

BARROCO DO NORTE, BARROCO DO SUL - ALGUMAS REFLEXÕES

Margarida CALADO *

Neste final de século, e após terem surgido, sobretudo a partir da década de 80, novas gerações de historiadores da arte portuguesa, o que se traduziu numa relativa abundância de publicações, algumas das quais de síntese ¹, torna-se necessário reflectir sobre algumas questões.

Por outro lado, num momento em que o debate político se centra em torno das regiões, que julgamos dever ser entendidas não só numa perspectiva administrativa, mas também inseridas num contexto cultural e de tradições, a questão de divergências ou semelhanças entre o Norte e o Sul num plano artístico, pareceu-nos oportuna, até porque *a mesma tem sido ponto normalmente aceite pela historiografia da arte portuguesa, pelo menos relativamente a alguns períodos, como o Românico ou o Barroco sobre o qual pretendemos debruçar-nos.*

O período que iremos abarcar coincide precisamente com o reinado de D. João V, atendendo a que, no domínio da arquitectura, que, neste capítulo se sobrepõe a outras artes, existem provas de que, no final do século XVII e ainda nos inícios do século XVIII, arquitectos da Corte, como João Antunes, trabalharam no Norte, quer em Aveiro, no Túmulo da princesa Santa Joana, na sacristia da Sé de Braga ou ainda no Bom Jesus da Cruz, em Barcelos.

Por outro lado, no Sul, nomeadamente em Lisboa, o Terramoto de 1755 representou uma cisão na tradição joanina, embora seja indiscutível a presença dos arquitectos joaninos na reconstrução e uma linguagem que, pelo menos na arquitectura religiosa, reflecte a influência de Mafra, ou nos interiores, da Capela de S. João Baptista em S. Roque. No Norte, quer no Porto, quer em Braga, houve uma continuidade entre Barroco e Rococó, que é normalmente aceite pela historiografia tradicional, verificando-se permanências barrocas até épocas relativamente tardias, como é o caso da conclusão do Santuário dos Remédios em Lamego.

Uma outra questão é a dos limites geográficos daquilo que se entende por Norte e por Sul, neste contexto, parecendo-nos de aceitar que o Sul compreende pelo menos uma parte da região centro, a partir de Coimbra e estendendo-se até ao reino do Algarve, enquanto o Norte nas regiões mais interiores e onde o material dominante é o granito, estenderá a sua influência até às Beiras.

Barroco do Norte - Barroco do Sul, na perspectiva da historiografia da segunda metade do século XX

Logo no início dos anos 50, no terceiro volume da *História da Arte em Portugal*, da responsabilidade de Reynaldo dos Santos ², o estudo do barroco joanino no sul centra-se em Mafra, após o que se introduz um subtítulo «O Barroco setecentista no Norte», onde, sem qualquer nota introdutória, se lê: "O artista que domina a arquitectura do século XVIII no Porto e as suas irradiações no Norte, é Nicolau Nasoni, arquitecto Toscano...". O mesmo autor acentua

a longa permanência de Nasoni no Norte do País, sublinhando que a sua influência no Norte de Portugal terá sido superior à de Ludovice no Sul, salientando os nomes dos seus discípulos José de Figueiredo Seixas e António Pereira.

Na verdade, está por fazer o estudo sistemático da influência de Ludovice no Sul, quer a nível da arquitectura religiosa ou civil quer a nível da resolução dos retábulos de altar, quer também a nível da sua actuação na formação de arquitectos, o que feito de uma forma sistemática, talvez nos traga resultados surpreendentes.

Quanto à influência de Nasoni no Norte, Reynaldo dos Santos aponta: “O mestre trouxera já do barroco italiano certa exuberância decorativa que os monumentos de Lecce, no Sul da Itália, revela. Por isso no Porto foi-lhe fácil assimilar o sentido plástico que os monumentos seiscentistas traduziam, permitindo-lhe dar ao granito o volume, turgência e expressão decorativa que a matéria sugeria e as tradições nacionais vincavam”.

