

A ARTE ROMÂNICA

O Românico só chegou ao nosso território no final do séc. XI, quando já definhava por todo o Ocidente Cristão, concentrando-se na zona litoral do Condado Portucalense.

- Escasseia no interior (menos povoado), e de Coimbra para baixo é tão raro que só alguns castelos e meia dúzia de igrejas o representa;
- Estilo de carácter monástico (importado e difundido por ordens religiosas), por arquitectos e povoadores franceses, galegos e asturianos;
- Influências diferenciadas consoante o centro de irradiação: Sés de Tui, Braga, Porto e Coimbra, e alguns mosteiros (Ferreira, Paço de Sousa, Tarouca e Salzedas);
- Estruturas simples e robustas, com sóbria decoração concentrada nas arquivoltas, colunas e impostas de portais e janelas, nos cachorros da cornija e, sobretudo nos capitéis.

Assume-se como o 1º estilo verdadeiramente europeu, unificando artisticamente o espaço da Cristandade e construindo (pela 1ª vez desde a queda do Império Romano do Ocidente) uma imagem artística coerente numa vasta área geográfica que tinha como centro o reino dos Francos.

A Península Ibérica, e após o domínio visigótico, está dominada durante cerca de 5 séculos pela presença muçulmana, que acaba por condicionar uma produção artística isolada do mundo além-Pirinéus, distanciando-nos da unificação política e cultural operada pelo Sacro Império Romano-Germânico.

No final do milénio, um período de intolerância política e religiosa levará os moçárabes a procurar a protecção dos territórios cristãos, que culminará com uma série de combates até à derrota total dos muçulmanos.

Por toda a Europa espalhavam-se então os templos e mosteiros de uma Cristandade agradecida pela salvação da Humanidade. Assim, no séc. XI começa a desenhar-se, por detrás das influências e características de cada região, um carácter artístico internacional, que se expande para Ocidente (com os avanços da Cristandade sobre os Muçulmanos), Norte e Levante.

No território português temos nesta altura um condado, cujos limites iam da instável fronteira do Tejo até à Galiza, expandindo-se para Levante até terras de Leão (que incluíam parte da Beira e Trás-os-Montes). O seu reino é confiado a Afonso VI, Rei de Leão e Castela, a D. Henrique de Borgonha. Em 1096, através do seu casamento com D. Teresa (filha do monarca leonês), D. Henrique recebe as terras do condado e abre o caminho à influência francesa (nomeadamente da nobreza).

É sobretudo na 2ª metade do século XI e no início do séc. XII que os mosteiros começam a ganhar mais importância e conseqüente riqueza

artística, muitos deles beneficiados por famílias nobres, como são exemplo os mosteiros de Santo Tirso, Paço de Sousa e S. Pedro de Rates.

Igreja do Mosteiro de Paço de Sousa → uma das mais importantes e bem conservadas igrejas monásticas do séc.XII-XIII. Influências moçarabes nos motivos vegetalistas estilizados

Lanço do Claustro da Igreja de S. João de Almedina (c.1129, Coimbra) → possui marcas extremamente arcaicas: a maioria dos capitéis apresenta um cesto de forma quase cúbica, com decoração vegetalista muito contida. Os mais antigos apresentam remates de volutas nos ângulos.

Igreja Matriz de Paderne (Melgaço) → possui o mais interessante exemplo de figuração num capitel, de forma paralelepipedica: a escultura faz-se por incisão de profundidade variável e celebra-se a vitória de Cristo sobre o demónio

Igreja de Cedofeita (Porto)

É a partir desta região entre Douro e Minho que a Reconquista, iniciada mais a Norte, irá alargar a Sul, passando 1º no Mondego (1064) e depois no Tejo (com a tomada quase simultânea de Santarém e Lisboa (1147).

Quadro mental e produção artística:

Os textos sagrados – em particular os Evangelhos, sustentavam toda a Igreja Medieval. Os livros eram raros e na impossibilidade da sua leitura, foi necessário encontrar um meio onde a forma e o conteúdo destas leituras vissem preservados a sua sacra dignidade e fossem, ao mesmo tempo, acessíveis a todos:

“A imagem é a escrita dos iletrados”

(S.Gregório I ~ papa de 590 a 604)

O templo era visto como o suporte da mensagem: sólido, imutável, simbolicamente eterno, atraindo a atenção dos crentes para a sua massa pétrea, e sobretudo para a sua fachada e porta axial (onde se concentrava a maioria da decoração). O templo é a “Casa de Deus” em que cada pedra, rigorosamente aparelhada é um fiel e o seu conjunto a Igreja Universal (segundo Santo Agostinho).

Este pensamento condiciona o essencial da criação artística durante pelo menos mais de um século. Os programas iconográficos, com evidentes intenções simbólicas (pedagógicas e de propaganda), passavam por uma filtragem por parte da hierarquia da Igreja, que apenas deixava passar as “boas imagens”.

As figurações mais ou menos profanas, inspiradas no real/quotidiano, eram tanto mais comuns quanto mais afastadas dos grandes centros do poder religioso (dioceses, mosteiros, etc.)

A leitura do templo começava junto ao início do percurso:

1º Passo: Adro fronteiro ao portal ocidental – a “porta do céu”→ transposto, permitia o acesso à nave e ao cruzeiro. Neste adro haveria logo uma confrontação com programas de forte significado religioso, no tímpano do portal principal. Aqui é frequente a representação de Cristo em Majestade, muitas vezes rodeado dos símbolos dos Evangelistas, dos Apóstolos ou de cenas relativas ao Juízo Final. Menos frequente é a representação de santos patronos das igrejas ou da Ordem que as erguia.

A porta é um caminho, significa a transposição para acesso à palavra de Deus.

2º Passo: Passagem de um exterior intensamente iluminado para um interior de estudada penumbra, onde só a rosácea da fachada (nos templos já tardios), algumas frestas e a lanterna do cruzeiro (ou o óculo do arco triunfal, nas igrejas onde não existe lanterna no cruzeiro – que são a maioria em Portugal) lançam luz sobre o espaço e a decoração interna, convidando ao recolhimento. O mistério é assim reforçado por um efeito cenográfico, que requer uma habituação visual.

3º Passo: Chegada ao cruzeiro → O cruzeiro é o lugar da manifestação de Deus. Os que não tiveram (ou não quiseram ter a palavra de Deus) ficavam no exterior.

No cruzeiro concluía-se o percurso para o crente, já que a abside é local sagrado a que não tem acesso. Apenas podia contemplar a abóbada, simbolicamente identificada com a abóbada celeste (e por vezes decorada com pintura alusiva: estrelas douradas sobre fundo azul).

Ficava assim estabelecida uma distinção clara entre o interior sagrado e o exterior profano, valorizando-se o percurso iniciático como verdadeira peregrinação simbólica, tanto mais significativa quanto se fazia de ocidente para Oriente (todos os templos românicos são orientados na direcção da cidade santa de Jerusalém e do Santo Sepulcro).

Entradas do templo:

Ocidental (“Porta do Céu” e início do percurso)

Sul (comunicação habitual com um claustro)

Norte (virada para um exterior hostil, concentra na sua decoração os motivos de mais convincente efeito dissuasor)

Artistas, Fontes e Materiais:

A organização do trabalho nos estaleiros passava por uma clara hierarquia. Há maneira das relações da sociedade da época, cada um tinha um papel marcante e obrigações bem definidas.

1–Mestre pedreiro → arquitecto que traçava o edifício, determinava os elementos decorativos e dirigia a sua construção. Possuía um estatuto social elevado, era bem pago e privilegiado pelos patronos das obras.

2-Canteiro-artista → tratava as partes mais delicadas da estrutura: molduras, frisos, toros, capitéis, aduelas ou tímpanos

3-Pedreiro-montante, carpinteiro e pintor

As fontes eram normalmente os livros religiosos, as iluminuras, os tecidos importados, ou outros edifícios que pudessem constituir referência.

Materiais: O românico português utiliza essencialmente a pedra, sendo raro o uso do tijolo. Em Coimbra e na Estremadura predomina o calcário e a Norte prevaleceu o granito, de diferentes tonalidades e grão.

A Arquitectura religiosa:

A importante carga da arquitectura românica assentava nos edifícios de funções sagradas – as Igrejas. A sua aparência exterior ganhava importância alegórica – equivalendo ou ultrapassando a do interior. Os templos constituíam verdadeiros índices das comunidades que os patrocinavam e em que se integram.

As igrejas são ainda:

- Locais de reunião cívica das paróquias
- Polos de festejos litúrgicos e profanos
- Redutos face a ataques de muçulmanos ou outras forças hostis.

Havia um grande empenho na construção do templo – era a “Casa de Deus”.

O modelo básico da Igreja românica era a basilical, herdado da tradição paleocristã, que adoptou estes edifícios (de interior aberto e claro) às novas

necessidades do culto, que exigia uma reunião de fiéis para a celebração eucarística → Por isso os templos da Antiguidade Clássica não serviam, eram demasiado abertos. Daí que a coluna isolada seja pouco ou nada usada no românico. Mesmo as “divisórias” das naves eram preferencialmente feitas por pilares mais sólidos.

Conclusão:

A planta adoptada pela generalidade dos templos românicos é de carácter longitudinal, favorecendo um percurso interior e permitindo uma grande comunhão espacial e visual entre os crentes.

A partir do modelo basilical, desenvolveu-se a cabeceira e os braços do transepto, dando a esta planta a forma comum de cruz latina, cujo intuito simbólico era extremamente importante porque se assemelhava à cruz de Cristo, a Santa cruz que foi instrumento do seu martírio.

A arquitectura românica era construída a partir de relações proporcionais entre os seus elementos construtivos, mas a sua correcta aplicação dependia de muitos factores, em função das tradições construtivas locais ou dos recursos disponíveis. Outras vezes o conhecimento erudito era mal assimilado, restando apenas um simbolismo elementar.

Em Portugal, as igrejas de 3 naves resumem-se praticamente às catedrais (Braga, Porto, Coimbra, Lisboa ou Évora) a que se juntam algumas principais (S. Pedro de Rates, Paço de Sousa), não tendo algumas delas transepto saliente (Travanca, S. Tiago de Coimbra ou Ganfei).

O carácter essencialmente rural do monasticismo português, associado à implantação de paróquias de poucos recursos (financeiros e culturais) privilegiou a construção de templos mais modestos, de uma só nave, geralmente coberta por telhas assentes num travejamento de madeira.

Subsistem apenas 2 templos de planta centralizada e ambos relacionados com os templários: a Charola do convento de Cristo em Tomar e a Ermida de Santa Catarina em Monsaraz.

O ROMÂNICO ~ ESCULTURA

De um modo geral, há muito pouca escultura autónoma, pois esta era associada à idolatria. Só a partir do séc. X se começa a inverter esta situação.

Quanto à ornamentação escultórica, mantinha-se um apego aos modelos decorativos da Antiguidade que, embora adulterados, continuavam a exercer algum fascínio nos artistas e encomendadores dos templos, lado a lado com as representações de símbolos ligados ao culto cristão.

A importância pedagógica e exemplar dos templos e as necessidades de ordem simbólica acabariam por contribuir para um acréscimo de expressividade até então inexistente.

Da ornamentação à representação:

Escultura ornamental românica

→ a dedicada à ornamentação (sem um evidente significado descritivo ou simbólico)

→ a de representação (em que está patente a intenção de transmitir uma mensagem, através da leitura das imagens, invariavelmente de intuito religioso ou exemplar)

I - Ornamentação

No românico, a decoração é particularmente incidente nos bordos dos elementos estruturais dos edifícios, ou como factor de animação de grandes superfícies lisas (por ex. os frisos que enquadram os arcos triunfais). Em Portugal, estes motivos estritamente ornamentais surgem-nos em:

- a) Bacias baptismais → ornamentação encadeada ou ritmada
- b) Portais de templos → rítmica ou serial, ou intercalada com motivos simbólicos

- A sua regra básica é a evidente ordem que a regula, onde a simetria (não rigorosa) é característica fundamental;

- Funcionam como elementos de atracção da atenção do observador (crente), dirigindo o olhar para o centro da composição, num duplo sentido: atraindo o olhar e repelindo-o logo de seguida. É o caso da maioria dos nossos portais;

- Os motivos vegetalistas transformam-se, adquirindo formas e texturas diferentes, mais ou menos estilizadas. Em vez da representação da Natureza, o que está aqui em causa é a representação da sua presença, numa função eminentemente decorativa;

- A decoração zoomórfica constitui séries de evidente intenção decorativa, muitas vezes reduzidas à sua expressão mais simples e com alguma geometrização;
- A decoração antropomórfica resume-se frequentemente à representação de cabeças, muitas vezes associadas a elementos vegetais que as aprisionam, ocultam ou mordem, numa alusão à relação do Homem com a Natureza (embora domine o valor decorativo).

Resumindo, a decoração escultórica românica, como ornamentação, não tem grandes preocupações de semelhança com o real. Tudo é susceptível de transformação, recorrendo-se a uma simplificação das formas (geometrização, estilização, seriação), a um acréscimo de expressão, reduzindo os elementos ao seu essencial (embora permitindo a sua identificação) – um processo simplificador que aumenta o carácter expressivo da figuração.

II - Representação

Os grandes programas escultóricos presentes nos portais principais dos templos, constituem a “lição” que era dirigida frequentemente aos sentidos e ao intelecto do crente.

A “Majestade Divina” era o tema mais comum da escultura dos portais românicos (frequente nos tímpanos das igrejas dos principais mosteiros da Cristandade). São representações de Cristo em Majestade ou do Juízo Final, ladeado por Evangelistas, Profetas, Santos e com frequência figurações alusivas ao castigo e à salvação das almas. Em Portugal são raros os tímpanos deste tipo (reduzidos a uma escassa meia dezena).

Em substituição do Cristo surge, muitas vezes com o mesmo sentido teofânico (=manifestação de Deus) o *Agnus Dei* ou Cordeiro Místico (em particular no espaço da Diocese bracarense), simbolizando o cordeiro místico, que não é outro se não o próprio Cristo da Paixão, morto pela salvação do Homem.

Os restantes portais e tímpanos decorados apresentam-nos essencialmente composições que devem considerar-se de carácter apotropaico, ou de “guarda do limiar”.

Os escultores românicos eram pouco cultos. Escasseando as fontes de inspiração (livros sagrados), correspondiam apenas à vontade dos seus encomendantes. Surge-nos então um carácter bem diversificado nestas representações: mais eruditas e mais controladas pela hierarquia da Igreja nas cidades e grandes mosteiros; e, por outro lado, as que surgem nos pequenos mosteiros rurais, ou em muitas igrejas paroquiais, que se encontram longe dos grandes modelos iconográficos, dos programas doutrinários e

simbólicos. Tal como para a arquitectura, verifica-se uma grande distância, do ponto de vista cultural e mental, entre os grandes projectos e os edifícios das pequenas comunidades, onde a inspiração é mais baseada nos limites do mundo conhecido e não na profundidade da mensagem transcendental.

Nestes grandes programas, têm de considerar-se:

- O “ciclo” das grandes catedrais – braga, Porto, Coimbra, Lamego, Viseu, Lisboa e (já tardiamente) Évora
- Os grandes mosteiros de expansão beneditina (Rates, Travanca, Pombeiro, Vilar de Frades, Ganfei e Paço de Sousa)
- As Igrejas Colegiadas (Sta.Maria de Barcelos, Guimarães, S.Tiago de Coimbra)

Exemplos:

Portal da Sé de Braga → mutilado em 1509 pela intervenção manuelina, conserva ainda 2 arquivoltas perfeitamente decoradas por animais (reais e fantásticos) – quadrúpedes devorando um coelho, bem como algumas figurações humanas. São influências da literatura francesa do séc.XII, que denunciam um gosto pelo maravilhoso e pela fábula, alternativa aos textos sagrados, não tendo como objectivo principal o destaque das virtudes morais.

Sé de Coimbra → era a mais erudita das sés portuguesas, que manteve o essencial da sua traça românica até aos nossos dias. Templo de iniciativa régia, contou com os melhores arquitectos e lapidicistas do reino.

a) Portal principal:

Múltiplos motivos vegetalistas e geométricos nos fustes das colunas e pilastras, onde é perceptível um forte influência moçarabe

Capitéis com representações vegetalistas mas também historiadas, com leões afrontados e serpentes contorcidas, oposição de contrários (que é tema recorrente)

b) Exterior:

Capitéis vegetalistas com motivos entrelaçados (no grande janelão axial e na cabeceira)

c) Interior (nave, cabeceira e transepto):

C.380 capitéis, de grande erudição e cuidado técnico (onde está bem patente o carácter arabizante da sua escultura), apresentando sobretudo motivos vegetalistas

A simbólica da peregrinação:

- Procura do contacto com os testemunhos da santidade (de Deus ou dos Santos)
- Sacrifício na expiação dos pecados, purificando a alma para preparar a salvação

Em troca da vida eterna, a humanidade devia obediência e respeito à divindade, cumprindo o ritual canónico e regulando a sua existência por rígidos padrões morais e religiosos.

a) Santos – Evangelistas (figurados quer como homens, com livros sagrados nas mãos, quer sendo figurados pelos seus símbolos ou conjuntamente com eles);

b) Anjos – principalmente o arcanjo S.Miguel (cujo nome significa “que é como Deus”) chefe dos exércitos e vencedor dos demónios. A sua representação em Portugal é escassa;

c) Diaconos e suas insígnias ou atributos (em particular o báculo). Menos comuns são as figuras dos monges

c) Agnus Dei – o cordeiro surge de pé, como dominador, ostentando o símbolo do seu martírio, que é também a vitória da Fé – a cruz. Cumpre assim, neste lugar, uma dupla função: teofânica (de carácter evangélico, pela transmissão da mensagem bíblica) e apotropaica (como guardião privilegiado do templo). No fundo, visa a protecção das entradas dos templos contra as invasões demoníacas. Os peixes (outro dos símbolos de Cristo) também cumpriram esta função de guardas, ou ainda os leões – símbolos do Cristo-juíz, justo, sábio, poderoso, associado à nobreza do grande felino;

d) Quadrúpedes afrontados devorando um homem – referência ao castigo divino;

e) Serpentes – representam as forças primordiais/vitais da Natureza, que o Homem tanto teme;

f) Cruz no limiar – aparece simples (inserida num círculo) ou de desenho mais complexo. Representa o próprio Deus. Os braços, entrelaçando-se em contínuo, são sinónimo de eternidade;

g) Sol e a lua – alusão ao poder do criador, alusão ao princípio e ao fim: oposição de contrários;

h) Homens (caras) – “guarda do limiar”, constituem verdadeiros guardiães do templo.

