

A IGREJA DOS TERCEIROS DO CARMO; CONTRIBUIÇÃO PARA UMA LEITURA DA SUA FACHADA

Por **Diogo Alcoforado**

O título desta comunicação marca os seus limites e eventuais ambições. Não se propondo como estudo exaustivo, ela constitui-se, fundamentalmente, exercício que permita levantar problemas a partir de uma analítica do objecto considerado, desde que este seja visto como um «sistema de significações» e desencadeador de um esforço compreensivo que nele se terá de alicerçar.

Se a metodologia utilizada (talvez como qualquer outra), não possibilita, só por si, chegar a juízos definitivos, abre, contudo, pistas que creio fecundas; que contribuições de outro tipo venham confirmar, ou, até, pôr em causa propostas interpretativas, não se discute. Mas parece importante chamar a atenção para o facto de nenhuma abordagem do objecto plástico poder ser feita (desde que se procure ultrapassar a simples identificação estilística e integração serial), se não houver a preocupação de o compreender «por dentro» e de forma tão radical quanto possível.

Assim, e mesmo quando tudo se julgue poder reduzir à consideração de modelos, forçoso é reconhecer que pequenos pormenores ou eventuais notas «discordantes» obrigam a um trabalho individualizador, o qual é susceptível de levar, com todo o interesse que daí advem, o observador/lector a confrontar-se com um número muito maior de potencialidades veiculadas pelo objecto.

No caso presente, duas observações semelhantes acerca de um mesmo elemento da Igreja dos Terceiros do Carmo — a cruz cimeira —, vindas de pessoas de época e formação diferentes, desafiam o exercício.

Primeiro, engenheiro meu amigo aponta-me o que, para ele, considera estranho e despropositado: a altura e a simplicidade da cruz; depois, e passados alguns dias, lendo o «Guia Histórica

e Artística do Porto», de Carlos de Passos¹, encontro a seguinte observação: «... sobre o fastígio uma cruz, demasiado singela, ladeada pelas estátuas dos evangelistas, em acrotérios»².

Que me terá levado a fixar os dois reparos, e a associá-los? Teria eu próprio questionado já o referido elemento, e encontrado eco em alheias considerações? Não importa. Qualquer que haja sido a razão, o essencial era a identidade das posições e o que elas deixavam entrever. E punha-se a interrogação: será a cruz inadequada? Ou: por que possuirá ela a forma que possui?

Tão aparentemente fútil questão só assim pode ser considerada se se esquecerem três pontos fundamentais: um, que todo o objecto é passível de leitura, e contem em si os elementos de que deve arrancar o exercício descodificador; outro, que a «estranheza» que um elemento possa produzir, menos do que desencadear um juízo crítico e negativo, deve desafiar um esforço compreensivo das razões da sua existência, o que se traduz no alargamento e aprofundamento da tensão relacional que a leitura constitui; e, enfim, que todo o conjunto organizado de sinais, qualquer que seja o aspecto que revistam os elementos materiais em que se manifeste, acaba por remeter para «outra coisa» que não ele próprio, e «é o homem que é o significado de todas as linguagens», como escreverá Greimas³.

Abordar a fachada de um templo, como abordar um texto ou uma pintura, é, também, ter a possibilidade de pensar as razões profundas que terão presidido à organização das formas que, sendo essas e não outras, correspondem a uma relação particular, e significativa, do homem com o mundo.

Voltemos ao nosso caso. Serão as opiniões convergentes justificadas? E, ainda: o que pressupõe a sua emissão?

Quando Carlos de Passos fala de «demasiada singeleza» e o meu amigo referia a «simplicidade» (deixemos, agora, o problema da altura), ambos indicavam uma certa aparente disparidade entre a linearidade da forma «cruz» e o conjunto da fachada, quer entendida como um todo, quer quando nela se consideravam isoladamente numerosos e importantes elementos. Implicitamente, o que se desejava era que também o elemento em questão fosse dado com as características que imediatamente ressaltam no campo perceptivo: complexidade resultante das contínuas diversidades (direccionais, volumétricas, tonais, referenciais) que o conjunto integra e, como se disse, muitos elementos possuem; assim se asseguraria aquilo a que geralmente se chama unidade estilística..., e se asseguraria, também, a tranquilidade do espectador.