De notar ainda que para Reynaldo dos Santos Braga constituía outro foco regional do Barroco, referindo-se a obras como a Igreja dos Congregados, a Casa do Mexicano ou a Madalena da Falperra, que hoje são integráveis no rococó e atribuídas por Robert C. Smith a André Soares. Não obstante o que os progressos da investigação nos possam esclarecer, parece não haver dúvidas que apesar da mudança de vocabulário, há no rococó bracarense, sobretudo na sua expressão granítica, uma tradição evidentemente barroca.

No final da década de sessenta, no segundo volume dos *Oito Séculos de Arte Portuguesa*³, o mesmo Reynaldo dos Santos distingue, em subtítulos, «A arquitectura do século XVIII» de «O Barroco do Norte» e afirma: “A arquitectura barroca teve fontes de inspiração em todo o país. No Sul dominou a arte de Ludovice, e como matéria de escolha, o mármore; no Norte dominou Nasoni cuja arte se incarnou no granito, com uma irradiação particularmente original em Braga, no ciclo do rocaille...”, o que não representa qualquer novidade relativamente às opiniões já expressas no início dos anos 50, tal como a forma como o artista interpretou as tradições locais num material como o granito ou a irradiação da sua obra para Guimarães, Viana do Castelo, Barcelos ou Lamego, onde trabalhou. E conclui: “A arquitectura barroca do Norte, pela matéria, pela concepção e temas decorativos regionais, é talvez menos correcta, mas tem mais carácter que o barroco do Sul, é mais dinâmica, tem mais vivacidade e mais cor.”

Também alguns historiadores da arte estrangeiros se debruçaram sobre este período da nossa história artística, quer a nível geral quer através de estudos específicos.

Entre os primeiros, escolhemos a obra de George Kubler e Martin Soria, *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions, 1550 to 1800*, publicado em 1959⁴, cujos autores, curiosamente, encontram já no século XVII, expressões regionais no Barroco do Norte, apesar de, como afirmámos, aí terem trabalhado personalidades da Corte, como João Antunes. Assim afirmam: “At Oporto the north Portuguese taste for ornate surfaces continued to find expression through decorative schemes drawn from Dutch and Flemish sources. The façade of Congregados (1657-80) is a good example.” E acrescentam que a influência de desenhos extraídos de gravuras de Antuérpia é visível em Braga, depois de 1670, nas fachadas de algumas pequenas igrejas, como S. Vítor (1680), Franciscanos (1690), S. Vicente (1691) e Santa Cruz dos Remédios (1694). Quanto ao Sul de Portugal, salientam a obra de arquitectos como João Nunes Tinoco e João Antunes.

Em relação ao século XVIII, delimitam um período cronológico entre 1693, a descoberta do ouro do Brasil, e 1755, o terramoto de Lisboa. Ao longo destes anos, destacam Ludovice, que terá «adaptado as formas do Barroco romano aos hábitos reticentes do sul de Portugal». Contrariamente, o Porto “avidly absorbed the surcharged ornamental fashions of southern Italy brought by Niccoló Nazzoni (Nasoni)...”. Esta oposição ter-se-ia

concretizado na Torre da Universidade de Coimbra, atribuída por estes autores a Ludovice, e na Torre dos Clérigos, obra de Nasoni.

A partir de 1750, este gosto decorativo do Norte ter-se-ia libertado de todas as restrições: *"Each provincial centre, such as Braga, Viana, Barcelos, or Guimarães, tended to develop its own local style, compounded of themes drawn from Italian scenographic designs, from English furniture books, from German collections of architectural engravings, and from French goldsmiths drawings... In sharp contrast to the Italian atmosphere of Lisbon and southern Portugal is the ascendancy of Portuguese designers after 1750 in these northern districts. The importance of their contribution to architecture becomes apparent when we examine the work of their Brazilian contemporaries."*

Esta análise parece-nos sobretudo interessante, por encontrar no Norte uma interpretação nacional que se terá sobreposto quer às influências italianas introduzidas por Nasoni, quer a outras externas transmitidas pela gravura, enquanto o Sul, se terá prendido de forma mais erudita às formas tardias do barroco romano, trazidas por Ludovice.