Vícios e virtudes:

Existem bastantes figurações que se referem, explícita ou implicitamente aos vícios (como a luxúria ou a lassidão de costumes), às virtudes (como a fortaleza ou a fé) e ainda aos respectivos castigos e recompensas.

Vícios:

- Grande profusão de representações de homens com referências muito claras ao sexo, com exposição dos órgãos sexuais;
- Figurações femininas, de seios desnudados e pernas apertadas, onde o convite ao pecado é evidente.

A sua figuração é normalmente remetida para zonas mais marginais e/ou periféricas do templo. Para além do sentido moral, estas representações têm também um sentido de carácter profano, ligado ao culto da fertilidade.

O castigo:

É um dos temas mais frequentes no românico nacional. Simples de representar e de transmitir, eficaz na mensagem simbólica, adaptava-se na perfeição às condições de um território eminentemente rural e inculto. Na maior parte dos casos, os corpos dos pecadores são suspensos pelos pés, nus, na boca de quadrúpedes. Noutros são as aves que os dilaceram.

A imagem da Natureza:

O mundo medieval é, por natureza, um mundo fragmentado e desconhecido, onde a organização administrativa e as comunicações – herdadas do Império Romano, foram substituídas pelos poderes locais, frequentemente rivais, e pelo isolamento a que as comunidades passam a ser sujeitas.

Os caminhos de Santiago constituirão a 1ª tentativa, bem sucedida, para quebrar esse isolamento. A imagem do mundo apresenta-se então como um lugar inóspito e misterioso, com um enorme potencial maléfico que se concretiza em imaginados monstros e espíritos malignos, a que terão de se juntar os perigos e as catástrofes naturais e toda uma série de criaturas ferozes que ameaçam o Homem.

A Natureza é assim, o local de toda a vegetação e de todas as criaturas animais. É o local de onde provêm os alimentos, mas também os medos e a morte. Tudo isto se reflecte na visão do artista.

A escultura funerária:

A salvação da alma é determinante para os homens deste período. Daí que a escolha do local da sepultura não seja arbitrária para os cristãos. Há um longo caminho que é percorrido desde os enterramentos colectivos e a necessidade, no período pós-milénio, de assegurar individualmente essa salvação. Isto consegue-se com uma vida exemplar, piedosa, com acções beneméritas para com os homens de religião (suas igrejas e mosteiros), o que passa pelos inúmeros testamentos deixados, por morte do doador, às principais casas monásticas e eclesiásticas do reino.

A protecção dos restos mortais estava directamente ligada aos templos vizinhos, fazendo-se na sua periferia, em “campos santos” ou em capelas funerárias anexas, instituídas pelas famílias mais importantes da nobreza local.

O sepultamento começa depois a invadir o espaço interior do templo, com as tampas de sepultura rasa e de contida decoração.

De maior relevância seria a deposição do corpo em arcos tumulares em pedra, antropomórficas, que no séc.XII continuam a tradição da linearidade do desenho, sendo caixas rectangulares com tampas quase planas, muitas das quais sem qualquer decoração, ou apenas com a cruz da consagração.

O GÓTICO

1250-1450 – limites cronológicos que correspondem a sintomas políticos e culturais bem marcados pela conjuntura da época, não correspondendo a fronteiras rígidas (não só as primeiras manifestações são anteriores a 1250 como depois de 1450 persistem estaleiros que continuam uma tradição).

>1250: passados os primeiros anos do reinado de D. Afonso III dá-se uma estabilização geral do reino e uma proliferação de obras. Por outro lado, a partir de meados do século XV aumenta a pluralidade de tipologias e de escolhas por parte dos encomendadores e dos mestres-de-obras, bem como uma maior variedade de programas. Assiste-se, ao mesmo tempo, a importantes modificações no gosto arquitectónico.

O gótico rompe com todos os períodos anteriores, sendo visto como uma invenção pura. É ainda uma ruptura contra os “restos de paganismo”. Com o aumento dos aglomerados urbanos, aumentam também a encomenda artística e as imagens de culto. O próprio templo assiste à individualização das imagens, à sua emancipação face à arquitectura, aparecendo a figura de corpo inteiro e a escultura de vulto na decoração significativa. Em Portugal não há exemplos do “gótico clássico” (catedrais francesas e britânicas), dado o peso da herança basilical no novo estilo, a escassez de população e a pobreza do país.

Do ponto de vista técnico o gótico utiliza o arco ogival e as nervuras nas abóbadas (→coberturas mais altas e mais leves), o que dá origem a:

- Complexificação dos sistemas de suporte → os pilares tornam-se compostos, neles se agrupando diversas colunas, colunelos ou pilares em feixes, dispondo-se alguns destes elementos diagonalmente, de forma a poderem receber as descargas das nervuras. O arco ogival pode agora alargar-se

São estes sistemas de suporte que nos permitem rotular um edifício de “gótico”. Este facto permitiu

- A libertação das grandes pressões exercidas nas paredes, levando ao seu adelgaçamento (sobretudo quando se inventa a descarga lateral através de contrafortes separados dos panos parietais, unidos a estes apenas por arcos de descarga = arcobotantes). Assim, as paredes aparecem extremamente finas.

- As frestas das velhas e grossas paredes dão lugar a janelões muito largos, preenchidos por vitrais, permitindo que o edifício fosse banhado pela luz.

A arquitectura gótica distancia-se do antigo modelo basilical por várias questões, entre as quais a própria liturgia e as determinantes simbólicas, mas com consequências técnicas.

A divisão do espaço interior de um edifício gótico distinguia-se radicalmente do modelo românico por:

- Verticalidade na marcação dos panos de parede através de pilares compósitos embutidos e lançados até grande altura;
- Unificação dos espaços interiores pelas novas abóbadas, que levam a uma percepção unitária do espaço;
- Divisão e subdivisão das paredes em andares (com galerias superiores, cornijas, trifórios e clerestório, ou seja, bandas de abertura e janelas dando directamente para a nave);
- Iluminação límpida, criada pelos janelões e pelas paredes, mais rasgadas e menos compactas que nunca.

Os factores ideológicos e teológicos parecem também ter desempenhado um papel essencial na invenção do gótico – a luz era presença visível de Cristo segundo as Escrituras.

“Estética da elevação” → do terreno para o espiritual

O “1º gótico”:

Abadia de Santa Maria de Alcobaça (fund. 1153) → foi a 1ª obra gótica erguida em solo português. À intenção política juntaram-se razões de ordem espiritual. Só em 1223 os monges se instalaram na nova abadia.

Quase todos os mosteiros da Ordem de Cister obedeciam a modelos franceses, e a mão-de-obra era importada de França.

- Estrutura de planta em cruz latina, com transepto desenvolvido e 3 naves com cabeceira com deambulatório e 9 capelas radiais;
- O corpo da igreja possui naves de igual altura, sendo as laterais muito estreitas e verticais;
- A nave central é dividida das colaterais por 12 pares de pilares de grande perímetro;
- As naves são inteiramente abobadadas;
- A ornamentação é, em todo o conjunto, bastante contida: são apenas apontamentos vegetalistas, que nunca escondem a estrutura dos suportes (antes a evidenciam) e se restringem a um geometrismo estilizado. Não existem figurações fantásticas ou temas doutrinários na escultura ornamental em Alcobaça;

- Há um sistema regrador de proporções – cada lado da nave central é composto por 12 pilares (24 ao todo). No transepto também são 12 os pilares, dispostos transversalmente: 12 são os Apóstolos (“pilares” da Igreja segundo o simbolismo consagrado nos Evangelhos).

O Abade do Claraval insurgia-se contra a profusa decoração (a seu ver “monstruosa”), quase sempre figurativa e fantástica, mas também contra os “excessos” em geral, o luxo ou o supérfluo – o ideal beneditino dirigia-se para uma beleza interior, valorizando o trabalho da alma.

Enquanto o interior demonstra a existência de um gótico avançado, o exterior exprime a austeridade cisterciense:

- Não existem torres;
- As fachadas possuem apenas uma parede lisa, com empena triangular;
- As paredes são contrafortadas, excepto na cabeceira, onde surgem pela primeira vez os arcobotantes na arquitectura portuguesa;
- Exterior coroado com merlões - solidez militar contrastante com a verticalidade e a transparência do interior.

Não se pode negar a toda a arquitectura gótica um certo ar de segura e simplicidade, em vigor até ao arranque do estaleiro da Batalha nos finais do séc. XIV, inícios do séc. XV.

Entretanto, no centro do país, fizeram-se 2 experiências fundamentais para a implantação do novo estilo: Igreja de S. João de Alporão (Santarém) e de Santa Maria do Olival (Tomar), ambas de c. 1250 e encomendadas por ordens militares. Estavam ambas na linha de combate ao Islão e essa superioridade/identidade podia demonstrar-se através da utilização de um novo estilo artístico.

Em ambos os casos estamos perante modelos “nacionais”, transformados em edifícios do novo estilo.

Contudo, acabou por “vingar” o modelo de Tomar, que durante a Idade Média serviu de modelo a dezenas de outras igrejas nacionais. Dele derivam, por exemplo, quase todas as igrejas dos mosteiros mendicantes e uma grande parte das paroquiais erguidas no séc. XIV e mesmo nos reinados de D. João II e D. Manuel I.

S. João de Alporão

- 1 nave
- planta rectangular alongada
- volumetria paralelepípedica, desenvolvida na vertical
- arco triunfal (inérito), de volta perfeita e espesso
- capela-mor com longas frestas, rasgadas para iluminação
- No exterior, a fachada de empena triangular, recebeu uma grande rosácea na metade superior. Em baixo, um corpo saliente quadrangular recebe um portal de volta inteira



A combinação destes elementos é completamente nova para a altura. As suas proporções sugerem as de outras igrejas do Norte do país, por ex.: Mosteiro de S. Pedro de Ferreira (Paços de Ferreira, séc. XII) e Mosteiro de Roriz (Santo Tirso, c.1160)

Tipologia:

Uma só nave e grande altura

Santa Maria do Olival

- 3 naves com cobertura de madeira
- pelo exterior a sua fachada denuncia a estrutura interior: corpo central mais elevado, de empena triangular, onde se rasga uma rosácea gigante
- pilastras cruciformes, desprovidas de capitéis
- cabeceira formada por 3 capelas: as 2 laterais de planta quadrada



É uma igreja gótica, sem vestígios nem apego ao românico. Santa Maria do Olival vai *goticizar* o modelo de 3 naves românico, tornando-o mais leve e linear, mais iluminado, adelgaçando os suportes, eliminando a ornamentação supérflua

Tipologia:

Três naves e métrica linear de dominante horizontal

O estaleiro mais emblemático do 1º gótico português é o da **Sé de Évora** (fund.1186), devido às suas dimensões, à sua duração e por se aproximar dos seus congéneres europeus.

É a maior sé em território nacional, com 80 metros de comprimento.

- Traçado inspirado na Sé de Lisboa (volumetria e alçados);
- Cobertura em abóbada de berço quebrado;
- Nave central com o dobro da altura das colaterais, cobertas por abóbadas de aresta;
- Capitéis muito robustos com decoração vegetalista;
- Nos extremos do transepto rasgam-se 2 rosáceas de grandes dimensões;
- A torre lanterna, arcaizante, possui abóbada de pedra dividida por 4 nervuras de volta inteira;
- Exterior todo contrafortado, dominado pelas 2 torres da fachada e com aberturas a diferentes níveis;
- Merlões ao longo da cobertura – aspecto militar;
- Alto coruchéu cónico, de meados do séc. XIV, com cobertura de pedra, à volta da qual se dispõem 8 torres mais pequenas;
- No portal principal (edificado c.1340) estão os Apóstolos, cada um com um livro (Evangelhos), além do instrumento do martírio, colocados sobre capitéis discóides com ornamentação figurativa muito explícita (ora híbrida ora demoníaca, ora ainda humana, num conjunto que remete para a vida dos pecados (sobre os quais triunfam os santos).

Séc. XI e XII – marcados pelas instituições monásticas tradicionais

Séc. XIII e XIV – vão ser dominados pelas Ordens mendicantes, melhor conhecidas por “frades menores” (de S. Francisco ou franciscanos). Os frades mendicantes entram em Portugal muito cedo. De início, estas comunidades eram efectivamente pobres, sendo os seus edifícios muito precários. “Pobreza, Obediência e Castidade” eram as 3 virtudes propagadas pelos frades.

Por inspiração cisterciense vai assistir-se a uma arquitectura límpida, despojada, simples, baseada na tipologia de Santa Maria do Olival: igreja de 3 naves, com 5 tramos, cobertura de madeira (excepto na cabeceira – cobertura ogival), comportando entre uma a cinco capelas. A única modificação visível é a inclusão do transepto, mais ou menos denunciado em volume ou em planta, conforme os casos.

Igreja de S.Francisco
(Santarém)

- Fundada em 1242 por D. Sancho II
- Igreja de 3 naves, com 5 tramos, dotada de cabeceira com 5 capelas
- Fachada típica = Tomar
- Iluminação feita por grandes frestas laterais nos 2 andares, promovendo forte luz no interior

Igreja de Santa Clara
(Santarém)

- Interior de 3 naves, colaterais de menor altura (cobertura de madeira em todas)
- Extensão inédita: 8 tramos (mais público)
- Cabeceira com cinco capelas escalonadas, as laterais de planta quadrangular
- Rosácea e óculo colocado sobre o arco triunfal
- Janelas de arco quebrado nas paredes das naves colaterais

Representa o gótico português no seu estado “puro”:

- Grande leveza do interior
- Elegância dos suportes estruturais
- Intenção óbvia de construir um espaço de leitura linear, quase inteiramente unificado, destinado a uma maior participação da comunidade

A viragem do século XIV:

O século XIV ficou marcado pelo arranque de um dos maiores estaleiros góticos portugueses: o Mosteiro de Santa Maria da Vitória (ou da Batalha).

Este edifício nasceu de um voto feito pelo rei D. João I, quando os seus exércitos derrotaram as tropas castelhanas em Aljubarrota. O Mosteiro não pôde ser erguido no local da batalha, por falta de condições topográficas e falta de água. Foi então levantado mais a Norte.

As obras abrangeram vários reinados: D. João I, D. Duarte e D. Afonso V.

A “Batalha” constituiu um verdadeiro laboratório de formas e opções estéticas, bem como uma escola efectiva, que deixou marcas em todo o território português durante o século XV. Este facto deveu-se:

.à extensão da obra

.à passagem pelo local de diversas gerações de mestres e operários (que depois eram responsáveis por outros estaleiros de diferente dimensão através do reino)

mestre = cabia-lhe a traça ou o risco da obra. O mestre principal podia subcontratar outros mestres para dividir a empreitada, articulando as várias partes

oficial

aprendiz

servente

Direcção das obras:

1388-1402: Afonso Domingues (português, deixa a obra praticamente delineada. Os seus capitéis são típicos, com decoração vegetalista e antropomórfica – cabeças e anjos)

1402-1438: Mestre Huguet (nac. desconhecida) – período nuclear; os seus capitéis têm decoração quase exclusivamente vegetalista, muito desenvolvida e cobrindo a cesta. À sua empreitada coube desenhar a maioria das fachadas, criando uma nova linguagem arquitectónica, um outro “modo”, um outro gótico, obedecendo também a uma vontade política.

1438-1448: Martim Vasques

1448-1477: Fernão d’Évora – outro período fundamental, que corresponde à expansão do gosto e à introdução de novas linhas estilísticas

1477-1480: Mestre Mateus Fernandes

<1490: João Rodrigues e João de Arruda

1460: Mateus Fernandes reassume funções, já no reinado de D. João II

Sabe-se que ao projecto inicial corresponde a igreja, o claustro e as dependências monásticas (Sala do Capítulo, Sacristia, Refeitório e anexos), cingindo-se a um modelo que se assemelhava ao adoptado ao Mosteiro de Alcobaça.

A Capela do Fundador (capela funerária) foi acrescentada ao projecto inicial pelo próprio rei D. João I, tal como as Capelas Imperfeitas (rotunda funerária), iniciativa de D. Duarte. O claustro menor e as dependências adjacentes foram iniciativa de D. Afonso V.

É um templo de 3 naves, com transepto pronunciado e 5 capelas na cabeceira (sendo as laterais de igual profundidade), revelando assim um apego à tradição do gótico mendicante português. Contudo, difere dos templos seus antecessores pelo facto de ser completamente abobadado e de muito maior comprimento, com 8 tramos, marcados por uma arcada longitudinal.

- A igreja possui 80 m de comprimento, por 22 m de largura e um vão máximo de 32,5m;

- A diferença de altura entre as naves laterais e a nave central é baseada numa “razão” proporcional de 3:2. Esta mesma razão foi adoptada para determinar a relação entre a largura do templo e o seu comprimento (da porta axial até ao arco triunfal) e para determinar a dimensão da Capela do Fundador (um quadrado que, multiplicado por 3, é a dimensão do corpo da igreja, cabeceira excluída);

- A iluminação é feita através de grandes janelões apontados no eixo dos arcos e por um clerestório que corre ao longo da parede superior;

- A capela-mor possui aberturas em dois andares (influência da Sé de Lisboa);

- Os pilares das naves são de grande espessura, sendo cada coluna adossada;

- O uso de abóbadas na nave central, elevada a muito maior altura que as colaterais, obrigou à utilização de arcobotantes, que descarregam o seu peso no flanco exterior do templo.

