

# POLIGRAFIA

N.ºs 13/14 - 2006/2007

PUBLICAÇÃO DO  
CENTRO DE ESTUDOS D. DOMINGOS DE PINHO BRANDÃO

**MANUEL JOAQUIM MOREIRA DA ROCHA**  
DCTP – Faculdade de Letras da Universidade do Porto  
CEPESE

## ENIGMAS E DESCODIFICAÇÕES DA IGREJA E DO CORO DO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE AROUCA

### 0. INTRODUÇÃO

Antes de apresentar a comunicação, quero tornar pública a minha homenagem a duas pessoas e uma instituição.

Ao saudoso médico arouquense Dr. Manuel Rodrigues Simões Júnior, o homem apaixonado pelas terras e cultura locais e que mais desbravou as penumbras da história do concelho de Arouca. Li algures que esquecer os mortos é matá-los. **Arouca precisa, urgentemente, de se reencontrar com a memória de Manuel Rodrigues Simões Júnior.**

À Prof. Doutora Maria Helena da Cruz Coelho, cientista de rara craveira, pelo esclarecimento que aportou às raízes medievais do Mosteiro de Arouca. O seu apurado método filológico, baseado em fontes de primeira mão, permitiram-lhe estudos emblemáticos de que é exemplo **Arouca, uma terra, um mosteiro, uma santa.**

À **Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda**, fundada nos já distantes anos de 1886 e com actuação constante ao longo de já mais de cem anos, pela forma como soube preservar a memória material associada ao culto da uma Rainha. Os seus corpos dirigentes têm sabido manter aceso o espírito monástico que brota ainda destas velhas paredes do mosteiro, atraindo outras instituições para o paradigma do Mosteiro de Santa Maria nas terras de Arouca. Saúdo os meus queridos amigos Juizes na pessoa do Prof. Doutor Arnaldo de Pinho, e do seu antecessor, já desaparecido do nosso tempo, D. Domingos de Pinho Brandão.

António Gedeão, num feliz poema lança-nos a interrogação do entendimento das coisas belas: as coisas são belas para quê e por quê?

E escreve o ilustre poeta:

As coisas belas,

As que deixam cicatrizes na memória dos homens,

Por que motivo serão belas?  
E belas para quê?

Se acaso as coisas não são coisas em si mesmas,  
Mas só são coisas quando percebidas,  
Por que direi das coisas que são belas?  
E belas, para quê?

Se acaso as coisas forem coisas em si mesmas  
Sem precisarem de ser coisas percebidas,  
Para quem serão belas essas coisas?  
E belas, para quê?

Apesar de recentes observações acerca da paternidade do projecto da igreja e do coro de Arouca, quero salientar e sem resquíssios para dúvidas, que o projecto foi da autoria do arquitecto maltês Carlos Gimac, o primeiro arquitecto estrangeiro a dedicar-se exclusivamente à arte portuguesa no século XVIII.

Alguns Historiadores da arte portuguesa que, nos últimos cinquenta anos, foram visitando a obra de Carlos Gimac no Mosteiro de Arouca, não se coibiram de adjectivar, arquitectonicamente, a igreja e o coro de Arouca.

Opiniões que quero recordar:

- para Aires de Carvalho a obra da igreja e do coro é “bela e rude”;
- para Nogueira Gonçalves tem “grande caracter arquitectónico”;
- para Pedro Dias é “de grande valor arquitectónico”;
- para António Filipe Pimentel o conjunto é “sobrio e elegante”.

George Kubler visitou também Santa Maria de Arouca. Sem colocar em causa a autoria do projecto elaborado por Carlos Gimac, chamou-lhe particular atenção o sistema de iluminação da igreja, considerando-o único em Portugal, deixando entrar “a luz do sol nascente e poente em colunas de luz dramaticamente filtradas, assinalando a natureza da nave como predomínio de actividade espirirual”

Quisemos entender o que estava subjacente a essa adjectivação, por vezes contraditória.

Visitamos inúmeras vezes a igreja e o coro do mosteiro. Muitas horas foram gastas na sua observação. Ora de um ângulo, ora de outro; analisando a composição dos alçados ou a organização da capela-mor e

registávamos uma arquitectura de carácter onde se intregavam harmonicamente a talha, a escultura e a pintura. Olhando os alçados – os muros que delimitam o espaço – todos eram da mais regular linearidade, não apresentando grandes divergencias dos alçados de outras obras da mesma época. Não era ao nível do vocabulário formal que igreja se notabilizava, quando analizávamos elemento por elemento.

Essa linearidade acentuada que se prolongava do coro das freiras à capela-mor, era demarcada por componentes arquitectónicos que salientavam uma leitura horizontal – cornijas, entablamentos, ático. Todavia, paralelamente, outros constituintes ritmavam a composição sugerindo uma interpretação vertical: pilastras e estípites, entre outros.

Mas sobre estes muros repousava uma grande estrutura curvilínea que abarcava todo o espaço: a abóbada em arco de volta perfeito.

Que papel lhe competia naquela magna composição?

Escultores, pintores e acima de tudo pedreiros, contribuíram para criar aquilo que resistiu ao tempo. Do tempo dos artistas para a interpretação da forma.

