

Exemplos de restauro arquitetónico em Portugal entre os séculos XVI e XVIII segundo o espírito da *concinnitas*: harmonia, unidade e conformidade

MARIA JOÃO BAPTISTA
NETO 

ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa,
Alameda da Universidade, 1600-215 Lisboa

mjneto@letras.ulisboa.pt

Examples of architectural restoration in Portugal in the 16th to 18th centuries according to the spirit of *concinnitas*: ideal of harmony, unity and conformity

Resumo

O estudo centra-se na emergência de uma primeira geração de arquitetos conscientes da prática do restauro de acordo com o ambiente cultural e artístico do Renascimento e decorrente da tratadística clássica. Como intervir em preexistências medievais, foi um problema que estes arquitetos tiveram de enfrentar e resolver, porque apesar de considerarem o gótico indesejável era fundamental encontrar forma de assegurar a “conformidade” do edifício, sem violar a “harmonia” mútua das suas partes, segundo o princípio da *concinnitas* enunciado por Alberti. Tomando a formulação proposta por Panofsky sobre os modos encontrados de atuação em preexistências medievais: recobrimento, continuidade e compromisso, e de acordo com exemplos italianos já estudados, procurou-se avaliar da prática, em Portugal, deste *modus operandi*. A identificação de vários casos de estudo nacionais da época Moderna permite comprovar essa atuação e lançar um novo olhar sobre a génese concetual e prática do restauro arquitetónico em Portugal.

Abstract

The study focuses on the rise of a first generation of architects aware of restoration practices according to the Renaissance cultural and artistic environment, and resulting from classical treatises. How to intervene in medieval pre-existences was a problem that these architects had to face and solve, because despite considering Gothic undesirable, it was essential to find a way to ensure the “conformity” of the building, without violating the mutual “harmony” of its parts, according to the principle of *concinnitas*, as stated by Alberti. Taking the formulation proposed by Panofsky about the modes of action found in medieval pre-existences: overlay, continuance and compromise, and according to Italian examples previously studied, we sought to evaluate the practice, in Portugal, of this *modus operandi*. The identification of several national case studies from the Modern period allows us to substantiate this operation and to cast a new view on the conceptual and practical genesis of architectural restoration in Portugal.

PALAVRAS-CHAVE

História e teoria do restauro
em Portugal
Idade Moderna
Tratadística
Arquiteto-restaurador
Concinidade
Unidade de estilo

KEYWORDS

History and theory of
restoration in Portugal
Modern Age
Treatises
Architect-restorer
Concinnitas
Unit of style

Introdução

A consciência do restauro arquitetônico tem as suas raízes com o Humanismo e o Renascimento e fixa a sua teoria nos tratados. Focado no retorno à natureza e tomando a ideia de “correspondência” total do edifício expressa por Vitruvius, Leon Battista Alberti (1404-1472), irá definir o princípio da *concinntitas* antiga e interpreta-o segundo a modernidade do pensamento humanista. A *Bella* arquitetura assumia as categorias fundamentais vitruvianas da “ordem”, da “disposição”, da “simetria”, da “euritmia”, do “decoro” e da “distribuição”; o uso das ordens; e as proporções áureas. Toda esta nova postura contrariava e reagia contra o gótico, implicando a necessidade de articular formas de atuação sempre que os arquitetos do Renascimento se viram confrontados com a necessidade de intervir sobre preexistências medievais, seja para as concluir, ampliar ou restaurar [1]. Os “ormentos da idade”, os “acidentes naturais” e os “estrágos causados pelos homens” são fatores de degradação arquitetônica bem identificadas por Alberti [2]. Estes justificam a atitude de restauro, prática merecedora de um “livro” próprio - o décimo - *Da Arte Edificatória*. Alberti - a quem Erwin Panofsky chama o verdadeiro fundador da Teoria da Arte [3] — irá tolerar o gótico, porque o mais importante era manter a coerência do princípio da “conformidade”, já citado, e alcançar deste modo a unidade e a pureza da obra.

É Panofsky que, tendo em conta as diretrizes teóricas de Alberti e a práxis deste e de outros arquitetos do tempo, define três modos, então assumidos, de resolver a questão da conformidade face a estruturas preexistentes: primeiro, remodelar o edifício medieval segundo os princípios da *maniera moderna*, cuja forma mais eficaz consistia em recobrir as estruturas com um epiderme contemporânea; segundo, dar continuidade à obra no estilo goticizante; e por último, obter um compromisso entre estas duas alternativas, procurando alcançar o equilíbrio entre o medieval e o clássico [3].

Tomando primeiro exemplos ilustrativos destes três modos de atuação na Itália do Renascimento, segue-se a identificação destas abordagens em Portugal, em casos de estudo representativos, entre o século XVI e o início da centúria de setecentos, os quais nunca haviam sido avaliados segundo a óptica operativa agora proposta.

Entre os tratados e a prática em Itália

Alberti ainda terá ensaiado procedimentos de ordem técnica para a velha basílica de São Pedro do Vaticano — provavelmente a pedido de Nicolau V — de modo a consolidar a sua estrutura, já que os muros laterais haviam perdido perpendicularidade por cima das colunas e ameaçavam fazer ruir as coberturas. Não há notícia da colocação em prática do plano enunciado, no livro décimo *Da Arte Edificatória* [2], tendo sido apresentada, ao que parece, uma nova proposta, a qual consistia no envolvimento da preexistência por uma estrutura “moderna”, procurando conciliar o velho e o novo. De acordo com esta atitude, os trabalhos foram-se desenrolando durante o pontificado de Nicolau V (1447-1455). Como refere Jukka Jokilehto, é possível que o papa inicialmente tenha procurado reparar a velha basílica e a dada altura optou por uma renovação em larga escala [4]. Com a posterior decisão de Júlio II e dos seus sucessores em construir uma nova basílica, nada restou desta iniciativa de meados do *quattrocento*.

É em Rimini que podemos encontrar o grande ensaio prático de Alberti de cobrir uma preexistência medieval com uma nova membrana moderna. Por volta de 1449, Sigismondo Malatesta chama o arquiteto-teórico para fazer do templo gótico de São Francisco de Rimini uma igreja panteão. Alberti concebe uma “pele” renasçença para recobrir o velho edifício e embora os trabalhos não tenham sido concluídos face à excomunhão de Malatesta e ao declínio da sua fortuna, Giorgio Vasari (1511-1574), nas suas *Vite*, distingue o projeto do arquiteto como responsável por transformar São Francisco de Rimini num dos templos mais famosos de Itália [5].