Uma outra síntese estrangeira sobre a arte portuguesa é a obra de Yves Bottineau, *Baroque ibérique. Espagne - Portugal, Amérique Latine*⁵. Esta obra parte duma análise geral das condições históricas que assistiram ao desenvolvimento do barroco, nomeadamente no plano económico e no da mentalidade (ou psicologia colectiva). Depois, são analisadas algumas obras, portuguesas e espanholas, através de plantas, fotografias e pequenos comentários. Na primeira série são escolhidos o Bom Jesus de Braga e o Convento de Mafra, no que respeita ao reino de Portugal e do último diz-se: *"Mafra représente avec Queluz et la Lisbonne de Pombal la contribution du Portugal à l'art monarchique du XVIII^e siècle"*.

No capítulo 3, intitulado «Le style et la conception architecturale», no ponto em que se debruça sobre a análise arquitectónica dos edifícios de Portugal e do Brasil, o autor sublinha as diferenças existentes entre a arquitectura portuguesa e a dos restantes países da Europa, mesmo da Espanha, com a qual, *"apesar da importância comum dos edifícios religiosos, os elos permaneceram fragmentários"*. Sem compreender estas diferenças não se poderia entender o barroco em Portugal, cuja arquitectura deveria ser considerada de acordo com duas constantes: *"La première, mise en valeur par M. Germain Bazin, consiste dans la tendance rationnelle à l'unité, à la simplicité, au plan compact; la seconde, clairement signalée par M. George Kubler, dans la divergence entre le Portugal du Nord, porté vers la liberté ornementale des façades, et celui de Lisbonne et du Sud, que préoccupe davantage la structure."*

Assim para Yves Bottineau a oposição entre Norte e Sul de Portugal reflectir-se-á no Brasil, nas diferenças entre a arte da Baía e do Rio de Janeiro, herdeira do plano compacto e do gosto clássico de Lisboa, por um lado, e Minas Gerais por outro, cuja arte se desenvolve na tradição das soluções do Porto e do Minho, onde dominam as preocupações decorativas.

O historiador da arte que se debruçou sobre estas questões ao longo dos anos sessenta e setenta foi Jorge Henrique Pais da Silva, cujas obras dispersas foram publicados postumamente⁶. No texto inédito até 1986, então publicado sob o título «Nota sobre a arquitectura barroca em Portugal», este autor sublinha que muitos edifícios integrados em estudos sobre arquitectura barroca apenas o são, porque construídos ao longo dos séculos XVII e XVIII, ou por possuírem elementos decorativos considerados barrocos, sendo *muito restritas as soluções especificamente arquitectónicas que se possam considerar barrocas*. Segundo Pais da Silva, *"a arquitectura religiosa do mundo português durante a época barroca parece poder caracterizar-se por relativa pobreza de soluções espaciais, de dinamização de volumes, de alçados sinuosos. (...) Utilizaram-se elementos arquitectónicos e decoração arquitectural agitada - em portadas, janelas, óculos, nichos, frontões, remates de torres, pináculos, etc. - mas geralmente «inscritas» em superfícies planas, cuja calma quase nunca conseguiram perturbar"*. De acentuar que esta

análise é global, relativamente a todo o território, não distinguindo o norte e o sul de Portugal.

Num outro texto, que constituiu a sua comunicação ao Congresso Internacional de Estudos em Homenagem a André Soares ⁷, Pais da Silva chama a atenção para os estudos feitos até então, considerando-os de carácter precário, dada a *“ausência de sólidos inventários e de monografias seguras.”* Só depois do estabelecimento do «corpus» da arquitectura nacional dos séculos XVII e XVIII, através de estudos monográficos normalizados, acompanhados, para além da investigação documental, de levantamentos gráficos e fotográficos, será possível tirar conclusões ou estabelecer princípios de ordem geral. Estas, de acordo com o mesmo investigador, deveriam considerar *“a cultura arquitectónica vigente (estrutura e funcionamento do ensino teórico e do ensino prático, difusão doutrinal dos textos da especialidade, organização de estaleiros, peso de artistas não portugueses, etc.) até ao enquadramento económico e social (tipos de clientela, estatuto do arquitecto, institutos jurídicos de organização profissional, etc.)”*.