## 1. A INTERROGAÇÃO

Sempre que nos demorávamos a analisar, visualmente, a obra de Carlos Gimac em Arouca, pressentíamos, desde o início, um equilíbrio entre o todo e as partes. Observando-a a partir da grade que a separa do coro das freiras, a sensação que se apoderava de nós era a de estarmos inseridos numa esfera. A capela-mor perdia o relevo quando a nossa visão queria atingir a plenitude do espaço, e só depois a sensação curvilínea ganhava forma na nossa mente. Olhavam-se os alçados e todos eram da mais regular linearidade; excepto o sistema de cobertura era em arco de volta perfeita. Seria este elemento o suficiente para explicar aquela sugestão esférica?

Quisemos registá-la fotograficamente: e pela objectiva da nossa máquina passaram entablamentos, pilastras, nichos, arcos, mísulas, imagens de santos, altares, tribunas...e a revelação do trabalho fotográfico revelara-se uma desconcertante decepção. Onde estava a noção do espaço total?

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



E o que dizer das relações entre espaço e artes componentes? Uma perfeita orquestra. Todas magistralmente ordenadas numa composição em que cada uma estava por direito próprio.

Partimos do conhecimento que possuíamos de outros que antes de nós escutaram o clima da igreja, e o consideraram conservador, bem ao gosto do século XVII. Havíamos já visitado dezenas de edifícios monásticos do Portugal seiscentista e setecentista. Em lado algum aquela sensação. Ali encontrávamos a harmonia. Uma harmonia que radicava num sistema de proporções visuais muito bem conseguidas.

Linhas e mais linhas que se prolongavam do coro à capela-mor e tinham continuidade na arte de talha dourada que coroava a capela-mor, condicionando a sua concepção. E depois os ritmos verticais bem demarcados por pilastras singelas unidas por arcos, de maior ou menor dimensão onde se formavam vãos. Espaços abertos deixados na arquitectura nos quais se adequavam belíssimos retábulos vasados que facilitavam a entrada da luz. Espaços rasgados definindo nichos onde se integrou a escultura; vãos para tribunas de aparato para contemplação dos ofícios divinos; vãos... muitos vãos para “simples” entrada de luz. E muitas zonas de reboco branco, dos alçados às abóbadas para reflexão dessa luz.

É que a edificação de Carlos Gimac é extremamente vasada, quase fazendo lembrar as técnicas construtivas góticas.

Porquê esse requinte do pormenor, a sua articulação com o todo, e a nossa dificuldade para o captar em fotografia, para, posteriormente, no silêncio da nossa reflexão o estudarmos? E então sensações antitéticas passavam pela nossa mente: o grande e o pequeno; a monumentalidade e a singeleza. Onde radicava a natureza daquele espaço? Onde a sua singularidade que nos apoquentava de maneira bem divergente do sugerido por outros espaços sacros conventuais femininos da mesma época? Como o entender à luz do conhecimento arquitectónico de início do século XVIII? Visitou-se Santa Clara de Coimbra do qual apenas distanciava poucas décadas. Visitou-se Lorvão, ao qual antecedia outras tantas décadas.

Arouca não tem espectacularidade sob o ponto de vista de formas, mas sim de espaço.

Muitos historiadores da arte fazem uma leitura de forma, mas não uma leitura de espaço, de recipiente e não de conteúdo. Não é a ornamentação pétrea que faz a qualidade da arquitectura. A base da arquitectura está na obtenção de um bom clima espacial e de coerência, que pode ser valorizado com um repertório decorativo.

Pela pura análise visual da obra de Arouca, apoderava-se de nós uma sensação de equilíbrio nessa arquitectura. Era um espaço que ao parecer que nos envolvia, agia sobre o nosso espírito provocando-lhe efeitos agradáveis.

O entendimento desse espaço não podia residir na análise individualizada das suas partes, mas na relação entre as partes e o todo. A qualidade daquele espaço parecia brotar das proporções e da simetria que organizava os seus diversos componentes. O espaço provocava envolvimento pelo requinte da manipulação da luz. Criava-se um clima etéreo onde tudo parecia dissolver-se, restando apenas o espaço.

É sabido que uma das componentes que leva ao equilíbrio do espaço arquitectónico é o uso de um sistema de proporção perfeito, e por ser corrente, desde a antiguidade clássica, fazer-se a associação das figuras da esfera e do quadrado com a proporção harmónica, foi, precisamente, a partir dessas figuras que teve início o nosso estudo sistemático sobre a obra de Gimac na igreja e coro de Arouca.

