

HISTÓRIA DA ARQUITETURA PERSPETIVAS TEMÁTICAS

COORD.
MANUEL JOAQUIM MOREIRA DA ROCHA

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

Coordenação: Manuel Joaquim Moreira da Rocha

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

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

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

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

Depósito Legal: 451839/19

ISBN: 978-989-8351-93-7

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

Porto, novembro de 2018

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

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

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

MANUEL JOAQUIM MOREIRA DA ROCHA**

INTRODUÇÃO

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

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

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

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

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

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

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

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

O MOSTEIRO DE AROUCA: FACTOS ESSENCIAIS DA HISTÓRIA DA INSTITUIÇÃO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

² COELHO, 1988: 349 e segs.

³ BORGES, 2002: 437-444.

⁴ RÊPAS, 2003.

⁵ ROCHA, 2011: 322.

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

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

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

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

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

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

⁶ SERRÃO, 1993: 64.

⁷ ROCHA, 2011: 259.

⁸ GOMES, 1996: 141-156.

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

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

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

O OBJETO ARQUITETÓNICO: PONTO DE SITUAÇÃO DO CONHECIMENTO

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

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

⁹ ROCHA, 2005: 35-69.

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

¹¹ ROCHA, 2011: 395.

¹² ROCHA, 2011: 378.

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

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

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

¹³ KUBLER, 1988: 159.

¹⁴ CARVALHO, 1962: 260.

¹⁵ GONÇALVES, 1991: 40.

¹⁶ DIAS, 1980: 18.

¹⁷ DIAS, 1980: 13.

¹⁸ PEREIRA, 1998: 247.

¹⁹ PIMENTEL, 1989: 202.

²⁰ BRANDÃO, 1995: 10.

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

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

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

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

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

²¹ KUBLER, 1988: 159.

²² ROCHA, 2011: 394.

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁴ KUBLER, 1988: 159.

²⁵ KUBLER, 1988: 159.

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

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

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

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

Corpo das Portarias – antes de 1692. Arquiteto?

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

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

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

Corpo do Celeiro – 1745. Arquiteto: Gaspar Ferreira.

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

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

²⁶ PEREIRA, 1998: 247-249.

²⁷ ROCHA, 2011: 258-283.



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

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

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

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

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

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

²⁸ GOMES, 1996: 156.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

OBSERVAÇÃO DO OBJETO: AS DÚVIDAS

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

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

²⁹ ROCHA, 1996: 99-124.



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

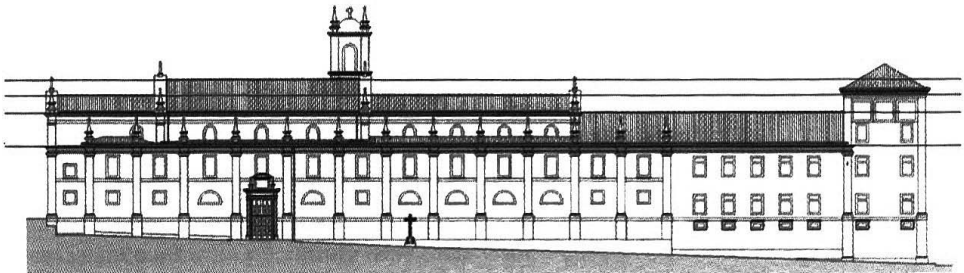


Fig. 3. Relações volumétricas do alçado norte

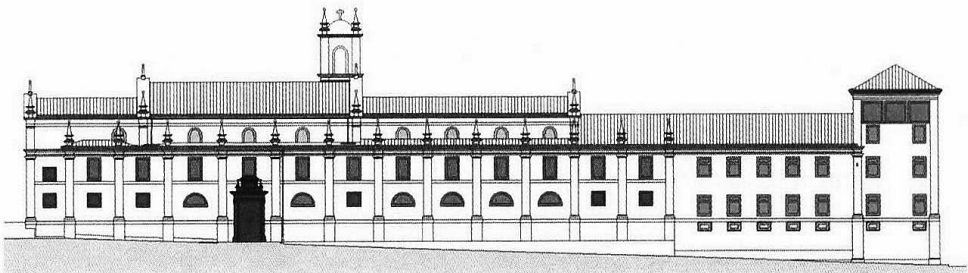


Fig. 4. Diversidade de vãos no alçado norte

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

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



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

³⁰ ROCHA, 2011: 385.

