

O BARROCO NO ALGARVE

Francisco Lameira¹

A Restauração de 1640 provocou o isolamento do nosso país face à Santa Sé, devido à pressão exercida pela diplomacia espanhola junto do Papado com o objectivo de impedir que este nomeasse bispos para Portugal. Assim se justifica em grande parte o nosso alheamento às importantes inovações que surgiram em Roma. *L' época tendeva a uma metáfora Che rival asse prospecttive nuove della realtà, dimensioni meta.fisiche, zone di movimento e di tensioni Che la misure e la staticità Dei Rinascimento avevano ignorate. L'artista e c(II Barocco proteso in questa investigazione piil acuta, piil alusiva e profunda, piit intelletualmente álaire a lesa dela vita* (Rocco Montano, L' estética del Rinascimento e Del Barocco, pág. 236). A este importante movimento de renovação civilizacional aderiu o Catolicismo Tridentino que, numa mudança de estratégia, procurou controlar nos países da Europa do Sul e nos seus impérios coloniais, os sentimentos religiosos da população. Para tal utilizou os momentos mais significativos, sobretudo os de festividade, enquadrando-os num contexto didáctico e apologético.

A normalização de relações entre Portugal e a Santa Sé, entretanto verificada em 1668, proporcionou ao nosso país, com cerca de trinta anos de atraso, a introdução do barroco, sobretudo na sua tendência retórica e religiosa. Tomava-se então urgente a nomeação de bispos que fossem os responsáveis pela implementação das normas de conduta vigentes na Europa Contra-Reformista. Assim surgiu, em 1670, para o Bispado do Algarve, pondo termo a vinte e um anos de Sé vacante, D. Francisco Barreto II. Cabia, pois, a este prelado a importante tarefa de reorganizar a diocese, começando por publicar, em 1674, os novos estatutos normativos -*As Constituições Sinodais do Aigarve*.

Desta forma se criava uma estruturação suficientemente capaz de integrar toda a população residente num sistema sócio-religioso assente nas paróquias, aliás, de modo idêntico ao que se passava nas restantes regiões dopaís, tomando-se os seus responsáveis os principais agentes da nova dinâmica que se pretendia implantar. As *Advertências aos Parochos e Sacerdotes do Bispado do Algarve*, publicadas em 1676, ainda por este prelado, permitem verificar a importância atribuída à sua acção. As sessenta e oito paróquias então existentes no Algarve, do litoral à serra, passando pelo barrocal, inseridas em onze áreas de jurisdição -as vigararias, passaram a enquadrar, através das normas definidas, a vida quotidiana da população. O desenvolvimento das Ordens Terceiras, das Confrarias ou Irmandades e das Mordomias, permitindo a associação da população, quer por devoções religiosas, quer por afirmação de diferenciações de ordem social ou mesmo profissional, foi outra das estratégias utilizadas na dinamização pretendida. Convém ainda destacar o papel das Ordens Religiosas, as quais estavam estabelecidas em cerca de duas dezenas de conventos, sendo os de maior implantação os Franciscanos, da Penitência e da Piedade, os Jesuítas e os Agostinhos. Restava finalmente ao Bispo e aos seus colaboradores mais direitos a vigilância ao cumprimento das normas estabelecidas, recorrendo a devassas ocasionais, bem como a visitas, efectuadas em média de cinco em cinco anos.

A encomenda artística tornou-se um dos principais aspectos de actuação, assistindo-se a uma forte mobilização dos diversos sectores da sociedade. Aos centros de maior importância social e de mais largos recursos financeiros corresponderam as obras mais significativas e em contrapartida às localidades mais pobres manifestações menos grandiosas. É de evidenciar, neste aspecto particular, o papel desempenhado pelos principais centros urbanos do litoral algarvio, nomeadamente Tavira, Faro e Lagos, não só por serem os mais populosos e de maiores disponibilidades económicas, mas também por neles residirem as mais altas individualidades da região.