Ainda na década de 70, integrado na *História da Arte* das Publicações Alfa ⁸, surgiu um capítulo, da responsabilidade do professor J. A. Ferreira de Almeida, intitulado «O barroco e o rococó em Portugal e no Brasil», onde são dedicadas algumas páginas à arquitectura, talha e escultura no século XVIII. Aí se afirma que *“foi essencialmente na decoração que o barroco ganhou expressão própria em Portugal, um tanto nas fachadas e muito mais nos interiores, onde a talha de madeira e o azulejo alcançaram uma originalidade e riqueza sem paralelo”*. Essa exuberância decorativa terá surgido primeiro no Norte, mais precisamente em Braga, na fachada de pequenas igrejas como S. Vítor (1686), Ordem Terceira de S. Francisco (1690) e S. Vicente (1691), mas *“só no reinado de D. João V o barroco se implantaria duradouramente...”*. E o autor prossegue referindo alguns dos arquitectos que trabalharam para D. João V, como Juvara, Ludovice e Canevari, após o que se refere à importância de Nasoni na arquitectura do Norte, sem especificar características que o opusessem ao que se fazia no sul.

A morte de eminentes historiadores durante a década de 70, como Robert C. Smith, em 1975, ou o próprio professor Pais da Silva, em 1977, deixou por alguns anos um certo vazio na investigação da história da arte em Portugal até que a partir da década de 80 se começou a afirmar uma nova geração de historiadores.

É neste contexto que surge a *História da Arte em Portugal*, igualmente da responsabilidade das Publicações Alfa ⁹, onde os volumes 8 e 9 são dedicados, ao período barroco, o primeiro, «O limiar do Barroco» sob a direcção de Carlos Moura, e o segundo, «Do Barroco ao rococó» da responsabilidade de Nelson Correia Borges. Enquanto no primeiro caso, por razões que já foram aduzidas, não há referências significativas a uma oposição entre o Norte e o Sul de Portugal, já no texto de Nelson Correia Borges elas se tornam evidentes.

Aí, a propósito do estudo da principal obra do reinado de D. João V, se afirma: *“Maíra é o grande foco difusor da arte de João Frederico Ludovice na região da capital e mais para sul, mas não se pode ignorar outro foco igualmente importante, situado no Alentejo: a nova capela-mor da Sé de Évora, também concebida por Ludovice e com o patrocínio régio.”*

E, depois de analisar obras como S. João Baptista de Campo Maior, ou Nossa Senhora de Aires (Viana do Alentejo), Nelson Correia Borges foca a sua atenção *“no vale do Mondego e centro do país”* onde, segundo a sua expressão, *“as obras efervesceram, (...) mas a influência do estilo da corte chegou mais esmorecida.”* E prossegue com a análise da obra de Gaspar Ferreira, e outras, em Coimbra, Mangualde e Viseu, após o que afirma num parágrafo que julgamos necessário sublinhar no contexto em que vimos trabalhando:

“Quanto mais se caminha para o Norte, mais se esquece o barroco ludoviciano da corte. Aqui, junto ao Douro, o barroco participa também do carácter exuberante e festivo das pessoas. Desenvolve-se com uma

pujança cheia de pitoresco. As superfícies animam-se de movimentados elementos, carregam-se de ornatos variados. Extravasa-se o espírito ornamental que já aflorara no românico com energia popular. O granito, material quase exclusivamente utilizado, duro e de grossa textura, não permitia o lavrado fino, a execução perfeita e minuciosa dos mármore e calcários do sul, exacerbando o gosto pelo volume e pela opulência das formas, mas proporcionava a animação da arquitectura pelos violentos contrastes com as paredes revestidos de cal ou jogando com o efeito de claro-escuro nos elementos relevados."

E, após referir a igreja de Santo Ildefonso, o autor mais uma vez identifica o barroco do Porto com a personalidade de Nicolau Nasoni. Mas curiosamente, e ao contrário daqueles autores que citámos anteriormente, Nelson Correia Borges detecta uma certa resistência ao estilo de Nasoni e a *"consequente manutenção de um espírito mais nacional em alguns edifícios provinciais, como em Aveiro, ou Braga"* ou nas obras conventuais vindas de épocas anteriores.

