

SE EU CÁ TIVERA VINDO ANTES... MÁRMORES ITALIANOS E BARROCO PORTUGUÊS

Paulo Varela Gomes

Universidade de Coimbra. Portugal

No dia 2 de Fevereiro de 1632, D. Manuel de Moura Corte Real († 1652), 2º Marquês de Castelo Rodrigo, que estava temporariamente em Génova de passagem para Roma onde ia exercer o cargo de Embaixador do rei Filipe III de Portugal (IV de Espanha), escreveu uma carta ao seu amigo D. Diego de Silva, 2º Conde de Portalegre que, em Lisboa, superintendia às obras arquitectónicas dos Castelo Rodrigo.

Nessa carta, D. Manuel disse o seguinte:

...as pedras destremoz se eu ca tivera vindo antes pode ser q tiverão sido daqi e não sei se forão mais baratas. pera o ultimo lustro mandaremos a receita por q não se duvide q o pulimento é ca melhor.¹

O Marquês referia-se à obra da capela-mor e da cripta da igreja conventual de S. Bento de Lisboa, que iria servir de panteão da sua família e para a qual havia um projecto que compreendia revestimentos em mármore das importantes pedreiras portuguesas de Estremoz.

O projecto estava em execução quando D. Manuel saiu de Lisboa mas foi interrompido por ele próprio mal chegou a Génova, ao descobrir os mármore coloridos e polidos da Itália.

Deslumbrado com essas pedras, o Marquês não desistiu enquanto não as incorporou na sua obra lisboeta – o que veio a conseguir em Roma, após 1634, através de um projecto de Francesco Borromini².

O único fragmento até hoje encontrado do projecto Borrominiano é um frontal de altar de embutidos de mármore negro e amarelo com as armas dos Castelo Rodrigo a vermelho.

Só se conhece outra obra de Borromini onde este usou extensivamente revestimentos de mármore coloridos: a capela da família Spada em S. Girolammo della Carità, Roma, executada entre 1654 e 1659, e encomendada pelo oratoriano Virgilio Spada († 1662), também conhecido de Castelo Rodrigo. Alguns anos depois, em 1658, Borromini realizou o altar tumular da família Merlini em Santa Maria Maggiore todo de mármore unicolor, ou seja, em idêntico gosto arquitectónico, mais interessado nos efeitos de massa que nos de cor.

¹ Estas cartas de D. Manuel de Moura, estão em fólhos não numerados no Instituto dos Arquivos Nacionais-Torre do Tombo, Lisboa, Miscelâneas do Convento da Graça, C^a 5, T^o 2^o.

² Sobre o processo de obras de S. Bento de Lisboa e a intervenção de Borromini, ver A. R. G. de Ceballos, "Francisco Borromini y España", in G. C. Argan, *Borromini*, Madrid, 1980, pp. 7-58; J. Connors, "Borromini and the Marchese of Castel Rodrigo", *Burlington Magazine*, Julho de 1991, pp. 434-440; P. Varela Gomes, *Igrejas de planta centralizada em Portugal no século XVII - arquitectura, religião e política* dissertação de doutoramento, dact., ii vols., Universidade de Coimbra, 1998; J. Connors, "Francesco Borromini: la vita (1599-1667)", in R. Bosel e C. L. Frommel (org.), *Borromini e l'universo barocco*, Milão, 1999, pp. 7-21.; P. Varela Gomes, "Les projets de Francesco Borromini et Guarino Guarini pour le Portugal: état de la question", *Revue de l'Art* (em publicação em Novembro de 2001).

As dúvidas de muitos historiadores acerca da autoria Borrominiana da Capela Spada (por não serem os mármore coloridos habituais na obra de Borromini) devem talvez ser postas de lado: de facto, é bem possível que o exemplo da capela-mor de S. Bento tenha entusiasmado Virgilio Spada ³. Aliás, o frontal de altar de S. Bento que chegou até nós é do tipo da capela Spada: os enrolamentos fitomórficos em cima e no campo central são de uma única côr (amarelo), diferenciando-se assim do embutido italiano mais vulgar, muito polícromo.



Figura 1: Igreja de Nossa Senhora da Luz, Carnide (Lisboa), capela-mor, Joã de Ruã, in. 1575 (pormenor)

O melhor exemplo deste último tipo de embutido em terras peninsulares é a conhecida obra do panteão de um amigo de Castelo Rodrigo, o 7º Conde de Monterrey D. Manuel de Fonseca y Zuniga († 1653), então Vice-Rei de Nápoles, na capela-mor da igreja das freiras agostinhas de Salamanca, obra na qual D. Manuel de Moura interveio, aliás, ajudando a fazer chegar as pedras a Salamanca. Esta obra, traçada por arquitectos e artistas napolitanos, foi executada a partir de 1636 ⁴.

