



UNIVERSIDADE LUSÍADA

FACULDADE DE ARQUITETURA E ARTES

Mestrado Integrado em Arquitetura

**Santuários barrocos de peregrinação
na zona centro de Portugal**

Realizado por:

Filipa Alexandra Grilo Lopes

Orientado por:

Professor Doutor Horácio Manuel Pereira Bonifácio

Constituição do Júri:

Presidente:	Professora Doutora Arquiteta Helena Cristina Caeiro Botelho
Orientador:	Professor Doutor Horácio Manuel Pereira Bonifácio
Arguente:	Professor Doutor Arquiteto Fernando Manuel Domingues Hipólito

Dissertação aprovada em: 18 de junho de 2025

Lisboa

2024



U N I V E R S I D A D E L U S Í A D A

FACULDADE DE ARQUITECTURA E ARTES

Mestrado Integrado em Arquitectura

Santuários Barrocos de Peregrinação na zona Centro de Portugal

Filipa A. G. Lopes

Lisboa

Dezembro 2024



U N I V E R S I D A D E L U S Í A D A

FACULDADE DE ARQUITECTURA E ARTES

Mestrado Integrado em Arquitectura

Santuários Barrocos de Peregrinação na zona Centro de Portugal

Filipa A. G. Lopes

Lisboa

Dezembro 2024

Filipa A. G. Lopes

Santuários Barrocos de Peregrinação na zona Centro de Portugal

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitectura e
Artes da Universidade Lusíada para a obtenção do grau
de Mestre em Arquitectura.

Orientador: Professor Doutor Horácio Manuel Pereira
Bonifácio

Lisboa

Dezembro 2024

FICHA TÉCNICA

Autora Filipa Alexandra Grilo Lopes

Orientador Professor Doutor Horácio Manuel Pereira Bonifácio

Título Santuários Barrocos de Peregrinação na zona Centro de Portugal

Local Lisboa

Ano 2024

CASA DO CONHECIMENTO DA UNIVERSIDADE LUSÍADA - CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

LOPES, Filipa Alexandra Grilo, 1989-

Santuários barrocos de peregrinação na zona centro de Portugal / Filipa Alexandra Grilo Lopes ; orientado por Horácio Manuel Pereira Bonifácio. - Lisboa : [s.n.], 2024. - Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada.

I - BONIFÁCIO, Horácio, 1951-

LCSH

1. Arquitectura barroca - Portugal
2. Santuários - Portugal
3. Peregrinos e peregrinações - Portugal
4. Santuário de Nossa Senhora da Encarnação (Leiria, Portugal)
5. Santuário do Senhor Jesus dos Milagres (Leiria, Portugal)
6. Santuário de Nossa Senhora da Nazaré (Nazaré, Portugal)
7. Leiria (Portugal) - Edifícios, estruturas, etc.
8. Nazaré (Portugal) - Edifícios, estruturas, etc.
9. Universidade Lusíada. Faculdade de Arquitectura e Artes - Teses
10. Teses - Portugal - Lisboa

1. Architecture, baroque - Portugal
2. Shrines - Portugal
3. Pilgrims and pilgrimages - Portugal
4. Santuário de Nossa Senhora da Encarnação (Leiria, Portugal)
5. Santuário do Senhor Jesus dos Milagres (Leiria, Portugal)
6. Santuário de Nossa Senhora da Nazaré (Nazaré, Portugal)
7. Leiria (Portugal) - Buildings, structures, etc.

AVISO LEGAL

O conteúdo desta dissertação reflete as perspectivas, o trabalho e as interpretações da autora no momento da sua entrega. Esta dissertação pode conter incorreções, tanto conceptuais como metodológicas, que podem ter sido identificadas em momento posterior ao da sua entrega. Por conseguinte, qualquer utilização dos seus conteúdos deve ser exercida com cautela. Ao entregar esta dissertação, a autora declara que a mesma é resultante do seu próprio trabalho, contém contributos originais e são reconhecidas todas as fontes utilizadas, encontrando-se tais fontes devidamente citadas no corpo do texto e identificadas na secção de referências. A autora declara, ainda, que não divulga na presente dissertação quaisquer conteúdos cuja reprodução esteja vedada por direitos de autor ou de propriedade industrial.

Ao Avô Ulisses

Nota prévia

O presente trabalho não segue o novo acordo ortográfico, estando elaborado segundo a norma portuguesa 405.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Horácio Bonifácio, pela sua orientação neste que foi, até à data, um dos maiores desafios da minha vida.

Ao Francisco Relvas e à Isabel Granés, pela amizade, presença e ajuda preciosas.

À Sónia Esperança, dos Milagres, pelo seu maravilhoso contributo e disponibilidade.

À Doutora Maria João e ao Doutor Jorge, eles sabem porquê.

“Seria aliás perigoso pensar que o equilíbrio e a harmonia, a razão e as regras são as únicas condições de uma obra prima. A palavra perfeição, que designa um absoluto, não tem plural, porque não pode haver vários modos de existência para o perfeito. Mas, na realidade, o contrário é que é verdade.

(...)

E porque o sucesso equilibrado é mais raro e mais difícil de atingir do que a obra prima na independência da expressão, que permite todas as audácias, poderia admitir-se a existência dum fundo barroco mais durável donde viriam a surgir, de tempos a tempos, assomos clássicos.”

(Victor Tapié, 1972 – pp.37-38)

Tapié, V. (1972). *Barroco I e Classicismo*. Lisboa: Editorial Presença.

APRESENTAÇÃO

Santuários Barrocos de peregrinação na zona Centro de Portugal

Filipa A. G. Lopes

A presente dissertação propõe-se a investigar os Santuários Barrocos situados na zona Centro de Portugal, com um enfoque particular nas suas características arquitectónicas, bem como nas influências religiosas e antropológicas que moldaram os seus edifícios. A análise será conduzida a partir de três casos específicos, permitindo uma avaliação das particularidades de cada santuário, tanto no que diz respeito ao seu edificado como à sua inserção no contexto social e religioso da época.

O Barroco, enquanto movimento artístico e cultural, será explorado não apenas como uma expressão estética, mas também como um modo de pensar que influenciou profundamente a organização urbana, os edifícios e os rituais religiosos do período. A transição do pensamento clássico renascentista para o exuberante estilo barroco gerou uma arquitectura que não se limitava às formas tradicionais, mas que procurava proporcionar uma experiência sensorial e emocional aos fiéis. A igreja barroca, com a sua espectacularidade e teatralidade, reflecte essa mudança de paradigma, onde a arquitectura se tornou um palco para a devoção e a celebração da fé.

Particularmente em Portugal, o Barroco está estreitamente associado ao reinado de D. João V, sendo um reflexo da opulência da monarquia absolutista. Neste contexto, as igrejas e santuários não foram apenas construções religiosas, mas elementos centrais na organização dos aglomerados urbanos e no acolhimento dos peregrinos. A análise das igrejas de peregrinação revela, assim, um conjunto de características próprias, como as escadarias, as galilés e as hospedarias, elementos arquitectónicos que respondem às necessidades dos fiéis durante o seu percurso espiritual.

Palavras-chave: Barroco, Santuário Barroco, Peregrinação, Escadarias, Galilés, Hospedarias.

PRESENTATION

Baroque Pilgrimage Shrines in the Central region of Portugal

Filipa A. G. Lopes

This dissertation aims to investigate the Baroque Shrines located in the Central region of Portugal with a particular focus on its architectural characteristics, as well as the religious and anthropological influences that shaped their buildings. The analysis will be conducted based on three specific cases, allowing an assessment of the particularities of each sanctuary, both in terms of built and insertion in the social and religious context of the time.

The Baroque, as an artistic and cultural movement, will be explored not only as an aesthetic expression, but also as a way of thinking that deeply influenced the urban organization, the buildings and the religious rituals of the period. The transition from classical Renaissance thought to the exuberant Baroque style, generated an architecture that was not limited to traditional forms, but that sought to provide a sensorial and emotional experience to the faithful. The baroque church, with its spectacularity and theatricality, reflects this paradigm shift, where architecture became a stage for devotion and celebration of faith.

Particularly in Portugal, the Baroque style is closely associated with the reign of Dom João V, reflecting the opulence of the absolutist monarchy. In this context, the churches and sanctuaries were not just religious buildings, but central elements in the organization of urban settlements and in the reception of pilgrims. The analysis of pilgrimage churches thus reveals a set of specific characteristics, such as staircases, galilees and inns, architectural elements that respond to the needs of the faithful during their spiritual journey.

Keywords: Baroque, Baroque Shrine, Pilgrimage, Staircases, Galilees, Inns.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Cúpula da Cappella santa síndone Torino Elemento 3 di 16. Fonte: museireali.beniculturali.it (2024).	41
Ilustração 2 - Recorte da fachada da Igreja de San Carlos alle quattro fontane, Roma. Fonte: Fotografia do autor (2024).	42
Ilustração 3 - Mapa de Paris e Arredores (1740): Representação detalhada da cidade de Paris e das áreas circundantes no século XVIII, evidenciando a organização urbana e os principais marcos geográficos da época. Fonte: Old Maps of Paris.....	50
Ilustração 4 - Planta de Roma segundo Sisto V: Reconstrução interpretativa de Giedion que apresenta a organização urbanística de Roma no período de Sisto V. Fonte: Norberg-Schulz, C. (1979). p.8 Architettura Barocca. Milano	52
Ilustração 5 - Vista da Praça del Popolo: Gravura de Giovanni Battista Piranesi, cerca de 1750. Fonte: The Metropolitan Museum of Art (Vedute di Roma, n.º 362729),.....	55
Ilustração 6 - Vista aérea da Praça del Popolo. Fonte: My Travel Guide.....	55
Ilustração 7 - Vista da Cúpula da Basílica para a Praça de S. Pedro. Fonte: Fotografia do autor (2024)	58
Ilustração 8 - Colunata da Praça do S. Pedro. Fonte: Fotografia do autor (2024).	59
Ilustração 9 - Pormenor do interior da colunata da Praça de S. Pedro. Fonte: Fotografia do autor (2024).	59
Ilustração 10 - Mapa de Versalhes de 1714: Representação cartográfica do Palácio e dos jardins de Versalhes. Fonte: Archimaps, disponível em: https://archimaps.tumblr.com/post/180811455087	61
Ilustração 11 - Planta da Igreja del Gesù (planta de sepulturas históricas). Fonte: www.chiesadelgesu.org	64
Ilustração 12 - Fachada da Igreja del Gesù. Fonte: Fotografia do autor (2024).	64
Ilustração 13 - Fachada da Basílica de S. Pedro. Fonte: Fotografia do autor (2024)...	65
Ilustração 14 - Recriação idealizada da vista da basílica e da praça, representada numa pintura de Viviano Codazzi, datada de 1630. Fonte: susiripa.blogspot.com	65
Ilustração 15 – Basílica de S. Pedro. Vista de tectos e cúpula de Miguel Ângelo a partir do cruzeiro. Fonte: Fotografia do autor (2024).	66

Ilustração 16 - Igreja Sant'Andrea al Quirinale. Fonte: Fotografia do autor (2024).	67
Ilustração 17 - Vista lateral da cúpula da Igreja Sant'Andrea al Quirinale. Fonte: Fotografia do autor (2024).	67
Ilustração 18 – Planta da Igreja de Santa Maria in Campitelli (de Ferraironi). Fonte: Norberg-Schulz, C. (1979). p.92 Architettura Barocca. Milano.	71
Ilustração 19 - Exterior da Igreja de Santa Maria in Campitelli. Fonte: Norberg-Schulz, C. (1979). p.92 Architettura Barocca. Milano.	71
Ilustração 20 - Interior da Igreja de Santa Maria in Campitelli, em Roma. Fonte: thetimestuck.com (https://thetimestuck.com/tag/santa-maria-in-portico-in-campitelli/).	71
Ilustração 21 - Fachada principal da Igreja de Santa Engrácia, actualmente designada como Panteão Nacional. Fonte: https://restosdecoleccion.blogspot.com/2015/01/igreja-de-santa-engracia.html	81
Ilustração 22 - Planta do piso térreo da Igreja de Santa Engrácia. Fonte: https://www.panteaonacional.gov.pt/2020/04/15/joao-antunes-arquiteto-do-novo-templo-de-santa-engracia/	81
Ilustração 23 - Fachada principal do Santuário do Senhor da Pedra, em Óbidos. Fonte: https://s1.wklcdn.com/image_154/4630772/58471489/39030541Master.jpg	83
Ilustração 24 - Interior da Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra com enquadramento para a pintura de D. João V.. Fonte: https://m17group.com.br/biblioteca-de-coimbra/	85
Ilustração 25 - Fachada principal da Casa do Raio, em Braga. Fonte: https://gerador.eu/palacio-do-raio-das-memorias-vive-um-palacio-uma-instituicao-e-uma-comunidade/	89
Ilustração 26 - Santuário de Nossa Senhora do Cabo com enquadramento para a Igreja. Fonte: Fotografia do autor (2020).	95
Ilustração 27 - Enquadramento para a fachada principal do Santuário de Nossa Senhora de Aires, Viana do Alentejo. Fonte: Fotografia do autor (2024).	97
Ilustração 28 - Perspectiva lateral do Santuário de Nossa Senhora de Aires, Viana do Alentejo. Fonte: Fotografia do autor (2024).	98
Ilustração 29 - Galilé principal do Santuário de Nossa Senhora de Aires, Viana do Alentejo. Fonte: Fotografia do autor (2024).	98

Ilustração 30 - Santuário dos Remédios visto a partir da Praça da Liberdade, em Lamego. Fonte: Fotografia do autor (2024).....	101
Ilustração 31 - Santuário dos Remédios visto a partir da Praça da Liberdade, em Lamego. Fonte: Fotografia do autor (2024).....	102
Ilustração 32 - Vista para a escadaria e Praça da Liberdade a partir da Torre Sineira da Igreja dos Remédios.	102
Ilustração 33 - Escadaria do Bom Jesus do Monte, em Braga, com enquadramento para a Igreja ao cimo.. Fonte: Fotografia do autor (2024).	104
Ilustração 34 - Perspectiva lateral da Igreja do Bom Jesus em Braga. Fonte: Fotografia do autor (2024).	106
Ilustração 35 - Vista da torre sineira para a escadaria e paisagem subsequente.	106
Ilustração 36 - Santuário de Nossa Senhora da Encarnação (s.d.). Fonte: Postal antigo adquirido em antiquário. “Colecção Passaporte “LOTY” Reprodução Proibida. Fabricação Portuguesa.....	116
Ilustração 37 – Ortofotomapa do Santuário de Nossa Senhora da Encarnação. Fonte: GeoFigueiró. <i>Sistema de Informação Geográfica de Figueiró dos Vinhos</i> . Comunidade Intermunicipal da Região de Leiria.....	119
Ilustração 38 – Acesso à escadaria de Nossa Senhora da Encarnação. Fonte: Fotografia do autor (2018).	120
Ilustração 39 – Primeiro lanço de escadas da escadaria, lado direito. Fonte: Fotografia do autor (2018).	120
Ilustração 40 - Caminho para o primeiro patamar com enquadramento da Igreja a partir do portal. Fonte: Fotografia do autor (2018).....	121
Ilustração 41 - Portal e lanço de escadas que antecede o primeiro patamar. Fonte: Fotografia do autor (2018).	121
Ilustração 42 - Primeiro patamar da escadaria com enquadramento para a Igreja. Fonte: Fotografia do autor (2018).	122
Ilustração 43 - Coluna crucífera do segundo patamar vista da escada de acesso ao mesmo. Fonte: Fotografia do autor (2018).....	122
Ilustração 44 - Acesso ao terceiro patamar com fonte. Fonte: Fotografia do autor (2018).	122

