

Esta comunicação articula-se com um artigo sobre o mesmo tema publicado no *@pha.Boletim n.º2*, da Associação Portuguesa dos Historiadores de Arte². A designação de «arquitectura longa», como aí mais detalhadamente se explica, baseia-se numa afirmação de Henrique Pais da Silva, segundo a qual teria existido um período maneirista «longo» na arquitectura portuguesa, período esse que, iniciado ainda em Quinhentos, abrangeria todo o século XVII³. A arquitectura «longa», de cronologia similar, ocorre no Porto e numa sua área de influência cultural que, no período em causa atingiu, a norte, Braga e o vale do Lima e a sul a cidade de Aveiro. Dentro desses parâmetros temporais, os edifícios que a compõem apresentam cronologias construtivas variadas, mas todos eles se integram num ambiente dominado pelo Classicismo e pelo Maneirismo que lhe é antitético, reflectindo as diversas mutações deste último: a tratadística serliana, o goticismo da «maneira flamenga» e a frieza associada à «Grande Maneira». Subjacente a essas variantes, que possuem pesos e incidências temporais diversas e não são, de forma alguma, exclusivas, actua uma constante «longa» que as concilia e une: um saber tradicional vernáculo, «popular» que, oriundo do gótico, atravessava todo o período para ir ainda informar o Barroco. Esse saber, de carácter eminentemente técnico, digeriu rapidamente a inovação e, sem grandes preocupações de elucubrações teóricas, a ela se moldava e sobre ela actuava. Uma componente vernácula seria, do mesmo modo, indicada por Kubler como sendo um dos factores essenciais na formação do estilo «chão» português; a arquitectura «longa» do Porto, porém, não é, salvo casos excepcionais, uma arquitectura «desornamentada».

Sob o signo de Mercúrio

Será, já no início do século XX, Joaquim de Vasconcelos a afirmar que, para se fazer um estudo sério da História da Arte em Portugal nos séculos XV e XVI, seria «necessário o conhecimento seguro das relações internacionais»⁴. Assim, para compreendermos a arquitectura «longa» deveremos, em primeiro lugar, referir a situação económica e as relações do comércio internacional da cidade no início do período em questão. Quando o século XVI arrancou era já a Flandres o parceiro comercial privilegiado do Porto. Esse trato, porém, era ainda, no essencial, o comércio tradicional de cabotagem praticado desde a Idade Média, potencializado pelas feitorias – e os feitores portuenses –, estabelecidas na Flandres. A cidade era então ainda um centro regional mas, em meados do século, a colonização do Brasil e o comércio atlântico – mormente do açúcar – a ela associado despoletaram uma nova situação. As ligações internacionais da importante colónia de cristãos-novos portuenses potenciaram uma conjuntura já de si favorável. Devido sobretudo à acção desses mercadores e banqueiros, o Porto torna-se um centro comercial e

¹ Professor universitário, bolseiro da FCT

² AFONSO, José Ferrão - «Um património sem tempo: a arquitectura «longa» de Quinhentos no Porto e os exemplos do hospital de D. Lopo de Almeida e do convento de S. João Novo», in *Boletim interactivo da APHA*, n.º 2, Nov. 2004, <http://www.apha.pt>.

³ PAIS DA SILVA, Henrique - *Estudos sobre o Maneirismo*, Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

⁴ Citado por ROSMANINHO, Nuno – *A historiografia artística portuguesa. De Raczyński ao dealbar do Estado Novo (1846-1935)*. Dissertação de mestrado em História Contemporânea de Portugal, exemplar policopiado, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993, p. 39.

financeiro importante, participa numa dinâmica de trocas cujos outros pólos se situarão no Noroeste do Brasil e Norte da Europa – no primeiro caso sobretudo São Salvador da Baía, no último Antuérpia e, depois, Amsterdão. A Era Moderna proto-capitalista alicerçou-se em redes como essa e uma das suas características mais interessantes reside no facto de o seu potencial de transformação cultural ser imenso, testemunho «...da força mercurial da riqueza movente e das ideias universais...»⁵.

Estavam assim criadas as condições para um surto construtivo sem precedentes e para que o carácter heterogénico do Porto, comum a muitas cidades portuárias, tivesse uma das suas mais fortes afirmações. Na verdade, o burgo fora, desde a Idade Média, mais do que criador e transportador de uma forte e única tradição cultural, um centro importador e difusor de modelos, cujo mais marcante fluxo coincidia com as épocas comercialmente mais activas. É sabido, por exemplo, a forma como o comércio com o Limousin deixou marcas importantes na arquitectura da Sé, construída a partir dos finais do século XII, quando se inicia a brilhante epopeia mercantil medieval. A liberdade que o comércio transportava operou então sobre a ortodoxia de modelos mais familiares, criando um edifício original no panorama da arquitectura medieval portuguesa. Algo de semelhante ocorrerá a partir da segunda metade de Quinhentos, acompanhando aquela que, em termos cronológicos, foi a segunda grande época de Mercúrio no Porto.