## 2. PROPORÇÕES HARMÓNICAS: A FORMÚLA DO BELO

### A descodificação do Enigma de Arouca

Proporções harmónicas, razão de ouro, rectângulo de ouro, foram o resultado de pesquisas matemáticas que se fizeram desde a Antiguidade Clássica para encontrar o conceito de Belo nas artes. Os arquitectos do Renascimento consideraram a proporção harmónica “como a chave da beleza da arquitectura romana e também da harmonia do Universo”<sup>1</sup>. Por seu turno Alberti, no *De Re Aedificatoria*, apresentou também uma interessante definição de Beleza: “a beleza de um objecto consiste num acordo de todas as suas partes conforme uma lei precisa que proíbe que se acrescente, tire ou modifique o que quer que seja na beleza, sob pena de estragá-la”<sup>2</sup>

A razão de ouro<sup>3</sup>, base para a construção do rectângulo de ouro, foi um conhecimento já utilizado pelos gregos para a concepção do Partenón, e que atravessou toda a História da Arquitectura Ocidental, com significações divergentes de acordo com a época – ora mais racionais ora metafísicas – sendo ainda tema de reflexão na arquitectura contemporânea, nomeadamente com Corbusier quando define o seu Modulor

<sup>1</sup> PEVSNER, Nikolaus; FLEMING, John; HONOUR, Hugh – *Diccionario de Arquitectura*. Madrid: Alianza Editorial, 1980. p. 504.

<sup>2</sup> Citação que colhemos em Choay no estudo que dedicou à obra de Alberti. CHOAY, Françoise – *A Regra e Modelo. Sobre a Teoria da Arquitectura e do Urbanismo*. São Paulo: Editora Prespectiva, 1985. p. 103-104.

<sup>3</sup> Considera-se que foi Platão quem estabeleceu o estudo da Razão de Ouro.

como princípio de uma concepção espacial em equilíbrio de proporções, partindo da relação entre a escala e a figura humana<sup>4</sup>.

Esta busca do Belo na Arte serviu-se sempre destas relações existentes, entre o todo com as partes, no corpo humano<sup>5</sup>.

Já Vitruvio nos seus *Dez Livros de Architectura*, afirmara que “se a natureza formou o corpo humano de modo que os seus membros guardam uma exacta proporção relativamente à totalidade do corpo, os antigos fixaram também esta relação na realização completa das suas obras, onde cada uma das suas partes guarda uma exacta e pontual proporção com a forma total da sua obra”, princípio este que aplicaram, sobretudo, na construção de templos para as divindades<sup>6</sup>. Por outro lado, continuando o mesmo teórico, “a disposição dos templos depende da simetria, cujas normas devem observar escrupulosamente os architectos. A simetria tem a sua origem na proporção, que em grego se denomina *analogia*. A proporção define-se como a conveniência de medidas a partir de um módulo constante e calculado, e a correspondência dos membros ou partes de uma obra com o seu conjunto. É impossível que um templo possua uma correcta disposição se carece de simetria e de proporção, como sucede com os membros ou partes do corpo de um homem bem formado”<sup>7</sup>.

Simetria e proporção fundamentos vitruvianos para a concepção architectónica, cuja raiz se encontrava nas relações do corpo humano, que colocado “com as mãos e os pés esticados” se inseria num círculo, que por sua vez “possibilita obter também um quadrado”. Nesta sequência, os teóricos do Renascimento, desde Giorgio Martini a Leonardo da Vinci, entre outros, demonstraram graficamente os seus sistemas de proporções harmónicas a partir daquelas definições reforçando a idéia da Razão de Ouro presente no corpo humano. Princípio basilar que humaniza a arquitectura, conferindo-lhe uma escala com variações apenas de múltiplos e sub-múltiplos.

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

<sup>4</sup> Ver LE CORBUSIER – *Modulor 2*. Paris: Bibliothèque Médiatons, 1977.

<sup>5</sup> Ver o estudo de CARNEIRO, Teresa Resende Magalhães – Teoria da Proporção em Arquitectura. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1991. Tese de Formatura em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

<sup>6</sup> VITRUVIO POLIÓN, Marco Lucio – *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Alianza Editorial, 1995, p.133. Trad. n.

<sup>7</sup> VITRUVIO POLIÓN, Marco Lucio – o.c. p. 131. Trad. n.



Em Arouca, na obra concebida por Carlos Gimac, detectamos o rectângulo de ouro na definição do espaço da nave da igreja, rectângulo esse que por sua vez é rebatido para obter a composição da fachada Norte.

Eis o segredo da composição espacial da igreja e do coro de Arouca.

### 3. A CHAVE PARA O ENTENDIMENTO DO ESPAÇO

Toda a concepção do projecto de Carlos Gimac parte de um quadrado definido, precisamente, pelas dimensões da capela-mor. Não pode ser mais significativo, dentro dos princípios arquitectónicos pós-reformistas, o facto deste módulo se localizar nesse espaço, pois, segundo afirma S. Carlos Borromeu, é a capela-mor a “cabeça da igreja”<sup>8</sup>, sendo, como tal, o espaço reservado ao Mistério da Transubstanciação – a transformação do pão e do vinho no corpo e sangue de Jesus Cristo, que é a partir daqui exibido e fornecido aos fiéis que se encontravam na nave. Podemos dizer que, simbolicamente, a capela-mor é o cenário do Divino, o centro do espaço sacro, onde pela acção dos ministros – os padres - a Transcendência se torna presente no seio da assembleia de crentes. Daí que, seguindo as mesmas normas construtivas do Santo arquitecto, o seu espaço fosse abobadado e “o seu pavimento se construísse mais elevado que o solo da igreja”, para que a “sua parte posterior esteja direccionada em linha recta para oriente”, para onde estavam voltados os fiéis<sup>9</sup>. A mesma orientação estabelece para as igrejas monásticas femininas, mas se nas demais igrejas defende a forma em cruz latina, para estas instituições prevê “uma só nave”<sup>10</sup>.