No exterior:

- Fachada de 3 corpos, com o central mais elevado, não se afastando do modelo gótico mendicante, incluindo os 3 vãos para iluminação (um sobre o portal, outros dois nas faces laterais);

- Desenho original bastante simples: a planimetria das paredes surpreende, por detrás de toda a “maquilhagem” ornamental;

- O “Portal Sul”, com desenho de Afonso Domingues, é de uma grande simplicidade. Terá tido também intervenção de Mestre Huguet entre 1402 e 1438.

A decoração, o remate e o acabamento é que vão distinguir a opção final das empreitadas, já segundo aquilo a que se chama de Gótico Final. O tratamento plástico e ornamental do edifício possui indicações quanto ao que viria a ser a futura orientação da arquitectura pós-batalhina:

- Atenção dada à decoração das superfícies: a marcação horizontal das fachadas por ressaltos (cornijas) que percorrem todo o edifício;
- O preenchimento dos vãos com rendilhados de recorte flamejante (como no grande janelão que substitui a rosácea), como se se tratasse de um trabalho de filigrana;
- Simplificação geral dos alçados;
- Complexificação dos suportes (pilares, colunelos, etc.);
- Desmultiplicação das molduras em alçado;
- Achatamento das abóbadas e aparecimento de sistemas complexos de nervuras;
- Utilização do arco contracurvado;
- Alastramento da decoração vegetalista, mas só em pontos concentrados (ex.: capitéis);
- Retorno à figuração alegórica e narrativa (também em zonas concentradas);
- Acentuação dramática do uso da heráldica.

Capela do Fundador → Construção situada à direita do templo, encostada ao flanco exterior na nave Sul, por onde se faz a entrada. Marca o carácter “real” do mosteiro. Traçada por Mestre Huguet, alberga os túmulos dos mestres de Aviz: D. Pedro e D. Isabel, D. Henrique (com estátua jacente); D. João I e sua mulher, e D. Fernando. Os túmulos, inseridos num nicho de volta quebrada com arquivolta exterior em contracurva, possuem frontais em relevo decorados com os brasões dos príncipes.

Capelas Imperfeitas → Panteão de D. Duarte, em forma de rotunda, foi iniciado por detrás da cabeceira. As obras, também conduzidas por Huguet, não foram terminadas, uma vez que o rei faleceu logo 4 anos após o início das obras (1438). Ficaram incompletas.

As obras dos reinados seguintes foram tentando rematar o edifício, mas ficou por fazer o principal: o lançamento da grande abóbada central. Em volta da rotunda dispunham-se 7 capelas radiantes, a duas das quais foi dado um acabamento posterior e mais cuidado (para receber o mausoléu de D. João II e de D. Leonor – obra patrocinada pela rainha)

Grande portal axial → Recebe um completo programa iconográfico: figuras do Novo Testamento nos pés-direitos (Apóstolos) e nas arquivoltas (santos mártires); do Velho Testamento também nas arquivoltas (os Profetas,

os reis de Israel), acompanhadas por figurações de carácter mais generalista (sacerdotes e anjos). Este portal representa a Igreja triunfante, conjugando-se os Apóstolos e Santos com a representação da hierarquia celeste.

A importância do estaleiro da Batalha deu origem a outros estaleiros que reflectem estas “aquisições” do Gótico Tardio, por exemplo a renovação das Sés da Guarda (capela-mor, abobadamento e portal) e de Silves (abobadamento, arco triunfal), a Igreja da Graça em Santarém (fachada do 1º terço do séc.XV, grande rosácea central, o portal é ornamentado à maneira batalhina com estiletos verticais em relevo e platibanda superior vegetalista)

1389: Igreja do Carmo (Lisboa) – tencionava rivalizar com a Batalha

1397-1401: Colegiada de N.ª Sr.ª da Oliveira (Guimarães), de João Garcia de Toledo

1397: Igreja Matriz da Lourinhã

A TUMULÁRIA

A personalização da sepultura assume-se como um facto cada vez mais importante, aparecendo associada a uma preocupação de, através de uma forma “codificada” – a utilização da heráldica, proceder à recomposição da linhagem no túmulo ou no lugar de enterramento.

A personalização dos sepulcros renasce a partir do séc. IX, mas só se torna frequente e significativa a partir do séc. XII. A partir do séc. XIII surge a tumulária com elementos identificadores e ligada aos estratos superiores da sociedade.

Túmulo da Rainha Santa Isabel

A escultura tumular portuguesa sofre uma mudança devido à acção de D. Isabel de Aragão, a rainha Santa, que se fez sepultar no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha em Coimbra. O seu túmulo, da autoria de Mestre Pêro (c.1330) introduz modificações morfológicas e plásticas significativas:

-a forma das arcas passa a ser paralelepípedica, autonomizando-se das paredes. Passam a ser decoradas em todas as faces e possibilitam a circulação ao seu redor;

-as faces são decoradas com figuras integradas em edículas trilobadas;

-a personalização é feita com recurso à heráldica, não de forma ostentatória, mas através de pequenos apontamentos na tampa.

Túmulos de D.Pedro e de D.Inês (séc. XIV, Mosteiro de Alcobaça)

Um dos primeiros exemplos de opção por sepultura de tipo conjugal ou matrimonial, que se caracterizam pelo recurso a um formulário estilístico comum e pela colocação num mesmo espaço:

- cada membro do casal está figurado no túmulo do outro, na maior casa religiosa do país;
- são dois túmulos fortemente personalizados e individualizados, colocados próximo da capela-mor;
- decoração: micro-arquitecturas utilizadas e antecipadas na arquitectura portuguesa, que criam espaços destinados à figuração e à narrativa

PINTURA

A pintura do século XIV e XV é uma pintura de produção essencialmente retabular e regionalista.

É em Itália que surgem as primeiras obras de um pintor português do séc. XV – Álvaro Pires de Évora, documentado entre 1411 e 1434.

Características gerais:

- escala e estatismo das figuras
- representação plana
- tratamento anguloso dos rostos e das vestes
- colorido iluminado
- exageradas proporções da figura de Cristo
- representação de elementos arquitectónicos

Painéis de S.Vicente, Nuno Gonçalves (atrib.):

Pintura executada para a Sé de Lisboa, no séc. XV. Os 6 painéis integravam um políptico. É uma das obras mais importantes da Europa de 400, pelo contexto cultural e político que evoca, e pelos progressos técnicos e saberes adquiridos que demonstra, numa afirmada modernidade.

S. Vicente era patrono das campanhas de África. Em 1461 conquista-se Arzila e Tânger e resgatam-se os restos mortais de D. Fernando. Estes painéis poderão ser uma forma de agradecimento à vitória.

Não houve uma continuação desta obra.

DO GÓTICO AO MANUELINO

Com a implementação do estaleiro da Batalha em finais do séc. XIV (sobretudo com a entrada da 2ª campanha de obras batalhina), deu-se uma mudança estrutural e formal significativa na conjuntura gótica. Esta mudança implicou a habituação a uma nova linguagem arquitectónica dentro do próprio gótico: aquilo a que normalmente se chama de “gótico final” ou “tardo-gótico” (esta designação é essencialmente útil no campo estilístico e não propriamente cronológico).

Na altura não havia a percepção de ser uma fase tardia. Em Portugal, ao gótico da fase final da Batalha chamava-se então “ao modo de Inglaterra”.

No século XV, esta arquitectura ao modo de Inglaterra seguiu depois o seu caminho próprio, até c.1450 com uma lenta implantação a nível nacional, e depois adquirindo cada vez mais características locais até despontar no chamado “Estilo Manuelino” (nos finais do séc. XV e no início do séc. XVI)

TIPOLOGIAS GÓTICAS EM VIGOR:

Meados do século XV:

-*Igrejas de nave única, com capela-mor singular e cobertura em madeira no corpo do templo* (tipologia adoptada quando o financiamento era escasso ou os conhecimentos arquitectónicos reduzidos)

-(tipologia das grandes sés):
Igrejas de 3 naves, completamente abobadadas e dotadas de fachadas com 2 torres (Sés de Évora e de Lisboa) ou de *1 torre com ressalto* (Sé de Coimbra)

-(tipologia da comunidade mendicante) *Igrejas de 3 naves com cobertura de madeira, dotadas de cabeceira com 1, 3 ou 5 capelas abobadadas* (igrejas de conventos, paroquiais, ou das ordens militares, com impressionante duração na arquitectura nacional)

Claustro com arcadas envolventes de um só piso, totalmente abobadados nos seus 4 lanços

1490 a 1530

→ Renovam-se (principalmente no interior do país: Trás-os-Montes e Beira Interior, arredores das grandes cidades). As mais ricas possuem agora cobertura abobadada

→ Mantém-se este esquema, ora com cobertura abobadada ora em madeira na capela-mor

Novas tipologias:

- Igrejas-salão (nova organização espacial interna): achatamento das abóbadas, aumento do n.º de nervuras secundárias, abóbadas de combados= dotadas de um anel central circular que permite um maior achatamento da cobertura

Igreja-Salão: Igreja com várias naves (geralmente três) coberta com abóbadas à mesma altura e onde é patente a unificação espacial. Modelo herdado do românico alemão, atinge na arquitectura portuguesa a sua plenitude no período manuelino, cujo melhor exemplo é a Igreja de Santa Maria de Belém (ou Jerónimos) em Lisboa.

Verifica-se até c.1480 a persistência da arquitectura “ao modo de Inglaterra”.

No final do século XV e especialmente no início do séc. XVI, assiste-se a um enriquecimento de tipologias e a uma diversificação súbita de soluções planimétricas e de alçado, acompanhadas da multiplicação de dispositivos tecnológicos de construção (cada vez mais complexos), acrescidos de uma surpreendente acentuação ornamental.

Segundo Vergílio Correia, a fase final da Batalha culmina:

- no Gótico Final de tipo flamejante ou europeu (a continuidade estética da Batalha)

- no Gótico Final popular (a continuidade de arcaísmos com pequenas actualizações em regiões menores, incluindo o Manuelino)

- no Gótico “mudéjar” e no “Gótico Final Renascentista” (que corresponde à corrente “plateresca” contemporânea do “Estilo Manuelino”)

Já Custódio Vieira da Silva (1989) viu a convergência de todas estas correntes como sinónimo de uma regionalização e nacionalização do gótico português, inevitavelmente conducentes ao “Estilo Manuelino”, que não será mais do que um gótico tardio de feição estritamente regionalista e portuguesa.

Factores que concorrem para transformar a produção arquitectónica portuguesa:

- amplificação de tipologias (quer transformando as já existentes – o caso das igrejas de uma só nave, abobadadas; quer criando novas tipologias, que por sua vez são “cabeças de série” – igrejas salão);

- definitiva absorção e maturação dos procedimentos técnicos do gótico batalhino → permitindo uma maior flexibilidade na escolha de soluções, com maior atenção ao factor decorativo;

- regionalização dos modos arquitectónicos (mesmo dentro do próprio reino, onde passam a existir diversos focos de criação)

- intervenção da ideologia e dos conteúdos culturais e políticos dos mecenas nas próprias obras

Nos exteriores, o “Manuelino” amplifica a utilização de ornatos, que invadem toda a arquitectura ao serviço de uma simbólica régia e de um

conjunto de mensagens espirituais com destino preciso: torçais (motivos em forma de corda), motivos vegetalistas, heráldica e esculturas, que levam uma equívoca interpretação exótica e marítima. São sim propostas ornamentais e estruturais completamente novas, com influências da Catalunha e do Mudéjarismo.

Na segunda metade do século XV coexistem duas correntes estéticas quase opostas:

a) Uma de corrente flamejante (resultante da 2ª fase da Batalha), com decoração vegetalista típica nos capitéis, o uso de colunas finas, banquetas de suporte e molduras de perfil complexo (ex.: Claustro do Cemitério (Convento de Cristo) e Portal da Igreja Matriz de Portimão)

b) Outra completamente nova, quase sem ornamentação, muito despojada, e que também se encontra na Batalha, mas como resultante da 3ª campanha de obras – Fernão d'Évora: (ex.: 1448/77, Fernão d'Évora: Claustro de D. Afonso V, Batalha → formulário “chão”, completamente diferente da empreitada de Huguet. Introduce entre nós o modelo do claustro de 2 pisos (as galerias abrem para o pátio central através de arcos quebrados, o piso superior é ainda mais simples com cobertura de madeira; o mais marcante é a ausência de decoração, com harmonia nos alçados e com perfeito acabamento técnico.

↓

Este género de claustro é o 1º de outros do mesmo tipo, bastante simples na concepção (Mosteiro da Pena/Sintra, Convento do Varatojo/T.Vedras):

.piso térreo de arcaria contínua + piso superior com colunatas que sustentam tectos de madeira.

Esta simplificação não se deve a factores económicos, mas a uma declarada e assumida mudança de gosto, com influências mediterrânicas (especialmente catalãs). Como já vimos, esta corrente depurada vai coexistir com o gótico batalhino.

A edificação de palácios sofre um impulso decisivo no séc. XV (sinal de riqueza, poder e ostentação). Estas obras revelam uma mistura entre o carácter de fortaleza e o da habitação nobre.

A multiplicação de paços nobres e reais nas principais cidades do país no início do séc. XV, revela uma preocupação cada vez maior em criar espaços hierarquizados e de circulação predominantemente horizontal. Ocorreram campanhas importantes em Lisboa e Évora (Ex.: Paço Real de Sintra, Castelo da Feira, Paço Ducal de Guimarães, Paço Ducal de Barcelos, Castelo de Ourém, Paço acastelado de Porto de Mós)

Esta época confronta-se entre a pressão do classicismo emergente na Itália, as correntes chãs e planas do gótico tardio e o mudéjarismo sul-hispânico.

Os programas eram cada vez mais variados e as exigências dos encomendantes cada vez maiores. Por exemplo, das obras patrocinadas pelos Duques de Beja (pais de D. Manuel I), nenhuma revela unidade de gosto:

a) Igreja de Santiago de Palmela (1443-1482) → fachada principal com tendência chã, planta rectangular sem transepto; o sistema de suporte e descanso das coberturas é estrutural e formalmente inovador, ausência de decoração, 3 naves à mesma altura (a central com aspecto de túnel)

b) Convento da Conceição de Beja (1459-1473) → uma só nave rectangular, cobertura de madeira com excepção da capela-mor, influências do gótico batalhino no portal norte, contrafortes de secção variada usados pela 1ª vez no gótico, recurso à emblemática/heráldica

Em Évora surgem 2 obras importantes para a época:

a) Convento dos Lóios

b) Igreja de S. Francisco (1480-1490;1507)→cobertura “leve”, utilização de merlões, planta original, volumes densos e rectilíneos (pelo exterior), galilé ou nártex como novidade

Mudéjarismo > designação das manifestações artísticas e do estilo decorativo produzido pelos árabes em território cristão na Península Ibérica (Luís Teixeira, *Dicionário Ilustrado de Belas Artes*).

O mudéjarismo português coincide com o apogeu do espanhol (séc. XV-inícios XVI). Está relacionado com:

- Sul do território (mais longamente islamizado)
- Expansão territorial para o Norte de África
- Évora, pela conjuntura política e económica, torna-se uma das cidades mais importantes do país, com longas estadias da corte.
- Popularidade da acção dos mestres mudéjares: *alafires* (mestres da construção) e os carpinteiros (especialmente dotados para a construção de tectos estrelados)
- Arte do revestimento cerâmico ou azulejar

Como caracterizar o mudéjarismo?

- pelos materiais (tijolo recortado, ladrilho de pavimento, cerâmica esmaltada, azulejo, madeira, estuque);
- pela adopção ou criação de novas formas: arcos ultrapassados, mainéis finos e leves, o uso do alfiz ou dos capitéis de “turbante”;

Há dois locais de eleição onde o mudéjarismo se encontra com a tradição arquitectónica: Igreja Matriz de Mértola e a Ermida de S. Brás em Évora.

Plateresco> Estilo arquitectónico e decorativo espanhol, dos finais do séc.XV e inícios do XVI, resultante da miscigenação do Gótico Final com elementos mudéjares e renascentistas, copia a gramática do *Quattrocento* italiano, num modo que faz lembrar o trabalho da prata. Em Portugal é introduzido com a vinda de mestres biscainhos e galegos. O “Manuelino” difere do “Plateresco” por uma maior profusão de adornos, que por vezes cobrem inteiramente os fustes dos pilares e das colunas.

O MANUELINO

Cronologia: finais do séc. XV – início do séc. XVI (c.1490-1540)

Reinados: D. João II – D. Manuel I– D. João III

Período de grande estabilidade social → extraordinário surto produtivo do ponto de vista artístico.

1490-1530: Unificação da paisagem artística portuguesa (embora coexistam várias tipologias)

Mantiveram-se alguns antigos esquemas, como as igrejas de 3 naves (de cabeceira composta por 1 ou 3 capelas), umas inteiramente abobadadas, outras mantendo cobertura de madeira.

As igrejas de nave e cabeceira de capela única sofrem um novo impulso, as mais ricas possuindo agora cobertura abobadada.

As igrejas de 1 nave com cobertura de madeira renovam-se (sobretudo no interior do país: Trás-os-Montes, Beira Interior e arredores das grandes cidades.

Novas tipologias:

a) Igrejas de nave única, com espaço amplo (de preferência quadrangular) → **Igrejas-salão**

b) Igrejas de corpo rectangular, divididas em naves de 5 tramos, sem transepto e cabeceiras rectas, ladeadas ou não por pequenas capelas

Coexistência de elementos diversos:

- góticos flamejantes
- platerescos
- mudéjares
- influências locais
- novos gostos (sentido de ornamentação e imaginativa gramática decorativa)

Características principais:

- manutenção das estruturas góticas (sistemas de suporte, plantas, alçados, volumetrias), aliadas a novos conceitos de espaço e iluminação → determinante para a preferência por igrejas de naves todas à mesma altura ou pelas igrejas-salão;
- nova gramática formal (elementos estruturais e decorativos inovadores, localizados nos arcos, abóbadas e portais);
- ornamentação profusa e exuberante colocados de forma concentrada (*barroquismo*);
- temática decorativa: motivos naturalistas, patrióticos e heráldicos.

