

**Princípios de desenho e forma na arquitectura portuguesa.
O ornamento como elemento de mediação: do plano da fachada para a
abertura**

Ricardo Santos
Universidade do Porto

Resumo

De acordo com a investigação realizada no âmbito do doutoramento sobre a arquitectura portuguesa no tempo longo e os princípios de desenho e forma em igrejas de três naves, propõe-se a discussão do papel do ornamento arquitectónico na composição e expressão das fachadas principais de oito igrejas de escala média, construídas entre meados do século XII e princípios do século XVI. Com base na observação dos edifícios no sítio, no estudo dos documentos e na investigação realizada sobre o desenho e os traçados reguladores, propõem-se três pontos de vista para estudar a transição entre o plano da fachada e as aberturas: a composição da fachada; a expressão da materialidade; e o desenho do portal. Reflete-se sobre o papel do ornamento arquitectónico, distinguindo a opção pela simplicidade de materiais e processos construtivos, do recurso a materiais e processos especiais, no sentido da qualificação da obra excelente.

Abstract

According to the research carried out within the PhD on Portuguese architecture in the long term and the principles of design and shape in churches with three naves, it is proposed the discussion of the architectural ornament role and its composition and expression across the main facades of eight churches medium scale, built between the mid-twelfth century and early sixteenth century. Based on the observation of the buildings in its context and the analyses of documents and research done on the design and composition governors, we propose three points of view to study the transition between the plane of the facade and openings: the composition of the facade; the expression of the materiality; and the design of the portal. We also reflect on ornament architectural role, distinguishing the option for the simplicity of materials and construction processes, the use of special materials and processes, towards the qualification of excellent workmanship.

INTRODUÇÃO

A posição do observador perante o objecto de estudo decorre de um entendimento disciplinar da obra como um modelo. Deste ponto de vista, a obra é a principal fonte de conhecimento no passado e representa uma síntese de processos, de valores perenes e um sentido de ordem, que resultam da conformação espacial, da articulação exacta dos elementos e da sua materialização, a partir de um equilíbrio entre medida, proporção e materialidade.

A leitura da obra, entendida como um modelo de solução possível, um modelo de como se faz, uma solução exacta que serve de referência para outros edifícios, procura assim compreender o processo de formação de um saber de fazer e o modo como a sua forma revela um modelo de configuração espacial e um modelo prático do saber que a suporta.¹

A investigação sobre o modelo permite deste modo estudar os edifícios por partes e individualizar a estrutura formal da estrutura espacial, compreendendo a actualização e transformação dos modelos, observando o que se mantém e assinalando a inovação.

¹ A obra é um modelo de valores e princípios, a sua solução tem um carácter comum e universal e simultaneamente um carácter particular, adaptado às circunstâncias. A passagem do tempo e o acumular de experiências transformam esses valores e princípios num saber e numa solução prática que depois de apreendidos, apropriados e assimilados podem dar origem a uma infinidade de soluções particulares e circunscritas, sem alterar a estrutura geral. Quanto maior é a capacidade de adaptação do modelo mais resistente e permanente este se pode tornar.

Com base no estudo em torno dos princípios de desenho e forma da arquitectura portuguesa realizada no âmbito da tese de doutoramento,² interessa agora pensar o sentido do ornamento,³ enquanto princípio construtivo e elemento estruturante da forma.

O ornamento arquitectónico⁴ é aqui entendido como um elemento de mediação a diversas escalas, que pode ir da leitura do território para o sítio, do corpo do edifício para a escala do espaço urbano, do plano da fachada para a abertura ou do plano para a aresta. Este elemento trabalha sobre os momentos de passagem, resolvendo a ligação entre materiais, pormenores construtivos, arestas ou juntas, mudança de planos, ou sobre a ligação entre interior e exterior ou até mesmo, a ligação entre o edifício e o território.⁵

O presente artigo concentra-se na mediação estabelecida pelo ornamento entre o plano da fachada principal e o portal, com base em três pontos de observação: a composição da fachada; a expressão da materialidade; e o desenho do portal.⁶ (1 a 8)

1. A COMPOSIÇÃO DA FACHADA⁷

² Com o título: *Arquitectura portuguesa no tempo longo. Princípios de desenho e forma em igrejas de três naves*. Entregue a 30 de Setembro de 2013 na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

³ De acordo com o significado abrangente dado por Alberti. Cf. Leon Batista Alberti, *Da Arte Edificatória*, introd., notas e revisão de Mário Júlio Teixeira Kruger (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011), 6: 373-425.

⁴ “A substituição de elementos de decoração móvel por outros perenes revela um sentido arquitectónico do ornamento que é chamado a determinar a expressão da obra, do lugar e do espaço, da sua utilidade e a finalidade, precisando o sentido do seu uso.” Marta Oliveira, “Arquitectura Portuguesa do tempo dos Descobrimentos. Assento de prática e conselho cerca de 1500” (Tese de Doutoramento, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2004) 3: 896.

⁵ “O ornamento funciona como um plano de mediação e de harmonização, na transição entre a grande e a pequena escala. A ideia pode ser acompanhada em sucessivas passagens da escala. (...) Assim, o ornamento cruza-se com pormenor, na função de articular diferenças e fazer a passagem entre discontinuidades.” Marta Oliveira, “Arquitectura Portuguesa do tempo dos Descobrimentos. Assento de prática e conselho cerca de 1500” (Tese de Doutoramento, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2004) 3: 897.

⁶ No âmbito da arquitectura portuguesa e da sua observação no tempo longo, a arquitectura religiosa é eleita como matéria de estudo central e representativa de uma realidade artística e cultural abrangente, tendo em conta a importância do papel e da participação das instituições religiosas no início da construção da sociedade portuguesa. É eleita pelo número de igrejas que chegam à contemporaneidade e pela documentação e estudos disponíveis. As igrejas são escolhidas como obras exemplares para pensar os processos da prática e a formação de um saber de fazer, na relação com as condições do território e as circunstâncias de cada época. Os critérios para a selecção dos edifícios observados, estabelecidos pelo trabalho realizado durante o doutoramento, circunscrevem o âmbito da investigação dentro da arquitectura religiosa e limitam o número de casos de estudo. Elegem-se as obras construídas em território nacional que pelo desenho, capacidade técnica, composição e expressão representam um *modo*, construído e transformado ao longo do tempo, deixando de fora as sés ou catedrais, os edifícios experimentais e as soluções sem continuidade, os edifícios de programas complementares (mosteiros e claustros) e de pequena escala. Com base nestes critérios e de acordo com o tema do artigo é eleito um conjunto restrito de igrejas de três naves, construídas entre meados do século XII e meados do século XVI, que representam uma espécie de segunda linha da arquitectura religiosa portuguesa, paralela aos grandes monumentos nacionais.