¹ Carlos de Passos, «Guia Histórica e Artística do Porto», Casa Editora de A. Figueirinhas, 1935, Porto.

² Ob. cit., p. 41.

³ A. J. Greimas, «Pour une sémiotique topologique», in «Sémiotique de l'espace», Ed. Deonel/Gonthier, 1979, p. 12.

Ora, a cruz referida é, desde logo, algo de eminentemente distinto, caracterizando-se pela ausência quase total de formas acessórias, e deixando tirar o máximo impacto dos elementos básicos dispostos nas duas direcções fulcrais que a constituem como símbolo.

Mas se esta distinção não a faz destruir o conjunto, o que seria inaceitável, e se o distinto se integra no complexo formal, perguntar-se-á: que sentido assume a diferença, partindo do princípio que não terão sido dificuldades materiais, económicas ou técnicas, que conduziram à sua produção com a forma existente, e que, como parece óbvio, não pode ter sido quem a concebeu alheio à imediata verificação da disparidade?

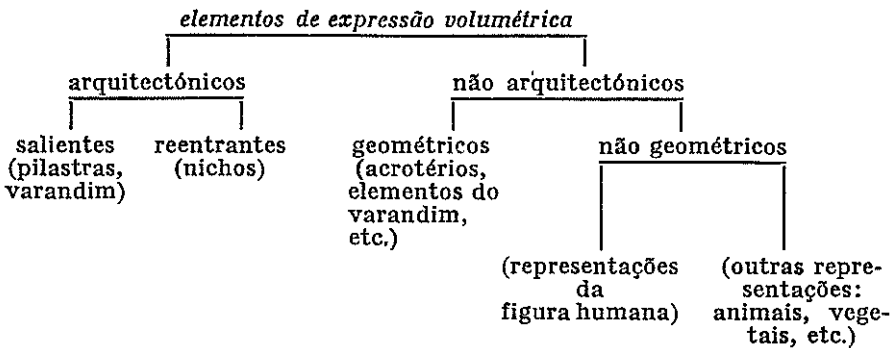
Construída no século XVIII, a Igreja dos Terceiros do Carmo ergue-se a nascente da dos frades Carmelitas já na zona estabelecidos, e que foram senhores e vendedores do terreno onde a mais recente se implanta; e contígua à primeira, formando com ela um conjunto arquitectónico cuja análise global e comparativa poderia ser tentada para levantamento de eventuais continuidades ou rupturas estéticas, basta assinalar que a fachada da do Carmo se demarca notoriamente a partir da multiplicidade e ordenação dos seus elementos constitutivos, permitindo uma abordagem autónoma (fot. 1 e 2).

Poder-se-ia pretender que esta abordagem fosse absolutamente «pura», arrancando de uma descrição exaustiva dos elementos integrados. Todavia, não podemos ultrapassar informações culturais que constituem um fundo sobre o qual o exercício se vai desenvolver e que, embora condicionando parcialmente a leitura a realizar, fornecem um quadro que possibilita uma mais fácil e directa detecção de eventuais elementos de conflito, real ou suposto.

Assim, o encontro com o referido templo, dado pela sua fachada, revela-o como «rocaille», com todas as características de complexidade e ostentação patentes (e alicerçadas) na existência de múltiplos elementos integrados em jogos de oposições contínuas, tornando facilmente detectáveis contrastes como: vertical/horizontal, rectilíneo/não rectilíneo, reentrante/saliente, macio/rugoso, iluminado/sombrio, figurativo/não figurativo, orgânico/não orgânico, manifestando não só uma relação de tensões direccionais como, ainda, de modo e valores de aparecimento; e todos estes contrastes se estabelecem sobre um sistema de oposição/integração de volumes arquitectónicos e volumes subsidiários, a partir de uma base constituída por formas estruturais elementares. Quer dizer: a complexidade, no que à fachada diz respeito, resulta, fundamentalmente, da introdução dos elementos ditos «decorativos» que, menos que destruírem radicalmente a forma do suporte, sobre ele se organizam acentuando ritmos e

direcções significativas, ou constituindo sistemas de referenciação explícitos.

