil, Júlio (1988). *As mais belas Igrejas de Portugal*, vol.I. Lisboa: Editorial Verbo.

Godinho, Vitorino Magalhães (1962). *A Economia dos Descobrimentos Henriquinos*. Lisboa: Ed. Sá da Costa.

----- (1981). *Os Descobrimentos e a Economia Mundial*. Vol. I, Lisboa: Editorial Presença.

Gomes, Marques (1875). *Memórias de Aveiro*. Aveiro: Tipografia Comercial.

Gomes, Paulo Varela (2001). *Arquitectura, Religião e Política no Século XVII – A Planta Centralizada*. Porto: FAUP Publicações.

Gozzoli, Maria Cristina (1994). *Como reconhecer a arte gótica*, Lisboa: Edições 70.

Graça, J. (2000). "Apontamentos para a História de Vagos". Vagos: Câmara Municipal.

Green, V. H. H. (1984). *Renascimento e Reforma*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

Hani, Jean (1981). *O Simbolismo do templo Cristão*. Lisboa: Edições 70.

Hauser, Arnold (1954). *História Social da Arte e da Cultura – Renascença, Maneirismo e Barroco*, vol. III, Lisboa: Estante Editora.

Jacobs, David trad. De José António Mendonça da Cruz (1978). *Arquitectura*. Lisboa: Editorial Verbo.

Janson, H. W (1998). *História da Arte* (6ª ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Jung, C. G.(1964). *L'Homme et ses symboles*. Paris : Robert Laffont.

Kaibler, Susan (1993). *Guarino Guarini's Theatine Architecture*. vol. II. Tese de doutoramento, Columbia University.

Kerckhove, Derrick de (1997). *A Pele da Cultura*. Lisboa: Relógio d' Água.

Kubler, George (1988). *A Arquitectura Portuguesa chã entre as Especiarias e os Diamantes 1521 – 1706*. Lisboa: Vega.

Leitão, António Nascimento (1948). *A Capela do Senhor das Barrocas (Aveiro) e os Baptistérios de Pisa e Florença*. Edição do autor.

Madahil, G. da Rocha (s.d). *Informações paroquiais do Distrito de Aveiro de 1721*. vol. II, Arquivo do Distrito de Aveiro.

Mâle, Émil (1940). *L'Art Religieux du XIIe. siècle en France* (4ª ed.). Paris : Armand Colin.

Marillier, Bernard (s.d.). *Essai sur la Symbolique Templière*, Editions Prades.

[[www.Templiers.net/symbolique](http://www.Templiers.net/symbolique)]

Markl, Dagoberto (1986). "A Arquitectura e o Urbanismo", in AAVV, *História da Arte em Portugal*. vol. 7, Lisboa: Alfa, pág. 31-48.

Morais, José (2001). *Capelas de Aveiro no fim do século XX*. Aveiro: Edição da Câmara Municipal de Aveiro, Pelouro da Cultura.

Moreira, Rafael (1995). "Arquitectura: Renascimento e Classicismo", in AAVV, *História da Arte Portuguesa*. vol. II, Lisboa: Círculo de Leitores, pág. 303-364.

Müller, Werner & Vogel, Gunther (1995). *Atlas de Arquitectura – 1. Generalidades. De Mesopotâmia a Bizâncio*. Madrid: Alianza Editorial.

Neves, Amaro; Semedo, Énio & Arroteia, Jorge (1989). *Aveiro do Vouga ao Buçaco*. Lisboa: Editorial Presença.

Nogueira, Gonçalves, A. (1959). *Inventário Artístico de Portugal – distrito de Aveiro zona Sul*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.

————— (1959). *Inventário Artístico de Portugal – distrito de Aveiro zona Norte*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.

Pereira, José Fernandes (1986). "O Limiar do Barroco", in AAVV, *História da Arte em Portugal*. vol. VIII, Lisboa: Alfa, pág. 9-28.

————— (1986). *Arquitectura Barroca em Portugal* (1ª ed.). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

————— (1995). "O Barroco do séc. XVIII", in AAVV, *História da Arte Portuguesa*. vol. III, Lisboa: Círculo de Leitores, pág. 51-86.