Coube aos bispos a iniciativa da encomenda artística. Uma análise à sua origem social e formação intelectual e religiosa, durante o período em questão, mostra que o Bispado do Algarve desempenhou um papel relevante no contexto nacional, em que representantes da mais alta nobreza eram para aqui nomeados,

sendo sempre personagens de elevada formação acadêmica e de larga experiência religiosa. D. Francisco Barreto II, D. José de Meneses, D. Simão da Gama, D. António Pereira da Silva, o Cardeal D. José Pereira de Lacerda e o Arcebispo D. Ignácio de Santa Teresa foram dignos representantes do mais alto cargo existente na região. A sua acção, juntamente com a do Cabido, deixou fortes testemunhos na Sé Catedral de Faro, contendo esta Igreja algumas das mais significativas manifestações do Barroco no Algarve.

De salientar, também, devido à formação intelectual e religiosa dos seus responsáveis e à estreita ligação com a casa-mãe, o papel exercido pelas diversas Ordens Religiosas. No entanto, a nacionalização dos bens conventuais após a Implantação do Liberalismo em 1834 e a conseqüente venda em hasta pública não permite fazer uma idéia concreta das obras realizadas, nomeadamente na ornamentação interior. As igrejas do Colégio da Companhia de Jesus de Portimão, do Convento de Santo António dos capuchos de Faro e do de S. Paulo de Tavira são das poucas sobreviventes que ainda apresentam um espólio considerável.

Aos párocos coube um papel de realce na encomenda artística, tendo-se verificado, em praticamente todas as sessenta e oito igrejas matrizes ou paroquiais, importantes campanhas de obras, sendo as despesas suportadas em partes iguais pelo Bispo e Cabido, por um lado, e pelas Comendas, por outro, como contrapartida aos dízimos pagos anualmente. Destacam-se ainda hoje como significativos testemunhos dessa época as igrejas matrizes de Faro, Olhão, Pereiro, Querença, Paderne, Porches, Pêra, Estombar, Messines, Portimão, Mexilhoeira Grande, Luz de Lagos, Barão de S. Miguel, Bordeira e Monchique.

Finalmente referem-se as Confrarias ou Irmandades e as Ordens Terceiras, cujo número total se aproximava das três centenas, sediadas em capelas ou mesmo em altares laterais das igrejas matrizes e das conventuais ou ainda em ermidas próprias. O seu empenhamento sobressaía quando entre os seus membros se contavam os mais altos representantes sociais, quer da nobreza ou do clero, quer da burguesia. Como exemplos de Confrarias e Ordens Terceiras de grande destaque no contexto algarvio, responsáveis por manifestações de grande valor artístico, referem-se as Ordens Terceiras de Nossa Senhora do Carmo de Faro, Tavira e Vila do Bispo, as Ordens Terceiras de S. Francisco de Loulé, Tavira e Pêra, as Confrarias do

Santíssimo de faro, as Irmandades da Misericórdia de Faro e Tavira, as Confrarias de Santo António do Alto e Nossa Senhora do Pé da Cruz de Faro, a de S. Lourenço dos Matos, em Almansil, a de Nossa Senhora da Conceição de Loulé, a de Santo António de Lagos, etc.

Atendendo à implantação, no nosso país e especificamente nesta região, da versão retórica e apoloética adoptada pelo movimento Tridentino, a função religiosa foi predominante nas manifestações artísticas aqui realizadas. Procurando proporcionar aos crentes a antevisão do que lhes aconteceria depois da morte, em cada igreja procurava-se representar não só o céu, mas também algumas etapas intermédias, como o purgatório e as tentações do mal. Assim surgiram as imagens de toda a hierarquia divina e daqueles que se notabilizaram pelo seu comportamento exemplar, enquadrados por arcos de triunfo, colunas em espiral, nuvens, anjinhos, serafins, meninos bem nutridos fazendo a vindima, vegetação luxuriante, frutos em abundância, fênix eternos debicando uvas, etc. Por sua vez as serpentes, os dragões, os macacos e alguns animais mitológicos eram sempre vencidos pelos representantes das forças divinas. Relativamente às manifestações artísticas em que se utilizou a maior diversidade iconográfica, convém salientar a talha dos alçados da Ermida de Santo António de Lagos e o retábulo da capela do Santo Lenho da Sé de Faro.