Ora os elementos citados são, a vários níveis, diferentes, e poder-se-á começar por agrupá-los do modo seguinte:



elementos de expressão plana
(gradeamento dos janelões e óculo central)

elementos cromáticos ou tonais
(tonalidade das imagens mais próximas do solo ;
tonalidade actual dos gradeamentos : valores
de luz e sombra disseminados ; cor da porta) ⁴

Este primeiro agrupamento, perfeitamente esquemático e em que se apontam, apenas, alguns dos mais facilmente reconhecíveis elementos, segundo o seu modo de aparecimento, pode ser seguido por outros. Assim, os elementos icónicos podem ser agrupados do modo seguinte:

Representação da figura humana:

Santos fundadores da Ordem (Eliseu e Elias)

Santa Padroeira (Ana)

Representações de anjos junto ao nicho de Sant'Ana

Imagens que sustentam livro

Evangelistas.

Representação de outros elementos que não a figura humana:

Flores, folhas, conchas, livro ⁵.

⁴ Este esquema não contempla, por razões óbvias, todos os elementos referenciáveis; por outro lado, nem são dados exemplos de todos os elementos icónicos (por razões de espaço), nem são apontados aqueles cuja estilização os torne não identificáveis.

⁵ Não são, também aqui, apontados todos os elementos; igualmente se omitem os que são atributos e caracterizadores de figuras, por não se proporem autonomamente.



Foto 1



Foto 2

Representação simbólica:

Braço da Ordem

Coroa régia

Cruz.

Estes elementos remetem-nos ainda para novas formas de agrupamento, a partir do campo em que se integram:

Religioso:

Figuras de evangelistas e outros santos, anjos, cruz, livro;

Natural:

Conchas, flores, folhas, representações humanas não particulares;

Cultural:

Elementos arquitectónicos integrados, organização de elementos vegetais em festões e guirlandas, etc;

Institucional:

Braço da Ordem, coroa régia.

Será necessário salientar, de novo, o esquematismo e, até, a possível fluidez destes esquemas? Não poderá o mesmo elemento ser integrável em campos diferentes? Contudo, a sua formação parece permitir uma clarificação fecunda e possibilitar um avanço mais ordenado.

Se pensarmos, agora, no modo como todos estes elementos se organizam, encontraremos uma disposição extremamente curiosa, e rigorosa, que talvez comece a abrir a compreensão do conjunto. De facto, a marcação dos andares é feita através de uma acentuação bem definida, quer pelo varandim arrancando de pilastras laterais, quer pelas linhas salientes que na parte central se encurvam contornando o óculo e constituem a marcação do andar seguinte; e se, momentaneamente, embora, pensássemos a fachada sem os múltiplos elementos que a ornamentam, reduzida ao suporte e elementos arquitectónicos principais, e planificada, segundo uma projecção vertical, poderíamos ver como todo o jogo de horizontais e verticais se organiza divi-

dindo a fachada em sectores definidos, constituindo uma sóbria grelha na qual os elementos não arquitectónicos se irão introduzir (des. 1). Por sua vez a cornija arranca e vai-se recortando em direcções múltiplas até atingir o ponto onde a cruz se implanta, num desenvolvimento compósito que concilia o estático com o dinâmico, o repouso com o movimento ascensional não directo.