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

Reflectindo, agora, sobre o rectângulo definido pela totalidade do edifício da igreja (incluindo capela-mor, sacristias e nave), a relação entre o seu comprimento e largura baseia-se no esquema de proporções de 3:2: três quadrados de 11:11 metros, dão-nos o comprimento total, enquanto a largura é definida apenas por dois. Constata-se, assim, que é uma igreja traçada **ad quadratum**, princípio que regularizava a espacialidade das primitivas igrejas cistercienses, tal como sistematizara, no

<sup>8</sup> BORROMEIO, Carlos – *Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985. p. 15. Trad. n.

<sup>9</sup> Idem – *ibidem*.

<sup>10</sup> Idem – *ibidem*, p. 85



século XIII, Villard de Honnecourt. Uma igreja concebida a partir de quadrados, e que dentro deste esquema proporcional se denomina “**ad quadratum**, inscreve-se num rectângulo; o seu comprimento comporta três quadrados de igual medida”<sup>11</sup>. Arouca é o espelho mais fidedigno deste princípio<sup>12</sup>.

Desta forma, e para concluir, podemos afirmar que o quadrado como figura perfeita e carregado de interpretações simbólicas, esteve subjacente na construção arquitectónica, em fases bem distintas da sua evolução, adquirindo em cada época ora descodificações metafísicas ora racionais. O número quatro, é emblemático na história da arquitectura, como o é no percurso da humanidade, pois, sendo o homem o resultado perfeito do acto Criador, a sua forma física, é interessante notar que desde a Antiguidade ao Renascimento, as medidas do homem ideal, sempre se inscreveram num quadrado<sup>13</sup>. E foi a partir desta forma geométrica e da sua relação com o homem que se buscaram as proporções harmónicas que regiam a arte de edificar. Quando dimensões do edifício se submetem a este esquema, podemos falar de uma arquitectura bem dimensionada e equilibrada, porque parte de um princípio de concepção considerado, historicamente, perfeito.

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

Tudo isto encontramos na obra de Carlos Gimac. Poeta e arquitecto, que projectou em Arouca a sua obra emblemática. Ao tratamento requintado da luz dentro da estética barroca associou a melhor lição recebida da cultura humanista. Artista de rara craveira intelectual, que soube captar as aspirações das monjas arouquenses, construindo-lhes uma

<sup>11</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain - o.c. p. 549

<sup>12</sup> É um assunto que apenas afluamos agora, a necessitar de mais pesquisa, urgindo mergulhar em fontes, até porque, as poucas leituras que efectuámos sobre o assunto, são, em alguns pontos contraditórias. Cf. da obra cit. na nota anterior o tema *Quadrado* com SIMÕES, João Miguel – Arte e Espiritualidade no Convento das Flamengas ao Calvário, em Lisboa. in *Conversas à volta dos Conventos*. Évora: Casa Sul Editora. 2002, p. 35-50.

<sup>13</sup> Em plena Idade Média, para Santa Hildegarda o homem “ com os pés juntos e os braços estendidos, comporta cinco medidas iguais no comprimento e na largura” . CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain - Dicionário dos símbolos. Lisboa: Círculo de Leitores, 1997, p. 549. Sobre o número quatro ver SERRO, Luís Manuel Lourenço – *O Número de Ouro Como Reitor da Concepção Arquitectónica*. Lisboa: Cooperativa de Ensino Universidade Lusfada. 1997, p. 85-89.

igreja e coro, do melhor que Portugal possui para a época, colocando no ponto fulcral da composição – o ponto de fuga, a alma da instituição – a **rainha Mafalda envolvida num turbilhão de luz**. Ao estrelato divino da rainha, associa o maior foco de luz solar. Para captar esta dimensão, deve colocar-se o observador na capela-mor, e seguir o eixo que une igreja a coro. No extremo a imagem da Rainha.

Esta associação remeter-nos-ia para outra abordagem, levando-nos aos ensinamentos de S. Bernardo quando Jesus Cristo era a própria luz do sol.

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

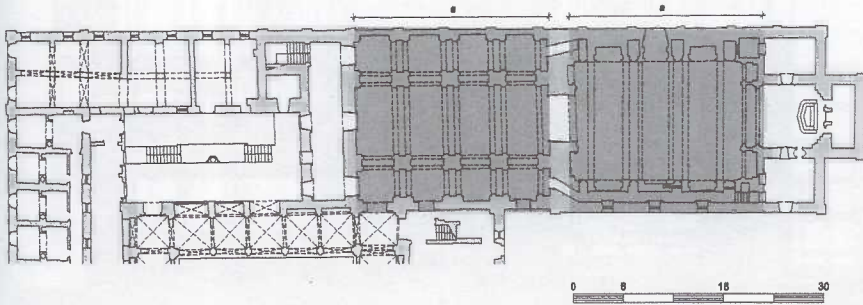


Fig. 1 – Relação entre a área do coro e da igreja: 1:1.  
O espaço do coro é igual à área ocupada pela nave da igreja.