Em estreita ligação com a religiosidade pretendida, estavam as normas estéticas vigentes. Para tal recorria-se à teatralidade cenográfica, através do emprego de técnicas que acentuavam a plasticidade dos volumes, o dinamismo da composição, o uso de contrastes, a importância do claro-escuro e nalguns casos a desproporção. Estes aspectos permitiam uma diversidade de pontos de fixação que colaboravam todos para o mesmo fim. Pretendia-se pois, pelo choque, uma vivência intensiva em que a população ficasse cativada e persuadida da mensagem divina. Diversos cenários podiam então ser vividos: a dor dos corpos ardendo no fogo do purgatório, a dramatização da Paixão de Cristo, alguns milagres de Santo António, aspectos mais significativos da vida de S. Francisco de Assis, etc., em que se apelava à participação activa através dos vários sentidos: da vista (decoração arquitectónica, os actores com trajes diversos, desde os bordados a ouro aos mais pobres, a diversidade de bandeiras, os *gigantes*, etc.), do cheiro (o incenso, as ervas aromáticas, a cera, o azeite), do som (a música instrumental e coral, a pregação, as danças, os foguetes,

etc.). Dois tipos distintos de actuação se utilizaram, por vezes, em simultâneo -um permanente e outro efêmero. O primeiro tem a ver sobretudo com os interiores, com as diferentes manifestações artísticas aplicadas na criação da cenografia pretendida. O segundo relaciona-se com o recurso a elementos de pouca durabilidade, realizados propositadamente para determinado fim, quase sempre no exterior, sendo as procissões o momento de maior expressividade.

Apesar de se viver um período de grande actividade produtiva, o novo formulário arquitectónico teve grandes dificuldades de adaptação, restringindo-se, na maioria dos casos, a actuações pontuais, em que, por vezes, se ensaiaram as novas propostas. Acrescentaram-se, sobretudo nas igrejas matrizes, novas capelas laterais, sacristias e outras dependências, dinamizando de alguma forma a espacialidade existente. Algumas fachadas foram remodeladas, não só através da nobilitação do portal e do janelão, mas também da dinamização dos frontões, por vezes, decorados com expressivos trabalhos de massas, em que se recorre ao vocabulário decorativo vigente. As duas fachadas mais assumidas são as da Igreja Matriz de S. Bartolomeu de Messines, datada de 1716 e reconstruída posteriormente na (parte superior e a da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Faro, cujo projecto inicial é de 1747, tendo também sofrido alterações posteriores. Nalguns alçados abriram-se janelas, salientando-se a diversidade de formas utilizadas, nomeadamente as elipses entrecortadas por ângulos rectos. Construíram-se cúpulas, quer em igrejas de nave única, quer em capelas laterais de igrejas de três naves, embora não sendo assumidas na sua plenitude, acabaram por ser mais um elemento de afirmação. Também alguns campanários foram reconstruídos, tirando-se sobretudo partido do pé-direito e somente em casos muito restritos se animou a própria composição através do arredondamento dos cantos. Caso significativo é o da Igreja do Convento de S. Francisco de Tavira.

Relativamente às construções de raiz, na maioria das vezes, recorreu-se aos valores tradicionais, registando-se um alheamento às novas soluções. Casos bastante significativos são a Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Faro e a Erredida de S. Lourenço dos Matos, em Almansil, dois dos mais sumptuosos templos algarvios, construídos respectivamente em 1713 e 1722, em que se utilizaram as formas típicas da arquitectura seiscentista portuguesa.