Embora o panteão de Monterrey tenha sobrevivido até hoje, contrariamente ao de Castelo Rodrigo, as duas obras partilharam de um

³ Sobre estas duas obras, ver sobretudo o *Itinerario Borrominiano* (org. Elisabeth Sladek), Milão, 1999, pp. 23 e 52. Na recente exposição "Borromini e l'Universo Barocco" esteve exposto um desenho Borrominiano para um pavimento de mármore (Albertina, Az. Roma 474) que pode ser adscrito ao projecto da Capela Spada. Fernando Bouza localizou num inventário dos bens dos Castelo Rodrigo existentes em Espanha no final do século XVII a referência a *dos piedras para un sepulcro de mármore italianos hechas de diferentes piedras como són pórfido, lapislázuli y otras y bronces*. O historiador relacionou estas pedras com os túmulos para S. Bento (Fernando Bouza, *Imagen y propaganda capitulos de historia cultural del reinado de*

Felipe II, Madrid, 1998, pp. 209-210). É possível, embora a descrição pareça relacionar-se com mármore de muitas cores, diferentes dos do frontal de altar. Como se sabe, parte das pedras Borrominianas para S. Bento ficaram em Livorno quando o golpe de estado dos Bragança separou Portugal da monarquia dual em 1640 (ver Connors, "Borromini and the Marchese of Castel Rodrigo", art. cit. na nota anterior).

⁴ Sobre a obra de Monterrey em Salamanca, ver F. Marias, "Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiatti: arquitectos de los Virreyes Españoles de Napoles", *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung*, 1997, pp. 67-85; ver este artigo para bibliografia anterior.

destino imediato comum: durante décadas permaneceram como exemplos isolados. Ninguém, em Espanha ou Portugal, as imitou - embora muitos as tivessem admirado ⁵.

Tal admiração enquadrava-se numa cultura artística que temos por vezes dificuldade em compreender com as nossas distinções entre artes “maiores” e “menores”. De facto, os mármore polidos eram admirados por artistas e encomendadores dos séculos XV, XVI e XVII ao mesmo nível que a pintura. Numa conhecida descrição do palácio real de Madrid datada de 1623⁶, refere-se *una hermosa galeria compuesta de pinturas, mesas de jaspe y cosas extraordinarias* e também *unas quadras acompañadas de pinturas de diferentes fabulas de mano del gran Ticiano, y mesas de jaspes de diferentes colores*. O autor da descrição dedica depois várias linhas, não às pinturas do *grande Tiziano*, mas sim a uma das mesas de mármore, oferecida a Filipe II pelo Cardeal Alexandrino, sobrinho de Pio V (hoje no Museu do Prado).

Inspirado nos revestimentos romanos de *opus sectile*, Rafael iniciara em 1513 a utilização arquitectónica quinhentista dos mármore policromos na capela Chigi em Sta Maria del Popolo. Surgiram revestimentos deste tipo primeiro em Roma, depois em Génova e Bolonha, e finalmente por toda a Itália, a partir de meados do século, através nomeadamente da obra de Vasari⁷.

Mas já no século XV, Filarete, no Livro III do seu Tratado de arquitectura da década de 1460, formulara uma teoria das *pietre dure* que estabelecia uma escala hierárquica entre vários tipos de pedra, começando pelo mármore, *uma pedra que, embora não seja fina, é mais gentil e nobre que qualquer outra*.

A escala de Filarete estabelecia uma ponte semântica entre pedras e hierarquias sociais:

Há pedras de três classes, do mesmo modo que estas existem entre os homens, quer dizer, gentilhomens, homens do povo e camponeses; do mesmo modo, há três classes de pedras: pedras finas, pedras não tão finas, pedras não finas ⁸.

Equiparando à nobreza o brilho e durabilidade da pedra, a escala estabelecida por Filarete ia do simples mármore às pedras semi-preciosas e preciosas, culminando no diamante, a pedra mais dura, mais durável, mais brilhante, mais rara, ou seja, a mais nobre - a pedra correspondente ao Papa...

Na economia do texto de Filarete, parece evidente que a qualidade da pedra é um sinal de distinção e nobreza tão importante como o traçado arquitectónico ou a utilização das ordens.

Esta ideia aparece também formulada no *Hypnerotomachia Poliphilii*, romance artístico do final de Quatrocentos no qual a referência às pedras preciosas e semi-preciosas é obrigatório sinal da qualidade arquitectónica.

⁵ Sobre testemunhos de admiração pelos mármore da capela-mor de S. Bento de Lisboa, ver J. Connors e P. Varela Gomes, obras citadas na nota 2.

⁶ A descrição é de González Dávila, cit. em Alvar González-Palacios, *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, Museu do Prado, Madrid, 2001, ver p. 19.

⁷ Ver Andrew Morrogh, “Vasari and coloured stones”, *Giorgio Vasari, tra decorazione ambientale e storiografia artistica, Convegno di Studi, Arezzo, 8-10 Ottobre 1981*, Florença, 1985, pp. 309-320.