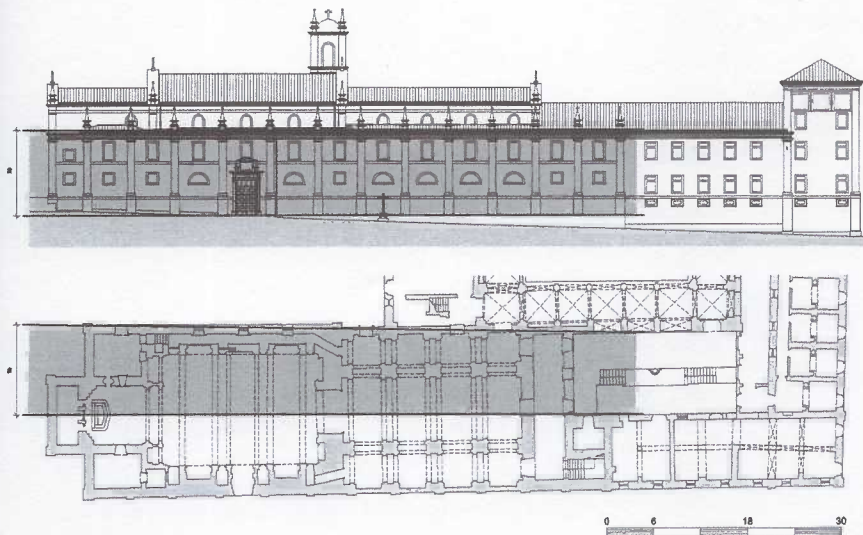


Fig. 2 – Relação entre a largura total da igreja e coro e a fachada.  
Metade da largura do projecto de Carlos Gimac é igual à altura da fachada.

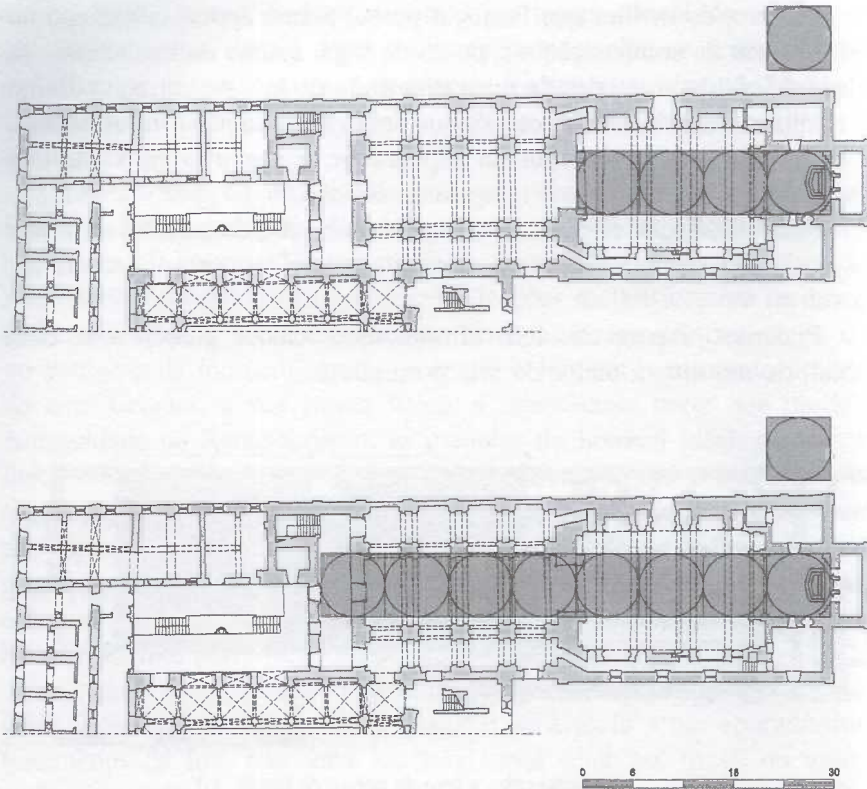


Fig. 3 – O quadrado definido pela capela-mor serve de módulo para o plano construtivo de Carlos Gimac.