Convém, no entanto, realçar aquelas manifestações que experimentaram novas formas: a capela mor da Ermida de S. João Baptista de Lagos; uma capela lateral da Igreja do Convento de Santo António dos capuchos de Loulé; a Ermida do Senhor do Bonfim de Faro, esta última construída por volta de 1740; uma casa brasonada de Faro, conhecida localmente por *Celeiro da Horta de S. Francisco* e a Igreja de S. José do Hospital de Tavira, já dos meados do século XVIII, Apesar de cada um destes exemplares ter especialidades próprias, convém destacar a planta oitavada, comum a todos eles.

Pressupondo por parte dos responsáveis uma consciente utilização da exuberância arquitectónica, subsidiária de valores arcaizantes, diversas possibilidades de ornamentação vão ser utilizadas, conjugando na composição cenográfica materiais e técnicas diferentes. A azulejaria, o estuque, a pintura mural, a pintura de painéis, a imaginária, o mobiliário e as restantes alfaias vão ser empregues com frequência. Nos casos mais conseguidos, toda a superfície disponível era ocupada e não restava absolutamente nenhum espaço livre. A talha assumiu, então, uma situação privilegiada pois foi a actividade artística de maior recurso. Como exemplos mais significativos da importante valorização do espaço interior referem-se para além das já citadas Ermida de S. Lourenço de Almansil e da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Faro, os seguintes templos: Santo António de Lagos, Nossa Senhora da Conceição de Loulé, Nossa Senhora do Pé da Cruz de Faro e as Matrizes de Querença, Estombar e Vila do Bispo.

Sendo a talha a actividade de maior destaque no meio artístico algarvio, convém apontar com algum pormenor as etapas da sua evolução. É possível distinguir quatro fases distintas: a experimental, a *nacional*, *ajoanina*, e a de transição para o Rococó.

A primeira teve início em 1676 na Igreja da Misericórdia de Faro, quando o seu Provedor, o Bispo D. Francisco Barreto li, mandou adaptar o retábulo da capela mor às novas exigências litúrgicas. Esta fase teve como características fundamentais a utilização, sobretudo a nível estrutural, de elementos que viriam a ser essenciais nas fases seguintes, nomeadamente as tribunas preenchidas por tronos piramidais em degraus, quer reformulando parcialmente retábulos maneiristas, quer em exemplares construídos de raiz, cuja estrutura arquitectónica ainda empregava

aspectos classicistas. A nova ornamentação, em particular a folhagem de acanto, afirmou-se de forma tímida, conjugando-se com a do período anterior. Embora de implantação restrita prolongou-se pelos primeiros anos do século XVIII, sendo o último exemplar de 1715, precisamente o da Ermida da Nossa Senhora do Pé da Cruz de Paderne.

A segunda fase teve início em 1700 no retábulo da Igreja da Misericórdia de Loulé, administrada pelos frades agostinhos daquela vila. De enorme implantação, caracteriza-se por a talha deixar de se restringir aos altares e prolongar-se pelos arcos e, nalguns casos, mesmo pelos alçados das capelas. Relativamente aos retábulos, elementos essenciais na decoração, sobressaem os seguintes aspectos: a planta plana, portanto não perspectivada; a divisão tripartida da estrutura, organizada horizontalmente em sotobanco, banco, corpo e atíço; uma f grande tribuna central preenchida por um trono piramidal em degraus, particularmente nas capelas mores; as colunas pseudo-salomónicas suportadas por anjinhos hercúleos e o fecho em arcos *salomónicos* de volta perfeita. Na ornamentação destacam-se a folhagem de acanto, parras e cachos de uvas, flores diversas, fênix, meninos, serafins e frutos regionais (figos, pêras, marmelos e romãs). Diversas tipologias foram, então, utilizadas nas igrejas algarvias por um período superior a uma geração, sendo o exemplar mais recente o retábulo da capela mor da Igreja Matriz de Santa Bárbara de Nexe, executado em 1733.