⁷ As fachadas dos edifícios de três naves construídos a partir de meados do século XII apresentam duas configurações distintas. Umas seguem o modelo basilical dos primeiros mosteiros beneditinos construídos em Portugal, como os de S. Pedro de Rates e S. Salvador de Travanca, e são compostas por uma empena tripartida de alturas desiguais, com o plano central coberto por telhado de duas águas e elevado em relação

O desenho base das fachadas basilicais beneditinas é definido por um plano recortado que se eleva na zona central, assinala a posição do portal e a respectiva entrada para o interior do espaço sagrado. Esse desenho pode ser interpretado como uma empena organizada em três partes ou como uma empena contínua. No primeiro caso, as partes são destacadas pela disposição dos elementos construtivos – contrafortes, aberturas e frisos – como também, pelas suas próprias medidas, proporções e materialidade. A igreja de S. Pedro de Rates é um exemplo de uma empena tripartida, sendo que o plano central é marcado por pesados contrafortes, pelo portal principal e por uma rosácea na parte superior e os planos laterais são praticamente cegos.⁸

No caso de a empena ser contínua as três naves estão alinhadas pelo mesmo plano e os elementos que compõem a fachada concentram-se em torno do portal definindo um corpo saliente em relação à empena. A igreja de S. Salvador de Paço de Sousa revela como essa solução representa, normalmente, uma redução do número de elementos que compõem a fachada e ao mesmo tempo uma marcação mais clara do portal principal e da respectiva entrada no espaço sagrado.⁹

A ligação entre o plano da fachada e o portal é mediada pelos diversos elementos que compõem o conjunto. O desenho desses elementos transportam não só princípios construtivos, como também a linguagem e estética coevas, definindo o carácter mais pesado e compacto das volumetrias ou a expressão mais fina e recortada dos planos.

Os contrafortes são um dos elementos que permitem observar as transformações que ocorrem nas fachadas e a sua evolução ao longo do tempo. Em comparação com as igrejas de S. Pedro de Rates ou de S. Salvador de Paço de Sousa, a igreja de Santa Maria do Olival, em Tomar, apresenta dois contrafortes bastante estreitos e verticais que se estendem ligeiramente para lá das empenas laterais, demarcando o plano central e afirmando a verticalidade procurada nos edifícios góticos. Os contrafortes estão assentes numa base rectangular e apresentam dois níveis, o primeiro segue um alinhamento com o topo dos vãos laterais e o segundo termina no alinhamento do eixo da rosácea. Esta relação de desenho e equilíbrio entre os diversos elementos revela-se fundamental para a alteração da composição das fachadas e para a transformação da percepção dos modelos góticos face aos modelos românicos.

Ao nível das aberturas, as fachadas podem apresentar para além do portal principal uma rosácea, um óculo ou um janelão na parte superior do corpo central e frestas no enfiamento das naves laterais. O desenho e a dimensão destas aberturas adapta-se, por um lado, às necessidades do edifício, à sua localização geográfica e às condições climatéricas e, por outro, à linguagem que este pretende comunicar. As obras construídas ao longo do século XIII, vinculadas ao gótico, procuram que a iluminação interior contribua para uma maior unificação dos espaços em relação ao período românico e, nesse sentido, igrejas como a de Santa Maria do Olival, começam a apresentar, em relação aos edifícios românicos, frestas de maiores dimensões não só ao nível do corpo das naves como também da fachada principal. A observação da composição das fachadas ao longo do tempo revela que as suas aberturas vão perdendo importância, numa primeira fase para as frestas da cabeceira e depois para as fachadas

aos planos laterais, cobertos por telhados de uma água. E outras seguem um plano de composição geométrica mais simples, no qual as três naves são cobertas por um único telhado de duas águas, como é o caso dos mosteiros cistercienses de São João de Tarouca ou de Santo André de Fiães. Dado o âmbito do trabalho, este segundo conjunto de fachadas será apenas observado pontualmente para realçar as questões relacionadas com a alteração do sistema de composição espacial interior, a obtenção de uma certa clareza volumétrica e a expressão da linguagem da fachada.

⁸ A fresta actualmente existente do lado da epístola foi reconstruída durante as intervenções da DGEMN e substituiu dois pequenos óculos que faziam parte da primitiva construção, não sendo possível estabelecer ao certo se as frestas na fachada faziam parte do programa inicial da reforma beneditina.

⁹ No entanto, as importantes transformações modernas ocorridas durante os séculos XVI e XVII, como também as operações de restauro e conservação levadas a cabo pela DGEMN durante a primeira metade do século XX, obrigam a ter uma certa cautela em relação às leituras e interpretações que podem ser feitas na contemporaneidade sobre o desenho da fachada principal deste edifício.

laterais e clerestório. Assim, verifica-se que os primeiros edifícios construídos ao longo do século XII, como a igreja de Travanca, apresentam nas fachadas principais portal, frestas muito encerradas e panos de parede praticamente cegos; na passagem para o século XIII, durante a transição do românico para o gótico, e ao longo do século XIV, edifícios como Paço de Sousa, Santa Maria do Olival ou Graça de Santarém desenvolvem, sobretudo, os seus portais e rosáceas, mantendo os planos laterais praticamente cegos; e, já nos séculos XV e XVI, igrejas como as de Caminha, Azurara, Golegã ou São João Batista de Tomar reduzem as dimensões das rosáceas, transformando-as por vezes em óculos, concentrando todos os meios na actualização da sua linguagem através do desenho e acabamento dos portais.

Para além dos contrafortes e das aberturas salienta-se ainda a importância dos frisos para a caracterização de alguns edifícios. No caso de Paço de Sousa, essa faixa horizontal no exterior encontra-se a meia altura nos panos laterais da fachada principal e contorna o corpo do edifício, apresentando um desenho de um cordeado entrelaçado.¹⁰ No interior, esse friso define a cota de arranque das frestas, o alinhamento dos capitéis das naves e da cabeceira e contorna o interior dos absidiolos com motivos vegetalistas.¹¹ O desenho e posição destes frisos sugerem que houve a intenção de criar dois níveis e definir uma escala de aproximação ao edifício e uma linha de separação entre o plano horizontal (ao nível do observador) e o plano vertical onde se concentra a maior parte do ornamento.