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

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

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

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

³¹ ROCHA, 2011: 385, notas 47 e 48.

³² SALDANHA, 1994: 145-156.

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

³⁴ BRANDÃO, 1985: 614-618.

³⁵ ALVES, 2001: 60-64, 69-70.

³⁶ ROCHA, 2009: 18-41.

³⁷ BRANDÃO, 1985: 359-365.

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

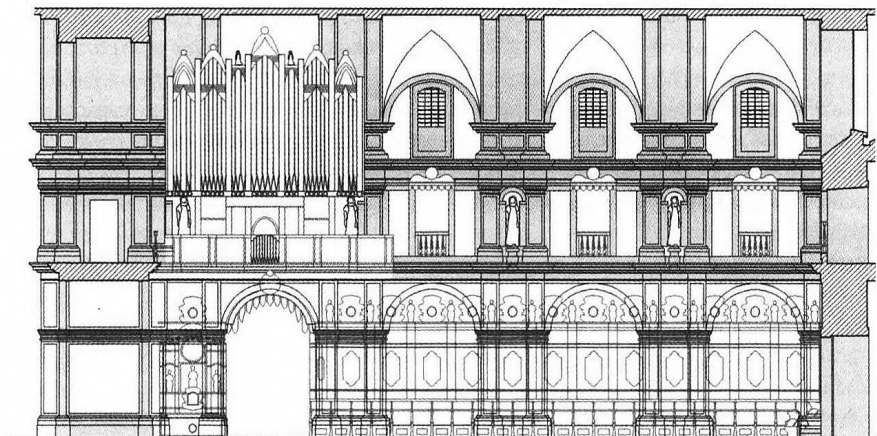


Fig. 6. Alçado interior sul da nave central do coro



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

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

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

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

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

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

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

³⁸ KUBLER, 1970: VII.

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

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



Fig. 8. Sistema de iluminação por trás do retábulo

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

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

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

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

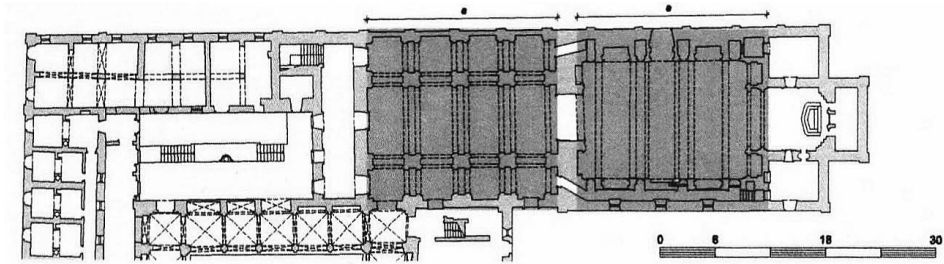


Fig. 9. Relação da nave da igreja com o coro

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁹ RODRIGUES, 2011: 21-42.

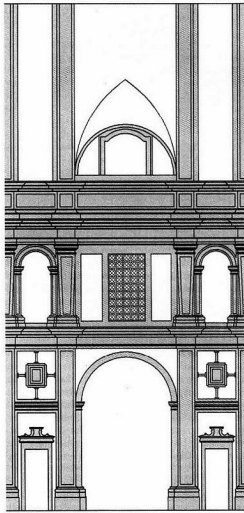


Fig. 10. Elementos de composição arquitetônica do alçado da igreja do Mosteiro de Arouca