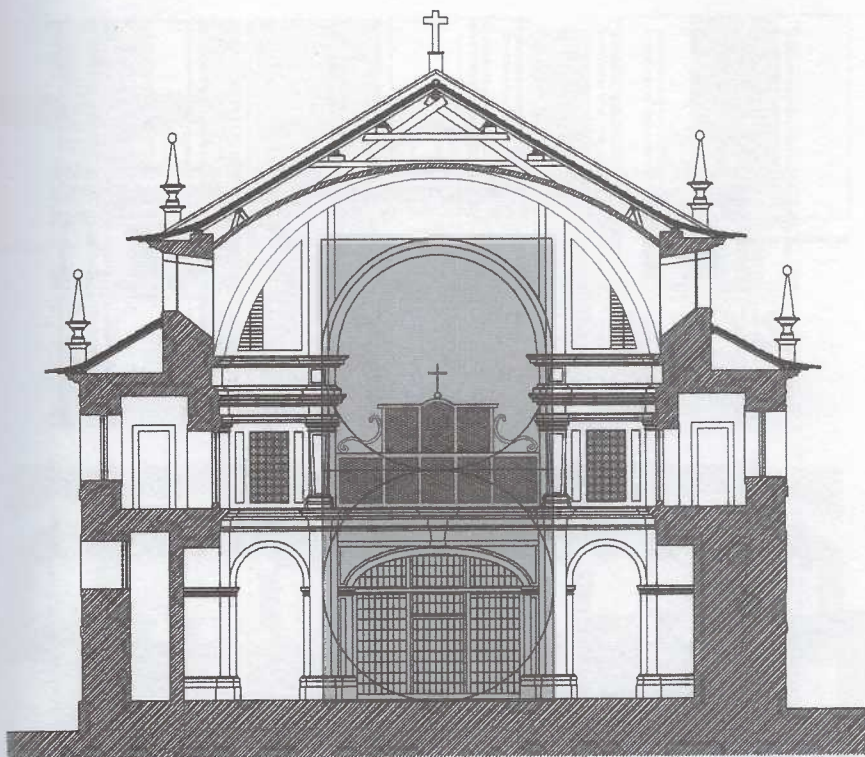


Fig. 4 – A duplicação do módulo da capela-mor define a altura do coro projectado segundo a orientação de Carlos Gimac.



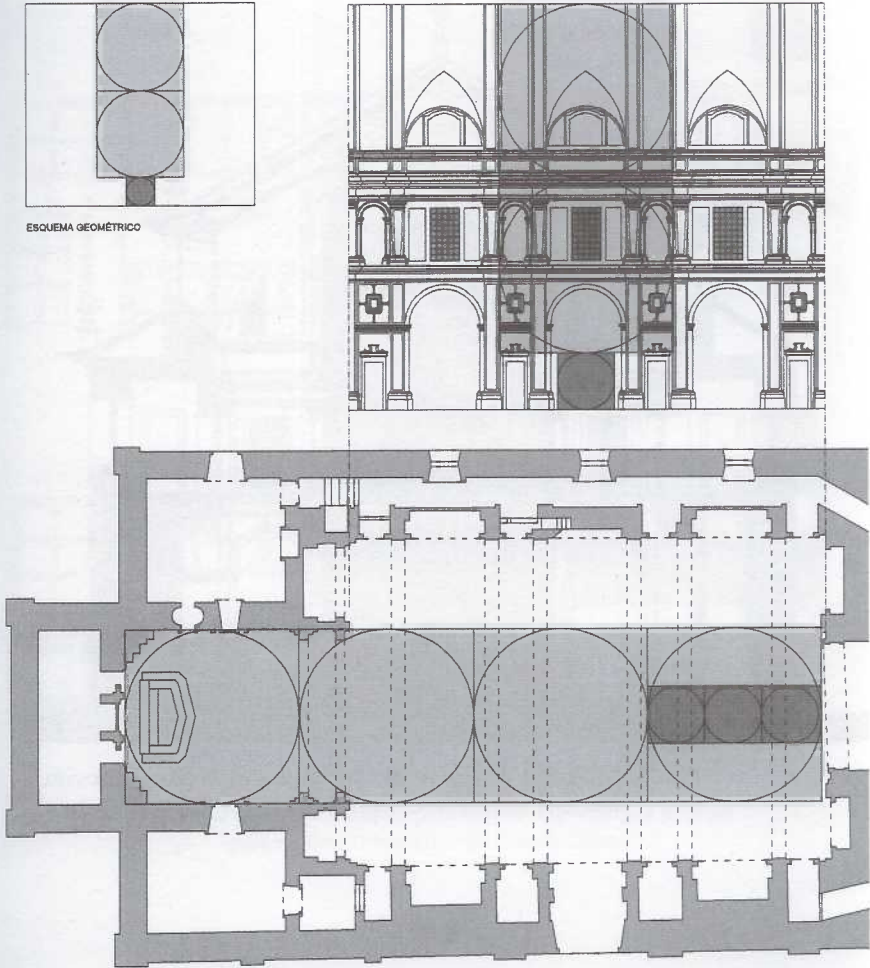


Fig. 5 – A altura total da nave da igreja é atingida pela soma do módulo gerador com mais um terço da dimensão inicial.