Em 1989, José Femandes Pereira, na entrada «Barroco, Estilo», do *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*¹⁰ fazia o primeiro balanço do que tem sido entendido por barroco em Portugal, de Aarão de Lacerda a Nelson Correia Borges, mas nesta perspectiva têm também interesse entradas como Braga, Porto, Lisboa, a primeira e a última da responsabilidade de José Femandes Pereira, «Porto, cidade do» entregue ao professor Joaquim Jaime Ferreira Alves. Em relação à primeira, o autor sublinha o seu carácter plano, que terá sido um obstáculo à multiplicação de pontos de vista cara à cidade barroca, e chama a atenção para a importância do mecenato de D. Rodrigo de Moura Teles, importante sobretudo pelo santuário do Bom Jesus do Monte, e do arcebispo D. José de Bragança, cujo incentivo contou com a colaboração de André Soares, cujas *"fachadas cenográficas"* deram à cidade *"a fisionomia tardo barroca e rococó que a caracteriza"*. E termina: *"... Braga permanece, tal como o Porto, como a mais barroca das cidades Portuguesas."*

Na entrada «Lisboa», o mesmo autor regista a ausência de um projecto global de transformação da cidade, considerando que abortou *"a definição de uma unidade urbana dignificante de um monarca absoluto e da capital de um império"*, e concluindo que *"o terramoto de 1755 arrasava uma cidade tocada epidermicamente pelo urbanismo barroco..."*.

Quanto ao Porto, o professor Ferreira Alves considera, logo de início que esta cidade *"... é um dos marcos importantes na história da arte barroca portuguesa."* E sublinha: *"... a cidade setecentista encontrou no barroco, através das fachadas aparatosas e dos interiores de talha refulgente pelo ouro, a expressão que lhe confere o aspecto característico que em grande parte conserva."* A primeira metade do século XVIII é, segundo este investigador, marcada por duas tendências, uma tradicional, ligada aos conceitos espaciais do maneirismo e outra, moderna, que irá *"utilizar uma nova linguagem decorativa"*, ligada às obras de renovação da Sé, durante o período de «sede vacante» após a nomeação de D. Tomás de Almeida para Patriarca de Lisboa. Esta mudança deve-se a um conjunto de artistas do qual fazem parte Miguel Francisco da Silva, António Pereira e também, mas não exclusivamente, Nicolau Nasoni. Este gosto, ligado por um lado aos gostos tradicionais da clientela, por outro ao próprio conservadorismo estilístico dos artistas, permanecerá ao longo da segunda metade do século XVIII, não obstante a introdução de formas neoclássicas.

Chegamos finalmente à última grande síntese publicada sob a direcção de Paulo Pereira, a *História da Arte Portuguesa*¹¹, onde o capítulo dedicado ao «Barroco do Século XVIII» é da responsabilidade de José Femandes Pereira. Este é subdividido numa série de pontos, de que se destacam «A arquitectura régia» - Menino Deus, Capela-mor da Sé de Évora, Patriarcal, Capela de S. João Baptista e Palácio das Necessidades -, «A retórica arquitectónica: Mafra» e «A Arquitectura do Norte», em que se inclui o Bom Jesus de

Braga, a obra de Nasoni, André Soares e a arquitectura bracarense, a que acresce uma visão global das «Projeções regionais da arquitectura barroca» e da «arquitectura civil» e «A cultura arquitectónica» no que à primeira metade do século se refere. Parece-nos importante sublinhar que, neste caso, a distinção se exerce mais entre arquitectura régia e arquitectura do norte, embora o conceito *régio* aqui se possa identificar com a *corte*. Quanto à questão das oposições, ela é centrada a nível do mecenatismo, pois *“ao poder do rei contrapunha-se o poder da Igreja e será desta instituição que nascerá uma notável obra de arte cuja importância se equipara a Mafra, embora sejam distintos os seus valores icónicos e o programa artístico”* - o Bom Jesus do Monte.