A janela

Uma outra linha de importação cultural, de origem humanista italiana, ir-se-ia afirmar no Porto quinhentista, expressa na empresa de D. Miguel da Silva na Foz do Douro (1527-1548). Também ela, mas de um modo diverso, está associada ao comércio: com efeito, ao reinterpretar o porto romano de Ostia, o prelado percebeu o carácter mercurial da cidade e a sua dependência do trato atlântico. Do conjunto da Foz do Douro fazia parte a antiga igreja Matriz (1527-1548), que possui algumas especificidades; valerá a pena salientá-las, já que elas têm sido pouco comentadas. Em primeiro lugar, a planta hexagonal da cabeceira não tem, segundo Jean Guillaume, autor em 1989 de um relatório sobre a igreja a pedido do investigador Rafael Moreira, precedentes italianos – renascentistas ou clássicos – se exceptuarmos, segundo o mesmo investigador, o mausoléu dos *Calventii* na Via Ápia, conhecido dos italianos do Renascimento mas nunca reproduzido. Mas a maior ambiguidade e originalidade da igreja matriz está patente nas janelas da capela-mor. Recorrendo de novo a Jean Guillaume, este afirma que a utilização que aí é feita do modelo clássico da *tabula ansata* não tem paralelo no Renascimento europeu⁶. O facto de a janela ser suspensa da parede por dois nós de granito acentua o seu carácter único. A desarticulação da unidade clássica – a *tabula ansata* era, na origem utilizada para conter inscrições, – bem como a sua suspensão pelas cordas são completamente estranhas ao cânone vitruviano.

Janelas semelhantes, em *tabula ansata*, mas utilizadas como seteiras numa porta de fortaleza surgem no Livro VII de Serlio; o seu conhecimento por Cremona porém, seria impossível, pois a obra só viria a ser publicado em 1575. Enquanto que a informação sobre a figura original clássica da *tabula ansata* se deve, quase de certeza, ao arquitecto de D. Miguel da Silva, podem ter sido mestres locais a sugerir a sua utilização como abertura⁷ e, sobretudo,

⁵ HOHENBERG, Paul M e LEES, Lynn Colmes – *The making of urban Europe 1000-1994*, Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1985, p. 69.

⁶ GUILLAUME, Jean – «Relatório sobre S. João da Foz», in *Oceanos*, nº 1, Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Junho 1989, pp. 111-113.

⁷ É possível que as janelas tenham sido abertas posteriormente à conclusão da igreja, depois da fortaleza que a viria a inutilizar ter sido iniciada. Se assim foi, pode ser que o emprego da *tabula ansata* não se tenha ficado a dever a Cremona. De qualquer modo, a janela e os nós nunca poderão ser muito posteriores à data indicada para o termo da igreja.

deve ter partido deles a ideia de lhe acrescentar os nós plenos de naturalismo manuelino. Estaremos perante um tipo de Maneirismo «popular» como aquele que Fernando Mariás detectou, pela mesma época, em Espanha e que se caracterizaria por ter sido posto em prática por artistas locais desconhecedores dos modelos renascentistas?⁸ Não exactamente; embora a componente «popular» esteja presente – se como tal entendermos o saber tradicional dos mestres – pois sabemos que Francisco de Cremona tinha uma bagagem arquitectónica considerável e um bom conhecimento da arquitectura que se fazia em Itália. Desse modo, o mestre pedreiro português actua sobre a novidade que o informa; nesse processo, para além de ser influenciado, influencia o influenciador. Esta dialéctica estará presente, mais tarde, no trabalho de um outro artista italiano activo no Porto, Nicolau Nasoni.