Ilustração 45 - Padrão piramidal do quarto e último patamar, que antecede o terreiro do Santuário. Fonte: Fotografia do autor (2018).	122
Ilustração 46 - Acesso ao último patamar, de forma semi-circular. A partir deste pode-se sair do percurso da escadaria. Fonte: Fotografia do autor (2018).	123
Ilustração 47 - Último lanço de escada antes do terreiro do Santuário. Fonte: Fotografia do autor (2018).	123
Ilustração 48 - Vista do santuário a partir do largo alcatroado à esquerda do patamar semicircular da escadaria. Fonte: Fotografia do autor (2023).	124
Ilustração 49 - Igreja vista do limite direito do adro. Fonte: Fotografia do autor (2023).	125
Ilustração 50 - Desenho da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação vista do limite direito do adro. Fonte: Desenho do autor (2018).	125
Ilustração 51 - Alçado principal da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação. Levantamento arquitectónico e desenho do autor (2024)	125
Ilustração 52 - Vista da Igreja a partir do limite esquerdo do adro. Fonte: Fotografia do autor (2018).	126
Ilustração 53 - Planta da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação. Levantamento arquitectónico e desenho do autor (2024).	126
Ilustração 54 - Arco de acesso ao corpo da galilé da fachada principal. Fonte: Fotografia do autor (2023).	127
Ilustração 55 - Galilé da fachada principal vista do lado esquerdo. Fotografia do autor (2023).	127
Ilustração 56 - Vista para o Castelo a partir da galilé da fachada principal. Fonte: Fotografia do autor (2023).	127
Ilustração 57 - Galilé do lado direito e inscrições na parede da fachada principal. Fonte: Fotografia do autor (2023).	127
Ilustração 58 - Galilé do lado esquerdo. Fotografia do autor (2023).	127
Ilustração 59 - Galilé do lado esquerdo vista do fundo. Fonte: Fotografia do autor (2023).	128
Ilustração 60 - Acesso à galilé do lado esquerdo. Fotografia do autor (2023).	128

Ilustração 61 - Porta principal. Fonte: Fotografia do autor (2023).....	128
Ilustração 62 - Inscrição na parede de entrada da Igreja. Fonte: Fotografia do autor (2023).	128
Ilustração 63 - Fachada lateral direita e casa do adro. Fonte: Fotografia do autor (2023).	129
Ilustração 64 - Vista tardo do corpo da Igreja. Fonte: Fotografia do autor (2023). ...	129
Ilustração 65 - Plano do altar com altares laterais e púlpito à direita. Fonte: Fotografia do autor (2023).	130
Ilustração 66 - Plano da parede da entrada vista da capela-mor. Fonte: Fotografia do autor (2023).	130
Ilustração 67 - Vista do coro alto. Fonte: Fotografia do autor (2023).....	131
Ilustração 68 - Parede esquerda da nave. Fonte: Fotografia do autor (2023).	132
Ilustração 69 - Parede direita da nave. Fonte: Fotografia do autor (2023).....	132
Ilustração 70 - Púlpito. Fonte: Fotografia do autor (2023).	132
Ilustração 71 - Cúpula com lanternim da capela-mor. Fonte: Fotografia do autor (2023).	133
Ilustração 72 - Altar-mor com a imagem de Nossa Senhora da Encarnação. Fonte: Fotografia do autor (2023).	133
Ilustração 73 - Parede esquerda da capela-mor por onde se acede à sala do altar. Fonte: Fotografia do autor (2023).	133
Ilustração 74 - Altar lateral esquerdo dedicado a São Jerónimo. Fonte: Fotografia do autor (2023).	133
Ilustração 75 - Altar lateral direito dedicado ao Sagrado Coração de Jesus. Fonte: Fotografia do autor (2023).	133
Ilustração 76 - Zona de acesso ao coro alto. Fotografia do autor (2023).....	134
Ilustração 77 - Parede da entrada destacando o coro alto e pinturas alusivas aos milagres. Fotografia do autor (2023).	134
Ilustração 78 – Desenho do Santuário de Nossa Senhora da Encarnação visto da cidade. Fonte: Desenho do autor (2018).....	135

Ilustração 79 – Vista para o Castelo de Leiria a partir da cobertura do Santuário. Fonte: Fotografia do autor (2023).	135
Ilustração 80 - Escadaria vista da cobertura do Igreja de Nossa Senhora da Encarnação. Fonte: Fotografia do autor (2023).	136
Ilustração 81 - Vista para a Praça de Nossa Senhora da Nazaré com enquadramento do Santuário a partir da Ermida da Memória. Fonte: Fotografia do autor (2023).....	149
Ilustração 82 - Vista do promontório do Sítio para a Praia da Nazaré. Fonte: Fotografia do autor (2023).	149
Ilustração 83 - Ortofotomapa do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré. Fonte: GeoFigueiró. Sistema de Informação Geográfica de Figueiró dos Vinhos. Comunidade Intermunicipal da Região de Leiria.....	150
Ilustração 84 - Vista do santuário a partir do coreto da Praça de Nossa Senhora da Nazaré. Fonte: Fotografia do autor (2023).	151
Ilustração 85 - Parte da fachada lateral direita com vista para a entrada para a galilé e corpo da Confraria. Fonte: Fotografia do autor (2018).	152
Ilustração 86 - Parte da fachada lateral esquerda com vista para a entrada para a galilé e corpo da Confraria. Fonte: Fotografia do autor (2018).	152
Ilustração 87 - Alçado principal do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré. Levantamento arquitectónico e desenho do autor (2024)	152
Ilustração 88 - Escadaria, galilé principal e torres sineiras do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré. Fonte: Fotografia do autor (2018).....	153
Ilustração 89 - Desenho do portal de entrada e torres sineiras do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré. Fonte: Desenho do autor (2018).....	153
Ilustração 90 - Galilé da entrada vista do lado esquerdo. Fonte: Fotografia do autor (2018).	154
Ilustração 91 - Galilé da entrada vista do lado esquerdo com enquadramento para a praça de Nossa Senhora da Nazaré. Fonte: Fotografia do autor (2018).	154
Ilustração 92 - Galilé do lado direito vista do fundo. Fonte: Fotografia do autor (2018).	154
Ilustração 93 - Portal de acesso à galilé do lado direito. Fonte: Fotografia do autor (2018).	154

Ilustração 94 – Galilé do lado esquerdo. Fonte: Fotografia do autor (2023).	155
Ilustração 95 - Desenho da galilé do lado esquerdo. Fonte: Desenho do autor (2018).	155
Ilustração 96 - Galilé do lado esquerdo vista do fundo. Fonte: Fotografia do autor (2018).	155
Ilustração 97 - Parte da galilé do lado esquerdo vista da escadaria de acesso. Fonte: Fotografia do autor (2018).	155
Ilustração 98 - Planta do Santuário de Nossa Senhora da Encarnação. Levantamento arquitectónico retirado do Sistema de Informação para o Património Architectónico (SIPA). Disponível em: https://www.monumentos.gov.pt . [Acesso em: 10 de Abril de 2023] e desenho do autor (2024).	156
Ilustração 99 - Nicho com imagem do milagre. Fonte: Fotografia do autor (2018). ...	157
Ilustração 100 - Órgão e coro-alto vistos da zona de entrada. Fonte: Fotografia do autor (2018).	157
Ilustração 101 - Vista da entrada com enquadramento para o altar. Fonte: Fotografia do autor (2018).	157
Ilustração 102 - Plano da entrada com enquadramento para o órgão e coro-alto. Fonte: Fotografia do autor (2018).	157
Ilustração 103 - Vista de meio da nave com enquadramento para o altar onde se observam os púlpitos e retábulos laterais. Fonte: Fotografia do autor (2018).	158
Ilustração 104 - Cúpula com lanternim do transepto sendo a capela-mor à direita. Fonte: Fotografia do autor (2018).	159
Ilustração 105 - Vista para o volume lateral direito do transepto. Fonte: Fotografia do autor (2023).	160
Ilustração 106 - Capela lateral direita do transepto. Fonte: Fotografia do autor (2023).	160
Ilustração 107 – Capela-mor com enquadramento para o altar-mor. Fonte: Fotografia do autor (2018).	161
Ilustração 108 - Corredor lateral que acede à sacristia. Fonte: Fotografia do autor (2023).	162

Ilustração 109 - Corredor lateral que acede à sacristia. Fonte: Fotografia do autor (2023).	162
Ilustração 110 - Sacristia com enquadramento para o altar. Fonte: Fotografia do autor (2023).	163
Ilustração 111 - Acesso ao camarim a partir da Sacristia. Fonte: Fotografia do autor (2018).	163
Ilustração 112 - Vista da parede e tecto do altar-mor a partir do camarim. Fonte: Fotografia do autor (2023).	163
Ilustração 113 - Vista do tecto da capela-mor a partir do camarim. Fonte: Fotografia do autor (2023).	163
Ilustração 114 - Praça do Senhor Jesus dos Milagres a partir da cobertura da Igreja. Fonte: Fotografia do autor (2023).	174
Ilustração 115 – Ortofotomapa do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres. Fonte: GeoFigueiró. <i>Sistema de Informação Geográfica de Figueiró dos Vinhos</i> . Comunidade Intermunicipal da Região de Leiria.....	176
Ilustração 116 - Frade onde seriam colocados alimentos para os mais necessitados. Fonte: Fotografia do autor (2023).	177
Ilustração 117 - Fachada principal do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres. Fonte: Fotografia do autor (2023).	178
Ilustração 118 - Desenho da fachada principal do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres. Fonte: Desenho do autor (2018).	178
Ilustração 119 - Alçado principal do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres. Levantamento arquitectónico e desenho do autor (2024).	179
Ilustração 120 - Pormenor da fachada principal com enquadramento para a galilé do segundo piso, torre sineira e frontão. Fonte: Fotografia do autor (2023).	180
Ilustração 121 - Desenho da torre sineira e frontão do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres. Fonte: Desenho do autor (2018).	180
Ilustração 122 - Vista da entrada principal do edifício a partir da escadaria. Fonte: Fotografia do autor (2018).	180
Ilustração 123 - Parte da fachada e acesso ao edifício a partir da galilé do lado direito. Fonte: Fotografia do autor (2018).	180

Ilustração 124 - Torre sineira do lado direito da Igreja. Fonte: Fotografia do autor (2023).	181
Ilustração 125 - Vista do Santuário a partir da rua lateral direita. Fonte: Fotografia do autor (2018).	181
Ilustração 126 - Alçado tardoz do Santuário. Fonte: Fotografia do autor (2018).....	181
Ilustração 127 - Planta do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres. Levantamento arquitectónico e desenho do autor (2024).	182
Ilustração 128 - Plano da parede da capela-mor com enquadramento para o altar-mor. Fonte: Fotografia do autor (2018).	183
Ilustração 129 - Desenho do plano do altar e altares laterais. Fonte: Desenho do autor (2018).	183
Ilustração 130 - Plano da parede da entrada vista da capela-mor. Fonte: Fotografia do autor (2018).	184
Ilustração 131 - Plano da parede da entrada com enquadramento para o tecto e vãos. Fonte: Fotografia do autor (2018).	184
Ilustração 132 - Lado direito da capela-mor Fonte: Fotografia do autor (2018).	184
Ilustração 133 - Parte dos azulejos do Juncal do lado direito da capela-mor. Fonte: Fotografia do autor (2018).	184
Ilustração 134 - Altar e altar-mor. Fonte: Fotografia do autor (2018).	185
Ilustração 135 - Tecto da capela-mor. Fonte: Fotografia do autor (2018).	185
Ilustração 136 - Passagem que permite o acesso ao corpo tardoz do edifício. Fonte: Fotografia do autor (2023).	185
Ilustração 137 - Cerimónia de casamento na qual são visíveis os paramentos decorativos do altar. Fonte: Fotografia cedida por Sónia Esperança (6 de Abril de 1969).	185
Ilustração 138 - Vista de cima da escada de pedra em caracol que faz o acesso às galilés do segundo piso. Fonte: Fotografia do autor (2023).	186
Ilustração 139 - Galilé principal do segundo piso com vista para o vão de acesso à torre esquerda da Igreja. Fonte: Fotografia do autor (2023).	187

Ilustração 140 - Vão da galilé da fachada principal com acesso à torre esquerda da Igreja. Fonte: Fotografia do autor (2023).....	187
Ilustração 141 - Acesso e vão da torre direita da Igreja. Fonte: Fotografia do autor (2023).	187
Ilustração 142 - Acesso à torre esquerda da Igreja com enquadramento para vão para a fachada lateral. Fonte: Fotografia do autor (2023).	187
Ilustração 143 - Vão da torre esquerda com enquadramento para a galilé do segundo piso do mesmo lado. Fonte: Fotografia do autor (2023).....	187
Ilustração 144 - Galilé esquerda do segundo piso. Fonte: Fotografia do autor (2023).	188
Ilustração 145 - Galilé direita do segundo piso. Fonte: Fotografia do autor (2023)....	188
Ilustração 146 - Vista para a torre sineira esquerda. Fonte: Fotografia do autor (2023).	188
Ilustração 147 - Frontão. Fonte: Fotografia do autor (2023).....	188
Ilustração 148 - Planta de Localização do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres. Escala 1:1000. Fonte: Direção-Geral do Território. (n.d.). Sistemas de Referência: PT-TM06/ETRS89. Disponível em: https://www.dgterritorio.gov.pt . Acesso em outubro de 2024. Desenho do autor (2024).	189

LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E ACRÓNIMOS

c.	- <i>circa</i> ou “cerca de”
m.	- morreu
n.	- nasceu
n.d.	- <i>no date</i> ou “sem data”
p.	- página
pp.	- páginas
s.d.	- sem data
s.f.	- substantivo feminino
s.m.	- substantivo masculino
s.v	<i>sub verbo</i> ou “sob a entrada”

SUMÁRIO

Agradecimentos	viii
Apresentação	xii
Presentation	xiv
Lista de ilustrações	xvi
Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos	xxviii
Sumário	xxx
1. Introdução	34
2. O Barroco.....	38
2.1 A Idade Barroca	45
2.2 A Arquitectura Barroca	49
2.2.1 A Cidade	52
2.2.2 A Igreja	62
3. O Barroco em Portugal.....	73
3.1 A época de D. João V.....	74
3.2 A arquitectura Barroca em Portugal.....	79
3.3 O Santuário Barroco.....	91
3.3.1 Hospedarias.....	93
3.3.2 Galilés.....	96
3.3.3 Escadarias	99
4. Santuários Barrocos de Peregrinação na zona centro de Portugal.....	107
4.1 O Santuário de Nossa Senhora da Encarnação	107
4.1.1 A Construção do templo.....	108
4.1.2 Análise do Santuário	119
4.2 O Santuário de Nossa Senhora da Nazaré.....	137
4.2.1 A Construção do templo.....	137
4.2.2 Análise do Santuário	149
4.3 O Santuário do Senhor Jesus dos Milagres.....	165
4.3.1 A Construção do templo.....	165
4.3.2 Análise do Santuário	174
5. Considerações Finais.....	194
Referências	198
Apêndices.....	202
Lista de Apêndices	204

Apêndice A	206
Apêndice B	210
Apêndice C	214
Apêndice D	218
Apêndice E	222
Apêndice F	226
Apêndice G	230
Apêndice H	234
Apêndice I	238
Apêndice J	242
Apêndice L	250
Apêndice M	254
Apêndice N	258

1. INTRODUÇÃO

O tema da presente dissertação tem como objectivo realizar uma análise a três santuários da zona Centro de Portugal, não apenas do ponto de vista arquitectónico, mas também avaliando de que modo as questões religiosas e antropológicas influenciaram a sua arquitectura.

Para alcançar esta análise, será necessário compreender o Barroco não só como uma corrente artística, mas também como uma forma de pensar. A Idade Barroca foi um período que, em contraste com o Renascimento, celebrava e expunha de forma exuberante a arte. Foi uma época de opulência, festa e teatro, o que teve grande influência no desenho da cidade, dos edifícios, dos eventos e dos costumes. As ruas e edifícios não estavam dispostos de maneira aleatória; tudo tinha um propósito, com o objectivo de evidenciar as praças, os jardins, os edifícios e, especialmente, a igreja.

Com a evolução do pensamento, do Classicismo do Renascimento para o Barroco, assistiu-se a uma arquitectura de características ímpares. O modo como se realizavam as celebrações religiosas e o papel do artista como indivíduo foram determinantes. O desenho da igreja modificou-se: o que antes era uma arquitectura regrada pelos cânones clássicos passou a ser uma mistura de elementos artísticos que romperam com essas regras, e que tinham como principal preocupação oferecer uma experiência de arte e espectáculo. O arquitecto, antes "escondido" por detrás dessas regras, começou a ser mais visível, e foi assim possível distinguir os estilos de cada artista.

A Arquitectura Barroca não se caracteriza apenas pelas intervenções em edifícios, mas também pela sua intervenção urbana — desenhando ruas, praças, edifícios e igrejas (estas últimas, a peça arquitectónica do Barroco por excelência). Assim, ao analisarmos uma igreja barroca, devemos também considerar a sua envolvente.