5 arquitectos de renome:

- Diogo Boitaca (Boytac ou Boutaca), francês
- João de Castilho, cantábrico
- Mateus Fernandes (Portal das Capelas Imperfeitas e abóbadas das capelas circundantes)
- Diogo de Arruda (Sala e Janela do Capítulo, Tomar)
- Francisco de Arruda (1515-1547: Torre de Belém)

João de Castilho e os Biscainhos:

O trabalho destes mestres galegos/nortenhos é um apego às fórmulas decorativas do gótico tardio espanhol. Em muitos casos, a utilização deste novo formulário decorativo contribui para uma maior verticalidade e leveza das construções.

Nos dez primeiros anos do reinado de D. Manuel I verifica-se especialmente na zona norte do país. Na década seguinte esta influência desce geograficamente, misturando-se com as tradições locais na Estremadura e no sul, originando a combinação do “plateresco” espanhol com a ornamentação lombarda de mascarões, pendentis, rosários, colares de pérolas, medalhões e bustos (teor classicizante), ocupando os espaços livres deixados pelo gótico.

O portal sul do Convento de Cristo assiste com grande felicidade a este encontro: 3 arquivoltas das quais as exteriores são ornadas pelas formas manuelinas e a interior mostra uma sequência vertical com taças, medalhões, entre outros elementos de teor proto-renascentista, esquema que se repetirá depois nos Jerónimos. Algumas obras-chave de João de Castilho:

1509: Refaz a cabeceira e galilé da Sé de Braga. Na capela-mor executou uma abóbada inovadora, de tipo floreado de 8 pétalas com “combados” = abóbadas dotadas de um anel central circular, que permite um maior achatamento da cobertura;

-Capela-mor da matriz de Vila do Conde (outra abóbada de combados + portal axial);

c.1513: Reconstrução da Sé de Viseu (coro alto + cobertura integral do templo → abóbadas com grandes nós formados pelas nervuras torsas secundárias);

-Convento de Cristo: Sala do Capítulo com abóbada de 3 tramos floreada + portal, terminado em 1515 e assinado (influência do gótico espanhol);

1518: responsável pelas obras da sala de passagem para a Sacristia de Alcobaça e respectivo portal. Execução do Claustro do Silêncio do mesmo mosteiro.

DECORAÇÃO ARQUITECTÓNICA

A decoração é colocada em locais como as abóbadas, as cúpulas, tectos, arcos, portais, janelas, platibandas, claustros, púlpitos, pias baptismais, pilastras,... Alia o naturalismo, ao simbolismo e à fantasia:

Emblemática e heráldica → esfera armilar (divisa de D.Manuel I), Cruz de Cristo e Escudo Régio (símbolos do poder real e da afirmação do seu direito divino e do próprio Império);

Motivos vegetalistas (troncos nodosos e entrelaçados, alcachofras, maçãs, vinhas, bolotas, plantas, etc.)

Motivos marinhos (naus, corais, âncoras, cabos, cordas, etc.)

Animais fantásticos (dragão, sereias, rinoceronte, animais músicos, ...)

ESCULTURA

Na escultura de vulto, a transição para o Manuelino fez-se de forma muito gradual, baseando-se na arte nacional do românico e do gótico, aliada às reminiscências mouriscas e mudéjares e aos contactos europeus (sobretudo com Espanha, Inglaterra e Flandres). Posteriormente também com as influências de retorno (Magreb e Índia).

PINTURA

A Pintura do Manuelino é de carácter elegante e cortês, notável em termos de técnica e de caracterização dos ambientes (cenários e indumentária) → imagem de poder.

Coexistem “escolas” mais cosmopolitas (reflexo da vida na corte – Lisboa), com outras mais regionalistas/provincianas (Coimbra, Viseu e Évora).

O incremento das relações com o estrangeiro (sobretudo Espanha e Flandres) permitiu o intercâmbio de pintores e a importação massiva de obras flamengas.

Várias estéticas:

- A tradição gótica medieval;
- A influência do Norte da Europa, em obras como as de Quentin Metsys e Dürer)
- As primeiras manifestações renascentistas italianas

Características:

- Organização do trabalho oficial em parcerias (associação de mestres numa mesma obra, à maneira medieval → é difícil a distinção de estilos individuais);
- Tratamento amplo das paisagens;
- Requinte dos elementos decorativos das arquitecturas;
- Representação de interiores luxuosos (com tapetes, brocados, ourivesaria, etc);
- Retratos naturalistas (mesmo nas figuras sagradas);
- Indumentária luxuosa da época;
- Representação de símbolos do poder colonial;
- Pinturas colorida, viva, realista e minuciosa.

Escola de Coimbra:

Domínio da chamada “oficina do Mestre do Sardoal”, com uma certa homogeneidade de processos e técnicas. Influências espanholas. De produção desta escola destacam-se os “Painéis da Igreja do Sardoal” e as “Tábuas do Mosteiro de Celas” (Coimbra). Pintores: Vicente Gil e Manuel Vicente

Escola de Lisboa:

É o principal centro de pintura da época, dominado pela figura do pintor régio Jorge Afonso (cujas arquitecturas englobam já o gosto renascentista) e dos seus seguidores como Gregório Lopes (pintor régio de D.Manuel I e de D. João III), Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes (mais no Renascimento).

Destacam-se as obras da Charola do Convento de Cristo (1510) e o Político da Madre de Deus (c.1515).

Escola de Évora:

Marcado pelas obras do retábulo da Igreja de S.Francisco de Évora (1503-08), núcleo cosmopolita que utilizou processos tipicamente flamengos na concepção e realização. Francisco Henriques (origem flamenga?) foi o seu principal representante, tendo-se radicado em Portugal no início do séc.XVI. Os seus discípulos (como Garcia Fernandes) notabilizaram-se sobretudo no período seguinte.

Escola de Viseu:

Dominada por Vasco Fernandes (Grão Vasco), cuja linguagem estética possui características renascentistas. Realiza, entre 1506-11, os retábulos das sés de Viseu e de Lamego.

Outros autores desta escola são o “Mestre da Lourinhã”, pintor de origem nórdica, possuidor de uma pintura individualizada; e Frei Carlos (monge flamengo activo mais no 1.º terço do século XVI).

A ILUMINURA

Arte bastante incrementada durante o reinado de D.Manuel I, perdurando por mais de 3 décadas. O seu decréscimo só aconteceu devido à importância crescente da Imprensa neste mesmo período.

“Oficina régia de iluminura”: local onde trabalhavam pintores portugueses e estrangeiros (sobretudo da Flandres). Destaca-se António de Holanda.

Os elementos que melhor caracterizam a iluminura nesta época são as tarjas com motivos arquitectónicos que nos situam no Manuelino, evoluindo depois para os pré-renascentistas.

3 tipos de iluminuras:

Códices legislativos (crónicas e forais)

Breviários e Livros de Horas

Livros ligados à heráldica

O RENASCIMENTO

2 gerações no Renascimento português:

1ª → Manuelina – Reinado de D. Manuel I (apesar de alguma estagnação na aprendizagem e na divulgação da moda “à romana”, já havia uma corrente lombarda no Manuelino: medalhões, mascarões, pendentos, bustos, etc.);

2ª → Classicista – Reinado de D. João III – 1521/57 (impregnada de valores humanistas formados pelo gosto pela Antiguidade Clássica e na sedução pela Itália do Renascimento).

O Renascimento foi mais evidente nas Artes Decorativas e na arquitectura de algumas igrejas, caracterizando-se por:

-plantas rectangulares (de 1 ou 3 naves) e centradas, numa simetria axial rigorosa, com abóbadas de berço redondo ou cúpulas;

-tectos de madeira (que se multiplicam por razões económicas)

ARQUITECTURA

-maioritariamente de carácter religioso (grande produção de igrejas e claustros);

-grande simplicidade (contenção de despesas e continuidade da tradição nacional: estruturas sólidas e fachadas simples);

-contributo manuelino (utilização da Igreja-salão, preferência por construções horizontais, utilização de abóbadas e nervuras);

-persistência de alguns motivos platerescos (devido à presença de mestres galegos e biscainhos) em conjunto com elementos renascentistas (devido aos contactos que Portugal mantinha com Itália: bolseiros, diplomatas, gravuras, telas e obras literárias → tratados de arquitectura;

-carácter cosmopolita (reflecte aspectos multiculturais / influências da Europa e das colónias ultramarinas);

-pouca ornamentação (reduzida praticamente aos portais: a ornamentação inferior e das fachadas é inspirada na gramática greco-romana: colunas toscas, capitéis dóricos, jónicos, coríntios e compostos; frontões rectos e curvos; entablamentos, pilastras lisas ou caneladas entre outros pormenores;

-plantas rectangulares (de 1 ou 3 naves) e depois centradas ou quadradas – ex.: Valverde em Évora e N.ª Sr.ª da Conceição de Tomar (por influência dos tratadistas italianos), numa simetria axial rigorosa, com abóbadas de berço redondo ou cúpulas.

-tectos de madeira (que se multiplicam por razões económicas).

Arquitectos (1ª metade séc. XVI):

-Irmãos Arruda: Diogo e Francisco, seguidos depois pelo seu sobrinho Miguel de Arruda (Manuelino/ Renascimento/ Maneirismo)

-Os Castilhos: João (inicia o claustro do Convento de Cristo e a Igreja da Conceição de Tomar) e Diogo → grandes responsáveis pela mudança de gosto. Em 1518 João de Castilho chega aos Jerónimos com Nicolau de Chanterenne entre outros escultores franceses

Arquitectura civil:

São escassas as construções régias de carácter palaciano (Ex.: o Palácio Real de Sintra, começado por D. Manuel I reúne Manuelino, mudéjarismo e Renascimento).

As residências palacianas concentram-se mais no Sul do país, com decoração mudéjar e renascentista (Ex.: a Casa do Covil em Évora, a Quinta da Bacalhoa em Azeitão e a Casa da Ribafria em Sintra).

ESCULTURA

A escultura difere completamente do panorama italiano e é difícil de catalogar devido às enormes influências.

A Arte portuguesa estava ainda muito ligada às fórmulas do gótico tardio (sobretudo as manuelinas e as platerescas), que dominaram todo o séc. XV e o XVI.

A escultura continua predominantemente ligada à arquitectura (sob a forma de relevos decorativos) ou ainda sob baldaquinos.

Impuseram-se 2 modalidades:

-A talha (púlpitos, retábulos) e a estatuária religiosa em madeira policromada;

-A escultura tumular, muito em voga neste período.

As novas influências só chegaram após 1517 com os mestres estrangeiros (italianos, flamengos, franceses e biscainhos) – mandados chamar pelos mecenas (reis, bispos, entre outros) ou simplesmente fascinados pela ideia de trabalhar para uma metrópole tão cosmopolita.

Nicolau de Chanterenne (em Portugal de 1517 a 1551) → Normando, possui um estilo fortemente italianismo e clássico. Caracteriza-se pelo naturalismo e pela modelação anatómica das suas figuras, cheias de movimento. Activo entre 3 centros principais: Coimbra, Lisboa e Évora

João de Ruão (em Portugal entre 1528 e 1580) → escultor e arquitecto com oficina própria em Coimbra. Foi o escultor mais produtivo do seu

tempo, produzindo sobretudo retábulos e baixos-relevos decorativos. As suas figuras têm um movimento mais contido.

Felipe Hodarte→ escultor de grande itinerância. As suas obras são normalmente grupos em pedra, barro e revelam grande correcção anatómica e grande dramatismo (rostos, roupagens).

PINTURA

A pintura renascentista confunde-se com a pintura manuelina nas fontes de inspiração, no tratamento das personagens e do cenário.

A influência flamenga, desde o gótico que nunca deixara de marcar a nossa pintura, quer nas obras importadas, quer nas dos pintores que de lá vieram e se radicaram no nosso país (ex.: Quentin Metsys).

Áreas mais comuns: Iluminura, pintura mural e de painéis

Características gerais:

- Nova concepção espacial, recorrendo à perspectiva;
- Composição equilibrada e de clareza narrativa;
- Figuras já com correcção anatómica
- Introdução de elementos arquitectónicos e motivos escultóricos de linguagem clássica (sobretudo nos cenários)
- Grande importância do desenho
- Colorido rico e variado

Entre os pintores mais conhecidos continuam Francisco Henriques, Frei Carlos, Gregório Lopes, Jorge Afonso e Vasco Fernandes, das escolas manuelinas.

Coube à tumulária, à escultura de portais e à representação pictórica um papel decisivo e de liderança na lenta transformação do gosto artístico desta época.

O MANEIRISMO EM PORTUGAL

Nascido em Itália, o Maneirismo assumiu-se, enquanto movimento estético, como uma rebelião contra o classicismo vigente, numa atitude anti-clássica, anti-académica e anti-naturalista.

Numa sociedade que aderira sem reservas aos programas tridentinos (XXV e última Sessão em 1563) da Contra Reforma, a arte portuguesa irá sofrer uma “italianização”, explorando temas como a espiritualidade, as figuras *serpentinatas* e a desarticulação das formas, a teatralidade das atitudes retratadas, etc.

A edição de tratados (como as *Medidas del Romano*, de Diogo de Sagredo, 1541 e 1542), a permanência em Roma de portugueses como Francisco de Holanda, entre outros; ou a vinda de estrangeiros para o nosso país são factores decisivos para uma renovação estética.

Francisco de Holanda (1517-1584):

Arquitecto, pintor, iluminador, pensador e tratadista, vai ter um papel marcante na difusão das ideias artísticas apreendidas enquanto bolseiro em Itália (1538-40), de onde traz os instrumentos necessários à actualização do panorama artístico nacional:

- o conhecimento pessoal de artistas italianos de renome, como por ex. Miguel Ângelo;
- uma colecção de desenhos e de gravuras de grandes artistas contemporâneos;
- a convivência com importantes arquitectos italianos e o conhecimento do seu trabalho (nomeadamente Sebastiano Serlio);
- o incremento dado aos estudos vitruvianos;
- um conhecimento pessoal dos escritores, humanistas, antiquários, entre outras pessoas do meio;
- a aquisição de publicações recentes relacionadas com a arte e a filosofia: por exemplo o *Livro IV* de Serlio (As Ordens) e uma edição comentada de *La Divina Commedia* de Dante;
- a experiência urbanística de algumas cidades italianas;
- o testemunho sobre novos métodos sobre fortificações em Itália;
- um livro de desenhos, as *Antiquallas d'Italia*, representando as antiguidades de Roma e a nova arte italiana;

As ideias que traz de Itália sintetiza-as no seu tratado *Da Pintura Antiga*, dividido em três partes: o tratado propriamente dito, *os Diálogos de Roma* (1548) e *Do Tirar pelo Natural* (1549)

ARQUITECTURA

Na transição dos reinados de D. João III (1521-1557) para o de D. Sebastião (1557-1578), a arquitectura em Portugal conhece grandes transformações, que acompanham as novas correntes culturais.

Na década de 50 do séc. XVI essa viragem é marcada por uma obra chave ~ Claustro de D. João III do Convento de Cristo, (iniciado por Diogo de Torralva em 1557 e terminado pelo italiano Filipe Terzi). Este arquitecto ter-se-á inspirado num desenho de Francisco de Holanda, representando a *Villa Imperiale* de Pesaro para a concepção da obra. Torralva faz uso da “serliana” como tema principal dos dois registos do claustro: o inferior servindo-se da ordem dórica e o superior da jónica. Este motivo irá ser posteriormente muito utilizado em átrios e galilés.

Nasce então uma nova tipologia de claustros, de que são exemplos o do Colégio Novo de Coimbra e o do Convento da Graça em Lisboa. Este rigor geométrico vai instalar-se na nossa arquitectura precisamente herdado da arquitectura militar e da influência italiana.

As resoluções do Concílio de Trento, todo o espírito e ideologia contra-reformistas bem como a militarização da política nacional associaram-se a essa evolução dos conceitos estéticos e da própria arte de projectar. A nossa arquitectura é então marcada pelo modo italiano, ou melhor pela “maneira” italiana. Um estilo original com base na tratadística e extremamente influenciado pela arquitectura militar, onde se evidenciam valores de

- simplicidade
- austeridade
- limpidez
- clareza
- funcionalidade

É o chamado *Plain Style* ou “Estilo Chão”, esta arquitectura baseada nos edifícios fortificados, mas com um mínimo de fundação na tratadística, despojada, fria.

1565 – O arquitecto Jerónimo de Ruão projecta a “nova capela-mor” do Mosteiro dos Jerónimos em Lisboa. É uma obra notável se considerarmos que esta é uma intervenção profunda naquele que era o monumento mais simbólico do país, escolhido pela rainha D. Catarina para seu mausoléu. Com vocabulário muito europeu, esta obra joga com o claro-escuro na escolha dos mármore, é um programa integrado de arquitectura-pintura-tumulária. São tramos rectangulares separados por pares de colunas jónicas em baixo e coríntias em cima, que se prolongam pelos arcos torais, envolvendo a própria abóbada da capela.

As *HallenKirchen* e as igrejas de três naves:

As *Hallenkirchen* ou “igrejas salão” representam uma revolução no espaço interior das nossas igrejas, para a qual mais uma vez se evidencia o contributo da arquitectura militar. São espaços proporcionalmente unificados (que já se vinham experimentando desde o Manuelino).

1559-1574: **Sé de Leiria**, de Afonso Álvares ~ apresenta proporções cuidadosamente estudadas, conferindo a sensação de unificação espacial. São utilizados pilares cruciformes, uma criação nacional. A capela-mor é em forma de túnel (solução que é utilizada ainda por todo o séc. XVII).

Iniciada em 1556: **Sé de Portalegre** (de Afonso Álvares?) ~ apresenta soluções que se verificam também em Leiria, excluindo a colocação de uma cúpula hemisférica sobre o cruzeiro.

Iniciada em 1552: **Sé de Miranda do Douro** (de Miguel de Arruda?) ~ o seu interior relaciona-se com as outras duas catedrais, embora lembre mais a de Portalegre (o mesmo tipo de pilares e de decoração nas abóbadas)

1559-1562: **Igreja de Santa Maria do Castelo** em Estremoz (construída por Pêro Gomes) ~é o exemplo mais erudito da igreja salão. Teve réplicas em Monsaraz e Olivença, confirmando a tendência para a *standardização* destas construções.