Assim, na igreja matriz da Foz desenvolveram-se dois das componentes do que será a «arquitectura longa»: o referencial clássico, omnipresente, e a citação gótica, esta última transportada pela tradição vernácula local. Ambas serão interactivas, sendo que a última é um tema recorrente do Maneirismo, não apenas na arte mas noutros campos culturais e científicos. Quanto à tradição, longe de ser monolítica, dotar-se-á de uma grande capacidade de assimilação, transformação e/ou adaptação. As mesmas aberturas em *tabula ansata* utilizadas na Foz surgirão também nas fachadas das Misericórdias do Porto e de Braga, ambas devidas a Manuel Luís, dois edifícios muito marcados pela tradição italiana de Serlio. Na abóbada gótica da capela portuense de Nossa Senhora de Agosto (i. 1565) Manuel Luís também utiliza essa forma, ligeiramente transformada e mais uma vez articulada com elementos góticos, mas apenas com função decorativa. Filho de um pedreiro, João Fernandes,⁹ e educado na restritiva tradição corporativa medieval, Manuel Luís deve ter aprendido com seu pai ou com familiares, num dos estaleiros então activos no Porto e arredores; não é de todo impossível que tenha trabalhado na obra da Foz do Douro ou, pelo menos, dela tenha tido conhecimento próximo. Infelizmente, o estudo das equipas de pedreiros e das suas deslocações no Porto da primeira metade do século, fundamental para um conhecimento mais aprofundado do desenvolvimento da arquitectura da região está ainda por fazer. De qualquer forma, dois outros tipos de composição arquitectónica que surgem na Foz, os nichos com calote semiesférica ladeando o arco cruzeiro e a abertura da capela-mor através da ordem arquitectónica também serão utilizados pelo mestre portuense na Misericórdia do Porto e em S. Gonçalo de Amarante.

Percebe-se que a tradição tenha facilmente aceite algo que lhe era quase «natural»: o *spatgotik* flamengo; este será uma outra imagem forte da arquitectura «longa». Esta verá na decoração um dispositivo altamente apropriado para a exposição de um poderoso sistema de auto-representação. Este último, contudo, não se referirá mais a uma única personagem, como no caso de D. Miguel da Silva, mas a todo um grupo urbano: não será por acaso que irrompe em força na Misericórdia, confraria em que se aglutinavam as aspirações da elite portuense e de que o próprio Manuel Luís fez parte. Como se sabe, deve-se a ele a sua «flamenga» capela-mor (1585-1590), verdadeiro arco triunfal erigido ao cosmopolitismo do trato atlântico. Desse modo, não admira também que ele tenha sido adoptado pelos novos conventos reformados, com relevância para o dos Jesuítas, que praticariam uma conhecida política de aproximação e captação das elites locais.

Os Álvares

⁸Ver o prefácio de Mariás para a edição castelhana da obra de Shearman: MARIÁS, Fernando – «A propósito del Manierismo y el arte español del siglo XVI», in SHEARMAN, John – *Maneirismo*; Bilbao: Xarat Ediciones, 1984, pp 7-40

⁹ Manuel Luís, é como suspeitava, filho do pedreiro João Fernandes (Arquivo Distrital do Porto, *Mitra*, K/15/6/31, *Livro XI da Fábrica da Sé*, Receitas, 1556-1557, fls 130).

Joaquim de Vasconcelos é autor de um pequeno estudo sobre a igreja de S. Bento da Vitória (1902)¹⁰ que é importante a vários níveis. Em primeiro lugar, faz-se aí pela primeira vez pela primeira vez a associação desse templo com as também portuenses igrejas dos Eremitas de Santo Agostinho – S. João Novo – e do Colégio de S. Lourenço, ou dos Jesuítas. Vasconcelos aponta para a fundação de S. Bento da Vitória a data de 1578, para S. João Novo a de 1592 e para o Colégio de S. Lourenço a de 1560. Estava, porém, equivocado: S. Bento da Vitória foi fundado em 1598 – a sua construção iniciou-se apenas em 1604 – e S. Lourenço em 1573, sendo a sua igreja só concluída em 1709 com o frontispício. Quanto a S. João Novo, embora a sua fundação tenha, de facto, ocorrido em 1592, a zona de serviço do convento só começou a ser erguida em 1611, enquanto que a igreja apenas arrancou em 1671.¹¹ A fachada, encomendada entre 1701 e 1703, apenas terminaria em 1779.

A estas três igrejas Vasconcelos associa mais duas, as beneditinas de Lisboa e Coimbra, todas elas, segundo ele, devedoras de Juan de Toledo e Herrera. A tese do importante contributo de Herrera – máximo representante da arquitectura régia «desornamentada» de Filipe II – para a arquitectura portuguesa do século XVII vai, com algumas *nuances*, subsistir até hoje. A ideia de que essa arquitectura é gerada a partir do encontro entre a novidade estrangeira, *herreriana*, desenvolvida em S. Vicente de Fora e uma tradição local, segundo Vasconcelos representada pelos Álvares, Baltazar e Afonso, que seriam os projectistas das cinco igrejas, será também aceite pela historiografia de Arte. Quando se refere à igreja de S. Bento da Vitória, Vasconcelos salienta também a excelência da mão-de-obra local, constituída por «mestres consumados», a favor de cujo trabalho a dureza do granito apenas abonava. Mas o que Vasconcelos desconhecia é que, no caso do Porto, a tradição local não foi representada pelos Álvares, mas sim por mestres como Manuel Luís.