Em Portugal, o Barroco associou-se ao reinado de D. João V, um reinado que se caracterizou pela sua opulência e pela monarquia absolutista. Tal como em Itália e noutros países onde a corrente artística do Barroco se desenvolveu, em Portugal, os jardins e edifícios barrocos foram erguidos com o intuito de contar uma história e provocar emoção em quem os vivenciava, sendo o edifício integrado no lugar onde se insere e, em outros casos, servindo como ponto de partida para o desenho da malha urbana.

O Barroco Português teve uma grande expressão na decoração de igrejas pré-existent, nomeadamente as de arquitectura chã, servindo como telas brancas para decorar os seus interiores. Outra acção barroca foi a teatralidade: elementos arquitectónicos eram introduzidos nas fachadas para fazer a igreja parecer muito maior e mais impactante.

É na região Norte de Portugal que podemos encontrar o maior número de igrejas barrocas. A soma das igrejas das restantes regiões do país é ainda menor que as existentes nesta região. Por isso, os estudos existentes tendem a focar-se mais nesta região, deixando as outras em segundo plano. No entanto, a zona Centro é conhecida por ser uma área rica em acontecimentos milagrosos e de culto, o que contribui para a grande religiosidade da região.

O Barroco teve a intenção de aproximar os fiéis e aumentar o número de adeptos. A forma como o padre celebrava a missa, os cânticos e as próprias liturgias faziam com que os fiéis se sentissem participantes na eucaristia. Os fiéis acorriam e participavam nas celebrações religiosas, nomeadamente nas festas e nos círios.

Os círios, ou peregrinações, deslocavam-se até aos locais de culto, venerando os seus santos e milagres, e celebrando conforme a cultura de cada lugar, pernoitando nas próprias igrejas, nas suas galilés, nas hospedarias, nas casas vizinhas ou até mesmo nas ruas. Este culto trouxe características arquitectónicas próprias para as igrejas de peregrinação, que se diferenciam das demais: as escadarias — associadas à subida de Jesus ao Monte Calvário — as hospedarias, as galilés (para acolher os peregrinos) e a igreja.

É, portanto, necessário compreender esta tipologia arquitectónica específica para definir as principais características de um Santuário Barroco e perceber de que forma ele se integra nas linhas orientadoras da Arquitectura Barroca em Portugal. Deve-se entender como os edifícios foram desenhados e intervencionados, assim como a sua relação com a envolvente e a forma como afectaram o espaço exterior.

As principais características de uma Igreja de Peregrinação, em contraste com uma Igreja sem o culto do milagre, são aquelas que existem para receber os peregrinos na chegada ao local sagrado: as escadarias, as hospedarias, as galilés e a própria igreja. Com esta investigação, pretende-se compreender as características desta tipologia arquitectónica particular dos Santuários Barrocos, perceber de que modo se integram

nas linhas orientadoras do Barroco e analisar a relação dos casos de estudo com a sua envolvente, assim como a forma como esta influenciou o espaço exterior. Após compreender como o Barroco Português desenhou e interveio nos Santuários, será possível identificar e especificar as suas características, de acordo com as diferentes zonas do país.

A escolha da zona Centro de Portugal, rica em tradição religiosa e em acontecimentos milagrosos, justifica-se pela sua relevância para o estudo do Barroco em território nacional e especialmente pela escassez de estudos aprofundados sobre essa região.

Para esta investigação, serão analisados três santuários de características distintas: o Santuário de Nossa Senhora da Encarnação, o Santuário de Nossa Senhora da Nazaré e o Santuário do Senhor Jesus dos Milagres, que poderemos considerar dos mais relevantes e expressivos deste tipo de edifícios do centro do país. Estes exemplos permitirão uma reflexão sobre as especificidades arquitectónicas e a sua relação com os espaços urbanos circundantes, contribuindo para uma melhor compreensão do papel da arquitectura na formação da identidade religiosa e social de uma região.

A metodologia adoptada para esta investigação seguiu uma abordagem sistemática e abrangente, com o intuito de analisar as principais características arquitectónicas de Santuários Barrocos da zona Centro de Portugal. Esta abordagem baseou-se tanto na análise teórica quanto na prática, com um estudo detalhado das igrejas de peregrinação e da sua relação com o contexto histórico, religioso e urbano.

O primeiro passo da investigação consistiu numa análise aprofundada do Barroco, abrangendo a Idade Barroca, a evolução da Arquitectura Barroca, e a forma como esta se manifestou nas cidades e nas igrejas. Destacou-se, neste contexto, a teatralidade e a exuberância que definem esta corrente, evidenciando o impacto que estas características tiveram na experiência dos fiéis e na organização dos espaços urbanos e sacros.

Seguidamente, o estudo centrou-se na Arquitectura Barroca em Portugal, com especial atenção ao período de D. João V, e às diversas interpretações do Barroco Português, nomeadamente nos Santuários de Peregrinação. Esta análise procurou identificar elementos arquitectónicos característicos, como as escadarias, as galilés e as hospedarias, que assumem um papel essencial na concepção dos espaços sagrados e na funcionalidade dos mesmos.

Para a investigação, foi realizado um levantamento arquitectónico das plantas e das fachadas principais das três igrejas seleccionadas. Este levantamento, aliado à análise espacial e construtiva dos edifícios, foi complementado por uma extensa recolha de material fotográfico, permitindo a observação detalhada das características arquitectónicas e dos elementos simbólicos de cada um dos Santuários.

Paralelamente, foi efectuada uma análise das relações entre os Santuários e as suas envolventes, com especial foco nas interações com o espaço urbano e a paisagem natural. Este aspecto é particularmente relevante para compreender a forma como os Santuários foram concebidos como marcos de culto e expressão arquitectónica, integrados harmoniosamente nos seus respectivos contextos.

O trabalho baseou-se ainda numa pesquisa bibliográfica, que incluiu estudos sobre o Barroco em geral e sobre o Barroco em Portugal, bem como investigações específicas sobre os Santuários e as suas características arquitectónicas e históricas. Este esforço permitiu um enquadramento teórico sólido, essencial para a análise das tipologias arquitectónicas e das especificidades de cada caso de estudo.

2. O BARROCO

Victor Tapié¹ (1972), em *Barroco e Classicismo*², sugere que imaginemos o seguinte cenário: um francês culto sentado na esplanada do castelo de Versalhes. O francês acrescenta à emoção estética que as linhas do monumento e da paisagem propõem – equilíbrio na majestade, graça na força, medida na grandeza – o gozo de uma convicção particular. Nem a distância dos séculos, nem a mudança das condições políticas e sociais desde a construção de Versalhes, nem sequer a sua opinião sobre a monarquia e o Antigo Regime criam qualquer obstáculo irreduzível entre a obra que ele contempla e a sua forma própria de imaginar e de sentir. Tudo corresponde de tal maneira ao seu conceito de beleza que se sente solidário com os grandes artistas do passado.

Suponhamos agora, sugere Tapié (1972, p.17), que o mesmo francês vá a Roma visitar a Basílica de São Pedro, sendo ele católico, naturalmente com um preconceito favorável a uma igreja, será o seu prazer da mesma qualidade? Questiona. A nave da igreja provoca-lhe mais inquietação do que comoção ou persuasão. A igreja foi construída para a religião que ele pratica quando tudo desapareceu do regime político e social que deu origem a Versalhes. O rei morreu e a Igreja permanece viva. Nenhum argumento parece capaz de afastar a estranheza que o francês sente. Para alcançar o sentido particular desta forma de arte, deve superar as preferências da sua cultura nacional, bem como os hábitos religiosos formados em circunstâncias distintas.

Ao visitar uma igreja no sul da Alemanha ou uma abadia austríaca – onde se verifica uma recusa quase total da linha recta, com maior ênfase no movimento, no brilho e na exuberância das formas – o francês, diz Tapié, ao confrontar-se com tal gesticulação e inverosimilhança, escandaliza-se e, como filho da razão, associa estas características à desordem e à irracionalidade. Tapié afirma que estes exemplos, nos quais muitos franceses reconhecem a sua própria experiência, podem simbolizar o conflito permanente entre o gosto clássico e as formas de arte barroca da Itália e, sobretudo, dos países da Europa germânica e eslava.

¹ Victor-L. Tapié (1900–1974), historiador francês, foi uma figura central nos estudos sobre o barroco, tendo investigado o impacto cultural e arquitectónico deste estilo na Europa.

² «Esta obra de V.L. Tapié é um marco importante no conhecimento da arte barroca e um contributo notável para a história da cultura europeia dos séculos XVII e XVIII. O seu principal mérito resulta de pôr em termos novos o problema da origem e da expansão do barroco no mundo ocidental». (Tapié, V. (1972) *Barroco I e Classicismo*, contracapa)

O autor coloca as seguintes questões: (Tapié, 1972, p. 19) «Para lá das diferenças evidentes, tão visivelmente perceptíveis, excessivamente perceptíveis talvez, não haverá fontes comuns e afinidades escondidas? Não serão duas expressões duma mesma e única civilização ou, mais exactamente, não serão dois estilos que correspondem a duas sensibilidades diferentes e que traduzem, um e outro, o espírito de uma mesma época?».

Neste caso, e para que se compreenda de que modo o classicismo se opõe ao barroco, torna-se premente a análise das condições da época, da história em sentido mais amplo, bem como das próprias formas de arte. É necessário proceder a uma análise da obra de arte no contexto do clima social e mental que as circunstâncias históricas determinaram, o que permitirá compreender a transição do Renascimento para o Barroco.

Tapié afirma que, por muito utilizados que sejam os termos *clássico* e *barroco* – o *barroco* principalmente – ainda permanecem um tanto enigmáticos. No início do século XVI, em França, quase não se falava em barroco, de arte barroca e, muito menos ainda, de barroquismo³. A palavra surgiu nos países meridionais e já era amplamente utilizada na Alemanha. O primeiro dicionário da língua francesa a acolher o termo foi em 1690, e o seu significado é claro e definido: «É um termo de joalheria que se aplica apenas a pérolas que não são completamente redondas»⁴. (Tapié, V., 1972)

³ Refere-se ao conjunto de características estéticas e culturais associadas ao estilo barroco, frequentemente marcado pela exuberância decorativa, complexidade composicional e ênfase na teatralidade.

⁴ Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel*, Haia: Henri Van Dole, 1690, s.v. "barroco"

Depois de muito debate sobre a origem da palavra, hoje é amplamente aceite que o termo provém do português *barroco*, utilizado para designar uma pérola irregular. Este significado surge no colóquio número 35 dos *Colóquios dos Simples e Drogas da Índia*⁵ de Garcia da Orta, em 1563, Goa, com a seguinte referência:

*"Da margarita*⁶: 'Huns barrocos mal afeiçãoados e não redondos, e com águas mortas'⁷. (Tapié, V, 1972)

Foram precisos muitos anos, dada a dificuldade de se aceitar a etimologia culta no século XVIII, para que uma definição de barroco aplicada à arte de construir surgisse. Em 1788, na *Encyclopédie méthodique*⁸, obra dedicada à arquitectura, surge a definição dada por Quatremère de Quincy⁹:

*« Baroque,adjectif. Le baroque en architecture est une nuance du bizarre. Il en est, si on veut, le refinement (sic) ou s'il était possible de le dire, l'abus. Ce que la sévérité est à la sagesse du goût, le baroque l'est au bizarre, c'est-à-dire qu'il en est le superlatif. L'idée de baroque entraîne avec soi celle de ridicule poussé à l'excès. Borromini a donné les plus grands modèles de bizarreries. Guarini peut passer pour le maître du baroque. La chapelle du Saint-Suaire à Turin (Ilustração 1), bâtie par cet architecte, est l'exemple le plus frappant qu' on puisse citer de goût»*¹⁰ (Tapié, V.,1972)

⁵ Esta obra é uma colecção de diálogos entre Garcia da Orta e outros médicos e naturalistas, na qual ele descreve diversas plantas, ervas medicinais e substâncias exóticas da Índia, além de suas propriedades terapêuticas. Publicada em 1563, é considerada um marco na história da botânica e da farmacologia, reflectindo o vasto conhecimento da época sobre as riquezas naturais do Oriente.

⁶ Do latim *margarita*, significando "pérola", termo amplamente utilizado na joalharia histórica.

⁷ p.22, Tapié, V. (1972)

⁸ *Encyclopédie méthodique*, Paris: Panckoucke, 1782-1832.

⁹ Quatremère de Quincy (1755-1849) foi um historiador da arte, crítico e teórico francês, conhecido pelas suas contribuições à estética e à história da arquitectura. Ele desempenhou um papel fundamental na defesa da arquitectura clássica contra o estilo barroco e no desenvolvimento da história da arte como disciplina.

¹⁰ p.21, Tapié, V. (1972) Barroco I e Classicismo. Lisboa: Editorial Presença. "*Barroco, adjetivo. A arquitectura barroca é uma nuance do bizarro. Há, se assim se puder dizer, o refinamento ou o abuso. O que a severidade é para a sabedoria do gosto, o barroco é para o bizarro, isto é, o seu superlativo. A ideia de barroco carrega consigo a noção de ridículo levado ao excesso. Borromini*¹⁰ deu os maiores exemplos



Ilustração 1- Cúpula da Cappella santa síndone Torino Elemento 3 di 16. Fonte: museireali.beniculturali.it (2024).

Dada a distinção que Quatremère de Quincy estabelece entre barroco e bizarro, Tapié sugere que se recuem alguns passos. Os doutrinários franceses do século XVII, apoiantes do classicismo e adversários dos estilos divergentes, críticos relativamente aos excessos de habilidade e de fantasia em detrimento do ideal e das regras, nunca usaram a palavra barroco para censurar as características que lhes desagravam. Recorriam a outros termos: gótico, bárbaro, bizarro.

Por exemplo, o termo *bizarre*¹¹ ou *bigearre*, de origem espanhola, significava inicialmente "audácia maravilhosa" e, só depois, "singularidade grotesca". Blondel¹², matemático e arquitecto francês, interprete da Academia de França¹³, condenava «as

de bizarrice. Guarini pode ser considerado o mestre do barroco. A Capela do Sudário, em Turim, construída por este arquitecto, é o exemplo mais marcante que podemos citar de gosto."

¹¹ *Bizarre* (do francês "bizarro") refere-se a algo excêntrico ou fora do comum, frequentemente utilizado para descrever estilos artísticos ou arquitectónicos que se afastam das convenções tradicionais.

¹² Jean-Louis Blondel (1705-1774) foi um arquitecto e teórico francês, autor de *Cours d'architecture* (1752), obra que estabeleceu princípios fundamentais para o ensino e a prática da arquitectura neoclássica.

¹³ A *Academia de França* (*Académie de France*), criada no século XVII, foi uma instituição cultural responsável pela promoção das artes e letras, com uma forte influência na formação de artistas e

volutas às avessas e mil outras bizzarrias que corrompem a beleza dos edifícios que construiu», referindo-se a Borromini (Ilustração 2). Como censura à arte medieval, Blondel dizia que «assim como há nações que, habituadas a sons *bigearres*, os acham agradáveis, mesmo sem terem nada de prazeroso, também não é de estranhar que haja quem aprecie edifícios góticos, a que se habituaram».