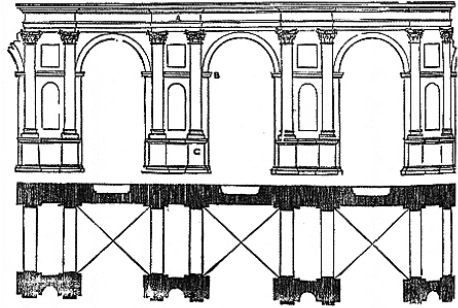


Fig. 11. Gravura do Tratado *D'Architettura*
Fonte: SERLIO, 1566: 117v

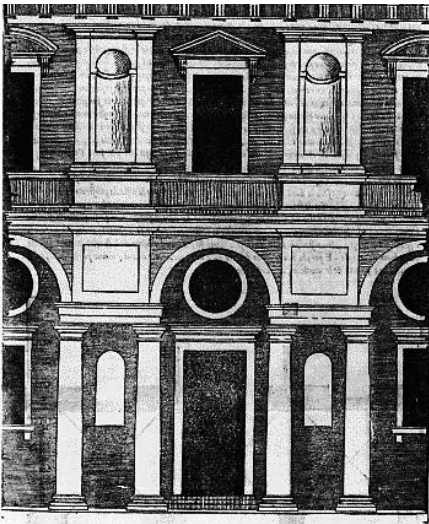


Fig. 12. Gravura do Tratado de Serlio
Fonte: SERLIO, 1566: 152

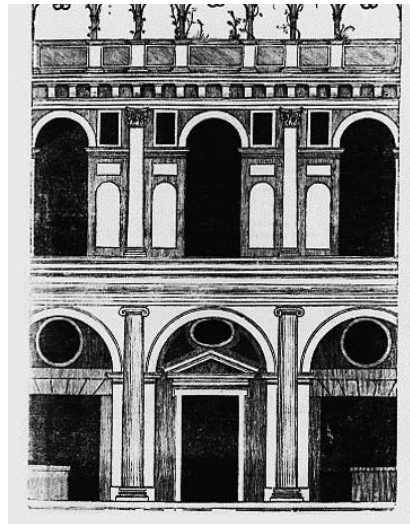


Fig. 13. Gravura do Tratado *D'Architettura*
Fonte: SERLIO, 1566: 165v

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

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

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

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

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

⁴⁰ PEVSNER *et. al.*, 1980: 504.

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

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

⁴³ Ver LE CORBUSIER, 1977.

⁴⁴ Ver o estudo de CARNEIRO, 1991.

⁴⁵ VITRÚVIO, 1995: 133. Trad. n.

⁴⁶ VITRÚVIO, 1995: 131.

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

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

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

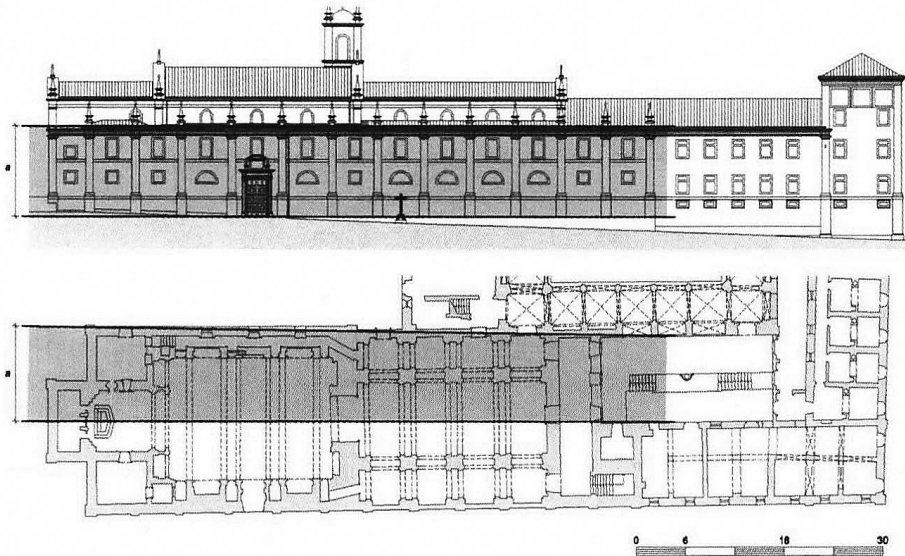


Fig. 14. Relação da largura da igreja com a altura da fachada norte

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

⁴⁷ BORROMEIO, 1985: 15. Trad. n.

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

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

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

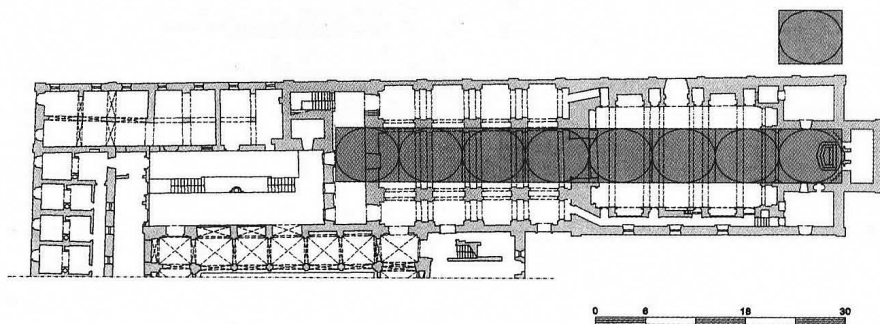


Fig. 15. Modulação da capela-mor com a nave e o coro

⁴⁸ BORROMEIO, 1985.