O facto de eles terem desempenhado um papel de relevo na construção dos templos portuenses, com uma grande quota de responsabilidade no produto final, será fulcral para compreendermos a arquitectura «longa». Para além das razões atrás apontadas, devemos ainda salientar que estamos numa época charneira, em que ao mestre de pedraria, ainda na tradição da manualidade medieval, se sobrepõe o arquitecto moderno «cada vez mais liberto da figura material do estaleiro».¹² Foram esses homens entre dois mundos que dirigiram as obras no Porto pós – D. Miguel da Silva, independentemente de terem, ou não sido os autores dos projectos – por ex. S. Lourenço foi projectada pelo jesuíta Silvestre Jorge, enquanto S. Bento da Vitória foi traçada pelo arquitecto real Digo Marques Lucas –. Em qualquer dos casos, eles vão aplicar na execução dos programas um saber, vernáculo e tradicional, de que talvez o sinal mais espectacular é o emprego de abóbadas de nervuras nos cruzeiros dos três templos, S. Lourenço, S. Bento da Vitória, e S. João Novo, mas também, por exemplo, em S. Salvador de Grijó. Entre esses mestres destacam-se no Porto, o já referido Manuel Luís e o seu genro e sucessor Gonçalo Vaz; a eles se deverá também a iniciativa da introdução da licença flamenga sobre os mais ortodoxos modelos cortesãos. Eles serão os «Álvares» da cidade e da sua zona de influência e os seus nomes podem

¹⁰ VASCONCELOS, Joaquim de – «S. Bento da Vitória», in *A arte e a natureza em Portugal*, vol I, Porto: Emílio Biel & C^a Editores, 1902

¹¹ FERREIRA-ALVES, Jaime Ferreira – «Notícias sobre imagens, prata e outros objectos do convento de S. João-o-Novo segundo as «Memorias historicas e chronologicas», in *Museu*, IV^a Série, nº4, 1995, p 189-194.

¹² SOROMENHO, Miguel – «Do Escorial a S. Vicente de Fora. Algumas notas sobre Filipe II e a arquitectura portuguesa», in *Monumentos*, nº 2, DGEMN, Março de 1995, p.25

associar-se, entre outros, aos quatro edifícios atrás mencionados: S. Lourenço, S. Bento da Vitória, S. João Novo e S. Salvador de Grijó.¹³

A «Ideia»

A arquitectura «longa» teve, para alguns dos edifícios do Porto, um cronista na pessoa do frade beneditino Pereira de Novais que escreveu, por volta de 1690, a *Anacrisis Historial*. Mas o beneditino vai para além da simples descrição morfológica; faz algumas atribuições e refere-se, sobretudo quando fala da desaparecida Fonte da Arca, ao processo criativo do arquitecto que deveria, para além de se inspirar nos modelos da Antiguidade Clássica, recorrer à «Ideia» e à «Fantasia». Ou seja, faz-se apelo à sua liberdade criativa, que utilizará os elementos fornecidos pela cultura clássica; estamos perante uma arquitectura entendida como montagem em que, como se afirmou, Classicismo e Maneirismo são indissociáveis e antiéticos.

A arquitectura contemporânea do autor da *Anacrisis* porém, denotava uma outra característica que coabitaria com a tradição gótica, a «maneira flamenga» e a tratadística serliana. Hauser fornece-nos uma explicação sociológica do Maneirismo, que estaria relacionado com o comércio do século XVI e a racionalização daí decorrente, sendo estes responsáveis por uma mecanização «que consistia sobretudo na despersonalização do trabalho humano e na valorização apenas dos resultados...».¹⁴ A situação histórica e a internacionalização da finança colocaram o homem face a novos problemas e, mais do que em qualquer grupo social portuense, isso seria perceptível nos intelectuais marranos como Uriel da Costa, nascido no Porto entre 1583 e 1584. Uriel foi um homem do seu tempo, participante activo, juntamente com a sua família, no processo capitalista então emergente. A sua angústia de não pertença a nenhum de dois mundos, nem ao cristão que conheceu no Porto da sua juventude, nem ao do judaísmo, religião que abraçaria em Amsterdão, terá sido importante para a adopção de uma atitude racionalista relativamente ao problema religioso. Desse modo, não nos surpreende que um documento redigido na sua casa de Amsterdão no ano de 1639 tenha como testemunha um tal Jacob Ellegoot Osório, fabricante de “estátuas falantes com cabeça, pescoço e olhos móveis” que eram exibidos em feiras e circos¹⁵.