————— (1999). *A Cultura Artística Portuguesa, sistema clássico*. Lisboa.

Pinto, Manuel Pinho (1985). *Ovar e o seu Concelho*. Ovar.

Platão, "Filebo" in *Diálogos IV*, trad. da versão francesa de Maria Gabriela de Bragança (1969), Mem Martins: Publicações Europa-América.

Quadros, Rangel de (s.d). *Aveiro – Apontamentos históricos*. vol. III.

Randles, W. G. L. (1990). *Da Terra Plana ao Globo Terrestre*. Lisboa: Gradiva Editora.

Roob, Alexander (1996). *Alquimia e Misticismo – O Museus Hermético*. Londres: Taschen.

Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1976). *História da Literatura Portuguesa* (9ª ed.). Porto: Porto Editora.

———— (1952). *História da Cultura em Portugal*. vol. II, Lisboa: Ed. Jornal do Foro.

Saraiva, António José (1969). *Inquisição e Cristãos-Novos*. Porto: Editorial Inova.

Saraiva, José Hermano (1988). *História Concisa de Portugal* (12ª ed.). Mem Martins: Publicações Europa-América.

Scruton, Roger (1979). *Estética da Arquitectura*. Lisboa: Edições 70.

Seligmann, Kurt (1974). *História da Magia*. vol.II, Lisboa: Edições 70.

Sérgio, António (1974). *Breve Interpretação da História de Portugal*. Lisboa: Clássicos Sá da Costa.

Serlio, Sebastiano; tradução de Vaughan Hart e Peter Hicks (1996). *Sebastiano Serlio on architecture: books I-V of tutte l'opere d'architettura et prospectiva*. New Haven e Londres: Yale University Press.

Serrão, Joaquim Veríssimo (1980). *História de Portugal*. vols. III e V, Lisboa: Editorial Verbo.

Silva, Jorge Henrique Pais da (1986). *Páginas de História de Arte*. vol. II, Lisboa: Editorial Estampa.

Simões, Veiga (1937). *História da Expansão Portuguesa no Mundo*. vol. I, Lisboa: Ed. Ática.

Soromenho, Miguel (1995). "Classicismo, italianismo e «estilo-chão». O ciclo filipino", in AAVV, *História da Arte Portuguesa*. vol. II, Lisboa: Círculo de Leitores, pág. 377-401.

Stern, Henri (1974). "El arte Cristiano desde las catacumbas a Bizâncio", in René Huyghe, *El Arte y el Hombre*. vol. II, trad. espanhola, Barcelona: Ed. Planeta.

Tapié, Vítor (1972). *Barroco e Classicismo*. vol. II, Lisboa: Editorial Presença.