⁴⁹ BORROMEIO, 1985: 85.

⁵⁰ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997: 549.

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

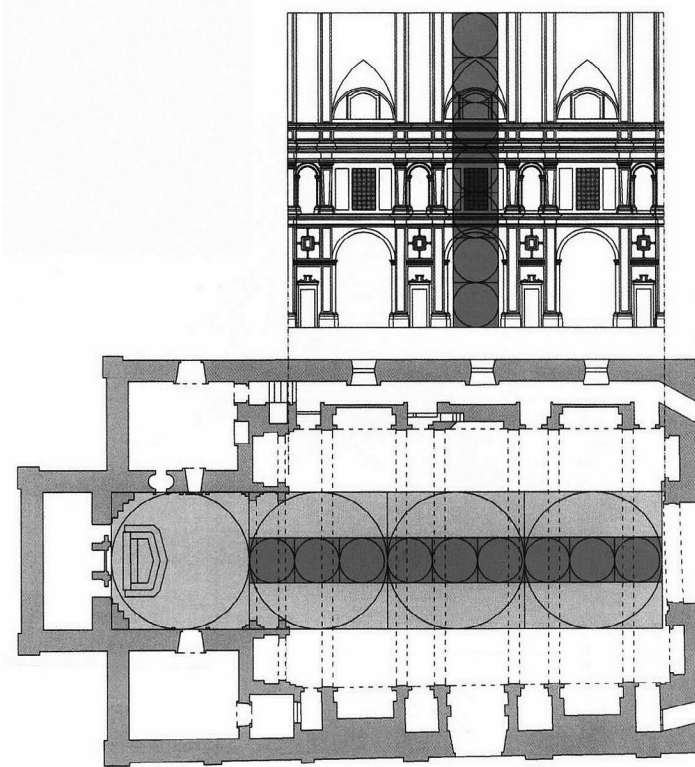


Fig. 16. Altura e comprimento da nave da igreja a partir do módulo da capela-mor (1/3 do módulo)

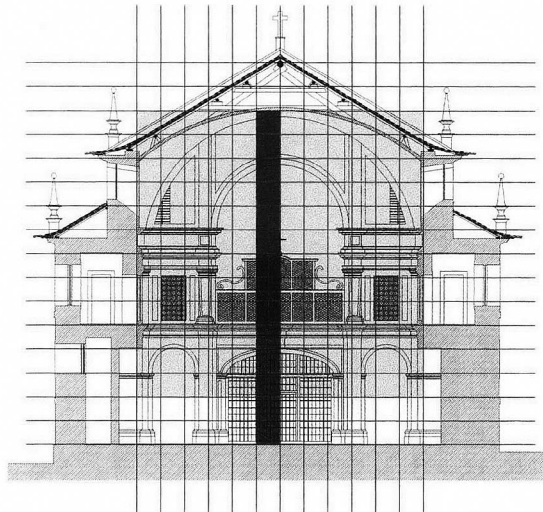


Fig. 17. Módulo da capela-mor e sua subdivisão para obter a grelha do volume interior da nave da igreja e composição dos alçados