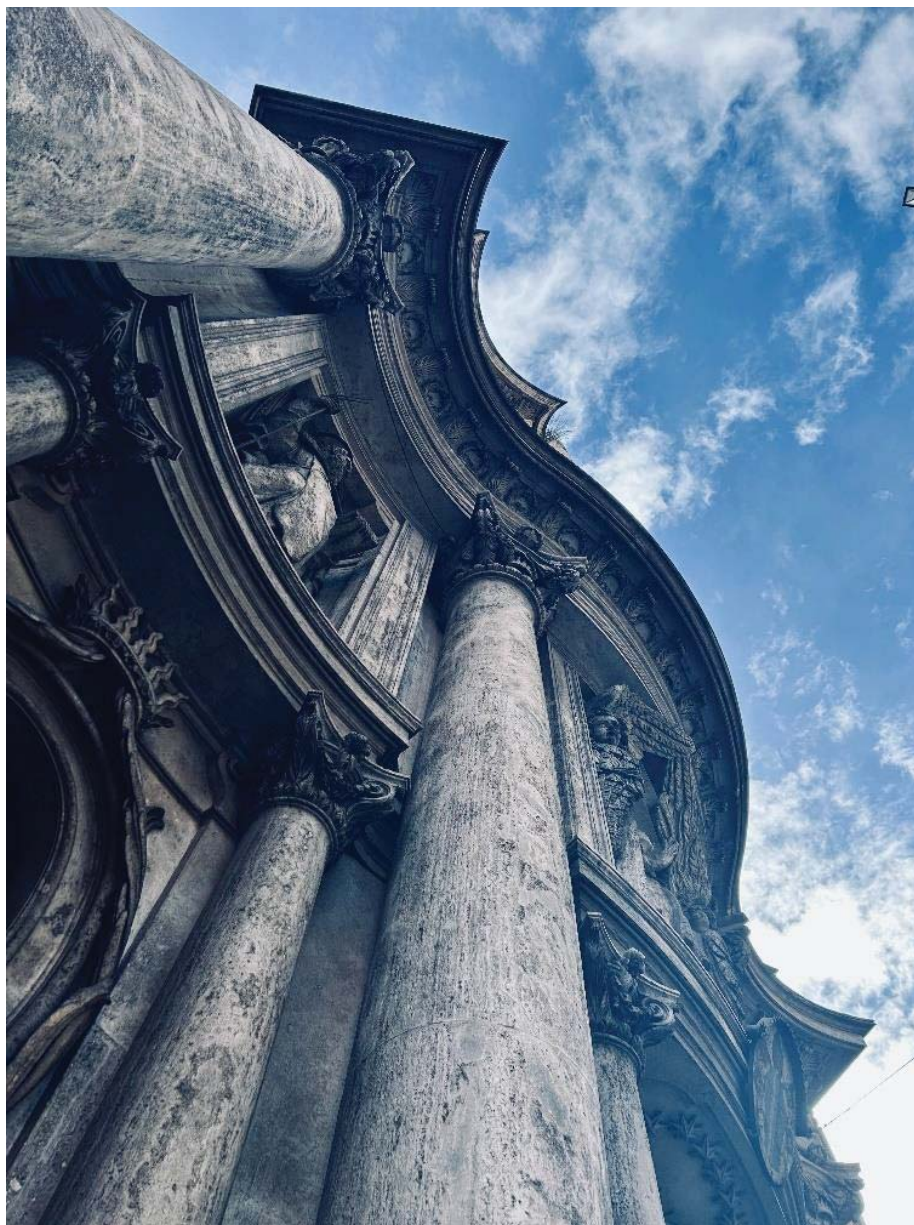


Ilustração 2 – Recorte da fachada da Igreja de San Carlos alle quattro fontane, Roma. Fonte: Fotografia do autor (2024).

arquitectos. A *Académie Royale d'Architecture*, fundada em 1671, foi uma das suas divisões mais importantes, desempenhando um papel central no desenvolvimento da arquitectura em França.

Quatremère de Quincy, no seu *Dictionnaire*, define bizarria como «um gosto contrário aos princípios estabelecidos, uma busca afectada de formas extraordinárias, cujo mérito reside na novidade, que é também o seu vício».

Tapié refere que o uso dos termos *bizarro* e *bizarria* para descrever a arte romana de seiscentos poderia ter prevalecido em vez de *barroco*. No entanto, o barroco, enquanto superlativo do bizarro, acabou por prevalecer.

A origem do termo *barroco* permanece incerta, mas, segundo Tapié, o seu sucesso internacional deve-se ao historiador alemão Burckhardt¹⁴, com a sua obra *O Cicerone*¹⁵. Burckhardt considerava o barroco inferior ao Renascimento, afirmando que a arquitectura barroca «fala a mesma língua do Renascimento, mas num dialecto selvagem». (Tapié, V., 1972, p.32)

Henrique Wölfflin¹⁶, seguindo Burckhardt, foi um dos primeiros a distinguir o Barroco do Renascimento clássico como estilos distintos, cada um com a sua originalidade. Enquanto o artista renascentista procura a linha e o desenho, o barroco privilegia a cor; o primeiro adopta o plano, o segundo a profundidade; o Renascimento procura a forma fechada, o Barroco, a forma aberta; um, a unidade, o outro, a pluralidade; a claridade absoluta ou a claridade relativa dos objectos apresentados.

Burckhardt, admirador convicto do Renascimento, que considerava o barroco como alteração e decadência deste estilo, confessava, mais tarde, que o seu respeito pelo barroco crescia diariamente, como se de um contacto mais frequente com ele nascesse um encantamento.

Tapié questiona (1972, p. 35): «Ao traçarmos esta história necessária da palavra barroco teremos nós dado uma definição suficiente do que ela inclui? Ou não será de invocar o carácter de fraca determinação do barroco, porque em si contém coisas demais e excessivamente contraditórias, para declarar que é sua característica própria

¹⁴ Jacob Burckhardt (1818-1897) foi um historiador suíço, amplamente reconhecido pela sua análise da cultura renascentista, particularmente na sua obra *A Civilização do Renascimento na Itália* (1860), onde explora a arte, a política e a sociedade dessa época.

¹⁵ "Der Cicerone" é uma obra de Jacob Burckhardt, publicada em 1855, onde o autor oferece um guia sobre a arte e a arquitectura da Itália, com especial foco nas obras-primas do Renascimento.

¹⁶ Heinrich Wölfflin (1864-1945) foi um historiador de arte suíço, conhecido pela sua abordagem inovadora à história da arte, particularmente em sua obra *Princípios de História da Arte* (1915), onde desenvolve uma teoria comparativa dos estilos artísticos, explorando as diferenças entre o Renascimento e o Barroco.

não ter uma definição estrita?». A mesma questão parece não se colocar no caso do Classicismo, embora este também apresente uma complexidade de significados e quase tanta “obscuridade”, segundo o autor.

No *Dicionário Universal de Furetière*¹⁷, o termo “clássico” designa os autores que servem de modelo, como os gregos e romanos, cujas obras são dignas de estudo e contribuem para as correntes culturais e ideológicas. Estas obras destacam-se pela escolha cuidadosa de temas e pela exaltação da razão e da disciplina, em contraste com o que o barroco representa. A adopção de regras que asseguram o triunfo da razão e da disciplina, em detrimento da espontaneidade dos processos criativos, faz da obra clássica uma expressão de arte universal. Esta coloca-se acima do tempo e do individual, de tal modo que se levanta a questão de que a obra não deveria revelar quaisquer traços do seu autor ou do seu contexto histórico, mas sim reflectir um ideal de perfeição intemporal.

Esta reflexão suscita uma questão a Tapié: serão, então, a razão e as regras as únicas condições para a criação de uma obra-prima? Sabemos que, diz o autor, o barroco, por contraste, não se rege por este conjunto rígido de preceitos. «É clássico aquilo em que a razão harmoniza os diferentes aspectos da obra. Mas também é possível alcançar a obra-prima através da exuberância e da paixão.» (Tapié, 1972, p.37) Sendo o equilíbrio racional mais raro e difícil de atingir do que a obra-prima que resulta da liberdade expressiva, poderá admitir-se, segundo o autor, que existe um substrato barroco mais persistente, do qual, em certos períodos, emergem manifestações clássicas.

¹⁷ O *Dicionário Universal (Dictionnaire universel)* de Antoine Furetière, publicado em 1690, é uma obra importante da lexicografia francesa, que visa compilar um vasto vocabulário abrangendo todas as áreas do saber e do uso comum, com definições precisas e detalhadas. Furetière procurou capturar tanto o vocabulário erudito quanto o coloquial, tornando-se um marco na história dos dicionários franceses.

2.1 A IDADE BARROCA

Na sua obra *Architettura Barocca*¹⁸, Christian Norberg-Schulz¹⁹ afirma que o século XVIII foi marcado por uma diversidade de tendências até então inéditas. O Universo unificado e geograficamente organizado da Idade Média desmoronou-se durante o Renascimento que introduziu o elemento inovador da escolha na existência humana. No sistema religioso medieval, cristalizado pela Escolástica²⁰, cada aspecto da realidade ocupava um lugar específico, definido pela proximidade ou distância em relação à Causa Suprema, o que determinava o seu valor. Neste tipo de sistema, não havia espaço para a dúvida, e a actividade da mente era perpassada por uma consciência inata da protecção de uma ordem inviolável, cuja função já não era a de criar, mas apenas de receber. Com o surgimento do Humanismo, porém, emergiu a questão do livre-arbítrio, que em Florença assumiu uma dimensão com implicações político-sociais. Na oração fúnebre de Nanni Strozzi (1428), Leonardo Bruni disse: "Uma liberdade justa existe para todos - a esperança de obter altos cargos e progresso é a mesma para todos" (Schulz, 1979, p.5).

Mas já cem anos antes, afirma Schulz, os florentinos demonstravam uma postura vanguardista ao nomearem magistrados por sorteio, o que reflectia o abandono do sistema rígido medieval em favor de uma vida política activa baseada no novo Humanismo Renascentista. Embora o Renascimento não tenha rompido totalmente com a ideia de um universo predeterminado, trouxe uma nova interpretação baseada na geometria e na harmonia musical, que revalorizava os lugares das coisas segundo o seu grau de "perfeição". Nesse contexto, o homem adquiriu uma nova liberdade de

¹⁸ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Architettura Barocca*. Milano: Electa Editrice, 1979. A obra oferece uma documentação global da arquitectura, destacando a evolução desta como um meio expressivo dinâmico, com uma abordagem que vai desde os primórdios da arquitectura médio-oriental e egípcia até as experimentações contemporâneas.

¹⁹Christian Norberg-Schulz (1926-2000) foi um destacado teórico e historiador da arquitectura, conhecido pelas suas investigações sobre o conceito de "lugar" e pela análise da arquitectura como uma forma de expressão cultural e ambiental. A sua obra *Genius Loci* (1979) e *Architettura Barocca* (1979) são marcos importantes na compreensão da relação entre a arquitectura e o contexto social, cultural e natural.

²⁰ A Escolástica foi uma corrente filosófica e teológica predominante na Europa medieval, que procurava conciliar a fé cristã com a razão. Utilizando a filosofia aristotélica, os escolásticos, como São Tomás de Aquino e Duns Scoto, aplicaram um método lógico e analítico para explicar as verdades reveladas pela fé. A obra *Suma Teológica* de Aquino é um exemplo fundamental dessa abordagem. O Escolasticismo iniciou o seu declínio no Renascimento, quando novas correntes de pensamento mais empíricas começaram a surgir.

escolha, como ilustrou Pico della Mirandola²¹, colocando o ser humano no centro do universo e conferindo-lhe o poder de se elevar espiritualmente:

*"Então Ele pegou no homem, esse trabalho de um tipo indefinido, e o colocou no centro do Universo, e disse: Nem aspecto determinado nem apropriado, nem dom especial que lhe demos, Adão, de modo que aquele lugar, aquele aspecto, aqueles dons que possui e possui conscientemente...degenerará naquelas formas inferiores que são brutas, pode, por decisão de sua alma, regenerar-se nos superiores que são divinos".*²² (Schulz, 1979)

Contudo, este conceito de liberdade foi desafiado por pensadores como Erasmo e Lutero, que questionaram a dignidade humana, enquanto Copérnico (1545) deslocava a Terra do centro do universo. A queda da civilização florentina e as divisões religiosas sancionaram a desintegração de um mundo unificado, mergulhando o homem numa era de dúvida e alienação. Este sentimento foi particularmente expressivo no "maneirismo", como evidenciado nos trabalhos de Miguel Ângelo, onde o conflito entre o ideal e a realidade era intenso.

No final do século XVI, verificaram-se mudanças na atitude do Homem. Descartes exemplificou essa transição ao afirmar que a dúvida era a única certeza, estruturando um sistema de pensamento baseado em factos racionais:

*"Examinando cuidadosamente o que eu era, e vendo que eu poderia fingir não ter corpo, e que não havia mundo ou outro lugar onde eu estivesse, eu não poderia, portanto, fingir que não existia, pelo contrário, pelo simples facto de que eu pensando para duvidar da verdade de outras coisas, resultou na maneira mais evidente e segura de que eu existi..."*²³. (Schulz, 1979)

²¹ Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) foi um filósofo e humanista italiano, conhecido pela sua obra *De Hominis Dignitate* (A Dignidade do Homem), na qual defendia a liberdade e a dignidade humana, promovendo a ideia de que o ser humano, dotado de razão, poderia moldar o seu próprio destino. Procurou integrar diversas tradições filosóficas em uma síntese universal, destacando a capacidade do homem de alcançar a perfeição através do estudo e da virtude.

²² Schulz (1979), p.8

²³ Schulz (1979), p.5

A originalidade de Descartes residia na sua capacidade de eliminar os fundamentos do ceticismo ao separar a dúvida de elementos externos. No entanto, nem todo o pensamento do século XVII alcançou tal originalidade, pois o Homem procurava segurança em sistemas dogmáticos que se apresentavam como alternativas às incertezas do tempo.

O século XVII foi, assim, marcado por uma pluralidade de escolhas filosóficas, políticas e religiosas, todas elas orientadas pela procura de um sistema seguro e absoluto.

Pensadores como Hobbes²⁴, Spinoza²⁵ e Leibniz²⁶ desenvolveram sistemas baseados em dogmas inquestionáveis, tal como a monarquia absoluta fundamentada no "direito divino". Apesar do novo pluralismo, o século XVII manteve um espírito de unidade, expresso na necessidade humana de pertencer a um sistema organizado.

A "Idade Barroca" (Schulz, 1979, p.8), como ficou conhecida, foi caracterizada pela combinação entre sistematicidade e dinamismo. Os sistemas criados eram abertos e expansivos, reflectindo o espírito explorador e o avanço científico da época. A ideia de movimento e força, introduzida por Giordano Bruno²⁷ e mais tarde por Leibniz e Descartes, tornou-se central para a compreensão do universo barroco, que era dinâmico, em oposição à rigidez do universo renascentista.

²⁴ Thomas Hobbes (1588-1679) foi um filósofo e pensador político inglês, conhecido pela sua obra *Leviatã* (1651), na qual desenvolve a teoria do contrato social. Hobbes argumenta que, no estado natural, os seres humanos são motivados pelo egoísmo e pela competição, o que resulta num estado de guerra constante. Para evitar essa condição, propõe que os indivíduos cedam parte da sua liberdade a um soberano absoluto, responsável por garantir a ordem e a segurança.

²⁵ Baruch Spinoza (1632-1677) foi um filósofo neerlandês de origem judaica, conhecido principalmente pela sua obra *Ética* (1677), na qual desenvolve uma filosofia baseada na razão e na lógica. Spinoza propôs uma visão panteísta de Deus, identificando-o com a natureza e o universo, ao invés de uma divindade pessoal e transcendente. Defendeu que a compreensão racional da natureza e da condição humana é o caminho para alcançar a verdadeira liberdade e felicidade.

²⁶ Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) foi um filósofo, matemático e cientista alemão, conhecido pelas suas contribuições ao desenvolvimento do cálculo infinitesimal, que fez de forma independente de Isaac Newton. Leibniz também é reconhecido pela sua teoria das mónadas, segundo a qual o universo é composto por unidades indivisíveis que reflectem o universo de forma única..

²⁷ Giordano Bruno (1548-1600) foi um filósofo, astrónomo e teólogo italiano, famoso por suas ideias revolucionárias sobre o universo infinito e o panteísmo. Bruno defendeu que o cosmos é ilimitado, com muitos mundos, e rejeitou a visão geocêntrica, indo contra os ensinamentos da Igreja Católica da época. Ele acreditava que Deus não era um ser separado, mas estava presente em toda a criação. As suas ideias heréticas levaram à sua prisão e execução na fogueira.

Os principais acontecimentos da era barroca, como a expansão colonial e a crescente especialização das actividades humanas, alimentaram este carácter dinâmico. No entanto, essa especialização também causou uma ruptura entre arte e ciência, afastando o ideal do "Homem Universal" do Renascimento. O artista barroco deixou de ser um filósofo ou cientista, concentrando-se antes na sua disciplina específica.

Nenhuma outra época, com tanta intensidade, procurou tornar o sistema existencial tão visível e manifesto. A "persuasão" constituía o meio primordial utilizado por todos os sistemas para assegurar a eficácia das suas alternativas. Se, por um lado, é a tarefa da ciência e da filosofia demonstrar, e não persuadir, também Descartes recorreu a uma linguagem comum na tentativa de suscitar simpatia ao leitor. De facto, o objectivo final de Descartes, era persuadir, levando os seus contemporâneos a acreditar que, para reconstruir o mundo, apenas um método, o seu, seria válido, convertendo o seu sistema num instrumento de acção.