A aplicação de uma nova pele a velhos edifícios continuou a ser justificada segundo os princípios da “harmonia”, da “unidade” e da “conformidade” pela nova geração de arquitetos-teóricos do *Cinquecento* italiano. Andrea Palladio (1508-1580) envereda por essa via ao dotar o Palácio Comunal de Vicenza de duas ordens de *loggias* a recobrir o edifício medieval, no projeto que apresenta em 1549. A definição de beleza expressa nos *Quattro Libri dell'Architettura* (Primeiro Livro, capítulo I) justifica plenamente a sua opção [6]. A solução praticada em Vicenza resulta da aplicação da chamada “serliana”, ou seja, do módulo composto por um arco a pleno centro ladeado por duas aberturas retangulares laterais. Na repetição sequencial do módulo, o vão do arco é constante, mas as aberturas retangulares variam na sua largura ajuntando-se, neste caso, com a elasticidade necessária, às estruturas preexistentes. O sistema, publicado por Sebastiano Serlio (1475-1554) no livro quatro de *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, em 1537, já havia sido utilizado por Giulio Romano (1499-1546) na reformulação do templo da abadia de San Beneditto in Polirone, com o intuito de absorver as diferenças métricas dos tramos da velha igreja.

Serlio, na sua qualidade de arquiteto-teórico e tendo em conta o seu grande objetivo de definir tipologias de arquitetura doméstica para diferentes tipos de clientela, não deixa de atender a requisitos específicos para “ristorar case vecchi” [7]. Como sublinha Panofsky, com os modelos exemplificativos de recobrimento que publica, o arquiteto dirige-se aos proprietários cujo desejo era o de modernizar os seus palácios góticos a fim de não parecerem inferiores aos dos seus vizinhos “modernos”, quando não podiam, ou não queriam custear um edifício novo de raiz [3].

Este tipo de prática continuou a ser utilizada pelos arquitetos da centúria seguinte nos edifícios mais emblemáticos de Roma. Tomando como exemplo a iniciativa do papa Inocêncio X (1644-1655) em reformar a Basílica de São João de Latrão, assistimos ao projeto levado a cabo por Francesco Borromini (1599-1667), onde este opta por encerrar as velhas colunas da nave central em novos pilares, criando o esquema cénico dos monumentais doze nichos nos interstícios para receber as estátuas dos Apóstolos.

Prosseguindo segundo a matriz analítica panofskyana, o modo de dar continuidade à obra na maneira do estilo gótico, foi sobretudo praticado nas sucessivas propostas para a fachada de São Petrónio de Bolonha e para o zimbório da catedral de Milão, este por Donato Bramante e Giorgio Martini (1439-1501). Bramante defendeu a execução do zimbório em harmonia com o estilo do conjunto sob pena de quebrar “l'ordine de l'edificio” [8]. A proposta, após alguma discussão, acabou por ser construída assumindo-se quase correto em termos arqueológicos enquanto organismo gótico [3].

Já o exercício que Alberti para a fachada de Santa Maria Novella, em Florença têm particular enquadramento no terceiro modo enunciado por Panofsky, ou seja, o equilíbrio entre o medieval e o clássico. Sob encomenda do mercador Giovanni Rucellai, em 1470, Alberti encontra o equilíbrio entre a preexistência gótica e os valores do Renascimento da proporção, simetria e geometria aplicada no desenho executado em mármore predominantemente entre o preto e o branco. Alberti vai ainda surgir ligado a duas importantes intervenções quatrocentistas em preexistências medievais, na linha do compromisso entre o “velho” e o “novo”: são estas as igrejas de San Stefano Rotondo al Celio e de San Marco Evangelista al Campidoglio, ambas em Roma.

Reflexos em Portugal

Se em Itália a atitude tida nas intervenções realizadas em edifícios medievais, sob o princípio da “conformidade”, está bem determinada, nos vários modos então praticados, em Portugal esta abordagem crítica não foi ainda ensaiada de forma consciente e sistemática. Seguindo a formulação panofskyana, procurar-se-á avaliar as reflexões desta práxis entre nós, perseguindo a identificação de exemplos no período em análise.

Recobrimento: *La maneira moderna*

Claustro da Catedral de Viseu

Será em Viseu, entre 1528 e 1534, que vamos ver aplicado no claustro catedralício o modo do recobrimento, num processo protagonizado por uma dupla de mecenas-arquiteto vinda diretamente de Roma do Renascimento (Figura 1). São eles o nobre, diplomata humanista D. Miguel da Silva (1480-1556) o qual, em 1526 é feito Bispo de Viseu pelo papa Médici, Clemente VII, depois de uma década, como embaixador na cúria romana, e Francesco da Cremona, o artista que o acompanhou no regresso a Portugal. Muito provavelmente da mesma geração do seu protetor [9], Francesco será o interprete de um ambicioso programa artístico, por parte de D. Miguel, de afirmação de poder e propaganda dos valores humanistas e do perfil culto e erudito do cortesão do Renascimento [10]. Os valores espaciais e decorativos do claustro da catedral de Viseu estão bem reconhecidos pelos historiadores do Renascimento em Portugal, que nele veem o resultado de um estágio de domínio arquitetónico superior àquele que era vinculado entre nós através do receituário de Diogo de Sagredo [11]. Embora não seja unânime tomar como adquirida a participação de Francesco como *muratore* nas obras de S. Pedro do Vaticano, sobre a direção de Rafael Sanzio (1483-1520) e de Giuliano da Sangallo (1443-1516), não se lhe nega uma aprendizagem romana [9]. A aproximação que pode ser feita da quadra viseense, apesar do seu registo único, aos distintos *cortiles* palacianos da Chancelaria de Roma e de Urbino ou ao claustro de San Salvatore in Lauro atestam o salto qualitativo e a novidade estética introduzida, entre nós, em plena época manuelina [12].