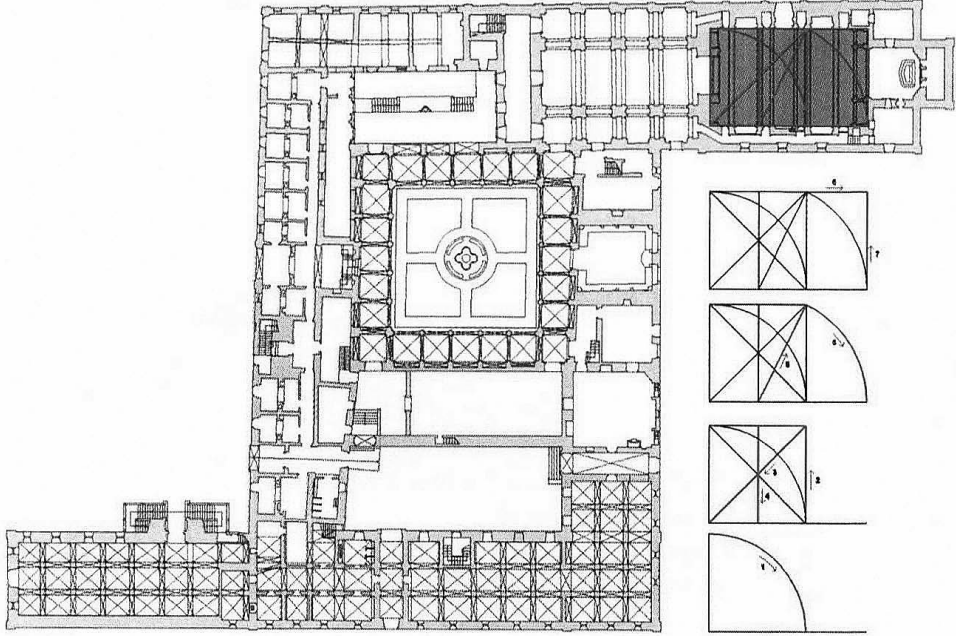


Fig. 18. Demonstração do retângulo de ouro na nave da igreja

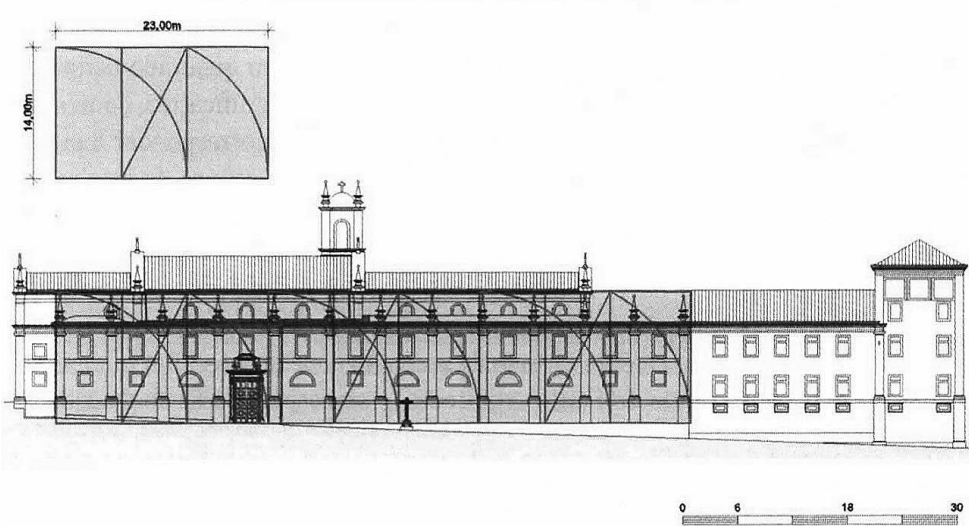


Fig. 19. Repetição do retângulo de ouro na fachada da igreja e do coro

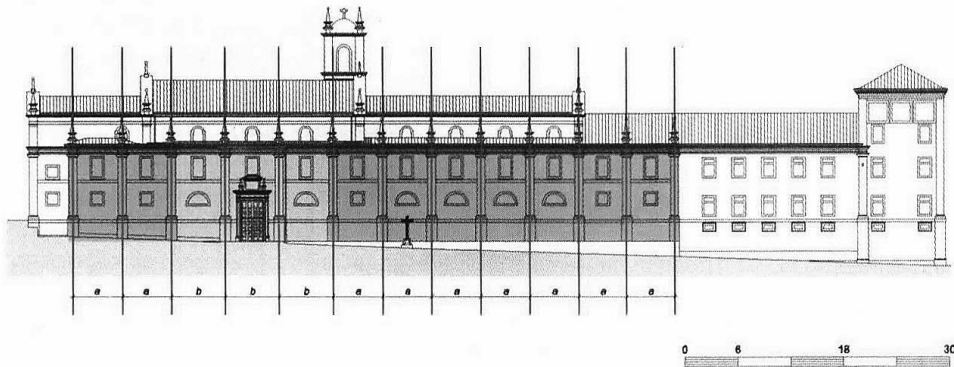


Fig. 20. Modulação da fachada da igreja pelo ritmo das pilastras

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

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

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

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

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

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

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

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

FONTES

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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