A religião, embora teoricamente relegasse para a ciência o que podia ser demonstrado, inclinou-se cada vez mais para a persuasão. Já Santo Inácio de Loyola havia explorado este caminho nos seus "Exercícios Espirituais"²⁸, escritos originalmente em espanhol, com o propósito de conduzir à imitação de Cristo através da imaginação e de um transporte místico. Posteriormente, a Igreja Romana deu especial destaque ao uso de imagens visuais como meio persuasivo. «*Precisamente isto ensinam os bispos, instruindo diligentemente o povo a recordar e a reflectir continuamente sobre os artigos da fé, através das narrativas da redenção expressas em pinturas e outras representações...*»²⁹ (Schulz, 1979). Mesmo as igrejas protestantes recorreram à persuasão, pregando numa linguagem acessível ao povo e utilizando a música como veículo de comunicação. As monarquias absolutas, por sua vez, empregaram grandes celebrações e cerimónias para materializar o triunfo do sistema.

²⁸ Os Exercícios Espirituais de Santo Inácio de Loyola, redigidos entre 1522 e 1524, são um conjunto de práticas de meditação e oração que visam aprofundar a vida espiritual do cristão, promovendo o discernimento da vontade divina. Publicados em 1548, esses Exercícios tornaram-se numa ferramenta central para a formação espiritual na Companhia de Jesus e noutros contextos religiosos, oferecendo um caminho para reflexão sobre a vida de Cristo, o pecado e a missão pessoal de cada indivíduo.

²⁹ Schulz, (1979) p.8 «*Proprio questi insegnino con cura i vescovi, a istruire e ad abituare il popolo a ricordare e ripensare continuamente gli articoli dipinti e in altre rappresentazioni...*» - Canoni e decreti del Concilio di Trento, Sessione XXV, tit. 2, citato da A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford, 1956 (traduzione italiana, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Maneirismo*, Torino, 1966, p. 118)

A persuasão tinha como finalidade a "participação". O mundo barroco pode, assim, ser descrito como um "grande teatro", onde a cada indivíduo era atribuído um papel específico. Contudo, tal participação pressupunha o uso da "imaginação", uma faculdade que se cultivava através da arte. Por isso, a arte assumiu um papel central no período barroco, sendo um meio de comunicação mais imediato e eficaz do que a demonstração lógica, além de ser acessível a um público analfabeto. A arte barroca concentrava-se, portanto, na representação vibrante de situações, reais ou surreais, e não numa dimensão histórica absoluta. O seu objectivo era sempre induzir o espectador a aceitar um modo de vida em conformidade com o sistema vigente. Assim, a arte tornou-se "oficial" e foi institucionalizada pelas "Academias". Contudo, o carácter da arte barroca, ao aprofundar e expandir o fenómeno da experiência, fez com que o homem se tornasse mais consciente da sua própria existência. Desta forma, a participação barroca, destinada a fortalecer o sistema, acabou, paradoxalmente, por conduzir à sua própria desintegração.

2.2 A ARQUITECTURA BARROCA

A arquitectura barroca pode ser caracterizada pelos conceitos de *sistema*³⁰, *centralização*³¹, *extensão*³² e movimento, os quais descrevem não apenas as atitudes humanas da época, mas também a sua forma de viver. Estes termos encontram aplicação directa na descrição do ambiente arquitectónico deste período, marcado pela criação de redes de sistemas centralizados, idealmente de extensão infinita. Exemplos como o *Mapa de Paris*³³ e seus arredores, em 1740 (Ilustração 2), revelam como a paisagem foi transformada numa complexa rede de centros, organizados segundo uma ordem geométrica rigorosa. A cidade de Paris tornou-se, assim, o epicentro de um

³⁰ No contexto da arquitectura barroca, o termo "sistema" refere-se a um conjunto de elementos organizados que, além de cumprirem uma função estrutural, procuram criar efeitos emocionais e simbólicos.

³¹ Na arquitectura barroca, a "centralização" é o princípio de organização espacial em que os elementos convergem para um ponto central, reforçando a ideia de unidade e concentrando a atenção do observador no altar ou no ponto focal do espaço.

³² Na arquitectura barroca, a "extensão" refere-se à utilização do espaço de forma a criar uma sensação de amplitude, frequentemente associada a um plano expansivo que transmite grandiosidade e imponência.

³³ O "Mapa de Paris" de Louis-Charles Desnos, de 1740, foi uma importante representação cartográfica da cidade, reflectindo as transformações urbanísticas do período barroco. Este mapa documentou a organização das ruas e praças, evidenciando a centralização do poder e a monumentalidade características da época, e serviu como uma ferramenta essencial para o planeamento das intervenções urbanas.

sistema mais amplo que incluía toda a França, expressando de forma exemplar a correspondência entre o modo de vida barroco e o ambiente construído.

No contexto barroco, cada elemento arquitectónico é parte de um sistema maior e dinâmico, em contraste com a centralização renascentista de carácter estático e fechado. No Renascimento, os sistemas centralizados estavam delimitados por fronteiras claras, e os edifícios mantinham-se isolados na paisagem, dotados de uma individualidade acentuada. O barroco, porém, subverte este paradigma ao promover a interacção entre os elementos, subordinando-os a um centro dominante que confere ordem e significado ao todo.

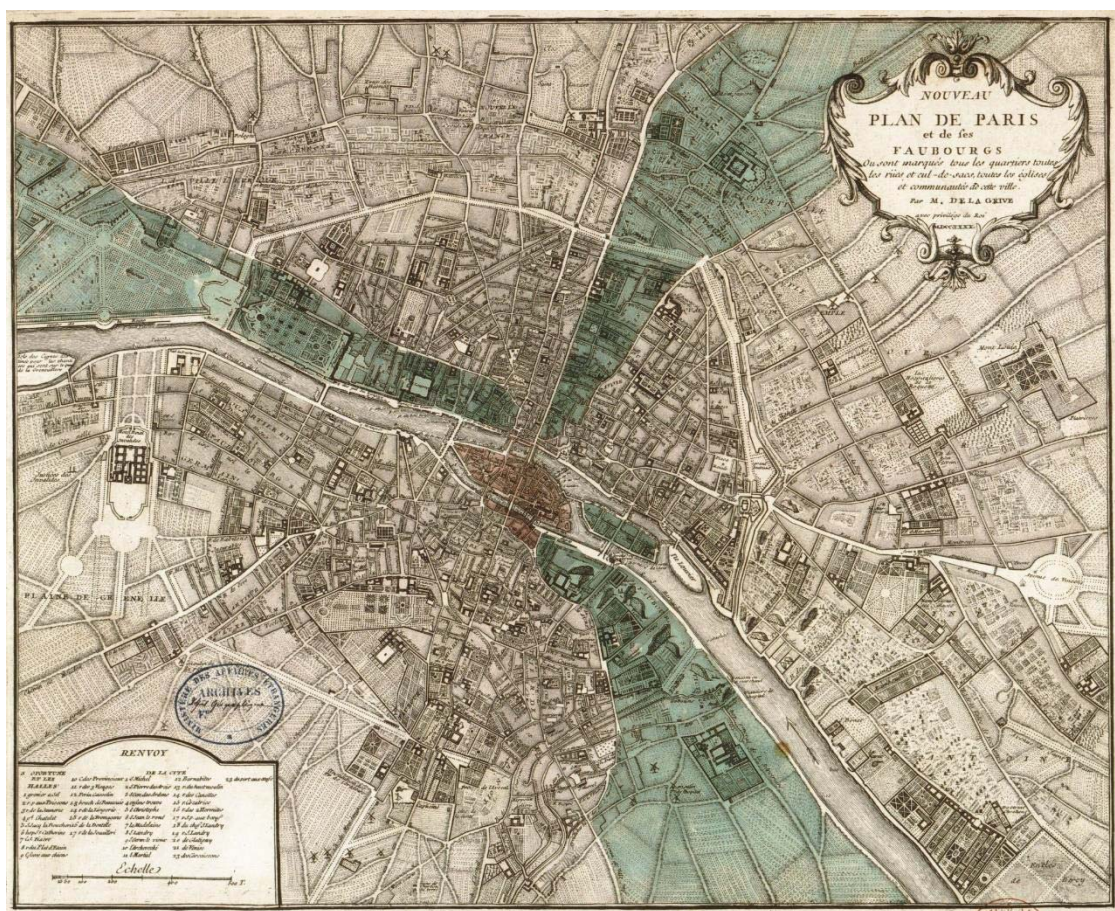


Ilustração 3 - Mapa de Paris e Arredores (1740): Representação detalhada da cidade de Paris e das áreas circundantes no século XVIII, evidenciando a organização urbana e os principais marcos geográficos da época. Fonte: Old Maps of Paris.

Em 1585, Sisto V, com o arquitecto Domenico Fontana³⁴, implementou um plano grandioso de reorganização urbana, conectando os principais centros religiosos de Roma através de largas avenidas rectilíneas, facilitando a circulação dos peregrinos entre os locais de devoção. Este plano, que unia fragmentos do planeamento renascentista, conferiu à cidade uma nova consistência, na qual os elementos arquitectónicos individuais foram integrados numa rede sistémica. A cidade de Roma tornou-se, assim, o modelo ideal da arquitectura barroca, onde os "nós" isolados do passado foram unificados num sistema coerente, expressando o papel de cada elemento como parte de um todo maior, imbuído de valores religiosos e simbólicos.

A arquitectura barroca distingue-se assim pelo seu sistema de organização de lugares, percursos e áreas, estruturados de modo a criar uma hierarquia em torno de um centro dominante. Os edifícios de períodos anteriores foram ajustados a este novo esquema, que privilegiava a integração e o dinamismo espacial.

A cidade, anteriormente encerrada em si mesma, abre-se ao exterior sempre que possível; a igreja é disposta ao longo de um eixo que a conecta de forma harmoniosa ao contexto urbano, enquanto o palácio, outrora uma fortaleza maciça e isolada, converte-se num ponto central de movimentos radiais.

Este modelo de organização espacial não se limita às áreas urbanas. O território em vastas regiões da Europa foi transformado pela presença de elementos barrocos, como amplas vistas de jardins pagãos e objectos sagrados, entre os quais longos crucifixos, vias, capelas e santuários, que pontuam o espaço com significado simbólico e estético. Embora o barroco possa, à primeira vista, parecer autoritário devido à sua ênfase na centralização e na hierarquia, revela-se, em contrapartida, um sistema dinâmico e aberto, contendo princípios de grande relevância para o pensamento e a prática arquitectónica contemporâneos.

³⁴ Domenico Fontana (1543–1607), arquitecto e engenheiro italiano, foi uma figura central na arquitectura barroca, especialmente durante o papado de Sisto V. Entre as suas obras mais notáveis estão a supervisão da reconstrução da Basílica de São Pedro, o levantamento do obelisco na Praça de São Pedro, e importantes intervenções urbanísticas em Roma, como o alinhamento das ruas e o restauro das Muralhas Aurelianas.

2.2.1 A CIDADE

A cidade barroca, tal como a arquitectura desta época, resulta da aplicação de princípios fundamentais de organização espacial, centralização e dinamismo³⁵. No seu desenvolvimento, observamos a concretização de um programa de renovação urbana iniciado em Roma, sob a liderança do Papa Sisto V (Ilustração 3), no século XVI, e que se estendeu por várias cidades europeias ao longo do século XVII. O objectivo não era apenas criar edifícios monumentais, mas também estabelecer uma continuidade entre os principais centros religiosos e civis, transformando as cidades em verdadeiros cenários de interacção social e movimento.

Na sua obra, Schulz afirma que Roma desempenhou um papel central no desenvolvimento do urbanismo barroco, não apenas pela sua importância religiosa e política como sede da Igreja Católica, mas também pela sua capacidade de absorver e adaptar as novas tendências arquitectónicas e urbanísticas.

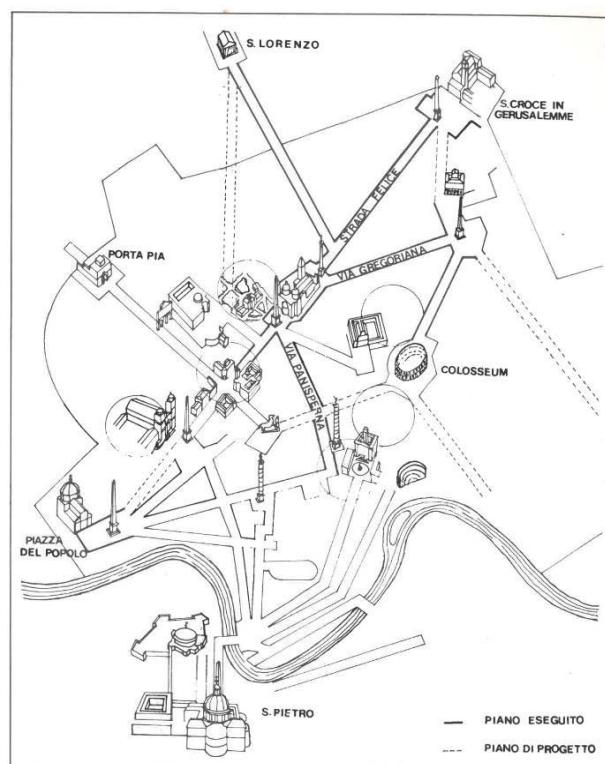


Ilustração 4 - Planta de Roma segundo Sisto V: Reconstrução interpretativa de Giedion que apresenta a organização urbanística de Roma no período de Sisto V. Fonte: Norberg-Schulz, C. (1979). p.8 Architettura Barocca. Milano.

³⁵ Schulz, 1979, p.17

O plano de Sisto V foi um marco importante, mas o desenvolvimento da cidade ao longo dos séculos XVII e XVIII não se limitou às suas intervenções iniciais. Roma tornou-se um laboratório de experimentação barroca, onde arquitectos como Bernini e Borromini realizaram obras que definiam a paisagem urbana e, ao mesmo tempo, respondiam às necessidades religiosas e simbólicas da Contra-Reforma.

Um dos aspectos mais notáveis do urbanismo barroco em Roma foi a criação de grandes praças, concebidas como espaços de encontro e de circulação, mas também como cenários para o poder religioso e civil.

A Piazza Navona é talvez o exemplo mais emblemático deste tipo de intervenção. A sua forma ovalada, remanescente do estádio de Domiciano, não só respeitava o traçado pré-existente da Roma antiga, como também introduzia uma nova dinâmica espacial, onde a monumentalidade da Fontana dei Quattro Fiumi, de Bernini, e a igreja de Sant'Agnese, de Borromini, criavam um diálogo visual único.

A relação entre o espaço e os edifícios circundantes era cuidadosamente orquestrada de forma que cada elemento contribuísse para a criação de uma experiência sensorial e espiritual significativa. Este diálogo entre o interior e o exterior, típico da arquitectura barroca, é particularmente evidente nas fachadas côncavas de Borromini, que parecem convidar o espectador a participar no espaço, reforçando a sensação de movimento e dinamismo.

Schulz afirma que a Piazza del Popolo constitui o protótipo de um dos elementos fundamentais da cidade barroca: as ruas radiais que convergem ou divergem de um ponto significativo. Neste caso, o centro focal é marcado pela entrada principal da "Cidade Santa". Durante séculos, a Via Flaminia conduziu os visitantes em direcção a Roma, atravessando a estreita faixa de terra delimitada pelas colinas Parioli e Pincio, de um lado, e o Tibre, do outro. O portão da cidade situa-se precisamente no ponto onde as colinas e o rio se separam, permitindo, assim, a expansão urbana.

Até ao pontificado de Sisto V, a Piazza del Popolo era apenas o ponto de partida das três ruas radiais, mas a colocação do obelisco em 1589 conferiu-lhe a qualidade de verdadeiro nó urbano. Já em meados do século XVII, este espaço foi transformado numa praça barroca. As fundações das igrejas gémeas, projectadas por Carlo Rainaldi, foram lançadas a 15 de Março de 1662. Estas duas igrejas, dispostas simetricamente

nas extremidades das três ruas radiais, apresentam-se como uma entrada monumental para a cidade, com a via principal, o Corso, assumindo o papel de eixo dominante.

As igrejas projectadas por Carlo Rainaldi, conhecidas como as “Igrejas Gémeas”, constituem um notável exemplo de edifícios concebidos em função da articulação urbana. O traçado radial da Piazza del Popolo proporcionou o cenário ideal para a criação de uma simetria monumental, profundamente valorizada no período barroco, sendo particularmente apropriado, no contexto da Cidade Santa, o erguimento destas duas igrejas que reforçam o carácter simbólico e urbanístico do local.

As Igrejas de Rainaldi (Schulz, 1979, p.19) estabelecem, igualmente, uma ligação harmoniosa entre os quarteirões situados nas suas traseiras e a praça, através de um pórtico profundo que se projecta no espaço urbano frontal. As colunas que compõem o pórtico prolongam-se ao longo das paredes laterais das igrejas, integrando-se plenamente às fachadas dos blocos posteriores.