Paralelamente à observação dos edifícios no sítio, o trabalho de investigação realizado em torno de documentos desenhados¹² desempenha um papel fundamental na caracterização do processo de (voltar a) ver. Estes documentos são um instrumento decisivo para a definição da metodologia disciplinar que se pretende aprofundar – «ver pelo desenho».¹³

Como método próprio de observação, o desenho tem um domínio operativo, define a adequada colocação de um ponto de vista e permite fazer escolhas, entre o que é representado e o que fica de fora.¹⁴ O estudo dos documentos desenhados e a produção de novos desenhos define assim o modo de ver a arquitectura e pensar os seus problemas. A apreensão do edifício através do desenho possibilita uma aproximação abstracta à sua espacialidade, disposição e proporção das partes e composição do todo. E ao mesmo tempo, uma aproximação, de ritmo lento, marcada não só pela definição de um ponto de vista como também por uma visão e conhecimento da obra no local através de esboços, notações de medidas e registo de detalhes.¹⁵

¹⁰ Que poderá pertencer ainda a uma fase anterior à reconstrução beneditina do século XII.

¹¹ Sobre o desenho dos frisos românicos ver Joaquim de Vasconcelos, *Arte Românica em Portugal*, reproduções seleccionadas e executadas por Marques Abreu (Porto: Marques Abreu, 1918).

¹² Plantas, cortes e alçados realizados pela DGEMN no período das intervenções, que registam o estado do edifício antes e depois das obras.

¹³ “(...) ver pelo Desenho (proposição habitual no Mestre Frederico George, quando se referia a uma observação activa – observação registada – e literalmente se pode traduzir por: “Desenhar para ver”, exige a noção de que os objectos da observação, contêm uma mensagem e que por isso, uma sua representação é um sistema autónomo à realidade, mas que lhe é equivalente. (...) O desenho tem deste modo funções de estrutura antecipativa.” Miguel Mira George Rodrigues, “Desenho, propedêutica da acção projectual aplicada: reflexões sobre uma experiência em particular” (Tese de Doutoramento, Universidade Lusíada de Lisboa, Faculdade de Arquitectura e Artes, 2010) 1: 52.

¹⁴ “«Ver» é o desígnio maior do desenho de representação. Significa isso que o cotejo entre a imagem real e a imagem desenhada é a chave de uma percepção privilegiada. Só «vê» quem desenha. Se a percepção se dedicar ao desenho como realidade em si mesmo, apesar do âmbito se reduzir – surgindo a abstracção retirando-se a empatia – pode continuar a afirmar-se. Só «vê» quem desenha.” Joaquim Vieira, *O Desenho e o Projecto são o mesmo? – outros textos de desenho* (Porto: Publicações FAUP, 1995) seis lições: 90.

¹⁵ “O desenho está pois associado à recolha do saber, numa função operativa de pesquisa do desconhecido (interior e exterior ao sujeito), intérprete dos fenómenos e dos sentidos, complemento de análise e garante de síntese. Como fonte de saber, permite ordenar a fruição visual e a reflexão sobre ela feita, disciplinando assim os mecanismos mentais relativos às preciosas propriedades de ver e ler, em gestos feitos de gestos.” Miguel Mira George Rodrigues, “Desenho, propedêutica da acção projectual aplicada: reflexões sobre uma experiência em particular” (Tese de Doutoramento, Universidade Lusíada de Lisboa, Faculdade de Arquitectura e Artes, 2010) 1: 48.

A partir da comparação dos desenhos de oito edifícios apresentam-se agora hipóteses de trabalho sobre uma possível leitura de conjunto que procura estabelecer relações de continuidade e permanência e ao mesmo tempo discutir os caminhos da inovação. A observação das fachadas juntamente com o seu desenho esquemático permite explorar a sua composição e a relação entre as partes.¹⁶

O primeiro edifício observado é a igreja de S. Pedro de Rates. As prolongadas fases de construção, juntamente com a redução do programa construtivo beneditino e as dificuldades de conclusão da obra à medida que esta se aproximava do fim, estão expressas na sua fachada, que apresenta naves laterais com diferentes dimensões e portal principal desalinhado em relação ao eixo da nave central. A pesquisa realizada em torno dos traçados reguladores sugere a existência de uma relação de medida (36 palmos) entre a largura do corpo central e a cota mais elevada dos telhados das naves laterais (aproximadamente 7.92m). (D.1.1)

A fachada principal da igreja de S. Salvador de Paço de Sousa sugere uma certa evolução em relação à obra de Rates. Apesar da largura exterior do corpo das naves ser semelhante entre os dois edifícios (84 palmos), em Paço de Sousa os telhados encontram-se a uma cota mais elevada, transformando significativamente as proporções da fachada basilical. A observação dos desenhos permite ainda estabelecer relações de medida e alinhamentos mais precisos entre os diversos elementos que compõem a fachada, nomeadamente, ao nível dos alinhamentos definidos pelo arranque dos telhados e a definição de um eixo de simetria entre o topo do portal e o topo dos telhados da nave central, dividindo a fachada em duas partes iguais com 34 palmos de altura (aproximadamente 7.48m). (D.1.2)

A comparação destas duas igrejas beneditinas com a igreja militar de Santa Maria do Olival aponta o modo como pequenas alterações ao nível do desenho da fachada alteram a percepção do edifício. Apesar dessas alterações fazerem apenas um acerto das proporções do corpo das naves permitem desenhar um edifício ligeiramente mais estreito, vertical e alongado. Se em relação a Rates a diferença é mais notória, em relação a Paço de Sousa as naves laterais foram apenas ligeiramente elevadas (aprox. 1 palmo) e no corpo central foi ampliada a inclinação dos telhados.¹⁷ A comparação da largura exterior do corpo dos dois edifícios revela que Santa Maria do Olival é mais estreita (aprox. 6 palmos) e mais alta (aprox. 3 palmos). Para a percepção de uma maior leveza da construção contribuem ainda o maior número e dimensão das aberturas, a redução da expressão dos contrafortes e o desenho do portal. (D.1.3)