As obras de restauro levadas a cabo pela Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), nos anos 50 de noventa, no claustro catedralício vieram revelar a existência de estruturas do primitivo claustro medieval. Trabalhavam os técnicos na adaptação da capela funerária do bispo D. João Vicente, paredes meias com o muro interior nascente do claustro, quando a picagem para a consolidação de rebocos deixa a descoberto o portal desta capela que dava para a quadra seguido de um túmulo medieval em arco-sólio (Figura 2).



Figura 1. Claustro da Sé de Viseu (2017), fotografia de Manuel Botelho [13].



Figura 2. Claustro da Sé de Viseu durante o restauro da DGEMN nos anos 50 [14, fig. 31].

Primeiro pensou-se serem estes os vestígios da residência condal dos pais de D. Afonso Henriques, cuja tradição historiográfica dizia ter sido esta demolida para a edificação do claustro renascença [14]. O arquiteto Luís Amoroso Lopes (1913-1995) prosseguiu com mais algumas sondagens que lhe permitiram concluir estar na presença da estrutura do “claustro ogival de proporções grandiosas, possivelmente do século XIV” [15]. Ficaram então a descoberto as colunas e os arranques da cobertura ogival da castra, enquanto o pavimento primitivo se encontrava a uma cota inferior, por debaixo do chão da obra promovida por D. Miguel da Silva.

Sabemos ter este claustro gótico sido patrocinado pelo bispo D. João Homem I (1333-1349) sob a direção do mestre João de Lamego, a partir de 1314 [15]. Também sabemos que Francesco da Cremona não demoliu a totalidade da preexistência medieval, como se julgava, cabendo agora, de forma consciente, sublinhar a atitude do arquiteto cremonês, certamente sancionada

pelo seu mecenas, de, sob o espírito albertiano da *concinnitas*, ter encontrado no revestimento com uma epiderme moderna a *conformità* do secular edifício.

Intervenções posteriores, impedem uma percepção precisa do modo e do grau de recobrimento das estruturas medievais praticados por Francesco. A perspectiva que hoje se oferece ver foi determinada pelos arquitetos da DGEMN. Para além do portal sul, foram deixados a descoberto os elementos descritos no corredor nascente, em três tramos recortados no reboco caiado. Ainda se pensou num restauro mais alargado, mas este teria implicado alterações profundas no claustro como o rebaixamento do pavimento e a supressão da decoração azulejar [15].

Claustro de D. João III em Tomar

Pouco depois de concluída a obra do arquiteto italiano ao serviço do humanista D. Miguel da Silva, teve início uma outra em moldes muito semelhantes ao procurar opor um revestimento moderno face à preexistência. Falamos do grande estaleiro operante no Convento da Ordem de Cristo em Tomar, liderado pelo arquiteto João de Castilho (c. 1470-1552) sobre as ordens do rei D. João III. A igreja manuelina, concluída havia poucos anos com a exuberância decorativa exterior das três janelas da sala do capítulo e os proeminentes botaréis viu-se encoberta pela construção dos claustros de dois andares de Santa Bárbara, a poente, e o dito principal, a sul, pela mão de Castilho, a partir de 1533.

O contrato de execução do claustro principal é explícito quanto aos princípios arquitetónicos a ter em conta a fim de que este “pareça ao Romano” (Figura 3). Castilho estava familiarizado com o tratado de Diogo de Sagredo: *Medidas del Romano*, publicado na cidade de Toledo, em 1526, o qual possuía uma interpretação dos cânones vitruvianos e da teoria de Alberti, embora não de forma linear. A opção para atuar nas construções preexistentes que se extrai da obra de Sagredo resulta sobretudo na consagração de um modelo comprometido com a “nova maneira” embora sem a definição purista da tratadística romana, particularmente no domínio estrutural [1]. A ter sido cumprido o contrato, o claustro nabatino, teria 32 arcos a pleno centro em cada um dos registos, não corridos mas pautados dois a dois pelos pilares-contrafortes. O modelo acentuava a marcação dos tramos e encontrava-se ainda preso ao praticado pelo mesmo arquiteto no claustro de Santa Maria de Belém, alguns anos antes. Em termos decorativos, as molduras lavradas deviam, como referido, obedecer “ao romano” estilizando-se todo um ornato *all'antico* de *grotteschi* bebido nos motivos fantasiosos romanos, articulados com a evocação da estirpe heróica da Antiguidade clássica expressa nos *tondi*, com os seus bustos-retrato [12]. Esta membrana estrutural e decorativa concebida para resolver o problema da *conformità* com a igreja manuelina, beneficiou de duplos corredores internos que somavam à funcionalidade em termos de comunicação com as dependências conventuais, a melhor adequação da nova construção com as estruturas preexistentes.

O que faz do claustro principal de Tomar um exemplo curioso de “conformidade” é precisamente a repetição do *modus operandi* num curto espaço de tempo, no qual a obra de Castilho se verá revestida por uma nova “epiderme”. Passados cerca de 20 anos, é o mesmo D. João III, agora com o arquiteto Diogo de Torralva (c. 1500-1566) — nomeado mestre das obras de Tomar em 1554 — a determinar a construção de um novo claustro. Os motivos evocados para esta decisão real assentam em problemas estruturais da construção castilhiana afirmando-se, em 1557, estar a castra principal “aberta e perygosa” [16]. Atendendo à natureza do terreno onde Castilho implantou o claustro, tendo que trabalhar, a sul, o forte declive, criando artificialmente uma plataforma escorada, é provável que tivesse havido alguma cedência de terras e conseqüente desvio ou fratura da caixa murária. Contudo, a opção do rei não foi a reparação, mas a substituição por uma nova construção, atitude esta que leva unanimemente os autores a considerar o fator gosto como tendo sido determinante na decisão real. Efetivamente, os novos ventos contra-reformistas traduziam-se numa “austera teatralidade programática” pautada por uma cenografia do decoro oposta aos *grotteschi*, integrados na gramática paganzada castilhiana [12].



Figura 3. João de Castilho, corredor interno do claustro principal do Convento de Cristo em Tomar e acesso à Sala do Capítulo (2020), fotografia de Santiago Abella.