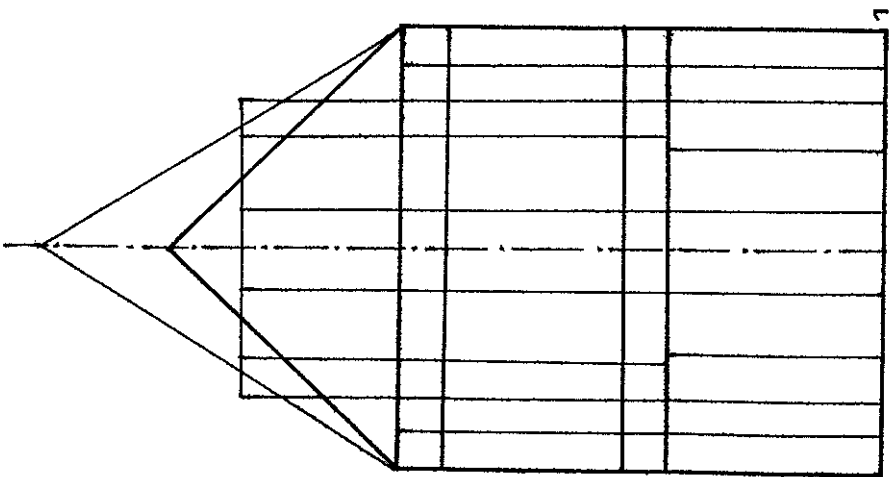
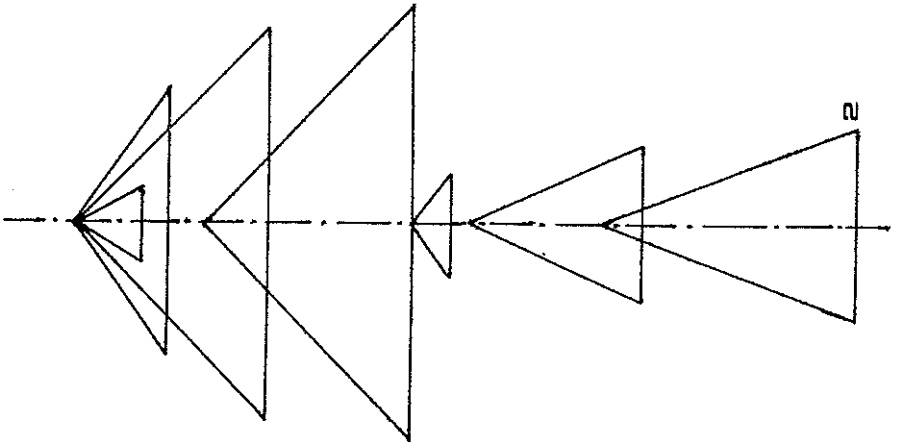
Se analisarmos a composição, encontraremos:

- uma organização baseada na simetria e estruturada a partir de um eixo central que contém os de numerosos elementos principais, bem como os vértices superiores dos triângulos que vão constituir esquema ordenador determinante;
- um jogo de tensões fortemente marcadas a nível perceptivo pelos seguintes elementos:
 - divisão em andares, com a acentuação referida, contrariando a altura da fachada, ou equilibrando-a;
 - imediata revalorização de um sentido ascensional, através da sucessão de estruturas triangulares com um sentido bem definido (des. 2), e assim ordenadas (indicando-se os pontos, ou elementos, vértices):
 - S. Eliseu, S. Elias; Sant'Ana;
 - Janelões; óculo;
 - Figuras reclinadas; livro;
 - Frontão (assumido como forma global);
 - Festões laterais; cruz;
 - Evangelistas (das extremidades); cruz;
 - Evangelistas (centrais); cruz.

Este jogo de estruturas triangulares, que torna impossível evitar o percurso do olhar até ao ponto mais elevado do conjunto, e parece constituir a base do desenvolvimento compositivo ascensional, é ainda reforçado pelas características dos seus elementos constitutivos, quer resultantes da identidade de campos ou função, quer pela ligação intrínseca que revelam.