Na continuidade do alinhamento de edifícios proposto, a igreja de Santa Maria da Graça de Santarém é uma obra especial, no contexto do gótico e da passagem do século XIV para o século XV, seguindo o sentido da evolução do gótico do sul, com espaços cada vez mais amplos e verticalizados. A sua fachada apresenta uma ligeira ampliação em relação aos planos observados em Paço de Sousa e Santa Maria do Olival. Para além da actualização formal ao nível das dimensões, observa-se também uma actualização ao nível da linguagem do portal e da rosácea, resultante de influências coevas do estaleiro da Batalha. Ao nível do desenho salienta-se ainda a sobreposição do corpo central sobre os telhados laterais, esta sobreposição permite ampliar as suas dimensões, criando ao mesmo tempo uma certa ambiguidade na ligação entre as empenas e os contrafortes que as separam. (D.1.4)

A observação do desenho e das medidas da igreja matriz da Lourinhã possibilitam não só a compreensão da sua composição como também uma aproximação mais rigorosa às suas dimensões, contrariando algumas das leituras que a têm classificado como uma obra menos relevante no contexto das principais igrejas paroquiais construídas nos

¹⁶ Com base em levantamentos parciais no sítio, são apresentadas as medidas das fachadas. Após diversas comparações optou-se por apresentar, para além das dimensões em metros, os valores em palmos de 22cm, medida medieval de referência que ajuda a perceber o sentido das reduções e ampliações dos edifícios, contudo, não encontramos qualquer documento que confirme o uso desta medida na construção das obras em estudo.

¹⁷ Enquanto nas igrejas românicas de São Pedro de Rates e Paço de Sousa os telhados fazem o remate das empenas, em Santa Maria do Olival estas elevam-se acima dos telhados prolongando a fachada.

séculos XIV e XV. Em relação à largura total da fachada sublinha-se a sua proximidade com a de Santa Maria do Olival (aprox. 78 palmos). Quanto à largura da nave central, e seguindo a tendência dos edifícios construídos ao longo do século XV, esta é equivalente à da igreja da Graça de Santarém (aprox. 40 palmos). A simplicidade da sua fachada com portal saliente e rosácea recupera a clareza do desenho de Paço de Sousa, atingindo uma grande harmonia entre a dimensão dos elementos e as proporções da empena. (D.1.5)

A igreja de São Domingos de Vila Real foi iniciada na primeira metade do século XV e parece ter sido construída com base num compromisso entre a tradição românica das terras do norte e a actualização do modelo basilical que lentamente se vai instalando por todo o país. Nesse sentido, observa-se ao nível da composição da fachada que as suas dimensões e proporções são igualmente próximas daquelas observadas em Santa Maria do Olival e que, simultaneamente, a sua linguagem arcaizante retoma a construção de contrafortes mais pesados e reduz a dimensão das aberturas. (D.1.6)

Já na passagem do século XV para o século XVI é iniciada a matriz de Azurara. As características da sua obra conferem-lhe uma particularidade que tornam inevitável a sua presença nesta selecção de oito edifícios. Da observação do seu alçado importa salientar o modo como o corpo central se destaca em relação às paredes das naves laterais definindo claramente dois planos distintos e sublinhar as dimensões impressionantes da largura da fachada, sobretudo, ao nível do corpo central (aprox. 38 palmos),¹⁸ que atinge uma dimensão praticamente equivalente àquela observada na igreja da Graça de Santarém, sendo essa largura igual à altura do resalto na fachada e metade dessa largura (aprox. 14 palmos) o alinhamento que define o centro do portal e o topo da porta de acesso ao espaço sagrado. (D.1.7)

O último edifício aqui observado é a igreja matriz da Golegã, igualmente construída na passagem do século XV para o século XVI. Apesar de apresentar dimensões relativamente mais reduzidas ao nível da elevação dos telhados, em relação aos outros edifícios até aqui observados, a sua obra é um exemplo de rigor e de clareza volumétrica. De todo o conjunto salienta-se a composição da fachada principal, com portal e óculo flamejantes muito evoluídos, juntamente com uma torre sineira bem dimensionada sobre o lado sul. Sublinha-se ainda o facto de a largura do corpo central ser equivalente àquela verificada na matriz de Azurara (aprox. 38 palmos). (D.1.8)

2. A EXPRESSÃO DA MATERIALIDADE

Os materiais estão directamente relacionados com a composição da fachada, com o desenho e disposição dos seus elementos e com a expressão, qualidade e acabamento da obra. A decisão entre blocos de pedra aparelhada ou alvenaria rebocada revela o sentido e a medida do que é apropriado para cada edifício em cada uma das suas partes.

A escolha dos materiais está associada a um compromisso entre a finalidade da obra, os recursos técnicos existentes, os meios disponíveis e o acesso a esses materiais; no entanto, o factor geográfico e a compreensão da obra no lugar são decisivos para o entendimento da expressão dos edifícios e para a construção de uma leitura de conjunto. Se, por um lado, a leitura abstracta a partir do desenho das fachadas sugere uma certa familiaridade entre os oito edifícios anteriormente apresentados; por outro, a leitura dos edifícios no local, sugere uma divisão entre as igrejas do norte e as igrejas do centro e do sul. O carácter, o aspecto, a cor e a textura torna-os diferentes alterando, em alguns casos, a percepção das suas dimensões e proporções.

A observação das obras do ponto de vista da sua expressão material procura clarificar algumas das questões abordadas no primeiro ponto sobre a composição formal das fachadas, a partir da discussão do papel do ornamento como plano de mediação entre as diversas partes do edifício, entre os diferentes planos da fachada e a articulação entre diferentes materiais, definindo o seu lugar exacto, pormenor e acabamento.

¹⁸ Essa é uma característica dos principais edifícios construídos, sobretudo, a partir do início do século XV, que para aumentarem a unidade do espaço interior, aumentam a largura da nave central, reduzindo as naves laterais praticamente a corredores de acesso às capelas laterais.