Deste modo, os pórticos não se apresentam como volumes meramente “acrescentados” ao edifício principal, mas como elementos orgânicos que reforçam a unidade arquitectónica do conjunto. Assim, estas igrejas assumem-se como uma frente monumental que articula a massa de construções residenciais na sua retaguarda e, simbolicamente, de toda a cidade. Rainaldi alcançou, assim, uma síntese notável entre definição espacial e movimento em profundidade.

A Piazza del Popolo sofreu uma profunda transformação a partir de 1816, sob a direcção de Giuseppe Valadier. Este interveio na configuração barroca, introduzindo um eixo transversal definido por grandes áreas curvilíneas em ambos os lados (Ilustração 5), estabelecendo conexões entre a praça, a encosta da Via del Pincio e o rio Tibre. Os quatro cantos da praça foram marcados por edifícios semelhantes, mas estas alterações atenuaram a clareza formal do tridente barroco. A praça deixou de ser o nó urbano entre a Via Flaminia e as três ruas radiais, convertendo-se num espaço de definição mais difusa.



Ilustração 5 - Vista da Praça del Popolo: Gravura de Giovanni Battista Piranesi, cerca de 1750. Fonte: The Metropolitan Museum of Art (Vedute di Roma, n.º 362729),



Ilustração 6 - Vista aérea da Praça del Popolo. Fonte: My Travel Guide.

Schulz refere que a introdução deste eixo transversal "verde" comprometeu a estrutura urbana original, especialmente no ponto de entrada na cidade. A inspiração advinha da Praça de S. Pedro de Bernini, embora, naquele contexto, o eixo transversal tivesse um propósito distinto. Nas gravuras de Piranesi (c. 1750), pode observar-se a Piazza del Popolo antes da intervenção de Valadier: um espaço integrado, onde a massa e o movimento em profundidade constituíam as qualidades predominantes, tendo o obelisco como ponto de referência central do conjunto (Ilustração 4).

Outro exemplo ilustrativo do urbanismo barroco, mais tardio, em Roma é a Praça de Espanha, famosa pela escadaria monumental que liga a praça à Igreja de Trinità dei Monti. Este espaço é um dos mais icónicos de Roma e exemplifica a integração harmoniosa entre o espaço público e a topografia natural da cidade. A escadaria não se apresenta apenas como um elemento funcional, mas uma verdadeira obra de arte que transforma o acto de subir numa experiência artística.

A Praça de Espanha também ilustra como o urbanismo barroco procurava envolver o indivíduo num percurso visual e emocional, onde o espaço urbano era concebido como um teatro a céu aberto, destinado a impressionar e inspirar os seus habitantes e visitantes.

Além das praças, Roma também se destacou pela criação de grandes eixos e vias que ligavam os principais santuários e pontos de referência da cidade. A Via del Corso³⁶, por exemplo, estendia-se desde a Praça del Popolo até o centro da cidade, servindo não só como eixo viário, mas também como um espaço cerimonial para procissões e eventos públicos.

O desenho destas avenidas, muitas vezes alinhadas com obeliscos ou colunas, não era apenas uma questão de funcionalidade urbana, mas de simbolismo religioso e político. A cidade barroca, em Roma, era assim concebida como um espaço de manifestação do poder divino e temporal, onde a Igreja Católica reafirmava a sua autoridade e presença no mundo secular.

A série de praças barrocas de Roma atinge o seu auge na Praça de São Pedro, concebida por Bernini no Vaticano (Schulz, 1979, p.29). A configuração da praça principal foi determinada por várias necessidades funcionais, tais como a plena visibilidade da fachada da Basílica de São Pedro, o fácil acesso ao Palácio Apostólico e a criação de um deambulatório coberto para as procissões.

No entanto, diz o autor, o princípio subjacente a tudo isso é de natureza simbólica, como expressa o próprio Bernini: «...como a Igreja de São Pedro era quase a matriz de todas as outras, deveria possuir um pórtico que simbolizasse, de modo inequívoco, que acolhia de braços abertos, com a maternidade da Igreja, os católicos para os confirmar na sua fé, os hereges para os unir à Igreja, e os infiéis para os iluminar na verdadeira fé»³⁷ (Schulz, 1979). O espaço transforma-se, assim, numa espécie de vasto átrio.

³⁶A Via del Corso é uma das principais ruas de Roma, conhecida pelo seu papel vital na história urbana e no desenvolvimento da cidade durante o período barroco. Originalmente chamada de Via Lata, a rua foi remodelada no século XVI, com a criação de um eixo de comunicação importante entre a Piazza Venezia e a Piazza del Popolo. Durante o Barroco, a via ganhou relevância como um centro de vida social e comercial, sendo palco de celebrações e desfiles. A sua importância foi ampliada com o embelezamento de edifícios ao longo da via, em sintonia com a estética barroca de grandiosidade e simetria.

³⁷ Schulz, 1979, p.29

Na solução de Bernini, afirma Schulz, a abertura entre a praça oblíqua e o quadrado recto é mais estreita do que a fachada, mas é percebida espontaneamente como sendo equivalente; a fachada parece, assim, mais estreita do que realmente é, e, consequentemente, mais alta. Este efeito é reforçado pelo tratamento das paredes laterais da praça, que diminuem progressivamente de altura à medida que se aproximam da igreja.

A altura da fachada da igreja é, portanto, “medida” em relação aos pilares menores, que são mais baixos do que os que se encontram no início da praça recta. Finalmente, a elipse transversal da praça oblíqua “aproxima” a igreja do espectador.

O quadrado oblíquo pode ser caracterizado simultaneamente como fechado (ou limitado) e aberto. O espaço encontra-se claramente definido, mas a forma elíptica promove uma expansão ao longo do eixo transversal. Em vez de se tratar de uma forma estática e rigidamente definida, surge uma integração com a realidade exterior, também expressa através da colunata “transparente” (Ilustração 8 e 9).

Este sentido de inclusão e de transcendência do espaço religioso é uma característica fundamental da cidade barroca, que, ao integrar elementos seculares e sagrados, conseguiu criar uma paisagem urbana única, profundamente marcada pela sua função simbólica.



Ilustração 7 - Vista da Cúpula da Basílica para a Praça de S. Pedro. Fonte: Fotografia do autor (2024)



Ilustração 8 - Colunata da Praça do S. Pedro. Fonte: Fotografia do autor (2024).

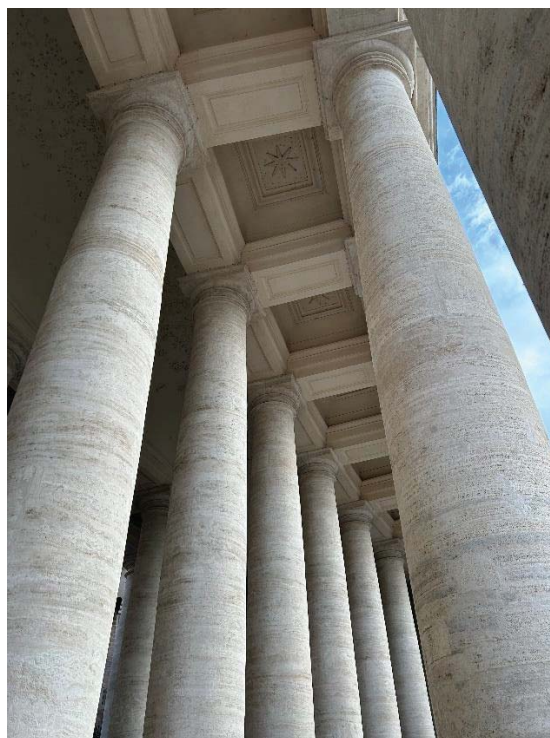


Ilustração 9 - Pormenor do interior da colunata da Praça de S. Pedro. Fonte: Fotografia do autor (2024).

A construção de Versalhes é um dos exemplos mais emblemáticos da aplicação dos princípios barrocos na organização de uma cidade. O palácio, rodeado por jardins meticulosamente desenhados por Le Nôtre³⁸, tornou-se o centro de um sistema radial que organizava tanto a cidade como o território envolvente.

Schulz nomeia Versalhes como sendo o auge do urbanismo barroco. O projecto, iniciado por Luís XIV, exemplifica a integração harmoniosa entre arquitectura e paisagem, característica fundamental da cidade barroca. O palácio, concebido como o centro de poder, estendia a sua influência através dos vastos jardins, cuja organização se baseava em eixos radiais que pareciam prolongar-se infinitamente.

A planta urbana de Versalhes (Ilustração 10) revela uma clara síntese dos princípios fundamentais do urbanismo barroco. A relação entre o palácio, os jardins e a cidade demonstra uma organização rigorosa que não apenas simboliza a autoridade

³⁸ André Le Nôtre (1613-1700) foi um arquitecto paisagista francês, famoso pelo desenho dos jardins de Versalhes. A sua obra inovadora no desenho de jardins barrocos, marcada pela simetria e grandiosidade, consolidou-o como um dos maiores mestres do paisagismo do século XVII.

monárquica, mas também estrutura todo o território circundante. O palácio, posicionado como núcleo do esquema, articula a dualidade entre os jardins e a cidade, unindo-os através de um eixo axial que se prolonga infinitamente, reforçando a ideia de centralidade e ordem. Este eixo é complementado por artérias secundárias organizadas ortogonalmente, reforçando a legibilidade e hierarquia do espaço urbano.

A contribuição de Le Nôtre, notória nos jardins de Versalhes, concretiza a visão espacial barroca na sua plenitude. Elementos como os caminhos radiais, as perspectivas infinitas e a integração do espaço natural transformam a paisagem numa extensão calculada da monumentalidade palaciana. O uso de eixos transversais e padrões regulares transmite a sensação de abertura e continuidade espacial, ao mesmo tempo que preserva a ordem e o controlo. A introdução de grandes massas de água e bosques com funções específicas – como as *Salles de Danse* ou *Salles de Festins* – não só dinamiza a composição, mas também a torna funcionalmente diversa, adaptando-se aos vários rituais da corte.

Embora o projecto de Versalhes tenha sido profundamente marcado pela ideia do absolutismo régio, Schulz argumenta que a sua estrutura transcende este conceito, apresentando qualidades universais que continuam a atrair multidões, mesmo séculos depois. Esta capacidade de aliar autoridade a uma estética atemporal representa o apogeu da integração barroca entre urbanismo e paisagem, elevando Versalhes à condição de modelo paradigmático da cidade barroca.

No Barroco a cidade é autoritária: o modo como a arquitectura comunica com o espaço urbano impõe, a quem o vivencia, o modo como o percorremos.

A cidade barroca deixou-nos o legado de um modelo de organização urbana que, embora autoritário e profundamente marcado pelo simbolismo religioso, continua a influenciar o planeamento das cidades modernas, afirma Schulz.

A ênfase no movimento, na criação de perspectivas dinâmicas e na interacção entre os espaços monumentais e o contexto envolvente é visível em muitas cidades contemporâneas. A cidade barroca não é apenas o reflexo da pompa e do poder das cortes Reais e Papais; é também um testemunho de uma visão do mundo em que a arquitectura e o urbanismo estão ao serviço de um ideal de harmonia e ordem que transcende o tempo.

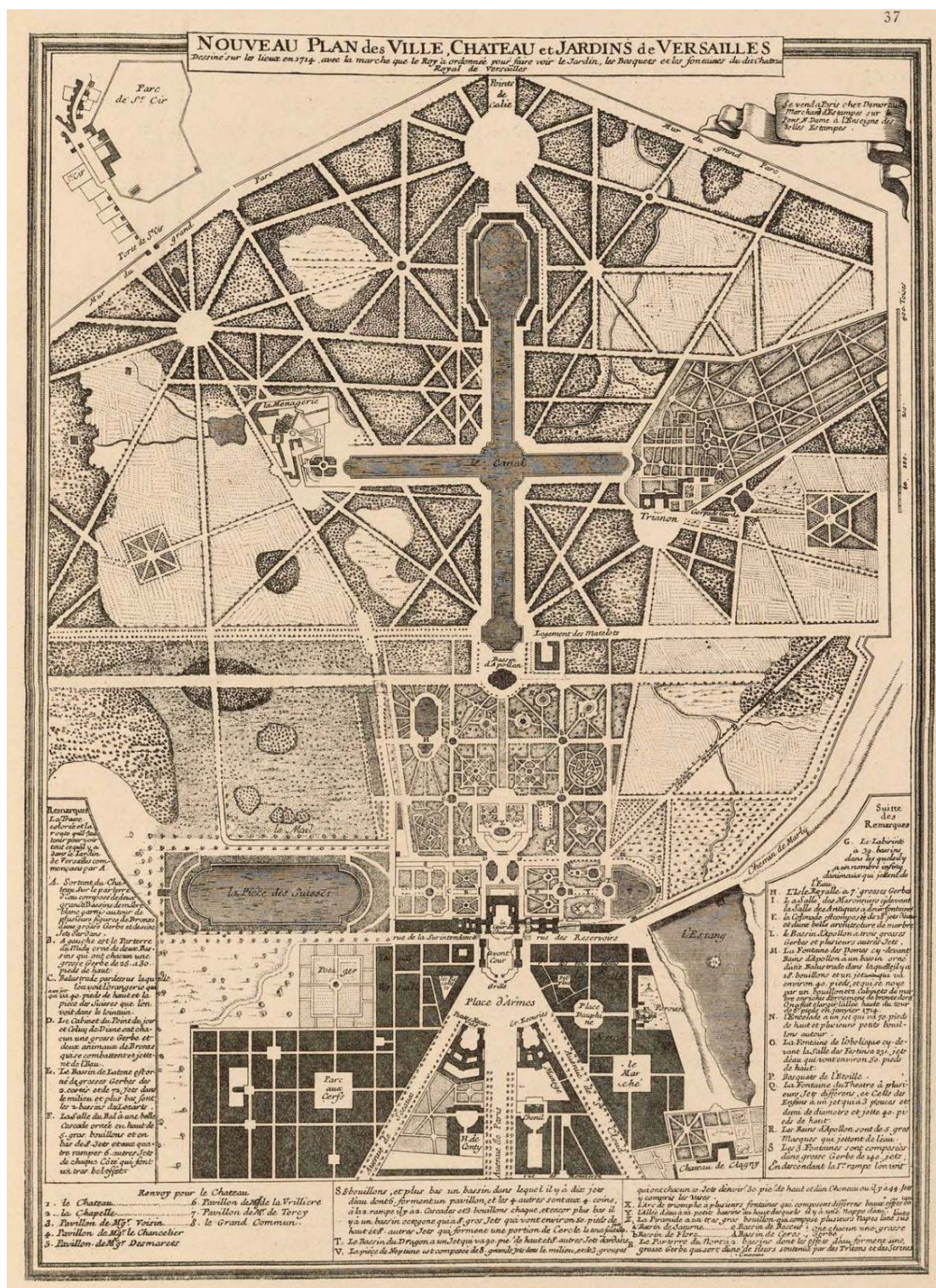


Ilustração 10 - Mapa de Vershalhes de 1714: Representação cartográfica do Palácio e dos jardins de Vershalhes. Fonte: Archimaps, disponível em: <https://archimaps.tumblr.com/post/180811455087>

O estudo das cidades barrocas revela a riqueza e a complexidade do urbanismo desta época. A cidade barroca foi concebida como um sistema organizado em torno de centros monumentais que serviam tanto as funções religiosas como sociais. A aplicação de

princípios de centralização, continuidade e movimento criou cidades que, embora profundamente enraizadas no seu contexto histórico, continuam a oferecer lições valiosas para o planeamento urbano contemporâneo.

O santuário barroco, tema central desta investigação, desempenhou um papel essencial neste sistema, funcionando como ponto de convergência das redes viárias e espaço de encontro entre o sagrado e o secular.

2.2.2 A IGREJA

A concepção de uma igreja como núcleo urbano consolidou-se nos séculos XV e XVI, conforme elucidado por Alberti, que sublinha a necessidade de engenho e diligência na construção e decoração de um templo (Schulz 1979, p.60). Este, segundo Alberti, representa o principal ornamento de uma cidade, sendo verdadeiramente a morada dos deuses. Palladio complementa esta visão, sugerindo que, na ausência de colinas, o templo deve erguer-se acima do nível da cidade, destacando a sua proeminência no tecido urbano.