De Nasoni são sublinhadas as qualidades de artista polivalente e as mudanças que influenciou na cidade do Porto *“e, por extensão, ... certas zonas do Norte do País. Nasoni soube compreender alguns valores essenciais da cultura arquitectónica da cidade (como o peso específico do lugar e o valor das fachadas); mas também é verdade que soube enfatizá-los com um discurso pessoal onde a fantasia domina.”*

Quanto a Braga, o autor valoriza também as capacidades de André Soares, que *“alterou qualitativamente a arquitectura bracarense: aumentou-lhe a cenografia, actualizou-a e deu-lhe um cunho erudito”*, mas não esquece a importância dos mecenas saídos da família real, D. José, irmão de D. João V, arcebispo entre 1741 e 1756, e D. Gaspar, filho ilegítimo do mesmo rei, que deteve o poder de 1757 a 1789.

Ao falar das «projeções regionais da arquitectura barroca», José Fernandes Pereira alerta para as *divergências regionais* e sintetiza: *“Esquemáticamente poderíamos dizer que é mais erudita nas proximidades das principais cidades; é mais compendial a Sul, tendencialmente mais decorativa a Norte; é mais rica e versátil no litoral e empobrece à medida que caminhamos para o interior.”*

Depois de termos feito uma análise que, apesar de não ser exaustiva, nos permite fazer um balanço da questão «barroco do Norte - barroco do Sul» ao longo da segunda metade do século XX, permitir-nos-emos algumas considerações:

1ª A correcta análise do problema só será, de facto possível, quando, como pretendia Pais da Silva, estiver completamente estabelecido «o corpus» da arte portuguesa do século XVIII, compreendendo não só o estudo das obras como o dos seus autores e encomendadores. Mas esse desejo, presente em todos nós, não nos poderá impedir de avançar com hipóteses, cada vez mais correctas à medida que a investigação se actualiza, como já o demonstra a última síntese referida.

2ª Uma nova forma de entendimento do barroco foi apresentada em Braga em 1996, no simpósio internacional *Struggle for Synthesis*¹², o conceito de obra de arte total, que deve levar a uma revisão da ideia por muitos aceite de que o Sul é mais estrutural e o Norte mais decorativo. Programas decorativos que incluem a talha, o azulejo e a pintura, de quadros e de tectos, contribuíram, de facto, para criar espaços inteiramente novos, e ajudarão também a pôr de parte a ideia que só existe barroco quando existem estruturas espaciais idênticas às de um Borromini ou de Guarino Guarini. No entanto, ao apreciar as obras nesta perspectiva, teremos de ter presente que a decoração das capelas dependia muitas vezes das irmandades e que estas as decoravam em tempos diferentes e tinham possibilidades económicas também diversas. Permanece a questão se, apesar desses tempos diferentes, o resultado final não permitiu uma leitura e apreensão globais ainda em plena época barroca. Será esta uma particularidade do barroco português que teremos de considerar.

3ª A grande alternativa poderá não estar entre Norte e Sul, mas entre as obras feitas *sob o patrocínio régio ou a sua directa influência e as que dependiam da Igreja (bispos ou ordens religiosas, ou mesmo párcos)*. Um dos aspectos que caracteriza o barroco é a concentração da Corte numa cidade - seja ela Roma, Viena ou Praga. D. João V não conseguiu fazer de Lisboa uma grande cidade barroca¹³, mas os esforços desenvolvidos ao longo do seu reinado apontam para a constituição de praças reais, alargamento de ruas e conseqüente melhoria da circulação, panorâmicas em socalcos, como aponta o projecto de Juvara para a Patriarcal, extensão da cidade ao longo do rio, com o projecto de um cais de Belém a Xabregas, prevendo o saneamento, as ruas traçadas a direito, os locais de embarque e desembarque. Terá ficado no plano que se conhece, da responsabilidade de Carlos Mardel, e por isso não passou de utopia, mas foi, sem dúvida, uma utopia barroca.