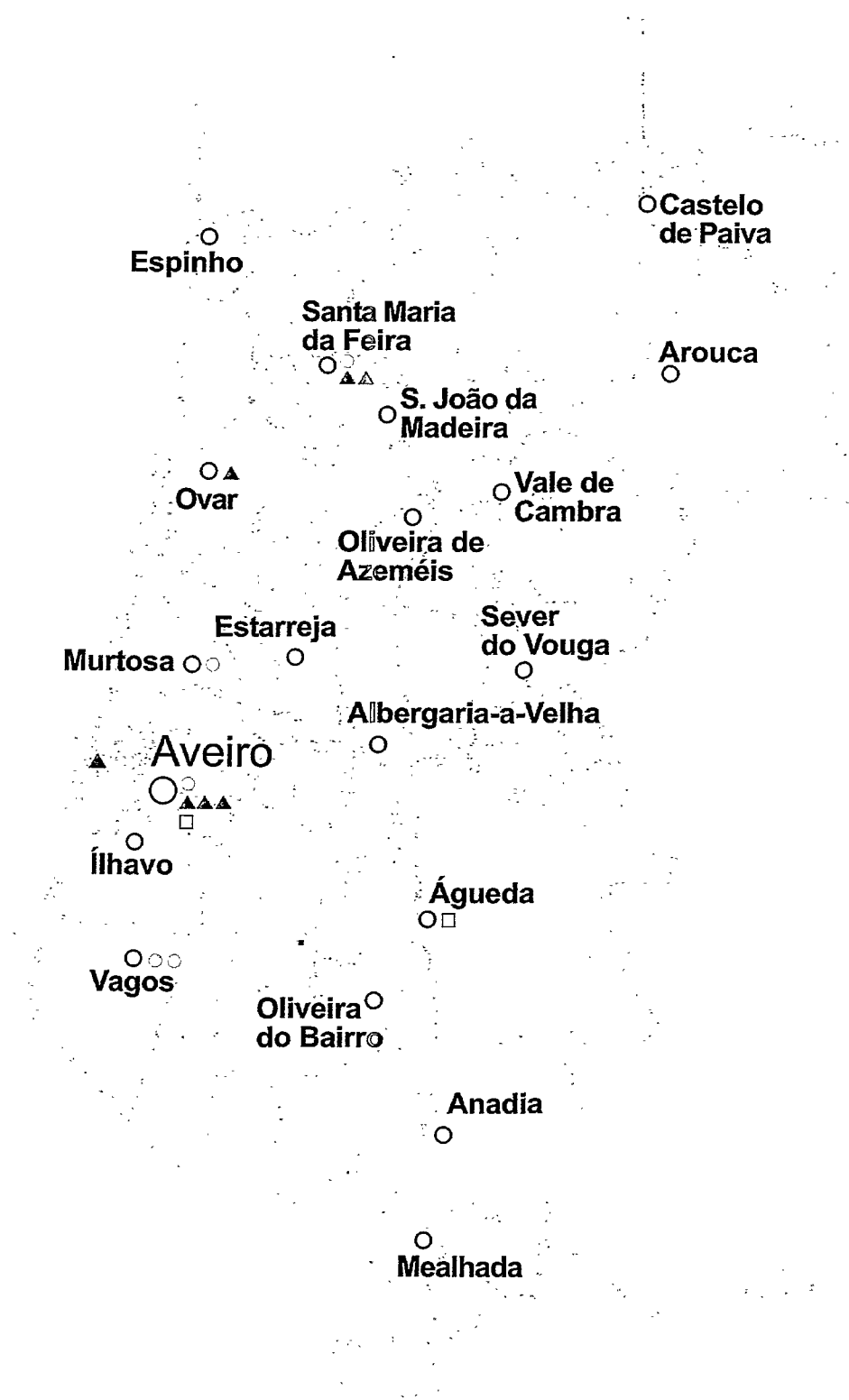
Torrão, João Manuel Nunes, (2000). "Os prólogos de João de Barros: defesa de conceitos com tributo à Antiguidade", *Ágora*, estudos clássicos em Debate, 2.

[[www.dlc.ua.pt/clássicos/barros.pdf](http://www.dlc.ua.pt/clássicos/barros.pdf)]

Vasconcelos, Florégio de (1972). *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Verbo.

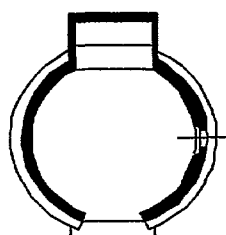
Zschietzschmann, Willy (1970). *Etruscos e Roma*. Lisboa: Editorial Verbo.

# Apêndice: localização geográfica das capelas aveirenses

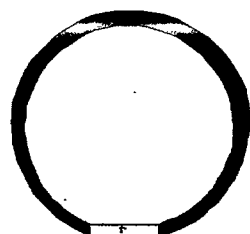


- capelas circulares
- ▲ capelas hexagonais
- capelas octogonais

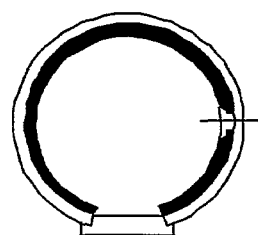
**Apêndice: Imagens utilizadas (núcleo de Aveiro)**



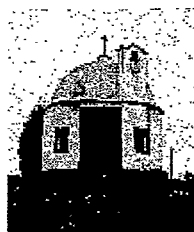
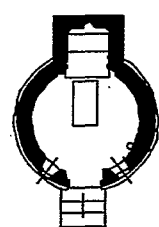
Capela de S. Bartolomeu, Aveiro, 1568.