A terceira fase teve início em 1735 no retábulo da capela mor da Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Faro. Essa obra foi ajustada notarialmente por Manuel Martins depois de os seus *riscos* terem sido aprovados: um para o retábulo, outro para o trono e um terceiro para o sacrário, valendo-se a mais importante apreciação artística da sua vida: *por eles entenderem que nesta cidade, nem em muitas outras fora dela, não haveria quem fizesse a dita obra com mais perfeição e valentia e por estarem os ditos debuxos muito à satisfação de todos*. Os retábulos continuam a utilizar grande parte dos elementos da fase anterior, sobressaindo, no entanto, como principais alterações o uso da planta côncava, particularmente nas ilhargas; as colunas salomónicas, cujo terço inferior se diferencia dos restantes e o fecho composto por teorias de volutas. Também a ornamentação coincide nas suas linhas gerais com a da fase *nacional*, apesar de

algumas modificações, a mais importante das quais é o desaparecimento do pânpano nas colunas. De igual modo foi acentuada a diversidade de tipologias, embora se assistisse a uma maior restrição geográfica.

A fase de transição para o Rococó inicia-se em 1751 no arco do retábulo de S. Vicente Ferrer, actualmente da invocação de S. José na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Faro e no retábulo da capela mor da Igreja Matriz de Marmelete. No terceiro quartel do século XVIII constata-se o ensaio de novos modelos, alguns dos quais se mantiveram fortemente associados a manifestações anteriores.

Relativamente à imaginária convém realçar a sua integração no contexto cenográfico em que está inserido, estando as suas funções estéticas e religiosas intimamente interligadas com as da espacialidade existente. Somente as imagens procissionais adquiriram uma individualidade própria nos momentos em que percorriam as principais artérias das localidades. O núcleo da procissão do Triunfo da Ordem Terceira do Carmo de Faro constituído por nove imagens da Paixão de Cristo, sendo oito de vulto perfeito e somente uma de roca, é a mais importante manifestação da imaginária barroca algarvia. Outros grupos de imagens procissionais ainda existem, mas o facto de serem de roca fez com que a sua preservação fosse difícil, encontrando-se actualmente num estado de degradação bastante acentuado.

Devido ao atraso da sua introdução e aos recursos disponíveis, as formas barrocas conhecem grandes dificuldades de afirmação. No caso particular da arquitectura, como já se afirmou anteriormente, predominou a tradição portuguesa e os casos pontuais de experimentação prolongaram-se por toda a primeira metade do século XVIII, não conseguindo contudo afirmar-se no contexto regional. Também na talha foi demasiado extenso o período de ensaio, cerca de vinte e cinco anos, no entanto, a morosa ambientação permitiu que na fase *nacional* houvesse uma implantação tão profunda e generalizada, sem paralelo no Algarve. Justifica-se esta atitude por o formulário romano ter sido filtrado pela sensibilidade portuguesa e ajustado aos nossos padrões de referência mental, registando-se a possibilidade de adaptação regional. Foi o caso dos frutos locais (figos, romãs, etc.) e das interpretações pessoais, como aconteceu na talha dos alçados da Ermida de Santo António de Lagos, de que se refere como exemplo característico a utilização de cenas de vida quotidiana, nomeadamente da pesca ou da matança do porco. Foi, pois, com ritmo próprio que

nesta região se adoptou o formulário vigente no país e particularmente na cidade de Lisboa. Desta cidade chegavam riscos para diversas obras, painéis de azulejos, imagens de vulto, tratados artísticos e coleções de estampas, literatura religiosa, por vezes, bastante ilustrada e artífices.