4ª D. João V, ao longo do seu reinado, não teve oportunidade de conhecer o país que governava; deslocou-se a Évora e Vila Viçosa, várias vezes, assim como a Mafra cuja construção acompanhou de perto. Em 1729, numa verdadeira odisseia, atravessou o país para ir ao Caia entregar sua filha mais velha D. Maria Bárbara ao rei de Espanha, e receber sua nora, *D. Mariana Vitória, na mais espectacular encenação barroca do seu reinado*. Visitou Tomar e no final da vida, por razões de saúde, deslocou-se várias vezes às Caldas da Rainha. Assim poucos dos seus súbditos terão tido oportunidade de aclamá-lo e beneficiar da sua generosidade. O seu mecenato, no entanto, alargou-se além dos limites geográficos das suas viagens, nomeadamente ao Louriçal, a Coimbra e a Campo Maior e é nas obras de responsabilidade régia que encontramos um gosto particular pela decoração em mármore e pela importação de pinturas italianas, preferidas mesmo em relação aos artistas formados em Itália como Vieira Lusitano.

5ª Ao longo do período joanino, os materiais tradicionais usados na decoração das igrejas por todo o país continuam a ser, como acontecia desde o século XVII, a talha dourada, o azulejo, a pintura devocional, de maior valor iconográfico que estético, alguma pintura de tectos, imagens de madeira estofada e policromada, que foram realizadas mesmo por escultores iniciados no mármore, como Claude Laprade ou José de Almeida. A qualidade artística das obras varia da corte ou dos grandes centros episcopais para a periferia, seguindo mais de perto os modelos italianos, ou cingindo-se à habilidade dos artesãos locais, como aconteceu no Algarve com as obras meritórias do entalhador Gaspar Martins, que alcançou grande originalidade. O «estilo nacional» da talha perdeu nas zonas periféricas para além da década de vinte e o modelo «joanino» manteve-se também para além dos anos 50, vindo a combinar-se com elementos do vocabulário *rocaille*, entretanto difundidos através de gravuras.

Mas não podemos deixar de sublinhar que as grandes criações do «estilo joanino» são para Lisboa e para o Porto obra do mesmo criador, Santos Pacheco que desenhou o retábulo-mor da igreja dos Paulistas e o retábulo-mor da Sé do Porto, montado com a colaboração do entalhador Miguel Francisco da Silva, que permaneceu no Norte contribuindo decisivamente para a implantação deste estilo, tal como o portuense Luís Pereira da Costa, que com ele colaborou na Sé do Porto¹⁴. Ao abordar esses regionalismos não podemos ignorar a influência da vizinha Espanha, nomeadamente da Galiza no que se refere ao Norte do país e da Andaluzia no que respeita ao Alentejo e Algarve; não só está documentada a presença de artífices do reino vizinho entre nós como esse intercâmbio

se verifica noutras épocas e no que ao Norte respeita não se pode ignorar as repercursões de trabalhos como a «Obradoiro» de Santiago de Compostela e de outras grandes obras realizadas na Galiza ao longo do século XVII-XVIII.

6ª No que toca às divergências entre Norte e Sul está por elaborar qualquer estudo que se refira à pintura, embora também aqui seja verdadeiro o modelo da oposição entre a corte e o resto do país. Assim o retrato de Corte, impulsionado por D. João V teve o seu grande craidor em Duprà, que trabalhou em Vila Viçosa e Coimbra, limites sul e norte da acção directa do rei. Os restantes retratos, da nobreza como do clero, são representações de valor iconográfico, algumas quase ingénuas e só na segunda metade do século XVIII a presença de Glama Ströberle no Norte terá contribuído decisivamente para uma melhoria do género.

No que respeita à pintura religiosa, D. João V preferiu os italianos e entre estes, Masucci, que trabalhou para Mafra, Évora e Lisboa, depois os artistas formados em Itália como Vieira Lusitano ou Inácio de Oliveira Bernardes. As igrejas da capital puderam contar com a colaboração de alguns destes pintores, ou de André Gonçalves, que apesar de não ter ido a Itália sabia adaptar com perícia as gravuras de Maratta e de outros pintores do início do século XVIII. No resto do país, nos conventos, eram monges e freiras que executavam a pintura devocional, muitos deles, aliás, inscritos na Irmandade de S. Lucas.