Torralva é, pois, incumbido de desfazer e tornar a fazer de novo o claustro de acordo com o debuxo que o próprio arquiteto “amostrara” a sua alteza. Embora a ordem expressa fosse de desfazer, o certo é que Diogo de Torralva vai seguir na linha protagonizada pelos arquitetos-teóricos italianos de modernizar em *conformità* com a preexistência, optando em grande parte pelo recobrimento. A atitude comprova o conhecimento que este tinha da tratadística, revelando-se não só “o melhor leitor de Serlio em Portugal” [12] mas um atento observador das obras de Palladio, nomeadamente da quase contemporânea intervenção deste no Palácio Comunal de Vicenza. Tal como Palladio, também Torralva irá optar pelo uso da “serliana” e dela retirar a elasticidade necessária para melhor se adaptar ao espaço preexistente (Figura 4).



Figura 4. Diogo de Torralva, claustro principal do convento de Cristo, Tomar (2020), fotografia de Santiago Abella.

Apenas com o auxílio de modernas tecnologias de prospeção não evasivas, será possível ter uma perceção correta do grau de absorção das velhas estruturas, isto é, se as colunas da quadra castilhana estão, em parte, encerradas nos pilares da nova construção. A preservação dos elementos antigos criteriosamente deixados à vista, com um claro sentido de harmonia entre as partes, significa que estes representavam valores reconhecidos. Tanto mais que muitos deles se encontram em lugares funcionais de passagem para as dependências do cenóbio, no duplo corredor interno do claustro. A forma hábil como trabalha a *conformità* da construção é admirável na evocação das melhores práticas de Alberti em Rimini e de Palladio em Vicenza. Se Torralva esteve em Itália, é ainda uma incógnita. Não devemos, contudo, esquecer que *De Re Aedificatoria* havia sido traduzida para português em 1551, por André de Resende, a mando de D. João III. Certo é não ser possível negar a Torralva o conhecimento destes modos de atuação determinados pelos arquitetos-teóricos italianos.

Capela-mor do mosteiro de Belém

Será no mosteiro de Belém que podemos presenciar outro significativo exemplo de uma ação de recobrimento com o intento de responder a um programa específico de modernização da preexistência e, por conseguinte, de afirmação de poder.

A rainha D. Catarina, tendo em conta a afirmação de Lisboa como centro político e a influência da ordem de S. Jerónimo na sua estreita ligação com o poder religioso e político, favorecendo um absolutismo ibérico, decide um novo projeto funerário para Belém, depois da morte de D. João III. A decisão foi firmada em 1565 e a escolha da rainha recaiu sobre o arquiteto Jerónimo de Ruão (1530-1601). A maioria dos autores considera ter D. Catarina mandado

construir a nova capela no lugar da primitiva manuelina, mandando-a derrubar por esta ser “pequena” e “pobre”, repetindo as palavras do cronista espanhol Frei José de Sigüenza, nos inícios do século XVII. Também o argumento desta ser “baixa” foi sendo acrescentado a fim de justificar a ação da soberana. Ora estas considerações perdem fundamento quando observamos atentamente o arco triunfal da capela-mor, o qual é ainda o original manuelino coevo da primitiva capela e determina a altura e a largura que esta possuía. Se a construção projetada a mando de D. Catarina por Ruão respeitou estas dimensões do presbitério manuelino, quase certo que também obedeceu à métrica original em termos de profundidade. A rainha pretendia uma nova capela sepulcral plena de afirmação e dignidade, onde a par dos seus sogros, o seu próprio túmulo e o de seu marido tivessem igual evidência [17].



Figura 5. Igreja do Mosteiro de Santa Maria de Belém, capela-mor (2013), fotografia de António Serralheiro.

Deste modo, Jerónimo de Ruão, servindo-se de um inovador discurso em terras ibéricas de referência miguelangelesca concebe um arrojado revestimento para ocultar a estrutura primitiva manuelina, resultando aliás no seu estreitamento. Foram criados dois arcos sólios em cada um dos lados, como alvéolos para receber os quatro túmulos, aumentando assim a espessura dos muros laterais ao ponto de cegar o acesso aos púlpitos manuelinos junto ao arco triunfal (Figura 5). A envolver os nichos tumulares, Ruão lançou mão da sobreposição de ordens, com colunas gêmeas sobre duplos plintos e de elegantes janelas em chanfra, com o semicírculo de fundo a responder a um ritmo pentagonal marcado pela utilização da coluna singular. A cobrir o espaço, uma abóbada de caixotões reticulada sobrepôs-se à primitiva cobertura manuelina. Também pelo lado exterior, o modo de recobrimento terá sido praticado com o intuito de eliminar possíveis assimetrias indesejadas, com a cobertura plana em terraço e as respetivas escadas de acesso terminadas em elegantes guaritas circulares.

Perante esta avaliação, a novidade reconhecida a Jerónimo de Ruão não se deve ficar apenas pelo arrojo do programa maneirista praticado, mas também pelo modo albertiano como restaurou a antiga capela de D. Manuel I. Não é de mais sublinhar que o projeto de Jerónimo de Ruão serviu as intenções por parte de D. Catarina de Áustria de renovar a capela sepulcral hieronimita, tal como em São Francisco de Rimini, Alberti respondeu à vontade de criar um panteão familiar por parte de Segismundo Malatesta.

Santa Maria de Salzedas

A intervenção sobre preexistências neste exercício de recobrimento era, pois, uma realidade praticada em Portugal pelos arquitetos já citados, no profícuo século XVI. E, tal como em Itália, o contexto pós-tridentino e as mudanças por ele produzidas acentuam necessidades de atualização dos edifícios, renovando a pertinência deste modo de atuação [18]. Já neste contexto, no virar da centúria de seiscentos, podemos identificar, na realidade nacional, um quarto exemplo concernente a um revestimento contemporâneo sobre uma preexistência medieval. Trata-se da igreja conventual cisterciense de Santa Maria de Salzedas, um dos cenóbios mais importantes da Ordem a seguir ao de Alcobaça [19].