A **Igreja de três naves com cobertura única de madeira** que vinha evoluindo desde o gótico (a vulgar igreja paroquial), perde a supremacia então dada à nave central e torna-se também um modelo para todo o século XVI.

Exemplos: S. Pedro de Palmela, Matriz da Lagoa, Santa Maria de Óbidos, Graça de Setúbal.

As construções da Companhia de Jesus:

A instalação da Companhia de Jesus em Portugal está inevitavelmente relacionada com a pedagogia contra-reformista. A sua actividade distribuía-se entre a acção pastoral e o ensino, o que proporcionou a construção de igrejas e colégios (ex. Colégio dos Jesuítas de Portimão) que constituirão por si só um grupo arquitectónico importante. Nas suas igrejas, o altar, o confessionário e o púlpito (colocados lateralmente) são lugares de eleição por excelência.

1565: **Igreja de S. Roque**, Lisboa (de Afonso Álvares, arquitecto militar) ~ é a 1ª construção da Companhia em Lisboa. É uma igreja de nave única, com capelas laterais intercomunicantes

1567: **Igreja do Espírito Santo**, Évora

Estas duas igrejas (interior) constituem espaços com um novo sentido, unificado e luminoso, delimitado como se fosse uma enorme “caixa” abobadada. Apresentam um sistema de tribunas que encimam capelas intercomunicantes. As suas capelas-mores são pouco profundas e ladeadas por outras duas de menores dimensões.

Características das fachadas:

- presença da galilé (especialmente em Évora) e das aletas;
- proporção dos vãos;
- sistema de iluminação directa, a partir de óculos colocados simetricamente nos topos e indirecta a partir das galerias laterais
- 3 portas

MANEIRISMO ~ ESCULTURA E TALHA

A escultura maneirista não pode ser entendida isoladamente, pois a sua relação com as outras artes é evidente. Todas elas neste período estavam unidas pela mesma ideologia e pelos mesmos princípios.

A escultura maneirista é idealizada e caprichosa, recusando o naturalismo e valorizando a *ideia*, mesmo que para tal tenha de ignorar as normas renascentistas da perspectiva, da simetria e da proporção.

Mais uma vez a gravura é o veículo privilegiado para a difusão dos modelos e das novidades. As novidades chegam quase sempre através de estrangeiros ou então são os escultores que procuram formação além-fronteiras.

Existem **três vertentes** na escultura da época:

.descendência da escultura gótica de raiz flamenga (figuras alongadas, sem pormenor nem detalhe)

.miguel-angelesca (figuras de volumes corpóreos maciços, com rostos e corpos expressivos)

.popular

Principalmente em Espanha, o pendor trágico, a emoção e a tragédia são sentimentos marcantes da produção escultórica.

Os **escultores** deste período pertenciam ao mesmo grémio do que os **ensambladores** e **entalhadores**, sendo certo que muitos destes oficiais faziam também escultura. O examinado tinha de esculpir um Cristo Crucificado com o seu Calvário e com quatro palmos ou mais de altura, e uma imagem de Nossa Senhora com as mesmas dimensões (importância destes tipos iconográficos e abundância de mercado).

Os escultores estavam organizados em oficinas e tinham um número de aprendizes e ajudantes variável, que aí ficavam para fazerem a sua aprendizagem.

Assim, a produção deste período ficou presa às grandes máquinas retabulares traçadas por arquitectos ou marceneiros.

c. 1540: Conjunto escultórico “Meninos da Graça” (Igreja da Graça em Évora): são gigantes de formas hercúleas, atribuídos ao escultor Nicolau de Chanterrene.

MANEIRISMO E CONTRA-REFORMA. A PINTURA

“(...) na pintura do segundo quartel do séc.XVI, começam a evidenciar-se diversos sintomas de insatisfação formal perante os repertórios renascentistas disponíveis, de marcado ascendente nórdico (alemão ou flamengo). Diversos mestres das oficinas de Viseu e Lisboa acusam na fase final das suas trajectórias um acentuado *amaneiramento* de formas que vai cruzar-se com sugestões de rebelião anticlássica claramente prenunciadoras da viragem estética que se consumará em meados do século.”

(Fernando Baptista Pereira in *História da Arte Portuguesa*, Univ. Aberta)

A pintura portuguesa segue o curso deixado pelas heranças manuelina e renascentista, destacando-se agora uma forte influência italiana (devido aos conhecimentos directamente importados de Itália).

Clientela maneirista: monarca, nobreza, municípios e misericórdias.

Temática dominante: religiosa (destacam-se os temas da “Anunciação”, da “Adoração dos Magos” e das vidas dos santos. Menos frequentes são os temas meramente decorativos e a pintura historicista (destaque para o retrato integrado na obra)

É sobretudo depois de 1563 (XXV sessão do Concílio de Trento) que o Maneirismo assume pleno desenvolvimento, generalizando-se no gosto das oficinas e dos clientes por todo o Império Português. **A pintura adquire grande importância porque servia plenamente os propósitos de militância da Igreja Tridentina.** Há um acréscimo de encomendas e os pintores passam a ser muito mais requisitados e bem pagos (novo estatuto social) → as obras de parceria vão gradualmente sendo substituídas por outras de criação autónoma/individual, conduzindo a pintura portuguesa a uma viragem estética, rica e original. Os principais centros de actividade continuam a ser Lisboa, Coimbra, Évora e Viseu.

Características gerais da pintura maneirista:

- Ruptura com o clássico;
- Desequilíbrio das formas anatómicas: alongamento e contorção (*figura serpentinata*) da figura humana;
- Proporções e atitudes dinâmicas das figuras (por vezes dramáticas)
- Policromia viva;
- Composição: organização espacial movimentada, curvilínea, elíptica e com diagonais;
- Desenho nervoso dos contornos, pincelada mais livre.

1ª Geração (corresponde à fase “terminal” dos pintores renascentistas e à obra dos seus continuadores):

Mestre de Santo Quintino: rapidamente capta a estética maneirista e os seus motivos principais, sendo um pintor de grande individualidade.

Mestre de Abrantes (Diogo de Contreiras?): autor de pinturas para a Misericórdia de Abrantes (c.1550), com pinceladas livres e pouco precisas, aplicadas em mancha.

É no 3º quartel do séc.XVI (no auge do Concílio de Trento), com o triunfo da Contra-Reforma, que a pintura vai assumir realmente os valores maneiristas. Diversos artistas vão a Roma como bolseiros, o que lhes permite um acompanhamento das novas experiências estéticas.

2ª Geração:

António Campelo (importância dada ao desenho, explorando habilmente as anatomias robustas dos figurinos e a teatralidade das poses)

Gaspar Dias: bolseiro de D.João III que posteriormente vem a ocupar o lugar de examinador de pintores em Portugal (ex: “Aparição de um anjo a S.Roque” → atitude teatral, corpo do santo em plena torção, com gestos muito pouco contidos; ambiente pouco calmo)

Lourenço de Salzedo: pintor da rainha D. Catarina, foi autor do retábulo-mor dos Jerónimos em Lisboa (1572-75), integrado na estrutura arquitectónica da capela.

Cristovão de Moraes: activo entre 1551/71. Retratista de grande qualidade, é autor de 2 célebres retratos de D. Sebastião (retrato ideológico, algo inquietante). Artista aristocrático, cortesão.

A 3ª Geração (que corresponde ao apogeu do estilo – último quartel do séc.XVI) mostra uma igreja reanimada pela lição tridentina, esforçando-se pela catequização profunda da mensagem: as imagens adquirem um carácter informativo:

Francisco Venegas: pintor régio de Filipe II, castelhano radicado em Lisboa, dirigiu a obra de pintura do Retábulo de Nossa Senhora da Luz, Carnide (c.1590), juntamente com Diogo Teixeira, com quem fazia habituais parcerias. Demonstra a sua grande individualidade ao executar e assinar composições da sua autoria.

Fernão Gomes: autor de uma pintura eminentemente catequética, mercê das exigências contra-reformistas, revelando um apego conservador às fórmulas divulgadas pela geração anterior.

Diogo Teixeira: tal como Fernão Gomes, mostra-se fiel ao Maneirismo tridentino. Pintor com larga obra executada. Ex: “A incredulidade de S.Tomé”

(1595-7) → elegância do nu, tipicamente maneirista; tratamento cuidadoso nos tecidos que contrastam com a carnação pálida do corpo de Cristo.

Os pintores da **Última geração** são aqueles cuja actividade madura se desenvolve ao longo do 1º terço do séc. XVII, acompanhando o declínio/cansaço natural do estilo. Coincide com a vivência mais difícil do domínio filipino, com tendência para a rigidez académica:

Amaro do Vale: pintor régio, muito vigoroso, mais influenciado pela via italianizante. (“S. Lucas retratando a Virgem”)

Simão Rodrigues: espírito gracioso e correcto, suficientemente “elástico” para agradar à clientela religiosa, tal como Diogo Teixeira o fora na 3ª geração.

Domingos Vieira Serrão: nascido em Tomar, foi pintor do Convento de Cristo. Pertencia à aristocracia, possuindo por isso um estatuto social considerável. (autor de pinturas murais na Charola e na Igreja de Santa Iria).

BARROCO PORTUGUÊS ~ ARQUITECTURA

O essencial da arquitectura de 1600 é marcado por **três ideias** dominantes:

- O desenvolvimento e aprofundamento das recomendações tridentinas transformadas em lei;
- Os conteúdos inerentes ao ensino da arquitectura;
- Omnipresença da tratadística estrangeira

e por três grandes encomendantes: o Clero, o Exército e a Casa Real

A literatura pós-tridentina **elimina** as plantas centralizadas, as plantas em cruz grega e a condenação do círculo e do quadrado (símbolos da perfeição humanista da Renascença) - é anti-humanista. **Recomenda** a escala grandiosa das construções, a preferência por locais elevados, a riqueza dos interiores, a valorização do altar-mor (antecedido por degraus).

O Tratado de Serlio era de extrema utilidade para os portugueses:

- era o 1º tratado profusamente ilustrado;
- constituía um compêndio de história da arquitectura;
- era um verdadeiro receituário de propostas que não invalidavam o trabalho de autor

Arquitectura de exterior ≠ arquitectura de interiores:

À singeleza do aspecto exterior opõe-se a articulação e conjugação de várias artes no interior (talha, azulejo, pintura, escultura e a própria liturgia), aplicadas a pré-existências.

Exemplos: Igreja de Marvila (Santarém) .Igreja de Jesus (Setúbal) .Igreja de Santa Maria (Óbidos) .S. Francisco e Santa Clara (Porto)

Só em finais do século XVII, já no reinado de D. Pedro II, com o início da riqueza do ouro brasileiro surge a

Igreja de Santa Engrácia, de João Antunes (1689): o arquitecto baseia o seu trabalho num desenho do 3º livro de Serlio, optando por paredes ondulantes (flexibilidade dos muros), jogando com a luz - animação arquitectónica. Os interiores são em mármore.

O século XVIII:

D. João V é o principal mecenas do século XVIII. O seu reinado dura cerca de 44 anos, ao longo dos quais ele tentará colocar a arte portuguesa ao nível da arte europeia. O ouro e os diamantes do Brasil dão-lhe a situação financeira adequada.

Engrandecimento pessoal e Fé —> teoria política do Absolutismo: o poder do rei vem directamente de Deus, e o rei deve exercê-lo sobre a população não como déspota mas através das virtudes do Catolicismo. A obra religiosa era construída em nome de Deus, da Virgem ou dos Santos, mas também do próprio monarca.

. A arquitectura régia:

A magnanimidade da obra joanina estendeu-se por quase todo o país. A arquitectura permitia-lhe uma eficácia política mais imediata. Só em Lisboa, o número de conventos aumenta 300% durante o seu reinado.

A sua política artística apresenta algumas constantes:

- a preferência sistemática pelo arquitecto João Frederico Ludovice;
- recurso à tratadística para a elaboração dos programas arquitectónicos;
- preferência dada às obras grandiosas (manifestação do Poder)

a) Igreja do Menino Deus, Lisboa (projecto de João Antunes): planimetria longitudinal, capela-mor profunda, ângulos da nave cortados (maior envolvimento do espaço), interior com mármore quer em várias superfícies quer em retábulos.

b) Capela-mor da Sé de Évora, sagrada em 1729 (projecto de Ludovice). Próxima do programa estético de Mafra. Retábulos "à romana", com utilização de colunas e pilastras compostas.

c) Capela de S. João Baptista da Igreja de S. Roque, Lisboa: Oferta do rei aos jesuítas. Chama dois artistas romanos - Nicola Salvi (1697-1751) e Luigi Vanvitelli (1700-1773). Predomínio de mármore colorido e do bronze. Programa iconográfico pré-definido segundo as normas tridentinas.

d) Convento de Mafra (1717-30):

Mafra é um exemplo erudito, boa arquitectura e boa construção, quando Lisboa não havia conseguido doar ao rei uma obra suficientemente radical e diferente. O edifício é gerado a partir de um quadrado, ficando de fora os torreões destinados à habitação régia. A igreja é antecedida por uma galilé de mármore azul cinza. Plano longitudinal com nave única e capelas laterais intercomunicantes. Em Mafra o protagonista é o rei, cujo poder se alicerça na graça divina. (influências alemãs: nas cúpulas bolbosas dos torreões; romanas: cúpula, portal, torres; nacionais: Paço da Ribeira, de Filipe Terzi).

A Arquitectura do Norte:

NICOLAU NASONI chega ao Porto em 1725. Artista multifacetado e conhecedor dos programas mais modernos, começa por trabalhar em pintura e em cenografia. As suas construções adaptam-se com facilidade aos declives dos locais, ao material da região (granito), à luz ambiente e à sensibilidade portuguesa. São caracterizadas pelo movimento e por uma grande expressividade.

- 1725 pinta a capela-mor e sacristia da Sé do Porto
- 1737 trabalha em pinturas para a Sé de Lamego
- 1750 trabalha na igreja de S. Francisco do Porto

1. Restauro parcial da **Sé do Porto** (revela valores como a fantasia, a imaginação, os jogos de luz, a teatralidade, naturalismo na decoração)

2. **Igreja dos Clérigos**, Porto (1757), c/ escadaria: situada num ponto alto, esta igreja é de grande valor expressivo. Fachada pensada como um cenário que encobre o resto da igreja. Colocação da torre nas traseiras. Planta elíptica, capela-mor profunda.

3. Fachada do **Bom Jesus de Matosinhos** (1743-1748): enquadrada por duas torres onde predomina a horizontalidade.

4. Fachada da **Igreja da Misericórdia do Porto** (1749-50): dois andares ocupados por uma decoração de formas opulentas de fantasia e plasticidade.

ESCULTURA

. **Fachada da Igreja de S. Vicente de Fora (c. 1704)**, autor desconhecido: é o único programa régio de D. Pedro II para a escultura. Era necessário "nacionalizar" o monumento de domínio filipino, através de uma série de intervenções. As sete esculturas da fachada são de carga iconológica.

. **Capela-mor da Sé de Évora** (reinado de D. João V): tal como na arquitectura, a escultura joanina procura aprofundar e desenvolver as formas de raiz clássica. O Cristo Crucificado e os anjos piedosos (1736) colocados sobre as portas, contrastam em luminosidade com a capela.

Com excepção do Cristo, as restantes esculturas desta capela são da autoria de João Bellini de Pádua, um italiano que vem trabalhar para Portugal.

. **Escadórios dos Cinco Sentidos e das Virtudes da Igreja do Bom Jesus de Braga**: Na 1.^a fase do percurso conjuga-se a temática do Novo Testamento com a da mitologia romana.

No Escadório dos Cinco Sentidos contrapõem-se o Velho testamento e a mitologia grega. É proposto ao crente um caminho de sabedoria, despojamento e purificação. A presença da água em várias fontes actua como elemento purificador. Todas as esculturas são masculinas.

Q Escadório das Virtudes oferece a instrução em virtudes teológicas. Todas as esculturas deste escadório representam figuras femininas "Fé", "Docilidade", "Confissão", "Esperança", "Confiança", "Caridade", "Benignidade".

. Basílica de Mafra:

Em 1732 começam a chegar as primeiras peças italianas. D. João V exige grande perfeição iconográfica e de execução. O material escolhido é o mármore (rompendo com a tradição portuguesa), devido à sua carga clássica e erudita. Recomendava-se a utilização de um só bloco de pedra.

É distinta a relação entre a arquitectura e a escultura, bem como a presença física das esculturas.

(Galilé:) Na galilé estão 14 esculturas; "S. Vicente", "S. João", "S. Filipe Néri" e "Santa Teresa" são da autoria de Carlo Monaldi (1683-1760). Os escultores limitavam-se um pouco à mão de obra disponível em Roma.

(Fachada:) Na janela das Bênçãos, o monarca colocava-se entre dois santos. Completam ainda a fachada as imagens de Santa Clara e de Santa Isabel. As figuras apresentam-se em pose, com rostos intemporais, vestes de peso. Os elementos iconográficos são bastante acentuados.

(Interior:) A totalidade da escultura foi importada de Itália. Distribuídas pelas várias capelas, constituem uma verdadeira "enciclopédia do Catolicismo".

. João Antunes:

- "Túmulo da Princesa Santa Joana" (Convento de Jesus, Aveiro) ~ mármore de Carrara com embutidos

. Claude Laprade (1682-1738):

Artista francês que se fixa em Portugal a partir de 1698

- "Túmulo de D. Manuel de Moura Manuel", 1699 (Capela de N.^a Sr.^a da Penha de França, Vista Alegre)

- composição escultórica da "Via Latina", Palácio da Reitoria da Universidade de Coimbra.

BARROCO PORTUGUÊS ~ PINTURA

Desde o século XVI que a pintura se vinha afirmando acima de tudo como objecto cultural ao serviço da religião católica, por força dos ideais tridentinos.