⁸ Cito (e traduzo) da versão castelhana editada por Pilar Pedraza, Instituto de Estudios Iconograficos, Vitoria-Gasteiz, 1990, pp. 69 sgs.

Por exemplo, o monumento funerário a que a Ninfa conduz Polifilo é distinguido tanto pela sua forma como pelos materiais que o constituem: a pirâmide é de ouro, o prisma triangular que a sustenta de *pedra negríssima* com *faces polidas*, o cilindro sobre o pedestal é de *jaspe imensamente vermelho* e o pedestal é de *Calcedónia diáfana* ⁹.



**Figura 2: Tetábulo da capela da casa dos Sousa, Calhariz (Sesimbra),
João Antunes, 1681**

O estatuto especial de que gozavam as pedras duras podia justificar-se com o exemplo da arquitectura romana, mas também com precedentes bíblicos. Na sua descrição de Jerusalém publicada em 1594, Francisco Guerrero († 1599) disse que o Templo de Salomão - que ele julgava ainda existente confundindo-o com a Mesquita da Rocha - *es a manera de un zimbório, fabricado de mosaico, y riquissimas columnas, y tablas de marmol, y jaspe* ¹⁰.

A confusão entre a mesquita muçulmana azulejada e dourada e o Templo de Salomão - também registada em desenho pelo famoso livro de Bernardo de Breidenbach (que, aliás, também refere o Templo como sendo de *pedras muy polidas y bien labradas* ¹¹) já não era muito comum no final do século XVI. De facto, a nobreza dos mármorees era por vezes relacionada com outro precedente hierosolamitano, este particularmente ajustado a

⁹ Cito (e traduzo) da versão castelhana editada por Pilar Pedraza, *Sueño de Polifilo*, Murcia, 1981, pp. 111-112.

¹⁰ *El Viage de Hierusalem, que hizo Francisco Guerrero, Racionero, y Mestre de Capilla, de la Sancta Iglesia de Sevilla* ed. Madrid, 1984, p. 41.

¹¹ Bernardo de Breidenbach, *Viaje de la Tierra Santa* 1486 (ed. fac-simile, Madrid, 1974), ver sobre o Templo LXVII.

espaços funerários como a capela Chigi e outros panteões familiares. Refiro-me ao Santo Sepulcro e dou apenas dois exemplos portugueses entre muitos possíveis: o *Itinerário da Casa Sancta* do cisterciense de Alcobaça frei Antonio Suarez, que esteve em Jerusalém na década de 1540 ¹², refere que existiriam na Anastasis muitos mármores *de tantas cores e deferenças que levão vantagem à pintura* (92v). O franciscano frei António de Aranda, na sua *Verdadera Información de la Tierra Sancta*, de 1584, disse que a Anastasis estava forrada de *tabelas* de mármore rico e pedras de côr ¹³.

O polimento, a cor, a dureza e a nobreza da pedra, qualidades referidas às coisas de Jerusalém, eram também um signo distintivo da arquitectura e da arte relativamente à natureza. Estreou-se aqui em Sevilha em 1667 uma peça de Calderón, *El Monstro de los Jardines*, cujo tema era a sucessão de metamorfoses sofridas por Aquiles entre o estado de selvajaria e o de civilização. Calderón identificou o estado selvagem com a floresta e as grutas. Sinais de civilização eram, pelo contrário, o talhe e o polimento da pedra:

*Hoy de su mina arrancada
llega tosca piedra inculta
una alma a que los crisoles
del ingenio y la cordura
con ejemplares la labren
y sin castigo la pulan* ¹⁴.

A corte portuguesa começou a interessar-se pelos mármores coloridos precocemente em relação a outras cortes não-italianas ¹⁵. Em 1564, foram encomendadas em Itália mesas de mármore e uma coluna de alabastro através do antigo nuncio na corte portuguesa, o Cardeal Ricci de Montepulciano, grande amador de *pietre dure* ¹⁶. As pedras perderam-se no mar antes de chegarem a Lisboa. Em 1568, foi Filipe II de Espanha que, em resposta a um pedido da ex-regente de Portugal Dona Catarina de Áustria (reg. 1557-62), recomendava para Lisboa a utilização das pedras de Génova como suportes privilegiados para a pintura da capela-mor dos Jerónimos ¹⁷.

Mas o exemplo mais eloquente do interesse português pelos mármores é a capela-mor da igreja da Luz de Carnide construída a partir de 1575 a mando da Infanta D. Maria († 1577), meia-irmã do rei D. João III († 1557), que a escolheu como panteão pessoal. O embutido de mármore é

¹² Biblioteca Nacional de Lisboa, ms. ALC 303, folio 92v.

¹³ Frei Antonio de Aranda, *Verdadera Información de la Tierra Sancta*, Alcalá, 1584, p. 64v.