A pintura de tectos à maneira italiana foi conhecida em Lisboa desde o início do século XVIII, graças a Vincenzo Baccarelli, que aqui deixou discípulos qualificados como António Lobo ou António Simão Ribeiro que levou a sua arte até Coimbra e Santarém. No Norte, e este mérito não lhe é normalmente apontado, foi Nasoni que com as pinturas da Sé do Porto e da Sé de Lamego difundiu o gosto pelos *trompe-l'oeil* barrocos que vão permanecer ao longo do século XVIII, como vimos numa pequena igreja paroquial em Castelo Melhor, junto ao Côa, tema que julgamos merecer investigação sistemática.

7ª Em relação à azulejaria, parece evidente que a sua aplicação é mais abundante no Sul do que no Norte - talvez devido à mais forte tradição árabe - mas, de modo geral, é um elemento comum ao barroco português. Foram as oficinas de Lisboa e os grandes mestres lisboenses que enviaram as suas encomendas para Norte, como acontece com a Igreja do Terço, em Barcelos, totalmente revestida com azulejos de António de Oliveira Bernardes, autor igualmente dos azulejos das capelas de S. Pedro de Rates e de S. Geraldo da Sé de Braga, enquanto seu filho Policarpo revestiu a igreja de S. Lourenço de Almansil, mas eles e outros mestres trabalharam para todo o continente, Madeira, Açores e Brasil. Em Coimbra, existe também uma oficina cuja produção de menor qualidade é consumida localmente (Santo António dos Olivais) ou exportada para as Beiras (Mangualde).

Um aspecto do azulejo que parece ter sido específico da Corte e da sua periferia são as «figuras de convite», que aparecem com mais abundância em Lisboa e arredores, Setúbal e Évora ¹⁵, estando ausentes no Norte do país, embora se possa adiantar a hipótese de, nesta zona, elas terem sido substituídas por esculturas de granito como acontece no solar dos Biscainhos.

Também é de salientar que o azulejo tem papel de primeiro plano nos jardins do centro e sul (de Santa Cruz de Coimbra à Quinta dos Azulejos no Lumiar), mas nas casas do Norte é mais tímido ou nem sequer aparece, como nas quintas atribuídas a Nasoni ou no Bom Jesus de Braga. Evidentemente, não podemos esquecer que muitos revestimentos

exteriores que combinam o azulejo com o granito, substituindo-se à cal, são posteriores, embora a apreensão estética que nos proporcionam seja de tradição barroca.

Setembro de 1998

* Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

¹ *História da Arte em Portugal* das Publicações Alfa, 14 volumes, 1986; *História da Arte Portuguesa*, 3 vols, dirigidos por Paulo Pereira, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996.

² Porto, Portucalense Editora, 1953.

³ 3 volumes, Lisboa, 1966-70.

⁴ *The Pelican History of Art*, Penguin Books, 1959.

⁵ Fribourg, Office du Livre, 1969, «Architecture Universelle».

⁶ Jorge Henrique Pais da Silva, *Páginas de História da Arte*, 2 vols., Lisboa, Editorial Estampa, 1986, «Imprensa Universitária» nº 53 e 54.

⁷ "A Arte em Portugal no século XVIII", Braga, 1973, in *Bracara Augusta*, vol. XXVII, nº 64, Braga, 1974.

⁸ J. Pijoan, (d direcção de), *História da Arte*, vol. 8, Lisboa, Publicações Alfa, 1972.

⁹ AA. VV., *História da Arte em Portugal*, 14 vols., Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

¹⁰ José Fernandes Pereira (d direcção), Paulo Pereira (coordenação), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989

¹¹ Paulo Pereira (sob a direcção de), *História da Arte Portuguesa*, 3 volumes, [Lisboa], Círculo de Leitores e Autores, 1995

¹² *Struggle for Synthesis, The Total Work of art in the 17th and 18th Centuries*, 11- 14 de Junho de 1996, Braga, Museu Nogueira da Silva e Mosteiro de São Martinho de Tibães.

¹³ Margarida Calado, "Lisboa ioanina", comunicação ao Simpósio "Lisboa em discussão", in *Olisipo*, 1994.

¹⁴ Robert C. Smith, *A talha em Portugal*, Lisboa, 1962.

¹⁵ Luisa d'Orey Capucho Arruda, "Figuras de convite", in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.