Assim:

— o primeiro triângulo é constituído por representações de santos tutelares e a sua distinguibilidade reforçada pelas diferenças tonais;





- o segundo, pelos elementos vítreos, iluminantes, e também, pelo menos na sua forma actual, pela cor dos resguardos;
- o terceiro, pelas figuras com o livro, em perfeita interdependência;
- o quarto, o frontão, é, também, uma unidade dada pelas suas linhas fulcrais;
- o quinto, sexto e sétimo são construídos por relações de elementos e pontos fundamentais, e podem ser vistos considerando tanto os pontos inferiores como superiores dos vários elementos/vértice.

Esta organização é tão clara que, se, hipoteticamente, substituíssemos as posições do nicho e imagem de Sant'Ana e do óculo, logo este movimento ascensional se quebraria: ver-se-ia como o triângulo cujos vértices são imagens de santos seria cortado pela disposição linear horizontal de janelões e óculo, sem embargo de eventuais alterações de dimensão por parte destes; pelo contrário, a colocação da base do nicho de Sant'Ana na mesma linha da dos janelões não perturba a consideração do triângulo inicial: a distinguibilidade continua a funcionar sobre afinidades que o espírito do observador não pode deixar de integrar.

A tensão dinâmica assim manifestada parece fundamental e, como sentido, à sua própria explicitação, e eventual resolução, aspira. Se pensarmos que a superfície básica é um campo neutro de aparecimento, mas passível de modificação, ela é agora, ou assim nos surge, através dos elementos incorporados, o lugar da manifestação de referentes múltiplos que aí confluem nos elementos paradigmáticos que uma organização profundamente racional (mesmo quando aparentemente distante de tal qualificação), compõe.

Por sua vez, é possível ainda supor que a própria ordenação composicional (e sem embargo da consideração de razões de ordem, técnica: caso da posição dos janelões e óculo para iluminação da nave), assume um valor simbólico.

Desde logo, a simetria básica que, como o faria mais tarde notar o pintor Bocklin, «aparece na vida sempre que se requiere solenidade»⁶; e, depois, os triângulos esquemáticos sucessivos introduzem novas e importantes problemáticas. Assim: o primeiro, rodeando a porta principal (ou esta nele se integrando; e assu-

⁶ Cit. por W. Waetzoldt, in «Tu y el Arte», trad. esp. J. Bofill y Ferro, ed. Labor, p. 37.

mindando particular relevo a forma de perfeita estabilidade que a porta manifesta, com o seu traçado sobriamente rectangular), é o dos Santos tutelares, mediadores privilegiados, integrados em nichos, o que os faz aparecer metidos no próprio «corpo» do templo; o segundo, é o da luz e da transparência, tendo por vértice superior a forma do óculo, derivação oval ou elíptica do círculo, forma simbólica universal da totalidade; o terceiro, que tem por elemento fulcral o livro que figuras humanas sustentam e se crê, ou propõe, como o lugar de explicitação da palavra, manifestação e lei; o quarto, e seguintes, são os lugares de sustentação e aparecimento contínuo da Cruz, forma limite, objectiva e subjectiva, da composição.

Curioso é pensar, e ver, ainda, que é dentro do frontão, directamente sob a Cruz, que as formas representativas da Ordem e da realeza se encontram, numa ordem bem definida.

Processo ascendente claro, que conduz à Cruz, a Cristo, a Deus, que no elemento material se manifesta, e se desenvolve desde os Santos protectores e intermediários que à Ordem e ao templo se encontram directamente ligados, sem esquecer a indirecta (e, talvez, assim potencializada), referência ao culto Mariano; e, ainda, exercício que parece manifestar a própria tensão do homem, enquanto capaz de encontrar nas elaborações formais equivalentes para o seu caminhar agitado, de numerosas direcções entrecortadas num pano de fundo compósito e sobre o qual pode surgir o movimento para a transcendência.