O interesse pelas máquinas seria partilhado por muitos dos pensadores contemporâneos de Uriel, como Pascal ou Descartes. O racionalismo, expresso no gosto pelo mecânico, pelo compulsivo e pelo artificial passará para a arte através da obra de pintores como o italiano Luca Gambiasso, praticante de um cubismo *avant-la-lettre*. Está também presente no formalismo frio do desenho de superfície de Bronzino que cria armaduras invisíveis para os seus personagens, imobilizando-os e condenando-os à rigidez e inflexibilidade. A tendência naturalista do Maneirismo flamengo iria materializar essa abstracção, fixando, entre as camisas de força do *strapwork*, pedras, imagens e homens. Na última fase da obra de Manuel Luís, em trabalhos como o chafariz das Hortas, em Braga, as correias, como hera, abraçam e fixam, de forma redundante, o pesado granito.

No Porto, o trabalho de superfície surge na arquitectura em obras como a fonte das Virtudes (1619), cujo desenho se deve certamente a Gonçalo Vaz. Terá, contudo, o seu maior desenvolvimento em trabalhos mais tardios, como a fachadas da igreja do convento

¹³ Ver AFONSO, José Ferrão, op. cit.

¹⁴ HAUSER, Arnold- *Mannerism: the Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, Harvard, U.P, Cambridge, Massachusetts, 1986, pp. 55-56

¹⁵ COSTA, Uriel da – *Exame das tradições farisaicas acrescentado com Samuel da Silva Tratado da Imortalidade da Alma*. Introducción, notas y cartas por H. P. Solomon e I.S.D. Sassoon, Braga, 1995, p. 53

de Grijó – que Kubler associou ao geometrismo dos jardins fantásticos de de Vries – mas sobretudo a de S. Lourenço e ainda no claustro de S. Bento da Vitória. Em S. Lourenço e S. Bento a desmaterialização e atectonicidade são acentuadas pelo exercício serliano de distribuição de cheios e vazios, que nos jesuítas coabita com a elevação gótica da composição, provavelmente inspirada em gravuras do *Livro VII* e do *Livro Extraordinário* também de Serlio.

A respeito do claustro de S. Bento da Vitória e da fachada de S. Lourenço poderemos falar, como Oliva, de uma arquitectura que parece nunca ter saído do projecto mental do artista,¹⁶ ou que resultasse da «mecânica do espírito» a que alude Spinoza. Também descendente de cristãos-novos do Porto, Spinoza, na *Ética* (1667, analisara os sentimentos humanos, considerando-os conjuntos de pontos, linhas e planos. Estamos, na verdade, perante abstrações de pedra, bem longe das produções naturalistas do Renascimento resultantes da emprego da pirâmide visual perspectica. O seu tratamento de superfície supõe, não apenas um forte sentido de limite e de umbral, mas também a justaposição de um cenário a um espaço organizado.¹⁷ Ao transformarem-se em cortinas cenográficas, as fachadas criaram uma nova relação com as áreas fronteiras, que passaram a ser projectadas em função delas. Desse modo, necessitaram de uma *plateia*, no sentido original da palavra grega, «praça pública»: a fonte das Virtudes foi precedida por um terreiro rectangular ladeado por bancos, ordenado por Filipe II¹⁸; S. Lourenço e S. João Novo por praças, o Carmo e Grijó, por alamedas arborizadas.

Às alterações funcionais das fachadas associaram-se outras relativas às capelas-mores. De facto, é nelas e na zona do arco cruzeiro que se concentrou, em igrejas como as da Misericórdia, S. Lourenço ou S. João Novo, o sistema decorativo «flamenguista». Na sequência de Trento e da acentuação da componente sacrificial da liturgia, as capelas-mores tornaram-se os lugares privilegiados da «acção» litúrgica, pelo que a decoração actuou nelas como um poderoso dispositivo de fixação do sagrado. A desmaterialização das fachadas, lugar de representação, foi, portanto, acompanhada pela materialização das cabeceiras; ela não tardará, com o barroco, a avançar para todo o espaço interior dos templos.

¹⁶ OLIVA, Achille Bonito – *The Ideology of the traitor. Art, Manner and Mannerism*, Milan: Electa, 1998 p. 27 (ed. revista-1ª edição: Milão: Feltrinelli, 1976).

¹⁷ *Ibidem*, p. 139.

¹⁸ ADP, *Fundo Monástico*, Convento de S. João Novo, K/16/1/49, 1617, Dezembro 16, fls 33-38.