A revelação foi feita na sequência da intervenção da DGEMN em 1993, quando a picagem de rebocos nas naves laterais do templo deixara a descoberto as estruturas da primitiva fábrica românica (Figura 6). Constatou-se “que toda a estrutura medieval das naves, isto é paredes, colunas e arcos que sustentavam as abóbadas de berço primitivas em pedra se encontravam escondidas pelos pilares, rebocos e abóbadas de aresta rebocadas (em tijolo rebocado) da campanha barroca” [20]. Os técnicos de imediato concluíram que a intervenção barroca foi assistida por um princípio, ao qual chamaram “caixa” dentro da “caixa”. Apesar de não dominarem o enquadramento teórico e histórico do modo de atuação, reconheceram, e bem, que este consistira na envolverência da preexistência com uma nova pele, segundo o gosto do tempo [20].

Esta campanha construtiva barroca teve lugar cerca de 1695 pela mão, ao que tudo indica, do arquiteto Carlo Gimac (1651-1730) [21]. Gimac, nascido em Malta, estudou em Roma, no Colégio dos Jesuítas, bebendo de toda a rica ambiência cultural e artística da Cidade Eterna [22]. Homem culto e de letras, na boa tradição humanista, tinha, enquanto arquiteto, um sentido prático na resposta às necessidades, sem abdicar do puro deleite estético [23]. Realiza em Salzedas, segundo o princípio da “conformidade”, o hábil recobrimento da igreja medieval, com uma malha de duplos pilares seguindo as ordens toscana e jónica nas paredes, enquanto a nível da cobertura, as abóbadas de berço foram encerradas pelo novo abobadamento em aresta.

Gimac certamente conhecia bem esta prática de intervenção dos exemplos de maior referência que pôde testemunhar em Roma. Salzedas ter-lhe-á proporcionado a oportunidade de executar os princípios enunciados e praticados por Alberti e por muitos outros arquitetos, incluindo Borromini em São João de Latrão.



Figura 6. Igreja de Santa Maria de Salzedas, nave lateral norte (2019), fotografia de Pedro Caetano.

“Continuidade de estilo”

Em Portugal, o exemplo mais evidente de dar continuidade ao gótico é a construção da abóbada do corpo da igreja do mosteiro de Vilar de Frades, a partir de 1620, na continuidade estilística da capela-mor e transepto construídos um século antes, ao gosto manuelino (Figura 7).

A aparente “unidade de estilo” sentida no interior da igreja condicionou a identificação de duas campanhas de obras distintas até muito recentemente. Só a pesquisa académica das últimas décadas permitiu documentar a evolução construtiva do edifício e determinar a filiação seiscentista da abóbada da nave [24], embora sem o enquadramento concetual que agora lhe atribuímos.

A obra manuelina impulsionada maioritariamente pelo mecenato do arcebispo de Braga, D. Diogo de Sousa (1461-1532) terá sido concebida por João de Castilho depois de concluída a capela-mor da catedral bracarense (1509) e o início da empreitada de S. João Baptista de Vila do Conde (1511). Contudo, se as afinidades formais ligam estas construções e indicam o mestre biscainho como responsável pela traça, um testemunho seiscentista revela o nome de João Lopes de Guimarães como tendo sido o mestre de obras desta campanha, permanecendo, assim, a dúvida sobre a autoria ou uma possível articulação entre os dois mestres [24]. A interrupção do financiamento por parte de D. Diogo de Sousa depois de um desentendimento com os padres lóios, determinou uma economia de custos, com reflexo na construção da nave, a qual ficou com teto em madeira e, por conseguinte, muros mais ligeiros.

Na sequência de um violento temporal em 1616, o mosteiro ficou seriamente afetado e ameaçou ruína em algumas das suas partes. A igreja, pela maior fragilidade da obra da nave foi um dos núcleos a necessitar de remodelação, tendo sido privilegiado o seu restauro a partir de 1621 [24]. Apesar da obra contar com o testemunho contemporâneo do padre Jorge de São Paulo, não temos até ao momento o nome do arquiteto que dirigiu a empreitada. Temos sim a clara

noção da continuidade estilística que presidiu à conceção do projeto, como transparece das palavras do cronista: “foi-se continuando este magestoso [sic] edificio firmado com altos e fortes botareos com a mesma abobada enlaçada de porcintas e rozas em correspondencia igual da capella mor e cruzeiro” [24]. Foi pois, uma clara opção de correspondência e unidade do todo orientada por uma cultura intelectual filiada na tratadística clássica a determinar a obra, a qual ficou “tao engraçada na architectura; tam majestosa [sic] na fortaleza da abobada e botareos (...) que pode competir com os melhores templos de todo o reino” [24]. Graça, majestade e solidez são os adjetivos utilizados para caracterizar o resultado deste restauro seiscentista. Apesar da unidade estilística que aparenta, a abóbada de múltiplas nervuras retas apoiadas nas seis mísulas laterais com correspondência nos contrafortes exteriores não tem, como já foi notado, o mesmo sistema construtivo da abóbada quinhentista da capela-mor a qual apresenta um perfil mais rebaixado [25] e a utilização do combado. Não se revela à primeira vista, mas esta nasce antes de um perfil semi-circular [25] e as múltiplas nervuras direitas em malha densa, geometricamente proporcional e simétrica, denunciam, sob um olhar mais atento, valores comprometidos com a estética maneirista.



Figura 7. Igreja de Vilar de Frades (2019), fotografia de Carlos Figueiredo.