¹⁴ Cit. José de Lara Garrido, , "El jardín y la imaginación espacial en el teatro barroco español", AAVV, *Jardines y Paisajes en el Arte y en la Historia* (dir. Carmen Añon Feliú), Madrid, 1995, pp. 109-156.

¹⁵ Sobre mármores coloridos em Itália e em Espanha, ver Hugo Baldini e outros, *La Capella dei Principi e le pietre dure a Firenze*, Milão, 1979; Andrew Morrogh, 1985, op. cit. na nota 7; Jesus Palomero Páramo, "Ars Marmoris" in *Genova e Seviglia, l'avventura del Occidente*, Génova, 1988, pp. 68-122.; A. M. Giusti, *Pietre Dure*, Turim, 1992; Alonso de la Sierra Fernández, "Mármoles italianos en Cádiz durante el siglo XVIII, Un retablo de Alessandro Aprile", *Atrio* 7(1995), 57-66; González-Palacios, 2001, op. cit. na nota 6 e, sobretudo, bibliografia.

¹⁶ Ver Sylvie Deswarte-Rosa, "Le Cardinal Ricci et Philippe II: cadeaux d'oeuvres d'art et envoi d'artistes", *Revue de l'Art*, 88(1990), pp. 52-64.

¹⁷ Ver Fernando Bouza, op. cit. na nota 3, p. 24.

aqui “largo” e as pedras são tratadas como jóias nos seus engastes. Comentando a obra da igreja, o biógrafo da Infanta, frei Roque do Soveral, escreveu que *quando a obra hia ja fora dos alicerces duas varas de altura, com seu próprio lenço andava a Princesa alimpando os jaspes lustrados (dizia ella que aquelles erão seus espelhos em que se revia)* ¹⁸.

Deste modo, a pedra é equiparada a um verdadeiro “espelho de Príncipes” no sentido figurado e também no próprio: reflectia o rosto principesco e reflectia sobretudo o gosto e nobreza da Infanta. Saltam à memória a equivalência estabelecida por Filarete entre categorias sociais e qualidade das pedras.

O arquitecto que traçou a igreja da Luz, Jerónimo de Ruão, fez logo a seguir o projecto do panteão dos reis de Portugal na capela-mor dos Jerónimos em Lisboa, construído entre 1587 e 1591. Também aqui se exibiam mármore coloridos de *tarsie* largas.

De que os meios artísticos e arquitectónicos portugueses conheciam os mármore coloridos italianos de *tarsie* mais finas não há qualquer dúvida. Bastará atentar no álbum de desenhos do arquitecto florentino Giovanni Vincenzo Casale que trabalhou em Portugal como engenheiro do Rei entre 1589 e o seu falecimento em 1593. Entre esses desenhos, anotados por outro engenheiro residente em Portugal, Alexandre Massai, há muitos de projectos para mesas de embutidos, que Massai designou por *invenciones para mesas de jaspes que se usan hacer en Roma* ¹⁹. Datados da década de 1570, esses desenhos são de considerável vanguardismo porque só cerca de 20 anos depois se vulgarizaram na Itália.

No entanto, e com a excepção já referida da capela-mor Borrominiana de S. Bento de Lisboa, de 1634-1640, o gosto pelo mármore italiano finos só se afirmou em Portugal depois de 1680, apesar da comunidade italiana de Lisboa ter importado na década de 1650 um altar-mor de *verde antico* para a sua igreja do Loreto, que um cronista português classificou como *cousa bem engraçada* ²⁰ (este altar desapareceu no terramoto de 1755).

É muito possível que o facto de não se importarem mármore italiano tenha resultado das dificuldades económicas da nobreza e da igreja portuguesas no período da guerra com a Espanha (1640-1668), tanto mais que os trabalhos de embutidos eram altamente dispendiosos (mesmo fora de Portugal, os mármore coloridos apareciam preferencialmente em micro-arquitecturas, como sacrários, escrivatinhas e contadores articulados por ordens arquitectónicas, sendo muito menos frequentes os revestimentos completos de espaços arquitectónicos propriamente ditos ²¹).

Sem poder pagar grandes peças de mobiliário, e muito menos revestimentos de mármore, muitos portugueses admiravam de longe o embutido fino italiano.

¹⁸ Frei Roque do Soveral, *Historia do insigne apparecimento de Nossa Senhora da Luz e suas obras maravilhosas*, Lisboa, 1610, pp. 40-41.

¹⁹ Ver *Dibujos de Arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional, siglos XVI y XVII*, Catálogo, Madrid, 1991, pp. 284-285.

²⁰ Ver *Santuário Mariano*, pub. Lisboa, 1712, onde o altar é descrito como *fornado de riquissimos jaspes. com quatro columnas de hum jaspe verde escuro matisado de huns veyos brancos, cousa bem engraçada* (VII: 38).