Século XVII:

.Interesse pelo "Claro-escuro" (devido à influência de pintores espanhóis como Zurbarán - Tenebrismo, na sequência do domínio filipino e da importação de obras e autores espanhóis)

.Retrato:

a)Retrato Régio: com a restauração da independência, a Dinastia de Bragança necessita de uma iconografia que a afirme e perpetue.

b)Retrato da Nobreza: também pós- 1640, acompanhando de perto os esquemas cromáticos, compositivos e lumínicos do retrato régio.

c) Retrato do Clero

Mesmo assim, no final do século, dois artistas reintroduzem a cor de forma diversificada na pintura /Protobarroco:

.Bento Coelho da Silveira (1648-1708): introduz a cor e a liberdade de colorir como registo da diversidade da Natureza. A partir de 1687 é pintor régio, executando uma série de "conjuntos narrativos" para diversas igrejas.

.Josefa d'Ayala ou Josefa de Óbidos (c. 1630- 1684): tal como Bento Coelho, a inspiração de Josefa vinha das estampas e gravuras. Apresenta temáticas constantes (naturezas-mortas, o Cordeiro de Deus, o Menino Salvador do Mundo). Influência de Caravaggio na incidência e localização da luz.

.Domingos Vieira, o "Escuro" (1600-1678): essencialmente um retratista.

Em finais do século XVII, a pintura modifica-se substancialmente, atingindo a sua plenitude: há um enriquecimento da paleta e uma libertação da influência espanhola, face à procura de novas influências, nomeadamente a italiana. É a fase plenamente Barroca, em parte coincidente com o reinado de D João V.

.André Gonçalves (1685-1762): é o principal responsável pela mudança estética, introduzindo uma paleta mais rica e variada, bem como a adopção de esquemas compositivos marcados pelo classicismo italiano e francês.

Com a criação da Academia Portuguesa em Roma (c. 1720), começa a haver pintores com formação romana:

.Inácio de Oliveira Bernardes (1695-1781): arquitecto e cenógrafo, participa nas obras de pintura de Mafra. Trabalha ainda para o Palácio das Necessidades. Já no reinado de D. José I foi nomeado pintor-decorador da Casa Real.

.Francisco Vieira de Matos ou *Vieira Lusitano* (1699-1783): Esteve várias vezes em Roma e em 1733 é nomeado pintor régio de D. João V. A sua obra apresenta grande unidade e correcção. Ex.: "Retrato de D. Lourenço de Lencastre", "Repouso na Fuga para o Egipto" (1770)

Também os pintores estrangeiros se radicaram em Portugal, devido à intenção joanina de acompanhar a arte europeia. Estes pintores tiveram como principal missão retratar a família real, alguns titulares da Nobreza e as altas figuras do Clero. Traziam com eles a novidade possível e necessária à fixação da imagem de um rei absoluto e magnânimo. Do séc. XVII para o XVIII o retrato de corte passa a ser também mais colorido e dá-se especial cuidado à riqueza dos interiores:

.Giorgio Domenico Duprà (1689-1770): grande parte da sua actividade centra-se na retratística, sendo-lhe atribuídos os principais retratos de D. João V

Ex.: "D. João V" (Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra)
"Infantes D. Pedro e D. Maria Bárbara" (Paço Ducal de Vila Viçosa)

.Pierre Antoine Quillard (c. 1704-1733): É nomeado desenhador da Academia Real de História pelo rei D. João V. Atingiu grande fama como retratista, tendo pintado também temáticas religiosas, cenas de género e festas galantes (tudo novidades no panorama nacional).

Pelo contrário, também se procedeu à aquisição de pintura no exterior, por exemplo as pinturas do núcleo da capela-mor da Sé de Évora, de temática mariana, atribuídas a Augusto Masucci.

A pintura de tectos é outro género que se italianiza no séc. XVIII, ganhando na profundidade e ilusão arquitectónica conseguidas pelos efeitos ilusionistas.

.Vincenzo Baccarelli (1682-1745): em 1710 pinta o tecto da portaria do Mosteiro de S. Vicente de Fora. Terá formado discípulos como António Lobo, a quem é atribuído o tecto da Igreja da Pena em Lisboa.

ROCOCÓ ~ ARQUITECTURA

Este período carece de uma unidade estilística no campo da arquitectura.

Lisboa → Estilo “pombalino” (sobriedade, racionalidade)
→ Rococó de corte: Queluz

.Carlos Mardel:

Intervém no Rossio. Vai ter uma importância semelhante à de Ludovice na época joanina. Foi encarregado da conclusão do Aqueduto das Águas Livres em Lisboa. A sua arte é de um barroco moderado, que podia ter evoluído para um classicismo.

Ex: Real Colégio de S. Paulo (Coimbra), Portaria do Mosteiro de Santa Clara – desenho (Coimbra), Palácio de Oeiras – desenho

.Mateus Vicente de Oliveira (arquitecto, 1706-1785):

-aprendiz na *Escola de Mafra* sob a direcção de Ludovice
-Palácio de Queluz (1747-90): mandado construir à imagem de Versailles, representando o gosto de corte (fachada de Robillon 1774)
-Igreja de Santo António da Sé, Lisboa (1767-1812)
-Basílica da Estrela, Lisboa, 1776 – de origem barroca, terminada já com espírito neoclássico (por Reinaldo dos Santos): iniciativa de D. Maria I – as torres e o zimbório têm uma elegância rococó

.João Carlos Bibiena:

bolonhês, veio para Lisboa a convite de D. José I em 1753

Ex.: Igreja de Nossa Senhora do Livramento ou da Memória (terminada por Mateus Vicente) – jogo de volumes movimentado, transepto com zimbório elegante

2 tipos de fachadas: flanqueadas de torres (mais nas igrejas pouco destruídas pelo terramoto, que continuaram com um vocabulário tradicional) e não flanqueadas de torres. Os interiores são de nave única com transepto, capela-mor profunda. As naves são vastos salões e o espaço lateral ao arco triunfal aparece ora com altares ora com portas utilitárias.

No Alentejo transparece a sobriedade do “pombalino” (proto-neoclassicismo), de fachadas planas, apenas marcadas por vãos de portas e janelas. Formas elegantes e leves. Contrasta com o Norte do país, onde impera a robustez e a fantasia.

Em Coimbra dá-se a reforma pombalina da Universidade (1772).

No Porto perdura a lição de Nasoni: -Igreja do Carmo (1756-1762), de José de Figueiredo Seixas: alia as cornijas salientes e ondulantes com a decoração de festões, jarras e estátuas

Braga → André Soares:

- Igreja de Santa Maria Madalena da Falperra (1753-55)
- Casa do Raio, Braga (1754-55)
- Câmara Municipal de Braga (1753-56)
- Igreja dos Congregados, Braga (c.1761)

ESCULTURA

A escultura encontra-se na sequência do período anterior, com realizações de aparato barroco, atenuadas com suaves expressões. Os presépios vão ser a essência do rococó, apresentando temas profundamente nacionais. A escultura desempenha ainda um papel importante na decoração de santuários, escadórios e jardins.

Artistas bracarenses: José Álvares de Araújo, Martinho Pereira e Frei José de Santo António Ferreira Vilaça (santos beneditinos e cristos).

Quer por motivos económicos quer pelo fortalecimento de valores nacionais (ex. a *Escola de Mafra*), a importação de obras é praticamente nula neste período.

.Alexandre Giusti (estabelece-se em Mafra em 1753)

.Joaquim Machado de Castro:

Autodidacta (nunca fez formação fora), junta-se a Giusti para ser o seu primeiro assistente. Em 1771 ganha concurso para a estátua equestre de D. José I (projectada por Eugénio dos Santos). Executa toda a estatuária para a Basílica da Estrela e em 1782 torna-se o escultor oficial do reino. Era essencialmente um barrista, um modelador de figurinhas onde sobressaía a tradição popular → presépios

PINTURA

A pintura vem contrariar o academismo da época anterior. No final do século vão reduzir-se as influências estrangeiras, o que incrementa o desenvolvimento de características nacionais. Os tectos pintados continuam a ter grande importância, embora a maior parte dos elementos arquitectónicos fingidos dêem lugar a graciosas molduras, medalhões, laçarias, grinaldas e outro tipo de ornatos rococó.

.Pedro Alexandrino de Carvalho (1730-1810):

Verdadeiro continuador de André Gonçalves e Vieira Lusitano, Pedro Alexandrino executava toda e qualquer empreitada, desde quadros para altares, retratos, naturezas-mortas, etc.

Nunca foi a Itália, apesar da sua obra reflectir a qualidade deste país, juntamente com influências do rococó francês.

.José António Benedito de Barros (Morgado de Setúbal)

ARQUITECTURA NEOCLÁSSICA PORTUGUESA

4 centros de produção principais:

I- MINHO/BRAGA:

Carlos Amarante (1748-1815):

> **1771: Fachada da Igreja do Pópulo** (onde coexistem ainda elementos barrocos):

- compartmentação através de pilastras
- grande portal
- sobreposição das ordens dórica-jónica
- conjugação pilastra-coluna
- frontão triangular decorado no tímpano

1784-1811: Igreja do Bom Jesus do Monte:

- eliminam-se os excessos decorativos
- corpo central entre duas torres
- conserva o portal que, juntamente com as colunas, sustentam uma arquitrave
- frontão triangular decorado no tímpano

1787: Hospital de S. Marcos:

- fachada principal com igreja ao centro
- utilização de grandes colunas na fachada, em diálogo com as pilastras
- mantém-se o esquema das duas torres

II- PORTO

1769: Hospital de Sto. António, de John Carr (1723-1807):

- “aparelho de junta fendida” característico no primeiro registo
- colunatas no andar nobre
- frontões, balaustradas e urnas que sobrepujam as cornijas

1785-1790: Feitoria Inglesa, de John Whitehead (1728-1802):

- arcaria no r/c (que vai influenciar edifícios posteriores)
- aparelho de junta fendida
- aberturas coroadas com frontões triangulares e circulares em simetria

1792/5: Igreja da Ordem Terceira de S. Francisco, de António Pinto de Miranda:

- utilização da sobreposição das ordens religiosas (dórica em baixo e jónica no piso sup.)
- frontão triangular em ressalto, coroando a fachada

1795/1809: Palácio dos Carrancas (actual Museu Soares dos Reis), de Joaquim da Costa Lima:

- r/c com arcaria central e aparelho de junta fendida
- aberturas coroadas com frontões triangulares e circulares em simetria
- frontão triangular com decoração no tímpano

1839: Palácio da Bolsa, projecto de Joaquim da Costa Lima:

- tripla arcaria que sustenta um pórtico na fachada principal

III – COIMBRA

Guilherme Elsdén - cidadão inglês que serviu no Exército Português e que recebe de D. José a incumbência de projectar edifícios para a reforma da Universidade

1779: Museu de História Natural:

- longa fachada dividida em três corpos, o do meio com três aberturas em arcaria

Laboratório Químico:

- planta em “L”
- fachada mais elegante
- entrada principal marcada por quatro colunas dóricas

IV – LISBOA

3 Arquitectos fundamentais

a) Manuel Caetano (1742-1802):

- acompanha o tardo-barroco
- autor da Igreja da Encarnação (1768)
- Projecta a Capela Real da Bemposta
- Em **1795** é chamado a executar o projecto para o **Palácio da Ajuda**

b) José da Costa e Silva (1747-1819)

1790: Erário Régio: 1º edifício público da capital, construído ao serviço do Estado. A sua construção foi suspensa e o imóvel foi desmantelado em 1833. Espaço centralizado coberto por uma cúpula central, inspirada no Tratado de Serlio.

1792: Teatro de S. Carlos: de iniciativa burguesa e inspiração italiana
-fachada com alguma nobreza
-pórtico concebido de acordo com a tratadística clássica

1792 (enc.): Hospício dos Inválidos, Runa (perto de Torres Vedras)
-influência de Mafra > igreja na fachada principal e uma certa monotonia nas fachadas de 3 andares

c) Francisco Xavier Fabri (1761-1817):

-Escolar da Academia de Bolonha. Em 1795 é promovido a arquitecto das Obras Públicas em Lisboa Juntamente com Costa e Silva, opõe-se ao projecto inicial do Palácio da Ajuda, criticando o seu excesso decorativo. Este arquitecto consegue fazer preterir os projectos anteriores a favor do seu.

NEOCLASSICISMO PORTUGUÊS ~ ESCULTURA

A partir de 1785 Pina Manique retoma a política de envio de jovens artistas para Roma, em busca de formação e informação em Belas-Artes. Ao mesmo tempo que frequentam o *Colégio Português de Belas-Artes* nessa cidade, os estudantes aproveitam para procurar formação suplementar fora da Academia, com outros mestres mais famosos.

. **João José de Aguiar (1769-1841):** Teve formação em Itália, onde recebeu lições do italiano Canova. Possui um classicismo mais depurado, devido à influência romana, apresentando por isso uma fidelidade arqueológica aos modelos da Antiguidade.

1794: “Monumento a D. Maria I” (Palácio de Queluz)~A rainha aparece como Minerva, trajada de forma clássica, acompanhada num plano inferior por 4 figuras que representam as “4 Partes do Mundo”

1823: “D. João VI” (Hospital da Marinha)~O monarca surge em pose de imperador numa clara alusão clássica/romana

1819-30: 9 esculturas para a Galeria de entrada do Palácio da Ajuda, de grande rigor compositivo e expressivo

. **Joaquim Machado de Castro (1731-1822):** Em 1802 é chamado a dirigir o programa escultórico da Ajuda, onde prevalecem os valores civilistas, indispensáveis a monarcas e governos. Machado de Castro assina três trabalhos para o conjunto: “Conselho”, “Generosidade” e “Gratidão” (1817).

. **Faustino José Rodrigues (1869-1829):** discípulo de Machado de Castro, é também autor de três peças para a Ajuda, entre as quais “Amor da Pátria”.

. **José Joaquim Barros Laborão** e seu filho **Manuel José Barros Laborão** também trabalham neste grupo de esculturas

As esculturas da galeria da Ajuda são a mais importante marca neoclássica na escultura portuguesa. No geral, todas são modelos idealizados de jovens homens ou mulheres, seguindo os cânones da beleza grega e obedecendo a um rígido academismo.

NEOCLASSICISMO PORTUGUÊS ~ PINTURA

É um dos períodos mais fracos da produção pictórica portuguesa. Grande parte da produção é alegórica e traduz-se através de projectos ornamentais para os grandes palácios régios: Queluz e Mafra.

Características gerais:

- Telas de grandes dimensões (grandeza física e de conteúdos)
- Desenho rigoroso (predomina sobre a cor)
- Importância dada à luz e ao claro-escuro
- Formas simples, austeras e geométricas
- Pouca riqueza cromática, tons frios.

. Cirillo Wolkmar Machado:

-“Tecto da Sala das Descobertas”, Palácio de Mafra (pintura de inspiração pompeiana)

“A Mentira”, Palácio da Ajuda

. Jean Pillement (1728-1808):

-artista francês com escola aberta na cidade do Porto, valoriza a pintura de paisagem, demonstrando um claro interesse pela natureza

. António Manuel da Fonseca (1796-1890):

-estagiário em Roma, trabalha sobretudo em tectos e cenografias

1843: “Eneias salvando seu pai do Incêndio de Tróia”, cena com grande realismo

. Domingos António Sequeira (1768-1836):

-Faz a sua aprendizagem em Roma

1792: “S. Bruno em Oração” – grande dramatismo transmitido pelo efeito do claro-escuro, valorizado pela colocação do foco de luz

1798: “Leda e o cisne”, cuidado posto no tratamento da paisagem

c.1817: “Retrato da Família do Visconde de Santarém”

1816: “Retrato de Maria Benedita e Domingos António”, seus filhos, obra que exprime grande ternura

. Vieira Portuense (1765-1805):

- recebe lições do francês Pillement, entre outros mestres.
- passa alguns anos na Europa, em países como Itália e Alemanha, onde recebe o gosto pela pintura de paisagem
- é um pintor de transição tanto na escolha dos temas como no tratamento plástico que dá à sua pintura
- trabalha também temas da História de Portugal

1801: “D. Filipa de Vilhena armando os seus filhos cavaleiros” – cuidado dado à contracenação das personagens e ao ambiente palaciano.

c.1802: “Alegoria à Música” e “Alegoria à Pintura” (Palácio de Queluz)

O ROMANTISMO PORTUGUÊS

Ao Neoclassicismo (período iluminista, da razão, da frieza das emoções) opõe-se o Romantismo (forma de arte emotiva e apaixonada). No Romantismo destacam-se os sentimentos fortes: amor, paixão, tristeza, heroísmo, numa procura do sentimento humano. A Natureza e o Natural tornam-se as regras da vida: desta forma nasce o culto da paisagem e também o culto do individualismo.

A literatura romântica está fortemente ligada à arte, a ideais de liberdade e a sentimentos exacerbados. Em Portugal Alexandre Herculano, Almeida Garrett e Camilo Castelo Branco são autores marcantes que nos escrevem sobre as vivências desta época. Começam a incluir nas suas obras referências góticas acentuadas, o que se repercute na arquitectura. Os dois primeiros são vozes contra a destruição do património. Os monumentos são chamados a autenticar a História de Portugal.