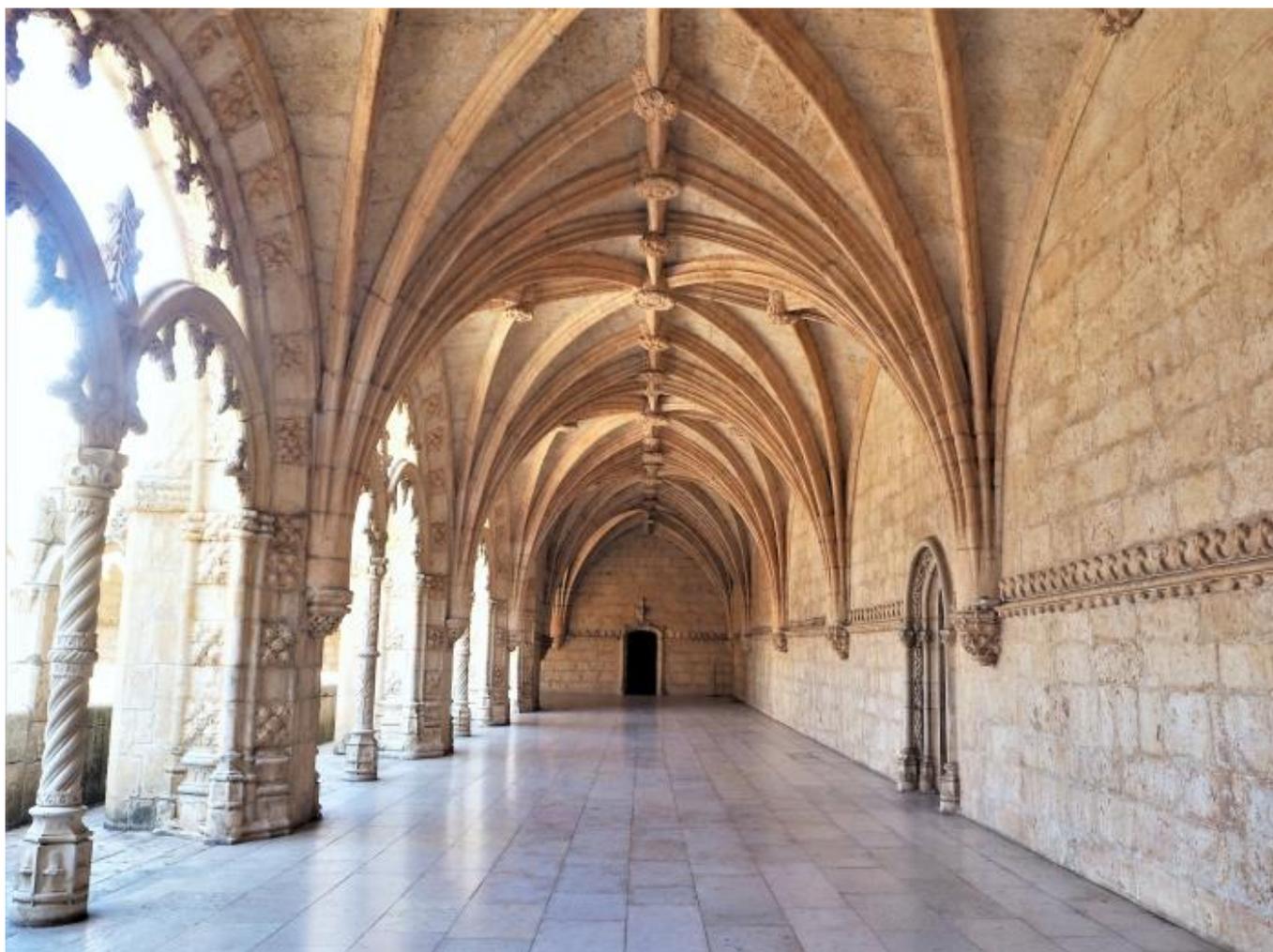


Figura 8. Claustro do Mosteiro de Santa Maria de Belém, ala sul do piso superior (2013), fotografia de António Serralheiro.

Este modo de conferir unidade à preexistência assegurando a continuidade formal e estética tem no claustro hieronimita de Belém a experiência antecedente a Vilar de Frades. Atribuída a Diogo de Torralva, a obra de fecho de parte das abóbadas do segundo piso do claustro, depois deste suceder a João de Castilho, pelo menos de 1545 a 1551 [26], deve ser tida em conta dentro da operatividade face ao problema da *conformità*. Torralva, que já vimos a tirar partido da prática do recobrimento no claustro de Tomar, assume na construção congénere de Lisboa a continuidade de estilo como forma de assegurar a beleza do conjunto, projetando o abobadamento em falta, ao gosto goticizante. Apesar de ser facilmente reconhecida esta intervenção, perante a estilização das linhas das nervuras e bocetes, com as suas arestas bem vincadas e decoração depurada, a pretendida unidade estilística é assegurada (Figura 8).

Compromisso entre o “velho” e o “novo”

Será Torralva, em conjunto com Diogo de Çarça, muito provavelmente o responsável, ainda no claustro de Belém, por procurar a harmonia do todo, também por via do compromisso entre o tardo-medieval e o moderno, neste caso. Fá-lo com a conceção da platibanda, com a qual termina a construção, assumindo a nova linguagem maneirista pautada pelos elegantes motivos escultóricos dispostos geometricamente entre triângulos, losangos e *tondi* com bustos de finíssimo lavor (Figura 9). Os recursos que mostra dominar na continuidade da obra manuelina em nome da *concinmitas* albertiana, evidenciam a versatilidade do mestre e o domínio da teoria arquitetónica em torno da questão de como harmonizar linguagens estéticas distintas e assegurar a conformidade na arte edificatória.