Os edifícios com fachadas em pedra aparelhada procuram retirar o máximo de partido da expressão alcançada pela construção de diferentes planos. A impossibilidade de obter fortes contrastes entre diferentes materiais aumenta a necessidade de procurar jogos de luz e sombra mais intensos, principalmente na zona do portal, explorando o facto de essa se encontrar orientada a poente. Tanto na igreja de São Pedro de Rates, como na igreja de Paço de Sousa, o enquadramento definido pelos contrafortes salientes em relação ao plano da fachada, juntamente com a profundidade do portal, permitem que esse jogo de luz e sombra seja trabalhado de acordo com o recorte das arquivoltas e dos colonelos. O corte e o talhe das pedras do portal principal assumem um papel fundamental na marcação do espaço de entrada pelo modo como estabelecem contraste com os blocos de granito da fachada.¹⁹

Depois do período românico e com a redução das preocupações defensivas por parte das igrejas, assiste-se, sobretudo, na região centro e sul, a um aligeirar do carácter compacto e maciço dos edifícios. Mesmo pertencendo a uma ordem militar, a igreja de Santa Maria do Olival revela bem como essa transformação ocorreu. A sua fachada, apesar de ser igualmente constituída por blocos de pedra, tem uma expressão completamente diferente da dos mosteiros beneditinos. O tom amarelado da pedra juntamente com a redução da importância e dimensão dos contrafortes, a grande dimensão da rosácea e a introdução de janelas nos panos laterais, transforma o aspecto do conjunto e aumenta a comunicação entre o interior e o exterior.

A expressão dos edifícios é também trabalhada a partir da combinação de processos construtivos e de materiais no sentido de qualificar partes específicas da obra. Tanto a igreja da Graça de Santarém como a matriz da Golegã apresentam na sua fachada uma divisão entre o pano central em pedra aparelhada e os panos laterais em alvenaria rebocada. Nestes casos a combinação de materiais assinala não só a mudança de plano e a ligação entre as diversas fachadas deixando à vista os blocos de pedra que desenham os cunhais, como também, a transição entre os diversos elementos que compõem o pano central da fachada. No caso específico da matriz da Golegã é possível identificar uma escala de acabamento e pormenor no talhe da pedra que começa com a pedra aparelhada da fachada, passando pelo remate dos contrafortes sob a forma de pináculos e pelo desenho do óculo ladeado por duas esferas armilares e sob escudo real e terminando com o portal, ladeado por colunas torsas, de acabamento extremamente fino e recortado pela decoração vegetalista. A posição e dimensão da torre sineira colocada sobre o lado sul da fachada, para além da monumentalização do conjunto, introduzem também uma sombra sobre a zona do portal que, dada a localização do edifício, poderá ter uma função prática de protecção contra a insolação.

No seguimento de algumas políticas de intervenção e interpretação dos períodos artísticos por parte dos serviços da DGEMN, foram deixadas à vista, em alguns edifícios, as alvenarias de pedra miúda, alterando significativamente a leitura e interpretação da sua forma e expressão na contemporaneidade. Em alguns casos essa opção acabou por dar lugar à reposição a um acabamento em reboco pintado de branco, como na igreja da Graça de Santarém; no entanto, em muitos outros essa alteração não chegou a acontecer. Um dos exemplos onde se percebe claramente que essa opção altera a percepção do edifício é na igreja matriz da Lourinhã. A clareza do desenho da sua fachada, com portal saliente e a dimensão e potência do conjunto da cabeceira com capela-mor e torre sineira em pedra aparelhada perdem-se em parte não só pela redução do contraste entre as volumetrias, como também pelo aspecto tosco e pobre transmitido pelas fachadas do corpo da igreja.

Ao contrário da matriz da Lourinhã, a igreja de São João Batista de Tomar apresenta o corpo das naves rebocado de branco e é um dos exemplos onde se pode

¹⁹ “A qualidade que à primeira vista se impõe à nossa atenção è a solidez admiravel das construcções, o amor com que se transformou um material ingrato – o pobre granito, duro e mudo, n’uma legenda animada, florida, graças à variedade inexgotavel dos seus motivos de ornamentação. É todo um alfabeto novo, applicado a uma linguagem symbolica, digna de sério estudo.” Joaquim A. F. Vasconcelos, *A Arte Românica em Portugal* (Lisboa: Publicações D. Quixote, 1992), 12.

observar como esse contraste entre materiais pode alcançar grande intensidade e onde o portal assume um papel especial na marcação da entrada para o espaço sagrado. O remate recto da empena do corpo central, juntamente com a simplicidade do desenho do óculo e com o acabamento da fachada rebocada de branco permite realçar de modo particular o desenho do portal manuelino e construir um equilíbrio entre a igreja e a torre sineira colocada sobre o lado norte da fachada principal.

3. O DESENHO DO PORTAL

A marcação dos acessos ao interior do espaço sagrado, principalmente a marcação do portal principal, assume um papel importante na caracterização e qualificação das obras. Depois da cabeceira, a fachada principal e o seu portal são os elementos mais importantes do corpo das naves. A observação dos edifícios em estudo sugere a organização de dois conjuntos de portais. O primeiro referente a edifícios com portal saliente ao plano da fachada e o segundo referente a edifícios com portal justaposto à fachada.

Os portais salientes funcionam como um volume independente que se encosta ao edifício e usa parte da espessura da fachada para aumentar a sua profundidade e para construir um patamar de transição entre o exterior e o interior. A sua dimensão permite criar um espaço coberto que separa o interior do exterior. Em S. Pedro de Rates, o volume do portal reforça o carácter compacto da fachada não só pelo modo como integra os contrafortes como também pelo modo como se une ao corpo central.

Em Paço de Sousa, o portal, enquadrado pelos contrafortes, destaca-se claramente do plano da fachada, apresentando um remate superior recto, sustentado por dez cachorros decorados com figuras animais e humanas, que o projectam sobre o alinhamento dos contrafortes. O exterior é separado do interior apenas por um degrau existente junto à porta. Apesar das diferenças na definição dos volumes, os portais dos dois edifícios são compostos por cinco arquivoltas assentes sobre capitéis e colonelos.

A marcação de volumes salientes em relação ao plano da fachada é uma estratégia que se prolonga para além dos séculos XII e XIII, sendo possível observar alguns exemplos pelo menos até ao século XV. A igreja matriz da Lourinhã, construída na passagem do século XIV para o século XV, apresenta igualmente volume saliente e portal com cinco arquivoltas sobre capitéis e colonelos historiados com cenas bíblicas. Pelo facto de a fachada não apresentar contrafortes, o portal ganha uma importância particular no desenho do conjunto por ser o único elemento saliente.