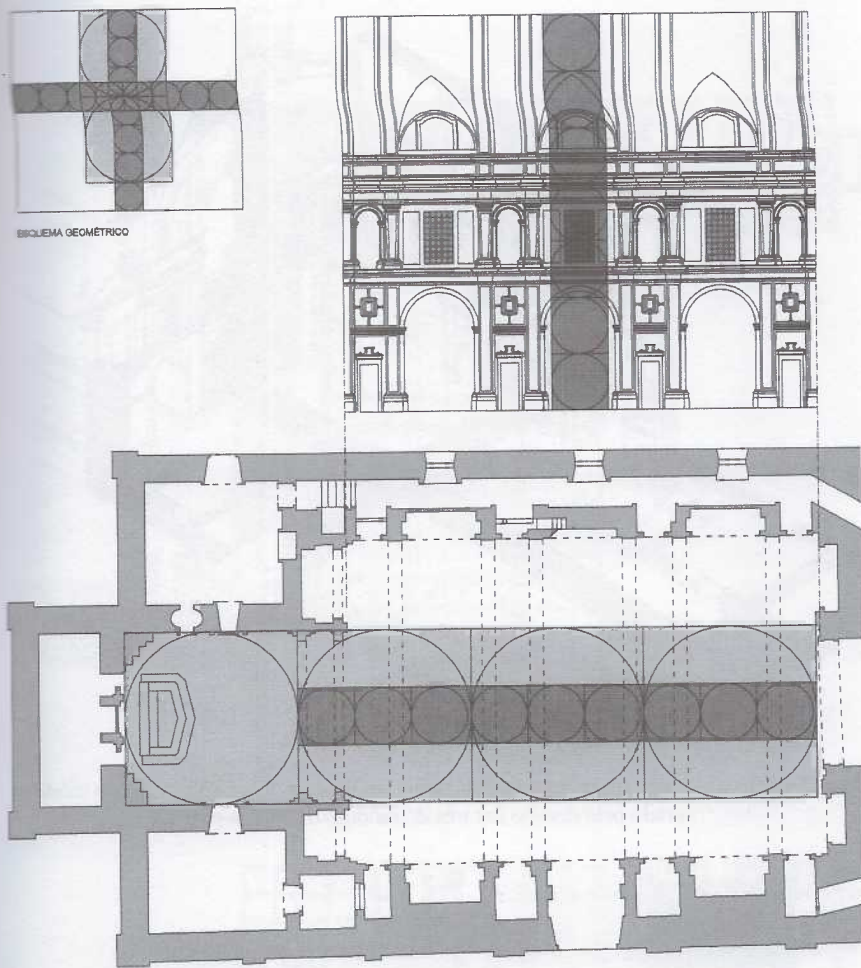


Fig. 6 – Formação da altura e da largura do projecto de Gimac: módulo definido pela capela-mor e sub-divisões.

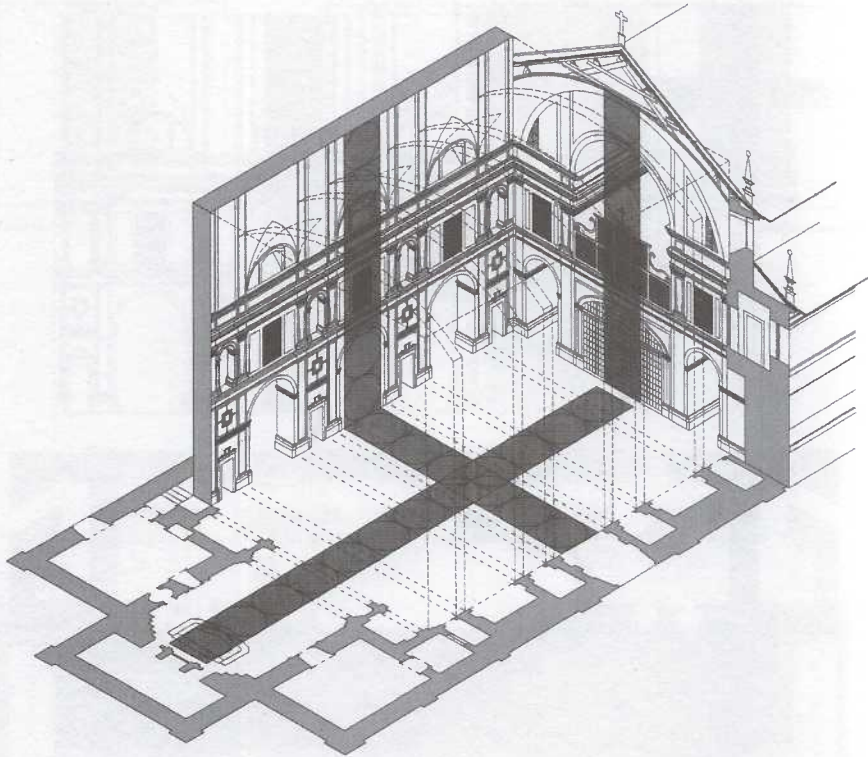


Fig. 7 – Altura e largura máxima da igreja definidas a partir da multiplicação do módulo gerado pela divisão em três do módulo da capela-mor.