²¹ Para exemplos de micro-arquitecturas de mármore em colecções peninsulares, ver González-Palacios, op. cit. na nota 6.



**Figura 3: Igreja do Menino Deus, Lisboa
At. Joao Antunes, in. 1711**

Em 1666, por exemplo, partiu para Roma o frade agostinho Manuel da Conceição, enviado pela coroa portuguesa para pedir ao Papa autorização para se instalar em Portugal a ordem das freiras Agostinhas Descalças. A pedido de Baltazar de Rego e Andrade, secretário da Princesa D. Catarina de Bragança, um companheiro de frei Manuel da Conceição chamado José de Santa Teresa, escreveu um relato da viagem por Inglaterra, França e Itália. O texto revela uma atenção minuciosa a coisas artísticas, entre as quais os embutidos de mármore, que frei José admirou por toda a Itália mas especialmente em Génova. Ao entrar na igreja da Anunciada desta cidade, recordou as peças da capela-mor Borrominiana de S. Bento:

Não se poem nesta Igreja os olhos em cousa que não seja prima. As paredes e columnas são de vários finíssimos jaspes, e em muitas partes trabalhados e embutidos como os de S. Bento de Lisboa com tanto primor que parecem bellas pinturas ²².

Em 1673, o padre franciscano Francisco de Santo Agostinho de Macedo († 1681), pregador e filósofo de reputação europeia, diplomata, mestre na Universidade de Pádua, escreveu um elogio poético da capela dos Príncipes de Florença, um dos mais famosos edifícios europeus revestidos a mármore de cor ²³.

Mas, tanto quanto sabemos, só em 1681 foi construída em Portugal uma peça arquitectónica em mármore italiano fino. Trata-se do retábulo da capela da quinta dos Sousas, Morgados do Calhariz ²⁴.

²² IAN-TT, Manuscritos da Livraria nº 1092, ver fol. 55 para a citação, e também fols. 31, 49, 53, 65, etc.

²³ Ver Ilídio de Sousa Ribeiro, *Frei Francisco de Santo Agostinho de Macedo, um filósofo escotista português e um paladino da Restauração*, Coimbra, 1952, p. 91.

²⁴ Sobre esta obra e o seu arquitecto, João Antunes, ver Maia Ataíde (org.), *Catálogo João Antunes, arquitecto (1643-1712)*, Lisboa, 1988, e P. Varela Gomes, *Igrejas de planta centralizada...*, op. cit. na nota 2, I, 326 sgs.

O contrato assinado com os pedreiros e o arquitecto, João Antunes († 1712), diz que *a banquetta [do altar] a de Ser pedra Vermelha [...] embutida com pedras brancas e vermelhas de Italia e as columnas han de ser de pedra azul rayada de montes claros. E todas as mays pedrarias han de ser da mesma Italia exceto os claros dos nichos da banda de dentro q são de pedra deste Reyno e os claros por cima dos Remates e entre elles han de ser de pedra azul de Sintra*

João Antunes, o arquitecto envolvido na obra, teve depois de 1681 uma carreira fulgurante que, na década seguinte, assentou em projectos de mármore italiano fino – de que se tornou o principal responsável em Portugal, dando início à moda que tomou conta da cultura artística portuguesa entre 1680 e 1710.

Em 1686, por exemplo, João Antunes teria projectado a capela privativa dos Lencastre, a família do Inquisidor-Mor, na igreja lisboeta de S. Pedro de Alcântara, obra completamente revestida de mármore fino. Em 1692, fez o retábulo-maior de mármore da igreja do colégio jesuíta de Santo Antão e o retábulo de S. Vicente na Sé de Lisboa (este desaparecido). Seguiram-se muitas outras obras do género de que destaque aqui, pela sua qualidade, o túmulo da Princesa Santa Joana no convento de clarissas de Aveiro (1699).

Quando os Jesuítas preparavam a finalização da sua capela-mor em Santo Antão, no ano de 1689, decorreu entre eles um debate sobre se o altar deveria ser em talha dourada, como era tradicional em Portugal até então, ou em mármore policromado. Um dos intervenientes na discussão disse: *Nesta corte se fazem hoje os retábulos e mais obras de pedra com embutidos de cores, com tanta perfeição que [...] deixam a perder de vista os dourados*. E acrescentou que os retábulos de talha dourada são como *os de qualquer aldeia* ²⁵. O retábulo acabou por ser feito com pedras italianas vindas de Génova, demonstrando que se abrira efectivamente outra época artística em Portugal e que a nobreza da pedra era equiparada à arte de corte em oposição à arte rude e aldeã da talha dourada.

²⁵ Ver Fausto Sanches Martins, *A Arquitectura dos primeiros Colégios Jesuítas de Portugal, 1542-1759, cronologia, artistas, espaços*, dissertação de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1994, I, 413.