Localizada a poucos quilómetros da Lourinhã e construída no mesmo período, a igreja de São Leonardo de Atouguia da Baleia apresenta uma solução mais simples, com três arquivoltas ligeiramente apontadas, assentes em colunas com capitéis zoomórficos. No entanto, dada a diferença de proporção entre as naves, o portal da Atouguia não assume a mesma posição de destaque e de elemento de equilíbrio na composição da fachada, como se verifica na matriz da Lourinhã.

Um dos edifícios que prolonga na região norte o uso da solução do portal saliente é a igreja de São Domingos de Vila Real. Tal como em São Pedro de Rates e em Paço de Sousa, o portal é enquadrado pelos contrafortes e aproveita a espessura da parede para aumentar a sua profundidade. O volume saliente é rematado por um plano inclinado e apresenta um arco quebrado assente sobre duas colunas, o portal apresenta três arquivoltas de arco quebrado sobre colunas mais altas.

No mesmo período, na região centro e sul, a actualização da linguagem convive com os processos construtivos mais experimentados, sendo possível por exemplo encontrar em São João Batista de Tomar, uma solução em alfiz para um portal manuelino, com arquivoltas de arco contracurvado com decoração vegetalista, flanqueado por pilastras prismáticas com nichos, rematadas por pináculos vegetalistas.²⁰

²⁰ “(...) O *manuelino*, inspirado na tradição românica que já acentuámos, prefere os temas gordos e túrgidos os efeitos da concentração decorativa no meio de largas superfícies nuas. Sente essencialmente uma dimensão, a profundidade, que o *plateresco* não procura. O lavrante manuelino constrói em volume em vez

Paralelamente aos volumes salientes de remate recto observa-se um conjunto importante de igrejas construídas ao longo dos séculos XIII, XIV e XV que apresenta uma solução de portal saliente inserido num gablete.²¹ Um desses edifícios é a igreja de Santa Maria do Olival com portal de três arquivoltas quebradas assentes sobre colunelos. O desenho e proporção do gablete colocado entre os contrafortes contribuem de forma particular para o equilíbrio da fachada e para a percepção de um aumento significativo da sua verticalidade. A estrutura mais leve do corpo do edifício reduz a espessura das alvenarias e dos elementos que a compõem, permitindo abrir vãos de maiores dimensões; nesse sentido, a profundidade do portal e a dimensão dos contrafortes diminui em relação às igrejas beneditinas. Dadas as transformações ocorridas nos terrenos em volta da fachada ao longo do tempo, é difícil perceber como era feito o acesso à igreja; no entanto, o patamar de ligação entre o interior e exterior apresenta uma característica particular na medida que se estende para o interior, criando um pequeno espaço de recepção que antecede uma escada de oito degraus promovendo um movimento descendente no sentido da capela-mor. Essa diferença de cota altera a percepção do observador, monumentalizando o momento de entrada e dando uma sensação de maior amplitude e unidade espacial. Esta solução pode também ser encontrada na igreja de Santa Maria da Graça de Santarém que tirou igualmente o máximo partido do terreno muito desnivelado em que foi implantada, não só para monumentalizar a entrada na igreja, como também todas as suas volumetrias, sobretudo, ao nível do transepto e da cabeceira.

Para além do exemplo observado na igreja de Santa Maria do Olival destacam-se, entre outros, os gabletes construídos nas fachadas principais das igrejas de São Francisco de Santarém e de São João Batista de Alcochete e nas fachadas laterais sul das igrejas de S. Francisco do Porto, Leça do Balio e da Lourinhã.

Os portais justapostos ao plano da fachada são mais comuns nas igrejas construídas a partir do século XV e parecem estar associados a uma actualização da linguagem dos edifícios. O contraste entre a actualização de partes especiais dos edifícios e a manutenção dos programas construtivos faz-se sentir com mais intensidade na região norte, onde se verifica um prolongamento de uma estética arcaizante. As «igrejas marítimas» de «ricas comunidades piscatórias e comerciais»,²² como as de Azurara e Caminha, revelam como a nova linguagem manuelina e renascentista contrastava com os pesados blocos de pedra aparelhada das suas fachadas. Os portais surgem nestas igrejas como uma peça escultória, um baixo-relevo rendilhado colocado sobre a fachada, assumindo um papel de destaque face ao acabamento e expressão do corpo do edifício. O contraste entre a pedra trabalhada do portal e a fachada cega em blocos de pedra revela um pensamento preciso sobre a forma, a posição e a expressão do ornamento, que serão continuamente explorados ao longo da história da arquitectura portuguesa.²³

NOTAS FINAIS

A investigação em torno dos princípios de desenho e forma da arquitectura portuguesa e a sua observação no tempo longo revela uma certa continuidade do uso da fachada basilical que está associada não só à manutenção dos programas construtivos das igrejas de três naves como também a uma certa espacialidade que caminha no

de multiplicar em superfície. É uma decoração de arquitectos e não de *plateros*.” Reinaldo dos Santos, *Conferência de Arte* (Lisboa: Sá da Costa, 1941), 34.

²¹ Essa solução poderá ter origem na igreja de S. Pedro de Ferreira que apresenta um corpo saliente bastante desenvolvido. Cf. Manuel Luís Real, *A igreja de S. Pedro de Ferreira, um invulgar exemplo de convergência estilística* (Paços de Ferreira: Estudos monográficos, 1986).

²² Rafael Moreira, “*Arquitectura: Renascimento e Classicismo*,” in *História da Arte Portuguesa*, dir. Paulo Pereira, (Lisboa: Círculo de Leitores, 1995) II:323.

²³ “O contraste entre a fachada e o interior, entre a riqueza e sobriedade, irá reaparecer em fase posterior do século XVII, na oposição entre o sóbrio invólucro arquitectónico e o revestimento de talha dourada.” George Kubler, *A Arquitectura Portuguesa Chã, Entre as Especiarias e os Diamantes (1521-1706)* (Lisboa: Vega, 2005), 170.

sentido da maior unificação entre os espaços mas que, nos edifícios com cobertura de madeira, não deixa de ficar presa aos modelos basilicais.