ARQUITECTURA

Representando conceitos aparentemente contrários como “modernidade” e o “ideal romântico”, o romantismo em Portugal irá gerar três obras emblemáticas:

1.Palácio da Pena, Sintra (1839-1885) ~ construído a partir do antigo convento em plena montanha, pelo Barão de Eschwege e pelo rei D. Fernando II, é uma espécie de castelo medieval falso e revivalista que reproduz uma série de temas manuelinos, neogóticos, neo-árabes e orientais

2.Palácio de Cristal, Porto (1861-1865) ~ concebido modernamente à inglesa, é uma obra da “arquitectura do ferro”. Projecto do Arq.º Dillen Jones e do Eng.º F. W. Shields, produzido em Manchester para a Associação Industrial da cidade

3.Ponte D. Maria Pia, sobre o Douro ~ projectada em 1876 por Gustave Eiffel

É a época áurea dos revivalismos (os Neos), a qual se prolongará até ao início do séc.XX. Manifestam-se tendências

a)Neomanuelinas (de carácter urbano e sentido nacionalista):

Ex.: Estação do Rossio (Lisboa), por José Luís Monteiro (1886-7)

Palace-Hotel do Buçaco, por Luigi Manini (1888-1907)

Recuperação do Mosteiro dos Jerónimos, por Rambois e Cinatti

b) Neo-árabes

Ex.: Quinta do Relógio (Sintra), por A.T. Fonseca (1850)
Salão do Palácio da Bolsa (Porto), por Gonçalves de Sousa (1862-1880)
Palácio de Monserrate (Sintra), por James Knowles (1863)
Praça de Touros do Campo Pequeno (Lisboa), por Dias da Silva (1892)
Pátio da “Casa do Alentejo” (Lisboa), Silva Júnior (1918)

c) Neo-Medieval

Ruínas fingidas de Évora, por Cinatti (1865)
Igreja matriz de Reguengos de Monsaraz, por Dias da Silva
Palacete de Castro Guimarães (Cascais), c.1900

Em paralelo, a Arquitectura do Ferro vulgariza-se nas suas aplicações de contexto urbano, passando de uma utilização mais despercebida (em interiores, por ex.), para uma aplicação em imóveis (ex. nas fachadas) e estruturas centrais da cidade → Elevador de Santa Justa, Lisboa (1899-1902), obra do Eng.º Raul Mesnier du Ponsard.

Rotular um edifício de “arquitetura romântica” significa fazer o seu estudo não em função do que representa, mas através do sentimento que o imóvel emana e do espírito que rodeou a sua construção.

Ao arquitecto romântico cabem as mais variadas tarefas: desenhar jardins (que por vezes incluem pequenas e caprichosas construções como ruínas fingidas, cascatas, ...), jazigos, pavilhões destinados a exposições nacionais e internacionais, arquitectura efémera (ligada a visitas reais). Tem ainda papel activo na recuperação de monumentos históricos.

ROMANTISMO EM PORTUGAL ~ PINTURA E ESCULTURA

PINTURA

1805: morte de Vieira Portuense

1807 até 1821: a família real e a corte estão para o Brasil

1820: Revolução Liberal

1826: Domingos Sequeira estabelece-se em Roma

As obras no Palácio da Ajuda significavam como que uma *escola* tanto para arquitectos como para pintores, escultores, decoradores, etc. Com o desaparecimento dos seus dois grandes impulsionadores – Portuense e Sequeira, sem enquadramento cultural propício e sem estímulos profissionais, os artistas portugueses desta geração encontram-se totalmente desamparados.

Em 1836 era criada a Academia de Belas-Artes de Lisboa, logo seguida pela do Porto. Para o ensino artístico parte-se então de modelos setecentistas romanos e franceses. Este ensino era personificado em Lisboa por António Manuel da Fonseca (1796-1890), artista de formação neoclássica romana, que assume a chefia dessa Academia. Como seria de esperar, dá-se entre os estudantes uma “revolta” (essencialmente temática) no gosto, assumida por aquele que será o primeiro finalista da escola, Tomás da Anunciação. Este grupo prefere inspirar-se numa série de autores (Roquement, Noel, Delarie), que produzem pequenos quadros de paisagem e costumes.

. **Tomás da Anunciação (1818-1879)** ~ celebra-se com vistas melancólicas e demonstra preferência pela representação de animais: vacas, galinhas ou ovelhas. Paisagens idílicas.

Ex. “Lugar da Amora” de 1852

. **João Cristino da Silva (1829-1877)** ~ celebra definitivamente a opção pelo ar-livrismo e pela natureza, o contacto intencional com o objecto retratado

Ex. “Cinco Artistas em Sintra” de 1855

. **Francisco Metrass (1825-1861)** ~ pretendeu renovar o género historicista

Ex. “Camões na gruta de Macau”, de 1853: figura romantizada do poeta
“Só Deus”, de 1856: representação simbólica do amor maternal

. **Visconde (ou Luís) de Menezes (1817-1878)** ~ é um aristocrata que pretende fazer uma representação social e simbólica da burguesia, do sentido de vivência urbana dessa sociedade

Ex. “Retrato da Viscondessa de Menezes”, de 1862

. **Miguel Ângelo Lupi (1826-1883)** ~ ao contrário dos outros colegas de geração, vai desprezar os movimentos de inovação, preferindo a herança setecentista e o seu culto pelo claro-escuro. Foi notável retratista, de grande qualidade plástica

Ex. “Morte de Maria Teles” e “Serenata Napolitana”

. **Alfredo Keil (1850-1907)** ~ artista de transição (pré-naturalista)

Isola-se da 1ª geração. Das suas viagens e vivências traz um culto apaixonado pela natureza, onde joga com as cores dos motivos isolados.

Ex. “A Primavera”

Principais géneros da pintura romântica:

- Pintura de paisagem
- Pintura de costumes
- Pintura historicista

Renovação temática oferecida pelos pintores românticos:

- Inventariação de paisagens portuguesas, ainda intocadas pela revolução industrial;
- Iconografia popular, através de um contacto directo com o povo; a pintura é como um conto que envolve cidadãos anónimos, sem genealogia.

Técnicas:

- Ar-livrismo (com conclusão do trabalho em atelier)
- Jogos de variabilidade lumínica, que anunciam a estética naturalista

ESCULTURA

Na escultura o essencial deste período reduz-se a ocasiões celebratórias,

1860-67: Monumento a Camões, de Vítor Bastos (Lisboa, Chiado). É uma obra com cariz histórico, com cuidados na aplicação de escalas e proporções.

1868-1870: Monumento a D. Pedro IV, dos franceses Davioud e Robert (Rossio, Lisboa)

1873: Grupo escultórico do Arco da Rua Augusta, desenho de Veríssimo José da Costa (Lisboa)

1877: Monumento aos Restauradores, de A. Tomás da Fonseca (Lisboa); esculturas de Alberto Nunes e Simões de Almeida.

NATURALISMO PORTUGUÊS ~ pintura

No final do século XIX volta a ser frequente o envio de bolseiros para o estrangeiro (França e Itália) relacionada com uma direcção mais empenhada das Academias de Belas-Artes. A formação era extremamente rigorosa e os pintores desta época eram, em primeiro lugar, pintores profissionais, dotados de grande capacidade técnica e qualidade pictórica.

Os nossos pintores prolongaram a forma de arte naturalista (que predominou no gosto dos portugueses até meados do séc. XX), sempre bem aceite nos Salões Internacionais

Depois do sucesso implantado pelos artistas de Barbizon, que se consolidou cerca de 1840, a prática do paisagismo ao ar livre é enquadrada nas Academias, traduzindo a variabilidade na representação da luz de uma forma directa.

1873 ~ ganham esta bolsa dois estudantes que, como contrapartida tinham de enviar trabalhos anuais que documentassem os seus estudos – Marques de Oliveira e Silva Porto. Em França contactam com os pintores de Barbizon, com os Impressionistas e com pintores do Sul da Itália.

-João Marques de Oliveira (1853-1927): viveu no Porto e foi bolseiro para o estudo da pintura de história. Sempre que podia juntava-se ao seu amigo S. Porto no trabalho da Natureza. Foi professor de pintura de história no Porto e fundador do “Grémio Artístico”. É contudo a nível de paisagens que a sua obra se revela, com pleno domínio da pincelada. Pintura livre, serena, paisagens com volumes marcados.

-António da Silva Porto (1850-1894): bolseiro para o estudo da pintura de paisagem. Estuda primeiro a partir das paisagens existentes no Louvre e só depois passa para “o natural”, nos arredores de Paris. Em contacto com mestres importantes, adquire o gosto pelo esboço rápido, atento à gama de cores do real, libertando e acelerando a pincelada (numa aproximação impressionista). Uma viagem a Itália em 1878 traz-lhe o gosto pelas “arquitecturas claras”, o azul do céu e do mar mediterrâneo.

Quando regressam a Portugal (1879) são reconhecidos como mestres pela crítica e pelos próprios artistas seus contemporâneos. Silva Porto ocupa logo o lugar de professor de paisagem nas Belas-Artes de Lisboa. Torna-se um mestre para uma geração atenta de jovens pintores, entusiasmados pela novidade técnica que era a colocação do cavalete ao ar livre. As suas pinturas situam-se entre a paisagem e o género, porque muitas vezes incluía nos seus quadros lavadeiras, pescadores em actividade, etc.

1880 – Silva Porto forma o “**Grupo do Leão**”, constituído pelos seus primeiros discípulos. Viviam uma indecisão estética, entre o naturalismo puro e o género ruralista e “popular” (que agradava a um público menos culto), mas com pleno domínio técnico.

1881 – 1ª Exposição do Grupo do Leão

-João Vaz (1859-1931): marinhas do Tejo e Sado. “A praia”

-António Ramalho (1859-1916): “Margens do Sena”. Foi também importante retratista.

-José Malhõa (1855-1933): foi o mais célebre pintor deste grupo. Não estudou fora, o que talvez influencie o *portuguesismo* da sua pintura, onde transforma as paisagens em cenários de cenas da vida rural, do trabalho dos camponeses, das festas populares, os amores e o retrato de um povo analfabeto que vive à margem da civilização urbana. Expressividade, dramatismo, profunda luminosidade, pormenor.

-Henrique Pousão (1859-1884): bolseiro do Estado nesta geração. Pintor individualista, de espírito aberto. Distancia-se logo cedo do carácter romântico das paisagens de Barbizon, para procurar o trabalho da cor luminosa. Fixa-se em Capri e aí encontra o essencial da sua originalidade: os pormenores arquitectónicos do mediterrâneo, os ocres dos muros e os azuis da atmosfera. As suas obras foram marcadas por um carácter experimental e personalizado.

1882: “Casas brancas de Capri”

-Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929): Individualista e autodidacta, não partilhava o culto do ar-livrisimo, próprio desta época. É essencialmente um retratista, com fortes ligações ao meio urbano e intelectual. Apresenta uma atitude que chega a ser anti-moderna, baseada em figuras como Rembrandt, Velásquez e Goya. Contrariamente, foi sem dúvida o pintor tecnicamente mais qualificado, nos seus quadros de fundo quase sempre escuro.

Mais para o final do século, com a persistência dos valores naturalistas, surge uma 2ª geração de pintores:

-Carlos Reis (1863-1940) : procura do instantâneo, tipo fotografia. Atingiu momentos de grande qualidade lumínica e cromática.

-Veloso Salgado (1864-1945): mais dedicado à pintura de carácter histórico

-Aurélia de Souza (1865-1922): revela uma grande modernidade, sobretudo através da forma como se auto-retrata e pelos contrastes cromáticos que utiliza.

NATURALISMO PORTUGUÊS ~ ESCULTURA

Tal como na pintura, esta época também pretendeu introduzir na escultura o tratamento da luminosidade. São esculturas algo cenográficas e melancólicas, onde mais vemos subjacente um elevado rigor técnico.

Contudo, foi apenas no final do século que se destacaram algumas grandes figuras da escultura:

-António Soares dos Reis (1847-1889):

Bolseiro do Estado em Paris e na Itália, é um escultor de elevada qualidade técnica, detentor de uma sensibilidade poética, capaz de fixar no mármore a atmosfera, os sentimentos. Todas as suas obras demonstram:

- . influências classicizantes na composição
- . forte modelação acentuada pelos jogos de luz/sombra
- . subtileza no movimento
- . grande expressividade
- . tratamento naturalista e minucioso do vestuário
- . grande virtuosismo técnico

Ex.: “O Desterrado” (1872)

-José Simões de Almeida (1844-1926):

Contemporâneo de Soares dos Reis, introduz o Naturalismo na Academia de Lisboa. Imprime várias facetas ao seu trabalho, misturando classicismo com realismo.

Ex.: “Caim” (1889)

-António Teixeira Lopes (1866-1942):

Discípulo de Soares dos Reis, é um artista muito cosmopolita, tendo feito a sua formação académica nas Belas-Artes de Paris. Era especialista em imagens religiosas e imagens de crianças, conciliando naturalismo com classicismo e definindo o carácter dos seus retratados.

Ex. “A viúva” (1893) – dramatismo e intensidade narrativa

“Monumento a Eça de Queirós” (1903)

A ARTE NOVA EM PORTUGAL

Pode dizer-se que a Arte Nova teve pouca importância em Portugal. Não houve criadores, arquitectos ou decoradores que fossem exclusivamente “arte nova”. Nem a Corte, nem a aristocracia nem a burguesia se interessaram por este movimento. Os revivalismos oitocentistas prevaleceram.

Tivemos uma interpretação do modelo francês, onde estão presentes algumas características da arte portuguesa. Alguns arquitectos, como Ernesto Korrodi e Ventura Terra foram bolseiros em Paris, onde se contagiaram com o novo gosto.

Há apenas decorações aplicadas em painéis de azulejo, cantarias, serralharias artísticas, de âmbito modesto em lojas, padarias, quiosques, etc.

“Animatógrafo do Rossio”, Lisboa (1907)

“Padaria Inglesa”, Lisboa (1907)

São comuns às manifestações Arte Nova:

- .O repúdio absoluto pela aplicação de gramáticas decorativas historicistas
- .O respeito e valorização do material utilizado, em detrimento de substituições baratas propostas pela indústria
- .O aspecto funcional, no sentido da protecção contra o desgaste da peça e do conforto do cliente
- .A peça é concebida como peça única

O SÉCULO XX PORTUGUÊS

Na viragem do século, o sentimento naturalista representativo das paisagens, gentes e costumes dominava o público, as instituições e a maioria dos agrupamentos artísticos. Utilizavam as técnicas parisienses e dos ar-livristas, herdeiros da *Escola de Barbizon*.

Entende-se que o **Modernismo** tenha nascido nos *Salões dos Humoristas*: a técnica do desenho, da caricatura e da ilustração, permitia a libertação do traço, a renovação dos temas e sintetiza a representação. Nunca o Modernismo português ultrapassou a dependência da pesada herança do ciclo naturalista – foi pobre e confuso. Só ao nível do desenho e da ilustração adquire consistência e autonomia.

Factores de arranque do Modernismo:

Exposição Livre (1911): Enquanto que lá fora vigorava o Expressionismo e o Cubismo, esta exposição revelou-se um fracasso, era de um incipiente tardo-naturalismo. O seu promotor foi Manuel Bentes (1885-1961) e nela expunham Eduardo Viana, Francis Smith, Domingos Rebelo, Emmerico Nunes, entre outros artistas não-bolseiros. Estes pintores pretendiam fugir às imposições dos mestres e às “manias” do ensino.

I Exposição dos Humoristas (1912): Foi um êxito. O público entusiasmou-se com a novidade radical dos desenhos, aguarelas e goaches dos jovens e talentosos pintores, como Cristiano Cruz (1892-1951), José de Almada Negreiros (1893-1970) ou Jorge Barradas (1894-1971), que assumiam com vigor aquilo que os separava dos oitocentistas – a simplificação da linha e da composição, a eficácia das cores claras e contrastantes, a modernidade na articulação da figura com o fundo (diminuição da perspectiva).

Ruptura política: para a República

Aproximação crescente a Paris, centro da vida artística internacional

A excepção na pintura é **Amadeo de Souza Cardoso (1887-1918)**:

Em 1909 chega a Paris. O essencial da sua produção era o desenho e a caricatura (geometrização/simplificação do traço e valorização da cor/forma utilizada em mancha). Depressa se integra nas vanguardas, sendo convidado para diversas exposições de pintura. A sua pintura adquire a elegância e o grafismo herdados do desenho. Passa ainda por uma linguagem cubista, com naturezas-mortas muito abstractas, durante os anos da Guerra.

A única exposição que Amadeo realiza em Portugal foi em 1916, e é considerada o auge do 1º Modernismo.

Juntamente com os outros pintores do seu círculo, Viana e os Delaunays, vão revelar tendências para o “Cubismo Sintético” praticado então por Picasso e Braque nesses mesmos anos, introduzindo na pintura uma materialidade deliberada (inclusão de letras, números, assinaturas, etc.), e ainda uma recriação plástica de arquitecturas populares, objectos e brinquedos de feiras minhotas (onde residiam)

O Futurismo

Cerca de 1914/15, Portugal conhece uma animação e energia tais no meio artístico, que é considerada a única situação de contemporaneidade da 1ª metade do século. O início da Guerra trouxe para o nosso país os artistas residentes em França, como Amadeo, Guilherme Santa-Rita, Armando Basto, Eduardo Viana e o casal Delaunay.

Em 1916 surge em Lisboa o projecto da revista *Orpheu*, eminentemente literário e delineado pela dupla Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, com a colaboração de uma outra dupla – Almada e Santa-Rita. Enquanto a poesia dos primeiros atinge uma qualidade ímpar, a arte dos segundos era absoluta novidade. Acima de tudo, esta revista era um projecto revolucionário, assumido com atitude, criatividade e provocação.

Mais do que uma corrente estética, o Futurismo é um movimento de acção que procurava chocar as pessoas.

Uma das peças maiores do futurismo é o Manifesto Anti-Dantas.

Santa-Rita (1889-1918) tinha o desejo de escandalizar um meio provinciano

MARCAS EXPRESSIONISTAS EM PORTUGAL

Os anos 30 do século XX possibilitaram o reconhecimento público da arte moderna através do

Secretariado de Propaganda Nacional (SPN): fundado por António Ferro em 1933 (“A arte, a Literatura e a Ciência constituem a grande fachada da Nacionalidade, o que se vê lá fora”). Nesta época o orçamento de Estado para a cultura aumenta significativamente. Funda-se a Academia Nacional de Belas-Artes e reestrutura-se o ensino artístico e cria-se o **Salão Anual de Arte Moderna**, com atribuição de prémios. Renovam-se assim os conceitos e práticas de promoção cultural e turística:

- revista *Panorama*,
- elaboração de pavilhões e participação em feiras e exposições
- concursos de montras
- folhetos de propaganda
- programas de obras públicas, com decoração dos edifícios
- fundação de pousadas

A aliança entre a arte e o poder procurava igualar o modelo fascista italiano, e foi globalmente positiva: a ilustração, a decoração e o design atingiram superior qualidade. Aos artistas eram oferecidos estímulos e encomendas nunca antes existentes.