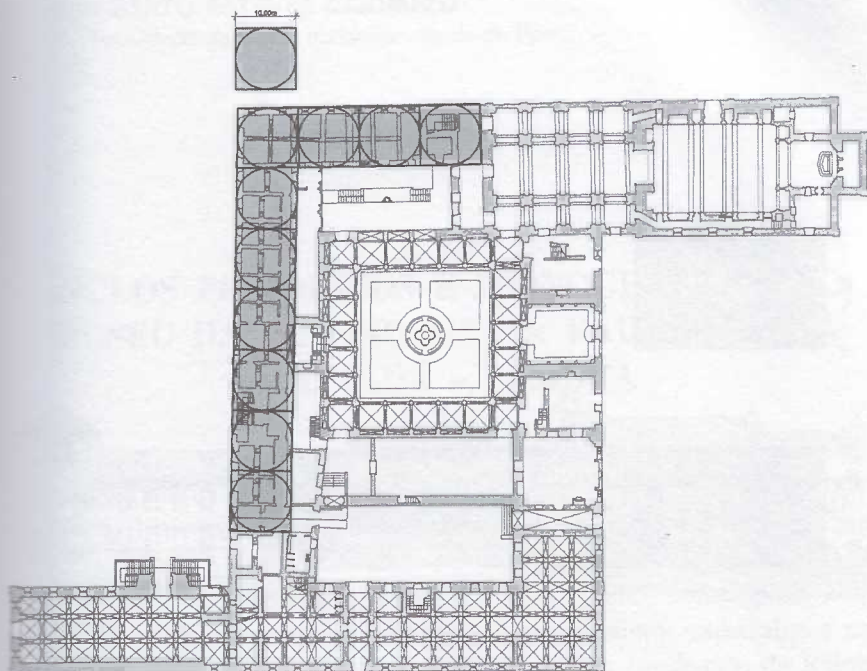


Fig. 8 – Constatação do módulo na construção dos dormitórios.

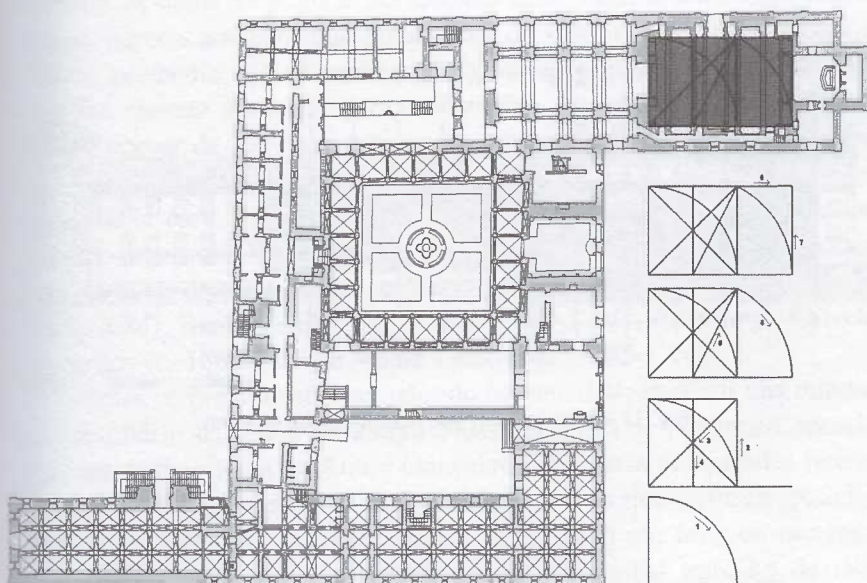


Fig. 9 – O retângulo de ouro na nave da igreja.



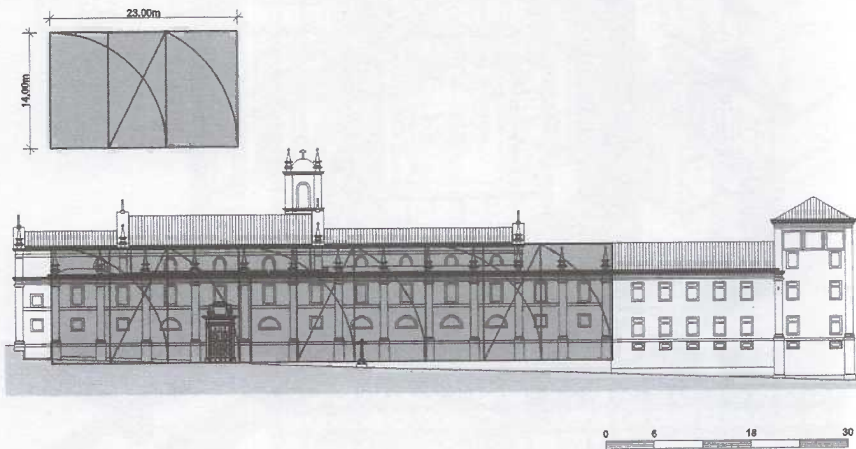


Fig. 10 – Rebatimento do rectângulo de ouro na fachada da igreja e do coro.

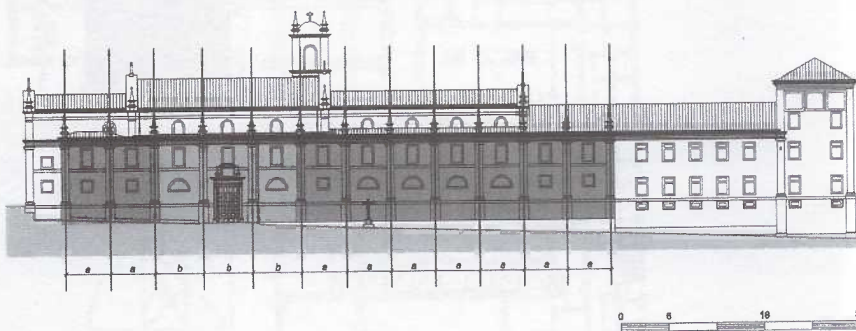


Fig. 11 – Ritmo da fachada definido pelas pilastras.