Durante esse período, a planta centralizada foi teorizada como ideal, dada a sua 'perfeição' geométrica em círculos e polígonos regulares. Contudo, tal disposição raramente satisfazia as necessidades litúrgicas, afastando-se da tradição basilical. Alberti, por exemplo, projectou Sant'Andrea em Mântua com uma planta basical, embora tivesse havido uma tendência para a centralização. As plantas centrais limitaram-se maioritariamente a capelas ou a contextos específicos que exigiam tal solução funcional.

A síntese entre plantas centralizadas e longitudinais avançou no século XVI, com experimentações de formas elípticas por Peruzzi³⁹ e Serlio. A conclusão do Concílio de Trento, em 1563, reforçou a rejeição da planta central, privilegiando a continuidade da tradição basilical em detrimento das "formas pagãs" do Renascimento, como defendido

³⁹ Giulio Peruzzi (1487–1536) foi um arquitecto e pintor italiano, activo durante o Renascimento. É amplamente reconhecido pelas suas contribuições à arquitectura de villas e igrejas, destacando-se pelo seu trabalho no Palazzo Massimo e na Basílica de Sant'Andrea, em Mântua, por ele projectada. Peruzzi é conhecido por integrar a arquitectura com a paisagem, criando soluções espaciais que equilibram funcionalidade e estética, com ênfase no uso de elementos clássicos. A sua obra antecipa algumas características do maneirismo, como a procura por composições mais livres e a manipulação das proporções tradicionais.

por São Carlos Borromeu⁴⁰, que defendia que uma igreja deveria seguir uma planta em forma de cruz.

A Igreja del Gesù em Roma, projectada por Vignola, exemplifica o novo ideal jesuíta de uma igreja congregacional, permitindo uma ampla participação litúrgica.

A sua fachada (Ilustração 9), obra de Della Porta⁴¹, não só enfatiza o eixo principal, como também integra o edifício no espaço urbano, propondo uma interpretação activa das funções da igreja no contexto da cidade⁴².

Este modelo, de esquema longitudinal, não se generalizou de imediato, mas a Igreja del Gesù reflecte várias intenções das igrejas barrocas subsequentes. A ornamentação barroca que a adorna estava inicialmente alinhada com uma estética de persuasão, conforme o desejo de São Carlos Borromeu.

A arquitectura da igreja barroca evolui com uma distinção clara entre grandes igrejas de planta longitudinal com elementos centralizados, como cúpulas, e capelas de planta central. Cada igreja, independentemente do tamanho, serve como um centro de exposição das doutrinas, respondendo tanto em forma quanto em conteúdo às necessidades litúrgicas e urbanísticas da época.

Os espaços nas igrejas barrocas são criados por interacções dinâmicas, em contraste com o Renascimento, onde o espaço é percebido como um contínuo uniforme. Esta visão alcança uma expressão significativa nas obras de Bernini, Borromini, Rainaldi, Pietro da Cortona e Guarino Guarini.

⁴⁰ São Carlos Borromeu (1538-1584) foi um cardeal e arcebispo de Milão, conhecido pela sua intensa actuação nas reformas da Igreja Católica durante o período do Concílio de Trento. Desempenhou um papel crucial na implementação das reformas tridentinas, promovendo a disciplina clerical e a educação religiosa. São Carlos é frequentemente lembrado pela sua dedicação à pastoral, fundação de seminários e esforço para melhorar a moralidade do clero. A sua obra também se estendeu à área da arquitectura e urbanismo, com o patrocínio de projectos significativos, como o remodelamento da catedral de Milão e o desenvolvimento de espaços e instituições religiosas na cidade.

⁴¹ Giambattista Della Porta (1535–1615) foi um filósofo, cientista e arquitecto italiano. É amplamente reconhecido pelas suas contribuições à arquitectura, especialmente na área da teoria da luz e na criação de projectos para igrejas e edifícios públicos, sendo uma figura importante na transição do Renascimento para o Barroco.

⁴² Schulz (1979) p.60

A planta longitudinal, em diferentes interpretações, demonstra uma evolução contínua na arquitectura barroca como resposta às necessidades litúrgicas e estéticas da época (Ilustração 8). É um dos elementos essenciais na arquitectura barroca, exercendo uma influência imediata, como exemplifica a Igreja do Gesù, em Roma.

A planta do Gesù segue um traçado longitudinal convencional, com nave central larga e curta, transepto baixo e uma cúpula que domina o espaço. A unidade espacial resultante é definida por uma fachada que acentua o eixo longitudinal, tornando-se um grande portal que interage com o ambiente urbano. Esta combinação de nave, transepto e cúpula cria uma relação convincente entre o espaço interno e a forma plástica externa, sem enfraquecer nenhum dos seus componentes.



Ilustração 11 - Planta da Igreja del Gesù (planta de sepulturas históricas). Fonte: www.chiesadelgesu.org.



Ilustração 12 - Fachada da Igreja del Gesù. Fonte: Fotografia do autor (2024).

Outras igrejas seguiram este modelo, como Sant'Andrea della Valle, cuja planta longitudinal se assemelha à do Gesù, embora com capelas laterais mais baixas e uma altura consideravelmente maior. A integração vertical é reforçada por um conjunto de pilares que atravessam o entablamento, enquanto as linhas horizontais criam uma coerência espacial. Esta igreja, de maiores dimensões, apresenta inovações técnicas que reforçam a continuidade e a plasticidade barroca, sobretudo na articulação da cúpula com a fachada. A fachada de Rainaldi é fiel ao modelo de Maderno, com uma verticalidade acentuada por interrupções no entablamento e na moldura do frontão.

A Basílica de São Pedro também desempenhou um papel fundamental na evolução da planta longitudinal barroca. O plano central de Miguel Ângelo foi alvo de críticas por não ser adequado às funções litúrgicas. Maderno, encarregado de completar a basílica, adicionou uma longa nave, estendendo a igreja para permitir que o edifício participasse mais plenamente do espaço urbano. A nave e a fachada de Maderno (Ilustração 13) são frequentemente discutidas, especialmente pelo impacto que tiveram no equilíbrio do conjunto. A fachada, embora esteticamente bem recebida, é criticada por não se relacionar adequadamente com a cúpula de Miguel Ângelo (Ilustração 14), ocultando-a parcialmente.

A nave principal foi adicionada por Maderno sem romper a articulação interna de Bramante ou o sistema externo de Miguel Ângelo. As naves laterais foram criadas como sucessões de capelas com forte plasticidade, conferindo um efeito expressivo e persuasivo. As torres sineiras desenhadas por Maderno, destinadas a limitar o comprimento excessivo, nunca foram concluídas⁴³ (Ilustração 14). Este desenvolvimento da igreja longitudinal caracteriza-se pela ênfase no movimento em profundidade e pelo eixo vertical da cúpula.



Ilustração 13 - Fachada da Basílica de S. Pedro. Fonte: Fotografia do autor (2024).



Ilustração 14 - Recriação idealizada da vista da basílica e da praça, representada numa pintura de Viviano Codazzi, datada de 1630. Fonte: susiripa.blogspot.com.

⁴³ As torres sineiras da Basílica de São Pedro foram inicialmente projectadas por Carlo Maderno no início do século XVII para completar e equilibrar a monumentalidade da fachada. No entanto, problemas estruturais devido à instabilidade dos alicerces levaram ao aparecimento de fissuras, o que resultou no abandono do projecto após a sua morte em 1629. Bernini, que assumiu o projecto posteriormente, foi autorizado a iniciar as obras na torre norte, mas estas foram interrompidas por ordem do Papa Inocêncio X em 1646, quando ficou evidente o impacto negativo na estabilidade da estrutura e na estética da basílica. A torre sul nunca foi iniciada, e questões financeiras também influenciaram esta decisão. (Cf. McKellar, E. (1996). *The Architectural History of Saint Peter's Basilica*. Londres: Architectural Press. pp. 112–115;



Ilustração 15 – Basílica de S. Pedro. Vista de tectos e cúpula de Miguel Ângelo a partir do cruzeiro. Fonte: Fotografia do autor (2024).

Krautheimer, R. (1985). *The Rome of Alexander VII, 1655–1667*. Princeton: Princeton University Press. pp. 48–52).

Relativamente à igreja de planta centralizada, o caso da Igreja Sant'Andrea al Quirinale (Ilustração 15 e 16), projectada por Bernini, introduz uma nova interpretação da planta longitudinal, combinando uma elipse transversal com um eixo longitudinal que conduz do portal até ao altar (Schulz 1979, p,72). Em vez de utilizar o eixo maior da elipse para criar uma linearidade simples, Bernini introduz uma tensão entre as direcções principais da planta. A planta revela que o eixo transversal, apesar de presente, é neutralizado por pilares sólidos, resultando em duas “estrelas” radiantes que acompanham o movimento desde a entrada até ao altar. A capela com colunas em frente ao altar reforça o eixo principal, culminando numa cena dramática de Sant'Andrea a ascender ao céu, criando um foco de atenção dos fiéis.



Ilustração 16 - Igreja Sant'Andrea al Quirinale. Fonte: Fotografia do autor (2024).



Ilustração 17 - Vista lateral da cúpula da Igreja Sant'Andrea al Quirinale. Fonte: Fotografia do autor (2024).

A relação entre o exterior e o interior de Sant'Andrea al Quirinale é igualmente significativa. A pequena praça em frente à igreja é composta por paredes semicirculares que ecoam o diâmetro dos círculos internos, criando uma continuidade entre o espaço externo e o interno. A capela central serve de portal entre dois espaços interligados, enriquecidos por um pórtico semicircular que se projeta da fachada para a praça. Bernini demonstra, com esta obra, as possibilidades de transformação barroca de um tema simples, integrando os volumes elementares de forma clara e expressiva.

A planta combinada na arquitectura barroca une elementos centrais e longitudinais, criando novas formas espaciais (Schulz, 1979, p.74). Um exemplo inicial, no século XVII, é o da Igreja de Sant'Alessandro⁴⁴, em Milão (1602), com cinco cúpulas que interligam dois espaços, criando um movimento longitudinal forte. A Igreja de San Giuseppe⁴⁵, também em Milão (1607), aplica um espaço central octogonal expandido por nichos e coros. Na Itália, Santa Maria della Salute⁴⁶, em Veneza (1631-48), representa o exemplo mais completo, com um santuário abobadado e uma progressão cenográfica ao longo do eixo longitudinal.

A planta em cruz grega alongada estende os braços da cruz para criar um movimento longitudinal acentuado, sem perder a centralidade (Schulz, 1979, p.86). Um exemplo é a Igreja de San Carlo ai Catinari⁴⁷, em Roma (1612-20), onde o transepto é encurtado e a nave ampliada, reforçada por capelas elípticas e uma cúpula elevada. Outro exemplo importante é a Igreja de Santos Lucas e Martina⁴⁸, em Roma (1635-50), de Pietro da Cortona, que alonga ligeiramente o eixo principal, criando uma cruz grega modificada com absides semicirculares e uma cúpula central. Este espaço unitário e contínuo

⁴⁴ A Igreja de Sant'Alessandro, localizada em Milão, é um exemplo significativo da arquitectura barroca italiana, com a sua planta em cruz latina e uma cúpula central que evidencia o dinamismo e a teatralidade característicos do estilo. Construída entre os séculos XVII e XVIII, apresenta uma rica decoração interior e uma fachada monumental, reflectindo a influência do Concílio de Trento na monumentalidade e no efeito espiritual dos espaços sacros.

⁴⁵ A Igreja de San Giuseppe, localizada em Milão foi construída entre 1607 e 1630. A igreja foi projectada pelo arquitecto Francesco Maria Richini. A sua planta centralizada reflecte influências clássicas e maneiristas, com uma decoração interior que combina elegância e teatralidade, características que prefiguram o barroco. San Giuseppe destaca-se pela sua fachada ricamente ornamentada e pelo uso inovador de espaços geométricos para criar uma experiência visual unificada.

⁴⁶ A Igreja de Santa Maria della Salute, projetada por Baldassare Longhena, foi construída entre 1631 e 1687 como um agradecimento à Virgem Maria pela protecção da cidade durante a peste. A sua planta circular e a cúpula monumental reflectem as influências barrocas e são um marco arquitectónico de Veneza.

⁴⁷ A Igreja de San Carlo ai Catinari, projectada por Francesco Borromini, é um exemplo notável da arquitectura barroca em Roma. Construída entre 1638 e 1651, a igreja destaca-se pela sua planta centralizada e pela fachada elaborada, características típicas do barroco. O projecto é famoso pelo uso inovador de formas geométricas e pela interacção dramática dos espaços internos, evidenciando o estilo dinâmico e fluido do barroco, um traço marcante da obra de Borromini.

⁴⁸ A Igreja de Santos Lucas e Martina foi iniciada por Girolamo Rainaldi e posteriormente alterada por Francesco Borromini, sendo concluída em 1677. Localizada no Fórum Romano, a sua planta elíptica e a decoração interior exemplificam o espírito barroco. A fachada, trabalhada em volumes contrastantes, e o interior teatral demonstram a influência de Borromini no desenho final da igreja. (Krautheimer, R. (1985). *Rome: Profile of a City 312-1308*. Princeton: Princeton University Press, pp. 201-204).

demonstra a transformação barroca de um tema tradicional, integrando centralidade e longitudinalidade.

A planta biaxial introduz um eixo transversal que complementa o eixo longitudinal, criando um equilíbrio entre centralidade e alongamento (Schulz, 1979, p.88). Um exemplo inicial é a Igreja de Santa Teresa em Caprarola (1620), de Girolamo Rainaldi⁴⁹. O edifício, de forma rectangular, tem abóbada de berço e nichos rasos que criam simetria transversal. A centralidade é reforçada por pilares e lintéis, mantendo o equilíbrio com a longitudinalidade. Esta planta sintetiza os elementos longitudinais e centrais, antecipando conceitos do século XVIII que ligam harmoniosamente o interior ao exterior.

Na Igreja de Santa Maria in Publicolis⁵⁰, em Roma (1640-43), de Giovanni Antonio De Rossi⁵¹, encontramos uma nave biaxial com um presbitério coberto por cúpula elíptica. Este esquema alia o modelo biaxial à sucessão de duas unidades centrais, revelando um conceito fértil para futuros desenvolvimentos.

Em Santa Maria in Campitelli (Schulz, 1979, p. 95), Carlo Rainaldi desenvolveu um esquema baseado numa cruz grega, associada a uma espécie de octógono inscrito num

⁴⁹ Girolamo Rainaldi (1590-1655), pai de Carlo Rainaldi, foi um arquitecto italiano activo durante o início do período barroco, sendo uma figura importante na transição entre o Renascimento e o Barroco. A sua obra caracteriza-se pelo uso de formas clássicas e pela procura de uma linguagem arquitectónica que alia a grandiosidade barroca com uma austeridade remanescente da tradição renascentista. O seu trabalho foi influente na definição do estilo arquitectónico da época e na evolução das técnicas de construção barrocas, reflectindo os valores culturais e religiosos da sua época.

⁵⁰ A Igreja de Santa Maria in Publicolis, em Roma, tem origens que remontam ao período romano, sendo inicialmente construída sobre um templo dedicado a Júpiter. A sua estrutura passou por várias modificações, particularmente no Renascimento e no Barroco. A Igreja de Santa Maria in Publicolis, em Roma, tem origens que remontam ao período romano, sendo inicialmente construída sobre um templo dedicado a Júpiter. A sua estrutura passou por várias modificações, particularmente no Renascimento e no Barroco. A fachada foi remodelada pelo arquitecto Giovanni Antonio De Rossi entre 1640 e 1643, reflectindo o estilo barroco que influenciou muitas igrejas de Roma nesse período. Esta igreja exemplifica as transformações na arquitectura religiosa romana ao longo dos séculos.

⁵¹ Giovanni Antonio De Rossi (1597-1659) foi um arquitecto italiano do período Barroco, activo principalmente em Roma. Filho de uma família de arquitectos, Rossi destacou-se pela sua capacidade de fundir influências do Renascimento com as novas soluções propostas pelo Barroco, adaptando formas clássicas a novas exigências espaciais e decorativas. A sua obra esteve predominantemente associada à arquitectura religiosa, com destaque para a remodelação da fachada da Igreja de Santa Maria in Publicolis e a Igreja de San Girolamo della Carità.

rectângulo. Embora o esquema em si seja relativamente convencional, afirma Schulz, a forma como os elementos se articulam revela grande interesse e retoma conceitos explorados em Santa Teresa, obra do pai de Rainaldi, e em San Luca, de Cortona. Todos os componentes espaciais são definidos por um entablamento (seja elíptico ou circular), sustentado por colunas. Estas colunas flanqueiam os eixos principais, ao longo dos quais os elementos espaciais se organizam. Existe uma interacção entre os elementos, formando um sistema "aberto" que destaca o eixo longitudinal, onde se adiciona um círculo completo. O mesmo tipo de círculos surge no eixo transversal, mas aqui "reduzidos" a capelas de formato lenticular (Ilustrações 18 e 19).