À semelhança do que sucedera quarenta anos antes com a capela-mor de Castelo Rodrigo em S. Bento de Lisboa, também o novo ciclo de gosto pelas *pietre dure* italianas proveio directamente de Roma. Desta vez através do patrocínio e influência artísticas do Embaixador português na corte papal entre 1675 e 1681, D. Luís de Sousa († 1690), o encomendador do retábulo da quinta do Calhariz, primeira obra do género ²⁶.

Mais uma vez como Castelo Rodrigo, foi no caminho para Roma que D. Luís se apaixonou pelos mármore italianos, ao visitar as pedreiras em Génova e Livorno. O *Diário da Jornada* do Embaixador descreve subsequentemente inúmeras visitas a jardins romanos: D. Luís interessou-se especialmente pelas fontes e ninfeus de embutidos e embrechados ao visitar o palácio Borghese em Março de 76, os jardins do Pincio em Abril, do Belvedere e Monte Cavallo em Agosto, os do Duque de Montalto e do Cardeal Oliva em Setembro, o palácio Ludovisi em Julho de 77.

D. Luís de Sousa enviou de Roma para a corte de Lisboa muitas cartas com ideias artísticas e inúmeras obras de arte, incluindo uma fonte projectada por Bernini e Ercole Ferrata ²⁷.

O arquitecto protegido por D. Luís de Sousa, João Antunes, fez em 1694 o projecto de uma das mais influentes igrejas da história da arquitectura portuguesa: extraordinária sobretudo por ter sido cabeça de uma série de igrejas construídas em Portugal e no Brasil que constituem a mais original contribuição da cultura arquitectónica portuguesa para a planimetria da arquitectura classicista europeia. As primeiras igrejas desta série, quase todas projectadas por Antunes, eram revestidas por *pietre dure* á italiana, o que constituiu uma das razões principais do seu sucesso.

A igreja a que me refiro era a de Santo Elói em Lisboa, uma fundação medieval reconstruída com projecto de Antunes a partir de 1694 e desaparecida depois do terramoto de 1755. Podemos ficar a saber com quase absoluta certeza como era Santo Elói visitando um edificio construído quinze anos depois e que é uma réplica desse protótipo: a igreja do Menino-Deus, provavelmente também riscada por Antunes, cuja forma corresponde exactamente às descrições de Santo Elói que conhecemos.

A terceira igreja do mesmo tipo pode também ser atribuída a Antunes e, como Santo Elói, também já não existe: em 7 de Abril de 1698, o Arcebispo de Lisboa colocou a primeira pedra de uma nova igreja dos Teatinos descrita pelo *Santuário Mariano* (VII, 81) como *muyto magnifica de ricas pedrarias* e pela crónica dos Teatinos portugueses como sendo *de mármore e jaspes*. Os termos não deixam dúvidas: tratava-se de uma igreja revestida a embutido fino de mármore, o que é confirmado por um desenho de levantamento do estado das obras da igreja cerca de 1700, assinado pelo entalhador e arquitecto Pascoal Rodrigues.

O projecto foi pouco depois alterado e não se conhece o aspecto interior final da igreja, inacabada e demolida após o terramoto de 1755.

²⁶ Sobre D. Luís de Sousa, ver Miguel Soromenho, "D. Luís de Sousa (1637-1690), o gosto de um mecenas", Catálogo *Uma família de colecionadores, poder e cultura. Antiga colecção Palmela* Lisboa, 2001, pp. 15-41.

²⁷ Sobre a encomenda a Bernini e Ferrata, ver Angela Delaforce, Jenniffer Montagu, P. Varela Gomes, Miguel Soromenho, "A fountain by Gianlorenzo Bernini and Ercole Ferrata in Portugal", *Burlington Magazine*, Dez. 1998, pp. 804-811.

Sabe-se, no entanto, que tinha uma planta em rectângulo com os ângulos cortados ²⁸.

As descrições coevas destas igrejas mostram que os contemporâneos as compreenderam e apreciaram como verdadeiras invenções, elogiando ao mesmo tempo a planta poligonal alongada e os revestimentos de mármore à italiana. É o caso de uma descrição de Santo Elói datada de 1712:

[A igreja] he de tam excellente fabrica & architectura, que será das melhores da Corte, pelo que mostra a traça, & a planta; he oitavada, metida em hum paralelogramo de setenta & sete palmos de vão, & cento de comprimento, fora o Coro, & Capella Mayor, que tem trinta & seis palmos de largo, & quarenta de cumprimento. O corpo da Igreja tem oito Capellas, quatro de cada hum dos lados, & no meio dellas hum pulpito, com oito tribunas sobre as oito Capellas. Todo este edificio he de marmores & de jaspes de varias cores, & embutidos, que ficará vistossimo depois de acabado ²⁹.