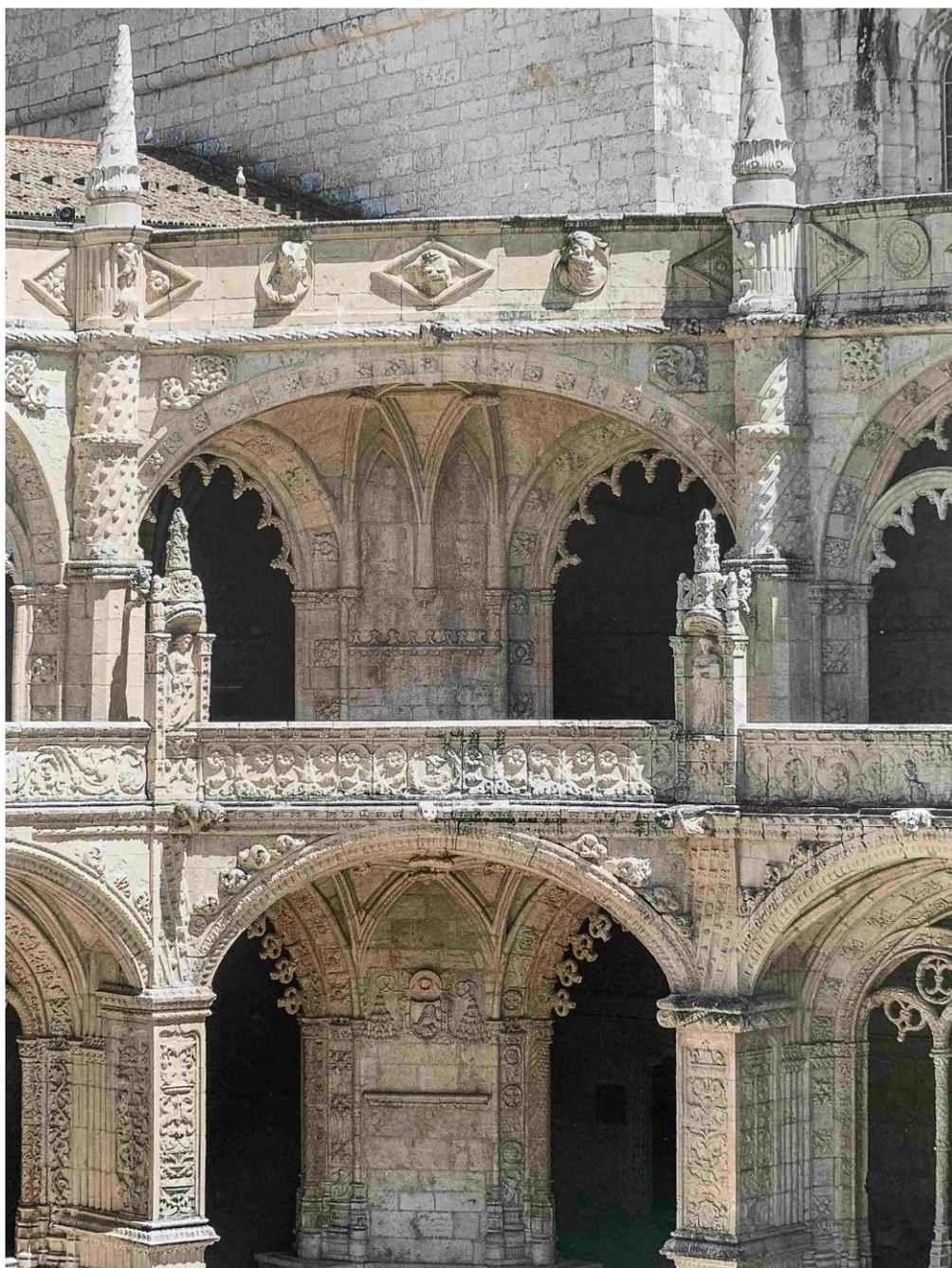


Figura 9. Claustro do Mosteiro de Santa Maria de Belém, ângulo sudeste (2013), fotografia de António Serralheiro.

Se olharmos em frente no tempo, em busca de mais exemplos de compromisso ou equilíbrio entre o “velho” e o “novo”, não podemos deixar de referir o artificioso ensaio praticado na fachada da igreja de Santa Maria de Alcobaça. É, sem dúvida, um dos mais emblemáticos casos nacionais, onde à boa maneira de Alberti, em Santa Maria Novella, se tenta o equilíbrio na modernização, ao gosto barroco, da frontaria do templo da casa-mãe de Cister em Portugal, nos primeiros anos do século XVIII (Figura 10). Permanece desconhecida a autoria da intervenção, apontando-se como forte possibilidade o nome de Carlos Gimac, o qual, como vimos, trabalhava para a Ordem de Cister, por estes anos [27]. Mais certezas existem quanto ao mestre das obras do mosteiro nos primeiros anos de setecentos - António Rodrigues de Carvalho - e aos mestres responsáveis pela lavra da cantaria e pelo seu assentamento na fachada: Gonçalo Afonso e Rafael da Fonseca, respetivamente [27]. Revelado está também o nome do escultor responsável pelas estátuas: o italiano Giuseppe Nelli citado nas folhas de despesa do mosteiro entre 1708 e 1714 [27].



Figura 10 Fachada da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça (2014), fotografia DGPC.

A fachada foi sujeita a uma nova harmonia com base num reticulado de três por três, vincado pelas pilastras com capitéis compósitos, intercetadas por frisos, onde os elementos medievais (portal, rosácea, janelões e sineiras), são integrados e articulados com os novos elementos, nomeadamente a estatuária de vulto e o frontão recortado em volutas, entre as torres. A geometrização imposta permitiu a organização simétrica e proporcional dos elementos e fez coexistir, em equilíbrio, o medieval e o barroco. A somar a este compromisso, pequenos pormenores mostram o cuidado na obtenção da unidade, fazendo reviver formas medievais, mas sujeitas ao volume ou à forma do barroco. É o caso dos massivos *crochets* que coroam as molduras em forma canopial sobre os vãos semi-circulares dos janelões do registo intermédio; dos elaborados baldaquinos das estátuas que ladeiam o portal; da cornija sobre o primeiro friso; ou do rendilhado da rosácea.

Conclusão

O Humanismo e o Renascimento projetam uma primeira geração de arquitetos-restauradores com uma consciência já relativamente definida dessa tarefa. Perante a necessidade de manter a coerência das proposições clássicas equacionadas na tratadística, estes arquitetos tomam o princípio da concinidade pela qual todas as partes de um edifício devem estar em conformidade e harmonia mútua, a fim de constituírem uma beleza única. Sentem o imperativo de restaurar uma preexistência mediante a necessidade de a concluir, ampliar, modernizar ou face ao decaimento causado por acidentes naturais, ação do Homem e passar do tempo, quando existem já valores históricos e de antiguidade associados a essas construções. Restaurar significava pois inovação, apesar de assumir diferentes aparências [28]. Segundo Erwin Panofsky, foram três os modos particularmente seguidos por estes arquitetos, em Itália, a fim de se manterem fiéis aos postulados clássicos e resolverem a questão da “conformidade”: recobrimento, continuidade e compromisso.

Também em Portugal se reconhecem exemplos que obedecem a estes critérios de atuação, implicando um conhecimento muito próximo da prática italiana. Da observação das intervenções sobre preexistências na época moderna, de acordo com estes modos, predomina um sentido warburgiano de continuidade ao invés de rotura, impondo a avaliação crítica da unidade estilística em moldes próprios, muito antes da época contemporânea, onde nos habituámos a discuti-la.