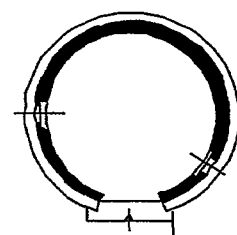
Capela de Santo Estevão, Arrifana, Feira, século XVI (anterior a 1567).



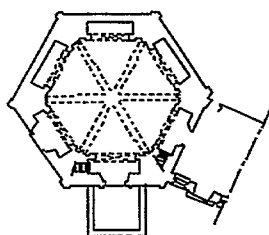
Capela de Santo António, Vagos, século XVII.



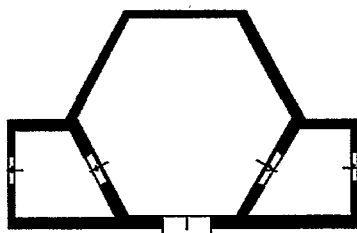
Capela de S. Simão, Bunheiro, Murtosa, 1607.



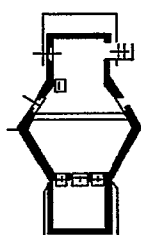
Capela de S. Sebastião, Vagos, 1614.



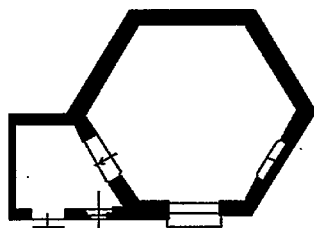
Capela de Nossa Senhora da Encarnação (capela do castelo), Feira, 1596.



Capela de Madredeus, Aveiro, século XVII.



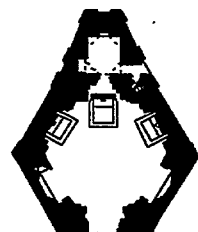
Capela de S. Geraldo, Ovar, 1658.



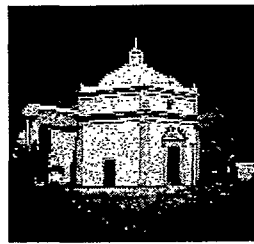
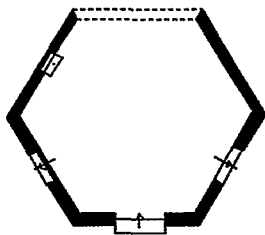
Capela dos Santos Mártires, Aveiro, 1670.



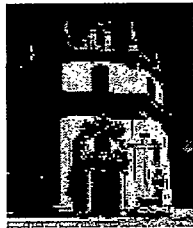
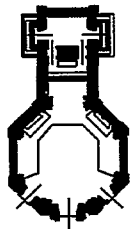
Capela de Nossa Senhora da Piedade, Canedo, Feira, 1690-1700.



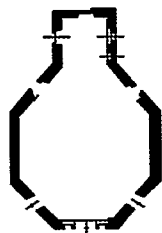
Capela de S. Gonçalo, Aveiro, 1712-1714.



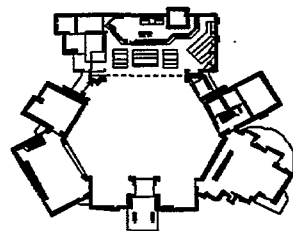
capela de Nossa Senhora das Areias, Torreira, S. Jacinto, século XVII



Capela do Senhor das Barrocas, Aveiro, 1732.

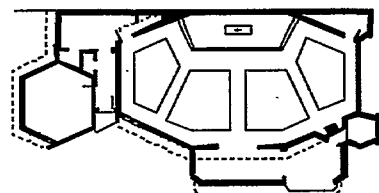


Capela das Almas, Aguada de Cima, Águeda, 1769.

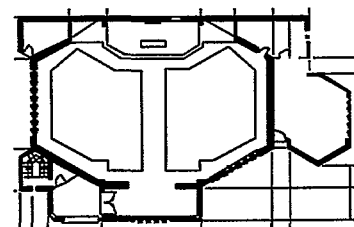


Autor: Luís Cunha

Planta da Igreja de Santa Joana, Aveiro, 1972.



Planta da capela dos Moitinhos, Ílhavo, 1972-1974



Autor: Engenheiro Manuel Augusto Tavares dos Santos

Planta da capela de Dornelas, Sever, 1982.