Os arquitectos portugueses foram provavelmente buscar a ideia das plantas rectangulares de cantos cortados – ideia que, como vimos, irrompeu de súbito na sua cultura planimétrica no final do século XVII – à obra de Guarino Guarini.

Como se sabe, o arquitecto teatino fez um projecto para a igreja da sua ordem em Lisboa que nunca chegou a ser construído. Mas os meios portugueses conheciam muito bem outra obra de Guarini, a igreja teatina de Sainte Anne-la-Royale de Paris ³⁰.

O projecto de Guarini foi uma adaptação de um projecto anterior. A obra da igreja nunca se completou e os seus restos foram demolidos depois da Revolução Francesa. Mas alguma coisa foi construída a partir de 1662 e a igreja provisória foi servindo para a realização dos ofícios divinos. Jacques-François Blondel publicou em 1771-77 no seu *Cours d'Architecture* uma planta dessa igreja. Tanto o projecto de Guarini como o desenho de Blondel mostram um edificio gerado a partir de rectângulos e quadrados com ângulos cortados.

Todos os historiadores que discutiram a obra de Guarini deram pelo seu interesse pelas formas quadrangulares ou rectangulares de cantos cortados presentes em Sainte Anne de Paris, em S. Filipe Neri de Turim, em Santa Maria Altoetting de Praga, estes dois últimos projectos da década de 1670. Sainte Anne, primeira grande obra de Guarini, foi também o primeiro exemplo deste género de formas.

O tema do rectângulo com ângulos cortados ou cantos curvos é comum na obra de Borromini: *cortile* de San Carlino, igreja dos Reis Magos da Propaganda Fide, retro-fachada de S. João de Latrão, projectos para o P^o Carpegna, sacristia de St. Agnese in Agone, etc.

Trata-se de um tema com tradição em Milão desde o início do século XVII nas obras de Lorenzo Bisnago G. A. Magenta, Fabio Mangoni e

²⁸ Sobre tudo isto ver P. Varela Gomes, obras citadas na nota 2 e *Arquitectura, religião e política em Portugal no século XVII* (livro em curso de publicação pela editorial da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto). Só por facilidade de expressão se designa a maior parte destas plantas como “rectangulares com cantos cortados”; de facto, as igrejas portuguesas deste tipo, e muitas das italianas, apresentam uma planta que resulta da rotação a 45° de um quadrado sobre o seu centro.

²⁹ Frei Francisco de Santa Maria, *Santuário Mariano*, VII, 193-94.

³⁰ Sobre Guarini e Portugal, ver P. Varela Gomes, obras citadas na nota 2.

Francesco Maria Ricchino ³¹, que se repercutiu nas obras de Borromini e Guarini e na de outros (muito poucos), projectistas ³².

A planta rectangular de ângulos cortados é a elipse portuguesa: mais fácil e barata de executar, oferecia as mesmas vantagens de amplitude do espaço, teatralidade, clareza acústica. O seu sucesso foi imediato:

Depois do projecto de Santo Elói, João Antunes recebeu em 1701 da Ordem Terceira do Carmo de Salvador da Baía, no Brasil, a encomenda de um projecto para uma nova igreja, um edifício em planta rectangular com os ângulos cortados, cuja obra começou em 1709. A igreja desapareceu num incêndio ocorrido em 1786, tendo sido construída outra entre 1788 e 1800 que manteve os ângulos cortados no topo da nave ³³.

A série prosseguiu até bem dentro do século XVIII: Santo Ildefonso do Porto de cerca de 1724, Mártires de Fronteira, inaugurada no mesmo ano, Santo Estevão de Alfama (Lisboa) e S. João Baptista de Campo Maior, de 1734, Nossa Senhora da Conceição da Praia em Salvador, Brasil, iniciada em 1739, S. José do Hospital de Tavira (1755-1768), etc.

Incontáveis são as capelas e igrejas onde o corte dos ângulos se fez com talha: há conjuntos na região alto-alentejana, no Minho, em Salvador ou em Minas Gerais, a começar pela extraordinária matriz do Pilar de Ouro Preto.

Após o terramoto de 1755, foram reconstruídas com planta rectangular ou quadrangular com ângulos cortados várias igrejas de Lisboa: Penha de França, S. Francisco de Xabregas, S. João Baptista à Sé. De nenhuma delas conhecemos com segurança a forma anterior a 1755 mas é sintomático que a cultura arquitectónica pós-pombalina tenha ido buscar ao passado pré-joanino e joanino um tipo planimétrico de compromisso entre o espaço longitudinal e o centralizado.