No respeitante à produção artística, a região algarvia foi detentora de inúmeras oficinas que respondiam às diversas encomendas: pedreiros e canteiros, carpinteiros, entalhadores escultores, pintores e douradores, etc. concentrando-se a maior parte em Faro, O facto de esta cidade e o seu termo pertencer à Casa da Rainha proporcionava aos mestrais aqui residentes um estatuto privilegiado. Se em muitas situações aqui eram produzidas e depois transportadas para o local de destino, noutros casos, os mestres e os seus oficiais fixavam-se temporariamente noutras localidades, ganhando estatuto de assistentes. Chegaram mesmo a deslocar-se até à vizinha Espanha. Foi o que aconteceu com o pintor Diogo de Sousa e Sarre quando foi dourar o retábulo da Igreja do Convento das Mercês na localidade fronteiriça de Ayamonte. Somente na azulejaria se recorria sistematicamente a Lisboa, tendo sido os grandes intervenientes Manuel Borges, morador em Lisboa mas assistente na cidade de Faro e seu irmão António Borges, residente nesta cidade. A mais significativa manifestação encontra-se na Ermida de S. Lourenço de Almansil, tendo sido contratado em 1729 com estes dois irmãos o assentamento dos azulejos, que foram adquiridos em Lisboa a Policarpo de Oliveira Bemardes.

Nas actividades artísticas aqui realizadas utilizavam-se, na quase totalidade das situações, materiais provenientes da região. Havia três grupos de pedreiras -na zona de Silves, nos arredores de Faro (Santa Bárbara de Nexe, S. João da venda e Bordeira) e na região de Tavira. A serra de Monchique, devido ao seu micro-clima, era o grande centro abastecedor de madeira, sendo as de maior utilização a do castanheiro e a do bordo. O ouro, a prata e outros materiais utilizados na pintura e no douramento eram adquiridos normalmente em Lisboa.

Das diversas oficinas de pedreiros referem-se as de Manuel da Cruz, António Rodrigues, Domingos Mendes, salientando-se, contudo, a de Diogo Tavares e Ataíde por ser aquela que maior projecção teve na região. De entre as diversas obras por ele realizadas, destaca-se a fachada da Igreja da Ordem 3a de Nossa Senhora do Carmo de Faro, cuja planta, realizada em 1747, com a sua assinatura, ainda existente neste

templo, permitindo verificar as modificações posteriores, particularmente no frontão e nos campanários. A obra deste artista prolongou-se pela segunda metade do século XVIII, sendo um dos principais responsáveis pela introdução e desenvolvimento do formulário Rococó. As múltiplas oficinas existentes não excluía o recurso a Lisboa, nomeadamente por parte das Ordens Religiosas, devido à sua ligação às casas provinciais. Foi o que aconteceu, por exemplo, em 1713 na construção da já citada Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Faro, em que o Padre Fr. Manuel da Conceição, arquitecto carmelita, fez a planta e se deslocou a esta cidade, orientando as obras, nomeadamente a escolha exacta do local.

Devido à importância da talha e da imaginária na ornamentação interior dos templos, os entalhadores e escultores locais acabaram por ser os principais obreiros do barroco no Algarve. O seu papel não se restringiu a serem meros executantes de obras de talha e de imaginária, eles realizaram também os riscos das suas próprias obras, denotando uma fonnação artística sem paralelo na região. A sua importância parece aumentar à medida que se verifica o seu envolvimento noutras áreas, particulannente em oficinas de pedreiros. A título de exemplo refere-se o papel desempenhado por Francisco Ataíde junto de seu filho Diogo Tavares e Ataíde, em que na feitura do contrato da fachada e das torres da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, assume o cargo de colaborador e fiador. Assistiu-se a partir dos finais do século XVIII a um significativo aumento do número destes profissionais, identificando-se, em cerca de uma centena de artífices, quinze oficinas de talha e oito de douramento. Os irmãos Gaspar e Manuel Martins, cada um a dirigir a sua própria tenda de talha e imaginária, dominaram a vida artística algarvia durante a primeira metade do século XVIII, continuando a sua influencia a exercer-se nas décadas seguintes. Clemente Velho de Sarre, Francisco Correia da Silva e Diogo de Sousa e Sarre destacaram-se como os principais mestres douradores, sento também da sua responsabilidade o estofamento e encarnação da imaginária religiosa.

I Técnico Superior na Câmara Municipal de Faro / Portugal.