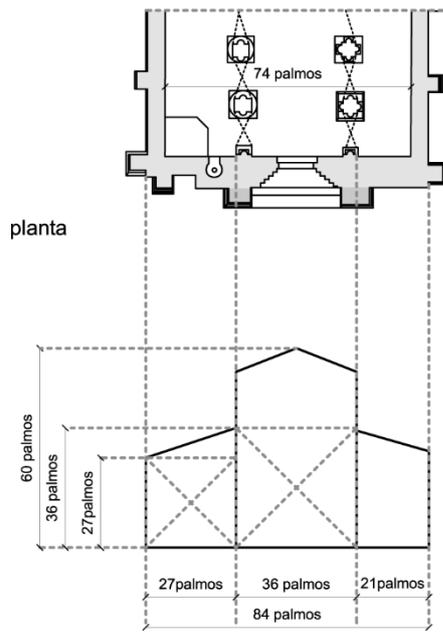
O conjunto de edifícios apresentados possibilita salientar não só a importância do desenho como instrumento fundamental para a construção de uma observação disciplinar no âmbito da arquitectura, como também a necessidade de um conhecimento da obra no sítio e do contexto que a envolve, tendo em conta a importância do factor geográfico para a definição da sua expressão.

A ligação entre o plano da fachada e as aberturas permite identificar a evolução do desenho e da composição dos diversos elementos que a compõem e procurar compreender o significado da obra, entendida como ornamento em si, através da sua estrutura formal e dos elementos que a individualizam. A qualidade do ornamento arquitectónico, ajustada aos valores e princípios da obra, define de forma precisa as mudanças de plano e de ritmo, a marcação dos lugares de passagem e as ligações entre interior e exterior, distinguindo a opção pela simplicidade de materiais e processos construtivos, do recurso a materiais e processos especiais, no sentido da qualificação da obra excelente.

A ligação entre o plano da fachada e a abertura é apenas uma escala de observação, um ponto de partida para a investigação do ornamento como elemento de mediação. A necessidade de estudar os edifícios a partir de outras escalas do ornamento é um trabalho essencial para um conhecimento mais profundo sobre a história da arquitectura portuguesa.

*Princípios de desenho e forma na arquitectura portuguesa.
O ornamento como elemento de mediação: do plano da fachada para a abertura*