O entendimento da génese de um pensamento articulado e da conseqüente ação em termos de intervenção sobre preexistências em Portugal será fortalecido com a identificação de mais exemplos de estudo, segundo a avaliação agora proposta. O seu domínio contribuirá para um mais sólido conhecimento da história e teoria do restauro nacionais anterior ao século XIX e irá permitir olhar estes monumentos sob uma nova perspectiva a ter em conta em futuras intervenções.

REFERÊNCIAS

- Riveira Blanco, J., *De varia restauratione: teoría e historia de la restauración arquitectónica*, R & R - Restauración y Rehabilitación, Valladolid (2001).
- Alberti, L. B., *Da arte edificatória*, trad. A. Espírito Santo, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2011).
- Panofsky, E., *Meaning in the visual arts. Papers in and on art history*, Anchor Books Edition, New York (1955).
- Jokilehto, J., *History of Architectural Conservation*, Routledge, London (2002).
- Vasari, G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Appresso i Giunti, Firenze (1568), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54558939.texteImage> (acesso em 2022-1-5).
- Palladio, A., *I Quattro libri dell'architettura*, Appresso Dominico de' Franceschi, Venezia (1570), <http://rarebookroom.org/Control/pldarc/index.html> (acesso em 2022-1-5).
- Serlio, S., *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, Francesco de Franceschi, Venezia (1600), <https://www.e-rara.ch/zut/doi/10.3931/e-rara-370> (acesso em 2022-1-5).
- 'Parere di Bramante sul tiburio progettato dall' Amadeo pel Duomo di Milano', *Archivio Storico Lombardo*, Anno V, fase. III (1878) 539.
- Abreu, S. M., 'A obra do arquiteto italiano Francesco da Cremona (c.1480-c.1550) em Portugal: novas pistas de investigação', in *A Encomenda. O artista. A obra*, ed. N. M. Ferreira-Alves, CEPESE, Porto (2010) 557-583.
- Deswarte, S., *Il "perfetto cortegiano" D. Miguel da Silva*, Bulzone Editore, Roma (1989).
- Moreira, R., 'D. Miguel da Silva e as origens da arquitetura do Renascimento em Portugal', *Mundo da Arte* 1 (1988) 5-24.
- Serrão, V., *História da arte em Portugal - o Renascimento e o Maneirismo*, Editorial Presença, Lisboa (2002).
- Botelho, M., imagem: Claustro Sé de Viseu, in *Multimédia na categoria "Cloister of Sé (Viseu)"*, [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cloister_of_S%C3%A9_\(Viseu\)#/media/File:1_Claustro_S%C3%A9_de_Viseu_IMG_2174.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cloister_of_S%C3%A9_(Viseu)#/media/File:1_Claustro_S%C3%A9_de_Viseu_IMG_2174.jpg) (acesso em 2022-3-7).
- Sé de Viseu - Boletim da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais* 122, MOP, Porto (1965).
- Alves, C. F., *Os Monumentos Nacionais e a (des)construção da História. A Sé de Viseu*, Dissertação de Mestrado, História da Arte, Universidade de Coimbra, Coimbra (2009).
- Guimarães, V., *O Claustro de D. João III em Tomar*, Edições Pátria, Gaia (1931).
- Neto, M. J.; Soares, C. M., *O Mosteiro dos Jerónimos. Arte, Memória e Identidade*, Caleidoscópio, Lisboa (2013).

18. Serrão, V., 'Impactos do Concílio de Trento na Arte Portuguesa entre o Maneirismo e o Barroco (1563-1750)', in *Actas do Seminário no âmbito das comemorações dos 450 anos sobre a clausura do Concílio de Trento, 1545-1563*, ed. José Pedro Paiva, Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, Lisboa (2018) 103-132.
19. Cocheril, M., *Routier des Abbayes Cistercienses du Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (1978).
20. Gambini, L.; Soares, J. N., 'Mosteiro de Santa Maria de Salzedas: o enigma das origens, campanhas artísticas reformulações estéticas ... viagens e revisitações', in *Cister Espaços, Territórios, Paisagens*, I, IPPAR, Lisboa (2000) 283-296.
21. Carvalho, A., *D. João V e a Arte de seu Tempo*, Mafra Agrícola, Mafra (1962).
22. Gomes, P. V., 'O caso de Carlo Gimach (1651-1730) e a historiografia da arquitetura portuguesa', *Museu* **IV**(5)(1996) 141-156.
23. Rocha, J. M., 'Aspectos artísticos e estéticos na obra do Arquitecto Carlos Gimac', in *Artistas e artífices: e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa, Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, FLUP, Porto (2007) 309-320.
24. Vinhas, J., *A Igreja e o Convento de Vilar de Frades - Das origens da congregação dos Cónegos Seculares de São João Evangelista (Lóios) à Extinção do Convento. 1425-1834*, Dissertação de Mestrado, História da Arte, Universidade do Porto, Porto (1996).
25. Pereira, A.; Ribeiro, M. C., 'A evolução construtiva da Igreja do Convento de Vilar de Frades. Abordagem preliminar do corpo seiscentista', in *2º Congresso Internacional de História da Construção Luso-Brasileira. Culturas Partilhadas, Livro de Actas*, I, Centro de Estudos de Arquitetura e Urbanismo, FAUP, Porto (2016) 129-142.
26. Oliveira, L., 'O claustro do Mosteiro de Santa Maria de Belém: da fundação ao século XVIII', in *Mosteiro dos Jerónimos a Intervenção de Conservação do Claustro*, IPPAR, Lisboa (2006) 21-57.
27. Mendes, R., 'Giuseppe Nelli, um escultor e arquitecto italiano, e a estatuária da fachada da Igreja do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça (1708-1714)', *História e Património. Um Blog sobre História e Património Local: arquitectura, arte e património religioso*, <https://historiapatrimonio.blogspot.com/2021/03/giuseppenelli-e-estatuaria-da-fachada.html>. (acesso em 2022-2-14).
28. Miarelli-Mariani, G., 'Historia de los criterios de intervención en el Patrimonio Arquitectónico', in *Monumentos y Proyecto. Jornadas sobre criterios de intervención en el Patrimonio Arquitectónico*, Ministerio de Cultura. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid (1990) 14-20.

RECEBIDO: 2022.3.10

REVISTO: 2022.9.22

ACEITE: 2023.2.24

ONLINE: 2023.5.29



Licenciado sob uma Licença Creative Commons

Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.pt>