Um pouco à margem deste crescente teor nacionalista surgem obras marginais como as de **Bernardo Marques** (desenhos de violenta crítica social) e de **Mário Eloy**, que assumem valores mais poéticos que se assumem como parte integrante de uma cultura assumidamente periférica.

.Mário Eloy (1900-1951): é o mais importante pintor português desde Amadeo de Souza-Cardoso e Eduardo Viana. Nascido em Lisboa, começa por demonstrar influências da fase clássica ou pré-cubista de Picasso, onde dá valorização escultórica aos volumes, e atenção aos pormenores. As figuras inscrevem-se normalmente sobre fundos baços, que lhes acentuam a solidão.

Ex.: “Auto-Retrato” (1932) e “Nu” (1932)

Nos anos seguintes realizou pinturas de carácter surreal, sem ligação concreta ao movimento surrealista. Sonhos, pesadelos ou paisagens azuis reinventadas de Lisboa são os motivos mais frequentes. É a emergência da sua interioridade para a pintura. As suas personagens tornam-se mais grotescas e inquietantes.

.Dominguez Alvarez (1906-1942): Natural do Porto, tem em comum com Eloy a estranheza perante o mundo. De ascendência galega, procura influências na pintura espanhola, nomeadamente na de Greco (corpos e rostos alongados). A sua sólida formação escolar dá também lugar a cenas mais infantis, com geometrias elementares, cores sintéticas.

.Carlos Botelho (1899-1982): afirmou-se como caricaturista e desenhador. Em 1937 descobre, em Paris, a pintura de Van Gogh. Vai fixar-se na Mouraria e apaixona-se de forma obsessiva pela imagem de Lisboa. Torna-se para ele uma espécie de “Montanha de Saint-Victoire” de Cézanne, representando-a a partir de um ponto de observação alto: o casario amontoado, os telhados, a luz marítima, a quase ausência de gente.

Ex.: “Alfama” (1933)

.Sarah Afonso (1899-1983): manuseia um mundo mágico de histórias tradicionais e símbolos religiosos. São referências da cultura popular, do artesanato minhoto ou de ex-votos.

Ex.: “Casamento na aldeia”

.Júlio Reis Pereira (1902-1952): influências do onirismo de Chagall, das suas figuras voadoras. Júlio foi o principal ilustrador da revista *Presença*. A sua crítica social contrapunha-se à sua visão poética da Natureza.

Ex.: “Espera” (1930) e “Pintura” (1931)

Os nossos pintores continuavam a viajar para Paris, onde se identificavam com percursos de relativa marginalidade, de matriz essencialmente expressionista.

Os anos 40 em Portugal

Se nos anos 30 os percursos artísticos se encontravam vinculados ao Estado, nos anos 40 há uma vontade por parte dos artistas de assumirem um discurso cultural oposto, fundamentado em posições mais vanguardistas. Todavia, continuava a haver uma “Arte Pública” dominante. Todos os salões, museus, publicações, eram com êxito controlados pelo poder ou por conservadores que defendiam o academismo e o tardo-naturalismo.

23 Junho 1943 - é inaugurada a Exposição do Mundo Português (celebrando a “alma” da Nação), onde se viram envolvidos praticamente todos os artistas.

Esta dualidade de posições colocou muitas vezes os jovens artistas em questões de divisão ideológica. As duas principais tendências que daí resultaram foram:

O Surrealismo: assume-se como movimento em 1947, mas já em 40 levava a cabo uma exposição polémica (paralela à do Mundo Português):

.António Pedro (1909-1966) – líder do movimento

.António Dacosta (1914-1990) – influenciado por Eloy, representa estranhas personagens (ligadas à questão da deficiência social) e animais, metáforas ao contexto da Guerra. Apresenta um onirismo algo violento, marcado por memórias pessoais. Arte de intervenção (tal como a de António Pedro)

.Cândido da Costa Pinto (1911-1976), Moniz Pereira (1920) e Cruzeiro Seixas (1920), com figurações metamórficas, reveladoras de espaços retratados em sonhos.

.Fernando Azevedo (1923)

.Mário Cesariny (1923) – poeta, densifica as suas representações oníricas através de escorrências

.Marcelino Vespeira (1925) – imagens paradoxais e violentas

Movimento restrito, o Surrealismo português foi sobretudo um processo de aprendizagem e de intervenção contra a pobreza cultural nacional.

O Neo-Realismo: foi a aplicação nacional do realismo socialista (URSS, década de 30), em defesa da arte popular, didáctica, em oposição à arte burguesa. Os intelectuais portugueses, sob a direcção do Partido Comunista, assumiram esta tarefa. As referências do movimento eram os camponeses na colheita do arroz, o proletariado no intervalo do trabalho, pescadores com marcas de trabalho árduo.

.Mário Dionísio (1916)

.Júlio Pomar (1926)

e Augusto Gomes (1910-1976), Querubim Lapa (1925), Júlio Resende (1917) → estes três utilizaram apenas a iconografia neo-realista para ponto de partida para um percurso próximo da abstracção.

Paralelamente a esta polémica criam-se as sementes do **Abstraccionismo**, num grupo estruturado no Porto, liderado por Fernando Lanhas (1923), que só nos anos 50 adquiria consistência. Lanhas recusava deliberadamente as referências reais, mas no sentido do exercício da forma e da cor.

ESCULTURA EM PORTUGAL ~ SÉCULO XX

As primeiras obras dos escultores novecentistas portugueses, sofre influências da produção parisiense. Confrontam a corrente e formação da capital francesa com a encomenda nacional da altura.

.Francisco Franco (1885-1955): é bolseiro do Estado em Paris. As suas obras são de formas expressivas, aproveitando a textura do bronze para criar proveito da luz. Posteriormente, envereda pelo alisamento da matéria, pela afirmação dos valores anatómicos, conformando-se um pouco aos valores clássicos. As suas figuras são de grandes dimensões (agigantada) com estilização e geometrização progressiva das formas e volumes.

.Ernesto Canto da Maya (1890-1959): tem um percurso mais discreto, mais íntimo, mais elegante. Vive em Paris entre 1920 e 1938.

Ex.: “Adão e Eva”

.Leopoldo de Almeida (1898-1975): é o mais empenhado e simbólico escultor do Estado-Novo. Estudou em Paris e em Roma. Leccionava nas Belas-Artes de Lisboa.

INTRODUÇÃO À ARTE DA TALHA

1. Ofícios

Mestre Arquitecto ou **Mestre de Arquitectura** - aquele que se encarrega do desenho (ou risco), elemento básico de toda a obra de talha.

Entalhador – todo aquele cuja actividade se encontra relacionada com a talha em geral. Estava obrigado ao conhecimento das estruturas arquitectónicas e dos padrões decorativos, tal como o ensamblador.

Escultor – (muitas vezes) sinónimo de **Imaginário**, é o artista encarregado de esculpir imagens de santos. Período de aprendizagem entre 2 a 5 anos.

Ensamblador – artista incumbido de proceder à ensamblagem das peças de talha, isto é, à montagem de todo o conjunto entalhado. Aprendizagem de 2 a 5 anos.

Carpinteiro e Marceneiro – (confundem-se por vezes) aquele que trabalha com madeira. O marceneiro está mais ligado ao fabrico de móveis.

Dourador – artista que se ocupa do douramento. É também da sua competência a pintura de todas as zonas do retábulo que não fossem douradas, tal como outras áreas do interior da igreja.

Bate-folhas – aquele que fornece a matéria-prima (o ouro), nas condições exigidas, isto é, em folhas finíssimas que são depois aplicadas sobre a madeira entalhada.

Formação

Aprendizagem → Passagem a oficial → Obtenção do grau de Mestre



fazia-se na oficina, onde eram administrados ao jovem aprendiz os conhecimentos considerados básicos para a sua formação



Cume da formação profissional. A partir daqui o artista poderia abrir o seu estabelecimento e trabalhar por conta própria. Ao mestre cabia, por sua vez, a obrigação de ensinar o ofício a um novo aprendiz.

2. A concepção da obra

Para qualquer empreitada, havia que considerar 2 elementos importantes:

→ o **Risco (planta ou traça)**, concretização, no papel, da encomenda do cliente.

→ os **Apontamentos**, descrição pormenorizada da encomenda, que acompanhava sempre o risco. Eram um óptimo guia para a execução dos trabalhos.

2.1. Fontes documentais

Tratados de Arquitectura – os grandes teóricos de arquitectura podiam ser encontrados nas bibliotecas das casas conventuais

Livros de ornatos

Gravuras

Registos de Santos – pequenas estampas de cariz popular, vendidas nas festas religiosas e peregrinações. Funcionavam como uma extensão do culto e também como meio para a sua propaganda.

3. As madeiras e a sua preparação

Madeiras ligadas à talha em Portugal:

buxo, cipreste, faia, nogueira, cerejeira, loureiro, cedro (nos Açores),...

Castanho e Carvalho – madeiras preferidas pelos entalhadores, sobretudo a madeira de carvalho, pela sua notável duração e fácil entalhe. Era, em grande parte, importado da Europa. O castanho era muito usado na ilha da Madeira.

Pinho – reservado para as armações dos retábulos e áreas secundárias destes.

A escolha da madeira devia fazer-se com o maior cuidado, tendo em conta o seu peso e a sua textura, factores que se reflectiriam depois no resultado final. Para além de limpa (de nós e impurezas), exigia-se que a madeira estivesse bem seca, pois a utilização de "madeira verde" dava origem, por exemplo, à abertura de fendas ao secar. Após a secagem (ou cura), procedia-se ao corte da madeira, em pranchas ou em blocos (estes últimos para as peças de escultura).

4. Preparação da superfície entalhada

limpeza

aparelhamento com cola, para preencher fendas e irregularidades

aplicação de várias camadas de preparação branca

aplicação de várias camadas finas de *bolo arménio*

5. Vistoria

Após esta última fase, tinha lugar uma vistoria para verificação das condições do aparelho de talha, com vista à concretização de um bom douramento. Caso existissem deficiências na quantidade ou qualidade, a punição era severa.

6. Douramento

Mais do que a fase terminal da obra de talha, o douramento deverá ser entendido como um dos processos mais convincentes para a tracção sensitiva do crente. A afluência de uma população à igreja, preparada para se extasiar com o brilho da talha magnificamente executada, exprime também o desejo dos crentes em ver os seus templos bem ornamentados. Associado ao sol e à luz, o ouro é também o símbolo do próprio Cristo, simbolizando ainda a inteligência humana iluminada por Deus.

Dois processos:

→ **dourado a mordente**, mais simples, rápido e económico:

aplicação de uma camada de goma-laca para isolamento

aplicação de uma ou mais mãos de óleo

aplicação do mordente

assentamento da folha de ouro

revestimento da superfície com verniz (de preferência goma-laca)

→ **dourado na água**, mais difícil e exigente:

aplicação de uma cola fraca, à base de água

aplicação da folha de ouro

secagem

brunidura – passagem de toda a superfície com um brunidor, de forma a obter o brilho desejado

envernizamento

Após conclusão do processo de douramento, era feita uma nova vistoria à obra.

7. Pintura

marmoreado – feito com espátulas ou pincéis dentados

esponjado – feito com esponja ou "boneca de trapo"

Classificação estilística ~ os principais teóricos:

Robert Smith

The Portuguese Woodcarved Retable 1600-1750 (1950)

4 fases:

I – The Architectural Style (c.1600-c.1675)

II – The National Style (c.1675-c.1725)

III – The Italian Baroque Style (c.1725-1740)

IV – The Rococo Style

A Talha em Portugal (1963)

I – Estilo Gótico

II – Renascimento (Fase Quinhentista)

III – Renascimento (Fase Seiscentista)

IV – Estilo Nacional

V – Estilo Joanino

VI – Estilo Rococó (onde se inclui um "Epílogo Clássico")

Germain Bazin

Morphologie du Retable Portugais (1953)

Divide as principais etapas de evolução do retábulo português em:

I – Tipo plateresco (séc. XVI)

II – Tipo cercadura (séc. XVI)

III – Tipo da contra-reforma (finais séc. XVI – início XVII)

IV – Tipo maneirista ou proto-barroco (c.1600 - c.1670)

V – Tipo clássico (c.1629 – c.1650)

VI – Tipo barroco, dito românico parietal (final séc. XVII – 1º terço séc. XVIII)

VII – Tipo barroco, dito românico de arquivoltas (final séc.XVII – 1º terço séc. XVIII)

VIII – Tipo frontal (final séc. XVII – início séc. XVIII)

XIX – Tipo D. João V com baldaquino (2º quartel do séc. XVIII)

X – Tipo baldaquino com rocaille (c.1750 – c.1775)

XI – Tipo arquitetural (c.1760 – c.1775)

XII – Tipo baldaquino neoclássico

A TALHA BARROCA

Estilo Nacional

Foi o estilo que mais fortemente se implantou em Portugal, talvez mais até do que o próprio Manuelino. Surge no último quartel do século XVII e teve cerca de 50 anos de vigência, relacionados com a libertação do domínio Filipino. Dá-se como que um "regresso ao românico" (fundação da Nacionalidade) ~ retábulos-portais.

Características gerais:

- utilização de colunas torsas. pseudo-salomónicas;
- temas decorativos predominantes: folhas de videira, cachos de uva (Eucaristia), meninos e pássaros (fénices, símbolo da Eternidade);
- inclusão do trono nos retábulos-mores (característica nacional), com estrutura em forma de pirâmide, destinada à exposição do Santíssimo Sacramento;
- utilização de "quartelões" - composições laterais formadas por pilastras, mísulas e outros elementos decorativos, assumindo um papel importante no preenchimento de espaços interiores.

Ex.: Igreja Matriz do Sardoal (Retábulo do altar-mor)

Estilo Joanino

Associado ao reinado de D. João V, tem notória influência italiana. Mais uma vez é retomada a inspiração nos tratados italianos.

- Estrutura cenográfica em que o movimento é a tónica dominante;
- Utilização da coluna torsa salomónica (ou berniniana);
- Mantém-se o trono que é tratado ainda com mais aparato;
- Temática decorativa: conchas, grinaldas, festões, palmas, anjos;
- Escultura inserida em nichos;
- mísulas;
- baldaquinos;
- atlantes;
- cortinados nos remates, repuxados por anjos ~ sanefas;

Ex.

Retábulo da Capela-mor da Basílica de Mafra

Retábulo-mor da Sé do Porto

Retábulo-mor da Igreja de S. Francisco do Porto

Retábulo-mor da Igreja de Sta. Clara do Porto

AZULEJARIA ~ SÉC. XVII

No séc. XVI, o desenvolvimento da cerâmica em Itália permite a pintura sobre o azulejo, alargando a realização de composições com diversas figurações historiadas e decorativas.

Os motivos são divulgados a partir da Flandres, onde se fixam artistas italianos, que divulgam os novos motivos maneiristas e com temas da Antiguidade Clássica.

Em Portugal fazem-se encomendas nesta região e a fixação de artistas flamengos condiciona a produção azulejar a partir de então.

A principal utilização dos azulejos era o revestimento de grandes superfícies com composições monumentais, daí que se optasse muitas vezes por azulejos de repetição.

Finais séc. XVI – inícios séc. XVII:

- composições de enxaquetados (azulejos de cor lisa que, na sua alternância, criavam malhas decorativas nas paredes).

- Azulejos de padrão (primeiro em módulos de repetição 2x2, depois em módulos maiores que atingiram 12x12 azulejos)

→ em qualquer dos casos era essencial o uso de cercaduras e de barras para uma eficaz integração nos contornos arquitectónicos.

Os azulejos eram concebidos em sintonia com o próprio espaço a que se destinavam. Constituíram-se nas oficinas verdadeiros repertórios de gravuras, utilizadas em diferentes encomendas.

A Nobreza era o encomendante de carácter profano, utilizando o azulejo para revestimento dos palácios da Lisboa pós-restauração. Ex.: Palácio dos Marqueses de Fronteira (onde surgem, a par dos motivos mitológicos e de batalhas, cenas satíricas carregadas de ironia).

Transição Século XVII-XVIII:

A partir do último quartel do século XVII e durante quase 50 anos, procedeu-se à importação de conjuntos monumentais de azulejos, dos Países Baixos. Eram azulejos de grande qualidade técnica, pintados a azul (citando a porcelana chinesa), que agradaram o público português.

Estas importações obrigaram à reacção das oficinas nacionais, que chamam a si pintores com formação académica. Até 1715 abandonam-se gradualmente as importações.

Para além dos grandes painéis figurativos, chegaram até nós azulejos comuns - de "figura avulsa", cada um representando uma cena autónoma (produção intimista própria do gosto holandês).

Séc. XVIII: o "Ciclo dos Mestres"

No início do século XVIII, o pintor de azulejos reassume o seu estatuto, assinando com frequência os seus trabalhos.

O "Ciclo dos Mestres" é uma reacção às importações holandesas, em que os pintores imprimem às suas obras mais espontaneidade e liberdade face às gravuras e uma maior criatividade nas composições, ajustadas aos espaços arquitectónicos.

O precursor foi Gabriel del Barco (espanhol), activo em Portugal nos finais do séc. XVII, que introduz o gosto por um envolvimento decorativo mais exuberante, uma pintura liberta do rigor do desenho. Outras personalidades importantes foram: António Pereira, Manuel dos Santos, o mestre PMP, António de Oliveira Bernardes (mestre na modelação de figuras e tratamento dos espaços arquitectónicos) e o seu filho Policarpo de Oliveira Bernardes.

Séc. XVIII: Grande Produção Joanina

No 2º quartel do séc. XVIII assiste-se a um aumento significativo do fabrico de azulejos, em parte devido a grandes encomendas vindas do Brasil.

-Repetição das figurações (recurso a motivos seriados, como as albarradas)

-Simplificação das cenas —» grande importância cenográfica das molduras

-Cenas mais bucólicas, mitológicas, de caça e guerreiras, ou relacionadas com o dia a dia cortesão (ex. Figuras de Convite)