Assim, todo o esquema central, progressivo e ascendente, se desenvolve num campo complexo: conchas, guirlandas ou festões, acidentes volumétricos numerosos, ocupando espaços criados por outros elementos, arquitectónicos mas sem estrita função de suporte estrutural, irrompem. Ora, não serão estes elementos, muitas vezes tomados como simples decoração mais ou menos «folclórica», extremamente significativos? Não serão estes elementos que introduzem no campo neutro o testemunho referencial de um mundo natural e de um mundo cultural, e dele fazem lugar de confluência de ordens múltiplas dos vários campos do real, numa ordenação que, aqui, o central movimento ascendente condensa e reduz? Elementos que, contudo, surgem duplamente sujeitos: à ordem que pode condicionar flores e folhas a conjuntos e a estilísticas particulares; eventualmente a modelos de tipo bem conhecido e referenciável; e, depois, estes conjuntos ao quadro arquitectónico produzido. Mas um outro aspecto se pode ainda apontar: é que a «disseminação enriquecedora» dos elementos, pelo simples facto de o ser, revela a sua subalternização em relação aos elementos principais e à estrutura coordenadora. Chamados a participar na manifestação da glória,

elementos representativos dos campos natural e cultural, e do natural culturalizado, sejam folhas ou falsas colunas, conchas ou espirais, são sinais estimáveis mas, de algum modo, subsidiários, quer se proponham como elementos disponíveis integráveis, quer comecem por ajudar a delimitar o campo de integração dos primeiros. Talvez bem o hajam sentido numerosos projectistas que, recorrendo embora a formas aceites e de prestígio, consciencializaram a sua dependência em relação a uma problemática central e determinante...

Chegado a este ponto, de novo se pergunta: será a Cruz «demasiado singela»?

Digamo-lo, enfim: a cruz parece ser, aqui, o elemento central da fachada, o sinal em relação ao qual tudo se ordena, para o qual tudo se dirige. Nem irradiante, como a da vizinha Igreja dos Carmelitas, nem patriarcal e institucional como a dos Clérigos, próxima: apenas o sinal distinguível da diferença, ponto limite prolongando os ritmos ascensionais (e assim a simplicidade e a altura se tornam duplamente importantes) e lugar de um indizível absoluto cujos atributos não se explicitam. Conceptualmente considerado, Aquele de que a cruz é sinal encontra o equivalente austero da distância e da inominabilidade. E a riqueza da fachada? Essa, será a manifestação necessária da oferta e da re-apresentação a um Deus longínquo que, menos que dispensador de luz, se deixa dizer na vontade da construção magnificente, no esforço de, pela riqueza, ultrapassar o possível estado de relação problemática. E, se quiséssemos encontrar um equivalente objectivo da «pobreza» formal da cruz para que os Evangelistas, seus manifestadores mais próximos, olham levemente, bastar-nos-ia entrar no templo: o esplendor das talhas e dourados enquadra as imagens múltiplas do Cristo da Paixão, figurações expressionistas de um Deus excessivamente humano que se propõe à compaixão e piedade populares como imagem limite do sofrimento e da angústia, desencadeador de todos os processos de relação empática, fortemente individualizadora e pessimista.

Não parece haver nisto, enfim, qualquer contradição; o excesso de humanidade implica, no que a Deus concerne, e à sua nomeação, um simétrico afastamento; os excessos de dor sem esperança desafiam, a outros níveis, os exercícios conceptuais abstractizantes; e entre uns e outros, ambos sinais de um relacionamento cada vez mais difícil, a vontade de manter uma fidelidade, e de a manifestar, exige as grandes e radicais demons-

trações que ultrapassem a dúvida, ou a exorcissem, e restabeleçam as ligações sonhadas.

A «singeleza» da cruz, a sua «simplicidade» e a sua «altura» não parecem ser, assim, erro de estilo; pelo contrário, ela propor-se-á, para lá do estilo, ou dentro do estilo, e tal como o ouro dos altares e as gotas de sangue nos joelhos esfolados de Cristo, como todos os elementos que talvez não por simples razões decorativas no templo surgem, como um sinal profundamente significativo de uma certa atitude religiosa (generalizada ou não, não importa agora; consciente ou inconscientemente assumida, não se questiona) no Porto do século dezoito.