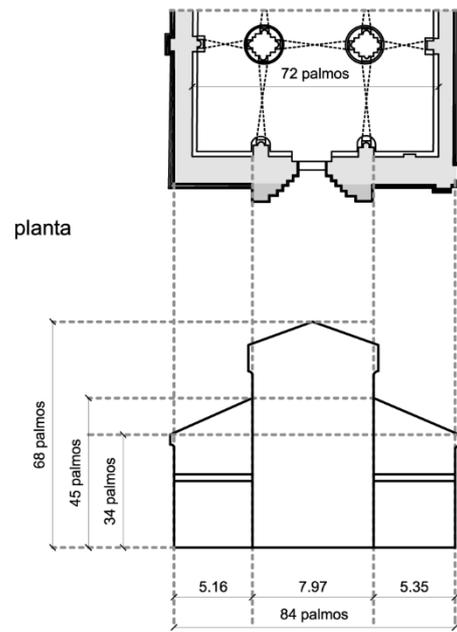
D.1.1 São Salvador de Rates



planta

desenho esquemático

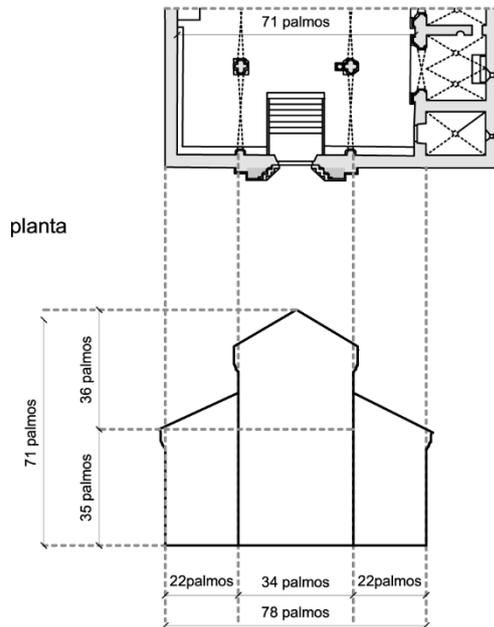
D.1.2 São Salvador de Paço de Sousa



planta

desenho esquemático

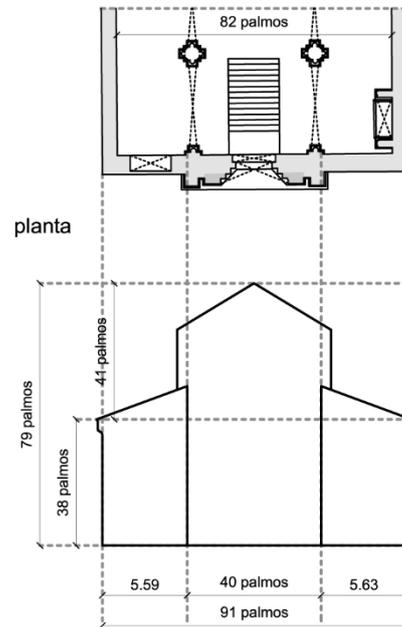
D.1.3 Santa Maria do Olival



planta

desenho esquemático

D.1.4 Santa Maria da Graça de Santarém

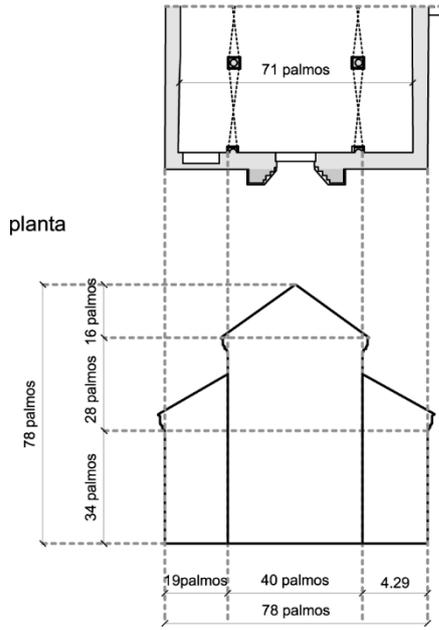


planta

desenho esquemático



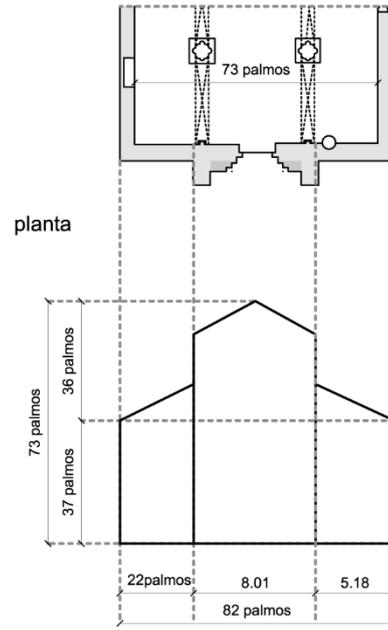
D.1.5 N. Sra. da Assunção da Lourinhã



planta

desenho esquemático

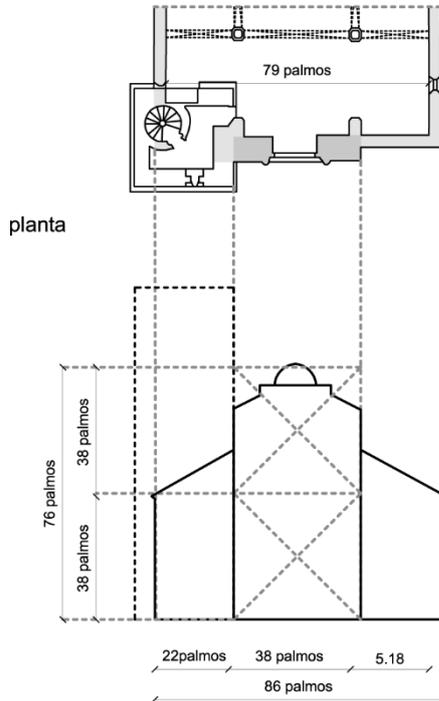
D.1.6 São Domingos de Vila Real



planta

desenho esquemático

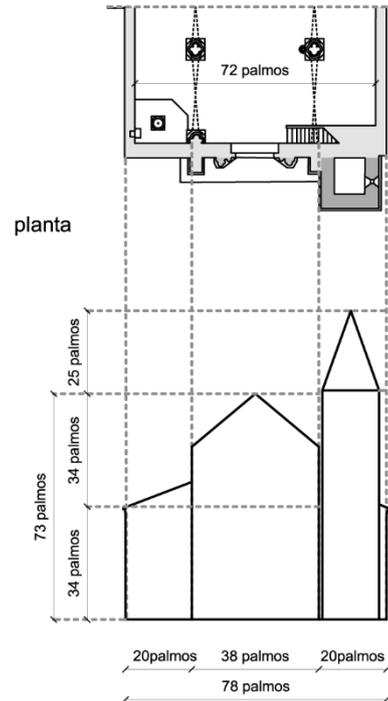
D.1.7 Santa Maria de Azurara



planta

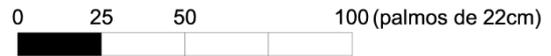
desenho esquemático

D.1.8 N. Sra. da Conceição da Golegã

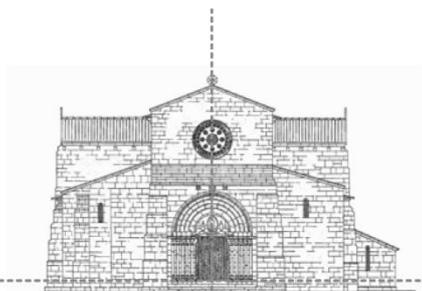


planta

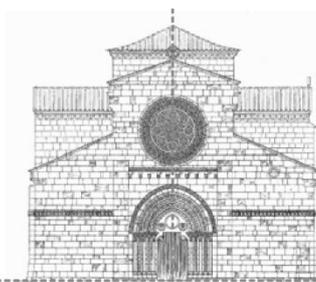
desenho esquemático



*Princípios de desenho e forma na arquitectura portuguesa.
O ornamento como elemento de mediação: do plano da fachada para a abertura*



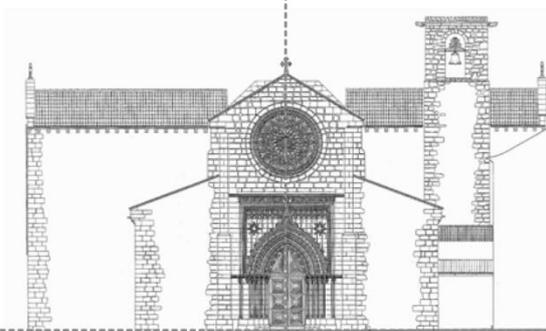
1. São Salvador de Rates, Póvoa de Varzim
SIPA DES.00010517



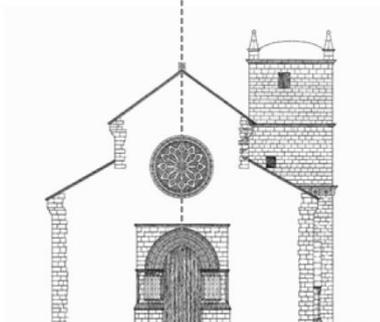
2. São Salvador de Paço de Sousa, Penafiel
SIPA DES.00010481



3. Santa Maria do Olival, Tomar
SIPA DES.00010565



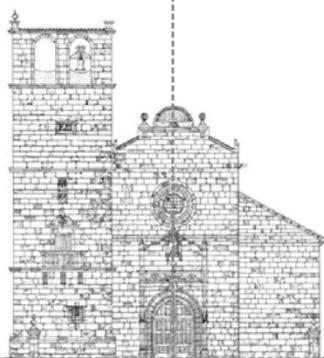
4. Santa Maria da Graça, Santarém
SIPA DES.00042020



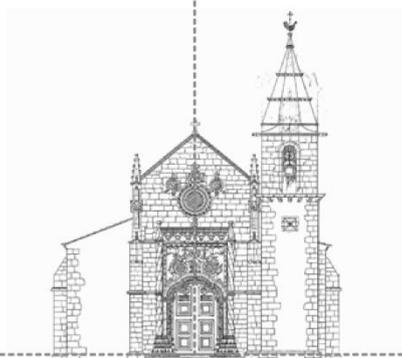
5. Santa Maria do Castelo, Lourinhã
SIPA DES.00010471



6. São Domingos, Vila Real
SIPA DES.00011066



7. Santa Maria, Azurara
SIPA DES.00053494



8. Nossa Senhora da Conceição, Golegã
SIPA DES.00010605



Esta página foi intencionalmente deixada em branco.