No entanto, as igrejas deste tipo construídas após Santo Elói, após a igreja dos Caetanos e o Menino-Deus apresentam uma modificação importante: já não se verifica nelas a existência de mármore finos. De facto, após o início da obra do grande convento de Mafra por volta de 1717-20, o rei D. João V († 1750) e a corte de Lisboa impuseram em todo o sul e centro de Portugal um gosto artístico derivado directamente da Roma coeva, no qual não tinham lugar nem *pietre dure*, nem os revestimentos da tradição portuguesa, a talha dourada e o azulejo. Portugal importou de súbito o barroco romano, pondo-se termo a um ciclo de cerca de 40 anos (1680-1720) em que os mármore italianos e as igrejas em planta rectangular com cantos cortados configuravam um tipo específico de barroco português.

O caso talvez mais eloquente desta especificidade não se situa em Portugal mas em Espanha, ou melhor, na Galiza: trata-se da capela do Pilar

³¹ Ver "Lo sperimentalismo di Francesco Maria Ricchino", Catálogo *Il giovane Borromini, dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, Lugano-Milão, 1999, 147-165. Ver também as plantas rectangulares de cantos cortados de Bisnago ou Magenta para a igreja dos Barnabitas de Milão (1605) e a de Mangoni (act. 1587-1629) para S. Remigio presso S. Ambrogio, que foram expostas na exposição "Borromini e l'Universo Barocco" (nº VI-21 e XXI.9).

³² Veja-se a igreja de Sta. Maria della Vita em Bolonha, riscada por G. B. Bergonzoni e construída entre 1682 e 1688 (Rudolf Wittkower, *Art and architecture in Italy 1600-1750*, ed. 1986, p. 291, descreve a planta como "um rectângulo com cantos cortados").

³³ Ver Carlos Ott, *O Carmo e a Ordem Terceira do Carmo*, Salvador da Baía, 1989, p. 14 e *Inventário do Patrimônio Artístico Colonial - Bahia*, 1984, I, pp. 65-66.

na catedral de Santiago, acabada e decorada entre 1713 e 1723 com projecto do arquitecto Fernando de Casas y Novoa. A capela tem uma cobertura em forma de um rectângulo irregular de cantos cortados e está revestida de mármore policromos. Ora, Casas y Novoa veio comprar esses mármore a Portugal em 1717. O arquitecto visitou as pedreiras da Arrábida e tomou contacto com obras portuguesas, entre as quais só destacou a nova sacristia de S. Vicente de Fora, concluída em 1716 com revestimentos de mármore fino³⁴. É natural, porém, que tenha estado em Santo Elói e no Menino Deus tomando contacto directo com o tipo de igreja que, na época, entusiasmava os meios artísticos da capital portuguesa e era exportado, além-Atlântico, para o Brasil.

A especificidade destas igrejas foi tão característica da cena artística portuguesa como as igrejas revestidas a talha, azulejo e pintura – ou as igrejas “cobertas de ouro” – que se haviam tornado populares no segundo terço do século XVII³⁵.

Estes dois géneros de igrejas, que os contemporâneos consideravam “modernos” e nós dizemos “barrocos”, eram completamente diferentes entre si e suscitavam opiniões coevas muito diversas. De facto, “Barroco” é provavelmente uma palavra demasiado larga para abarcar toda a riqueza da realidade artística dos séculos XVII e XVIII.

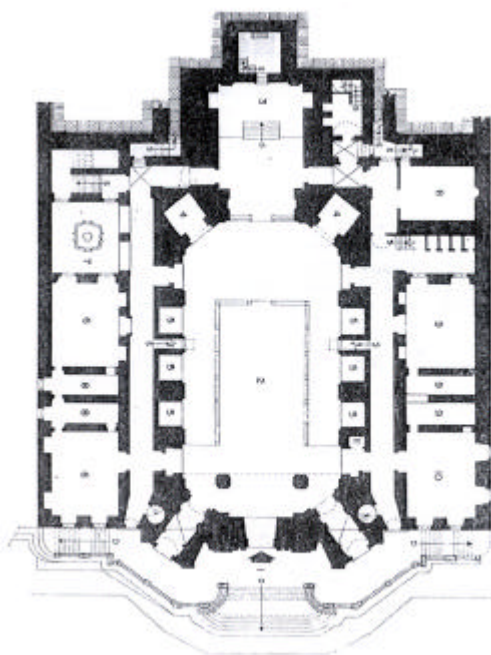


Figura 4: Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, Salvador da Bahia (Brasil), in. 1739 (planta térrea)

³⁴ Sobre a capela do Pilar e a viagem de Fernando Casas y Novoa, ver Maria del Socorro Ortega Romero, “A proposito del ornato de la capilla del Pilar de la Catedral de Santiago: el viaje de Fernando de Casas a Portugal”, *I Congresso Internacional do Barroco*, Porto, 1991, II, 167-194.

³⁵ Sobre os interiores das igrejas portuguesas no século XVII, ver P. Varela Gomes, “*Obra crespas e relevante*, os interiores das igrejas lisboetas na segunda metade do século XVII – alguns problemas”, *Catálogo Bento Coelho (1620-1708) e a cultura do seu tempo*, Lisboa, 1998, pp. 107-125.