Nas diagonais do espaço principal, foram introduzidos arcos sobre pilares, que abrigam aberturas secundárias e coros (Ilustração 20).

Este esquema partilha propriedades fundamentais com o sistema espacial de Kilian Ignaz Dientzenhofer, e pode ser considerado uma das soluções mais inovadoras do barroco romano.

O mais extraordinário desta igreja é o modo como Rainaldi projecta as colunas ao longo do seu interior, tendo como foco a capela-mor e não sendo possível visualizar os vários espaços transversais ao longo da mesma, parecendo assim um contínuo de colunas que, parecendo pertencer ao mesmo plano, apresentam uma continuidade de espaços que se interligam ao longo do edifício.

A fachada também apresenta interesse, afirma Schulz, com duas ordens de colunas sobrepostas, formando uma tela que se antepõe à parede, sugerindo a transparência espacial global do projecto (Ilustração 19). Esta ideia aproxima-se da *Zweischaligkeit* (dupla delimitação do espaço) da arquitectura eclesiástica da Europa Central do século XVIII.

Contudo, durante a execução, Rainaldi alterou o projecto original: no segundo projecto, todos os elementos essenciais do primeiro permanecem, mas a nave elíptica foi transformada num salão biaxial, o que reforçou consideravelmente o movimento longitudinal em profundidade. Assim, o interior passa a ser uma sucessão de edículas monumentais, e o tema da edícula também se reflecte na fachada altamente retórica.

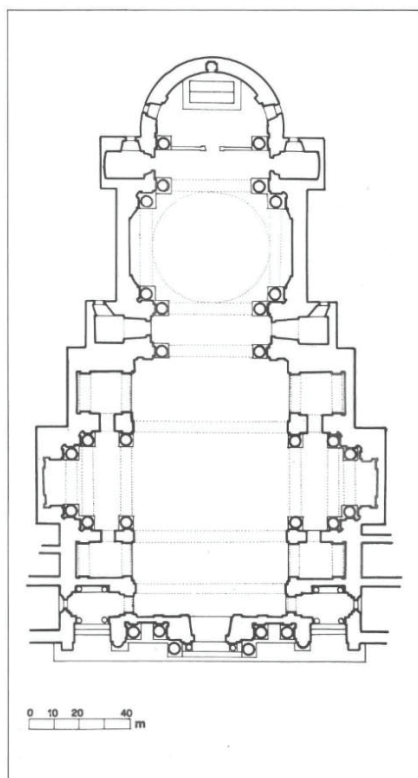


Ilustração 18 – Planta da Igreja de Santa Maria in Campitelli (de Ferraironi). Fonte: Norberg-Schulz, C. (1979). p.92 Architettura Barocca. Milano.



Ilustração 19 - Exterior da Igreja de Santa Maria in Campitelli. Fonte: Norberg-Schulz, C. (1979). p.92 Architettura Barocca. Milano.

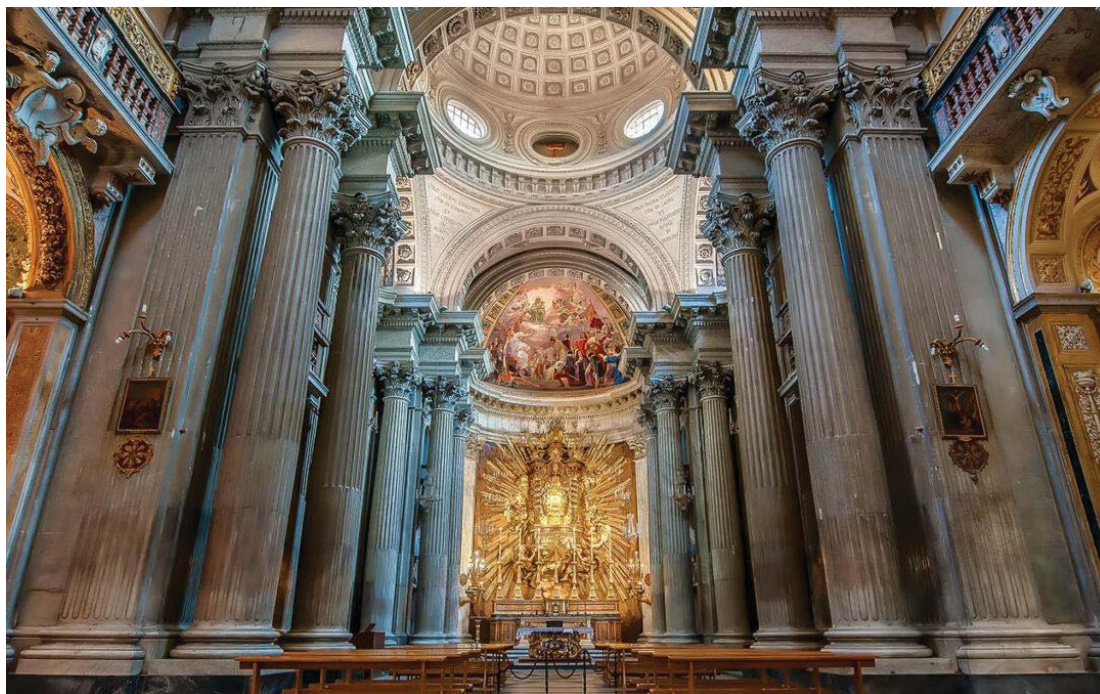


Ilustração 20 - Interior da Igreja de Santa Maria in Campitelli, em Roma. Fonte: thetimestuck.com (<https://thetimestuck.com/tag/santa-maria-in-portico-in-campitelli/>).

Schulz sugere que essa mudança no projecto foi provavelmente motivada pela natureza particular da igreja. Santa Maria in Campitelli foi erguida após a peste, como uma igreja votiva e, em particular, como santuário de uma Virgem milagrosa. O espaço arquitectónico foi, assim, projectado para se orientar em direcção à imagem da abside, com a coluna a funcionar mais como um símbolo de fé do que como elemento estrutural: «Portanto, não se trata de ilusão cénica ou representação de um espaço imaginário, mas da visualização de significados ideológicos ligados à função prática e devocional do edifício» (Schulz, 1979, p.96).

Com as formas arquitectónicas, Rainaldi consegue evocar uma emoção colectiva. Do ponto de vista do "movimento dos afectos", Schulz (1979, p.96) considera que o *pathos*⁵² da igreja de Campitelli se torna evidente.

Ao longo da sua análise, Schulz afirma que a arquitectura religiosa barroca resulta de uma evolução significativa dos modelos renascentistas, particularmente na adaptação da planta longitudinal e centralizada. A planta longitudinal foi centralizada através de esquemas biaxiais, ou com a introdução de centros mais acentuados. A fusão de tipos resultou em plantas "combinadas", com o eixo longitudinal enfatizado e a integração do edifício com o espaço urbano.

A procura por uma síntese espacial levou à interpenetração de elementos, com uma continuidade plástica e espacial que integrava o interior e o exterior, característica de arquitectos como Borromini e Guarini. A arquitectura barroca desenvolveu um sistema "aberto", onde os espaços secundários perderam a sua autonomia em favor de um conjunto unificado. A utilização dramática da luz e da decoração transformou as igrejas num "theatrum sacrum"⁵³, com a finalidade de persuasão e elevação espiritual.

⁵² Deriva do grego antigo πάθος (páthos), que significa "sofrimento", "paixão" ou "emoção". No contexto artístico e literário, refere-se frequentemente à capacidade de uma obra de evocar emoções profundas e dramáticas.

⁵³ "Theatrum sacrum" é um conceito utilizado na arquitectura religiosa, especialmente no período Barroco, onde se concebe a igreja como um "teatro sagrado". Este termo refere-se à ideia de que o espaço da igreja funciona como um palco, onde a acção divina é encenada. Na prática, os arquitectos barrocos utilizavam a arquitectura e os elementos decorativos de forma a transformar o espaço litúrgico num cenário dramático, no qual a presença divina se manifestava de maneira simbólica e imersiva.

3. O BARROCO EM PORTUGAL

O Barroco em Portugal assume-se como uma expressão peculiar deste estilo, integrando influências europeias e desenvolvendo uma linguagem própria, profundamente enraizada na cultura e religiosidade nacionais. Este movimento, que marca os séculos XVII e XVIII, revela-se pelo seu carácter cénico e pela ornamentação exuberante, projectando uma época de transformações sociais, religiosas e artísticas. Sob o signo da grandiosidade e da intensidade, a arquitectura barroca portuguesa procura envolver o observador, criando uma experiência sensorial que une o devoto ao sublime, promovendo uma imersão espiritual.

No domínio arquitectónico, o barroco português afasta-se do rigor maneirista, oferecendo maior liberdade na planta dos edifícios religiosos, que evoluem da forma longitudinal para configurações como a cruz grega ou o octógono, em ruptura com o cânone precedente. A esta liberdade estrutural alia-se uma profusa ornamentação, onde a talha dourada, o azulejo e os efeitos de trompe-l'oeil transformam o espaço, multiplicando os jogos de luz e sombra e promovendo uma atmosfera de mistério e transcendência, que convida o crente a uma experiência imersiva e profundamente mística.

Com o advento do reinado de D. João V, o barroco alcança um estatuto oficial, consagrado pela edificação de monumentos que não só exaltam o poder régio, mas também afirmam a aliança simbiótica entre a monarquia e a Igreja. Obras de grande vulto, como o Convento de Mafra, testemunham a ambição de D. João V em inserir Portugal no panorama artístico europeu, através de uma monumentalidade que dialoga com o luxo e o esplendor. Este barroco régio, influenciado pela estética italiana e francesa, é também reflexo de uma época que funde estética e espiritualidade, numa exaltação da soberania absoluta.

Para além da influência régia, o barroco no Norte de Portugal distingue-se pela sua especificidade decorativa e cénica⁵⁴, explorando o potencial plástico do granito e da

⁵⁴ Segundo Horácio Bonifácio, a arquitectura barroca em Portugal caracteriza-se por uma pluralidade de manifestações estilísticas, reflectindo o ecletismo do estilo no contexto nacional. O autor organiza esta diversidade em três tipologias principais: o barroco decorativo, que transforma edifícios ortogonais em espaços dinâmicos através da ornamentação; o barroco cénico, que teatraliza as fachadas e amplifica a monumentalidade dos edifícios; e o barroco arquitectónico, que privilegia a geometria e a estrutura,

talha dourada, que conferem uma identidade singular aos templos e santuários. Este “barroco português” desenvolve-se numa estética em que as várias artes – arquitectura, pintura, escultura e azulejaria – se fundem para criar uma unidade visual total, onde o fiel é imerso numa atmosfera de devoção, maravilhamento e espectáculo.

Deste modo, o barroco português transcende as convenções formais, afirmando-se como um sistema cultural onde a arquitectura e as artes servem não apenas para embelezar, mas para instruir, inspirar e reafirmar os valores espirituais e comunitários. Pela sua monumentalidade e pela riqueza da experiência sensorial que proporciona, o barroco em Portugal preserva-se como expressão ímpar de identidade e fé, oferecendo uma vivência que transcende o tempo e se consagra como legado cultural e espiritual incomparável.

3.1 A ÉPOCA DE D. JOÃO V

Em 1716, aos vinte e sete anos de idade, D. João V deixou Lisboa em direcção ao seu palácio de campo em Vila Viçosa para convalescer de uma crise de depressão provocada pela percepção de que razões de Estado, exigências financeiras e a sua saúde precária impediriam a realização do seu desejo de fazer o “*grand tour*”⁵⁵ pela Europa. Com efeito, em nenhum momento do seu longo reinado o rei abandonou o território português, uma lacuna profundamente sentida por alguém cuja formação intelectual e cultural, bem como as políticas diplomáticas e comerciais que prosseguiu, permitiram a uma das mais pequenas nações da Europa ser representada nas mesas de conselho internacional, e o seu rei ser admirado e respeitado nas cortes europeias. Durante o reinado de D. João V, Lisboa continuou a ser uma das portas da Europa para

dispensando elementos decorativos. Estas abordagens, embora distintas, frequentemente interagem, resultando numa arquitectura que emociona e enriquece a experiência sensorial e espiritual do observador. (Bonifácio, H. (2001). As diferentes interpretações da Arquitectura Barroca em Portugal - Notas para uma metodologia. Revista Arquitectura Lusíada, 1. 177-186).

⁵⁵ O *Grand Tour* foi uma prática de viagem educativa comum entre a aristocracia europeia dos séculos XVII e XVIII. Consistia em viagens, principalmente para Itália, França e outras partes da Europa, com o intuito de completar a educação dos jovens aristocratas, proporcionando-lhes uma experiência cultural e intelectual. Essas viagens eram vistas como uma forma de aprimorar os conhecimentos sobre arte, história e política, sendo associadas ao desenvolvimento do carácter e da sofisticação. As cidades mais visitadas incluíam Roma, Paris, Florença e Veneza, e a experiência era frequentemente documentada por meio de diários e esboços artísticos.

o mundo na troca de bens europeus por importações provenientes de África, América e Ásia.⁵⁶

As circunstâncias do seu nascimento, família, educação e inclinação pessoal dispunham D. João V a uma visão que transcendia o seu país, no entanto a sua maior influência pessoal não veio dos seus familiares, mas sim de Luís XIV, "O Rei Sol". O monarca português aspirava replicar o absolutismo de Luís XIV e o destaque cultural que este alcançou para França.

Profundo conhecedor das línguas e literaturas de França, Espanha e Itália, D. João V era um ávido estudante de matemática e ciências, e amante da música e das belas-arts. Membro da *Academia dell'Arcadia*⁵⁷ em Roma, D. João V inspirou-se em modelos europeus para as instituições culturais. Os exemplos da Academia Francesa e da Academia Espanhola estimularam-no a criar (1720) a Academia Real de História Portuguesa⁵⁸.

O reconhecimento da importância das línguas estrangeiras manifestou-se na publicação, em Portugal, de gramáticas italianas e holandesas e do primeiro dicionário inglês-português⁵⁹. Esta abertura a novos horizontes linguísticos sugeria uma procura decorrente não só do comércio livreiro em Portugal de obras em várias línguas europeias, mas também da intensa interacção diplomática, comercial e cultural com países para além dos Pirenéus.

⁵⁶ A. J. R. Russel-Wood (1993). *The Age of the Baroque in Portugal*. Washington: National Gallery of Art., p.15

⁵⁷ A Academia dell'Arcadia, fundada em 1690 em Roma, foi uma sociedade literária que procurava promover a simplicidade e a naturalidade na poesia, inspirada nos modelos da Antiguidade clássica. Os membros da academia, conhecidos pelos seus pseudónimos relacionados com a natureza, procuravam um regresso aos ideais poéticos de autores como Virgílio e Horácio, em contraste com o estilo barroco. A Academia teve uma grande influência no desenvolvimento da literatura italiana e foi uma precursora do Neoclassicismo, marcando uma transição estética importante entre os períodos barroco e neoclássico.

⁵⁸ A Academia Real de História Portuguesa foi fundada em 1720 por D. João V com o objectivo de promover a pesquisa histórica, de preservar o património histórico e de fomentar o estudo da história nacional. A sua criação visou apoiar e reconhecer a importância dos historiadores portugueses, através da publicação de obras históricas e da organização de investigações sobre a história de Portugal. Foi precursora da Academia Real das Ciências de Lisboa (hoje Academia das Ciências de Lisboa), fundada em 1780.

⁵⁹ *Dictionary of the Portuguese and English Languages*, de Antonio Viera, publicado em 1709.

O aparecimento (1715) da "Gazeta de Lisboa"⁶⁰ eliminou qualquer desculpa para não se estar a par dos acontecimentos na Europa.⁶¹

Durante a era Joanina, Portugal recebeu artistas e influências estrangeiras cuja herança ultrapassou indivíduos ou obras de arte específicas. Seja na arquitectura, escultura em madeira e pedra, pintura em perspectiva ou retratística, cerâmica, prata e mobiliário, a era Joanina ficou marcada pela forte presença de influências e estilos estrangeiros.

Para as igrejas que despertavam o seu especial interesse, o D. João V importou de Itália peças em prata dourada em estilo barroco e a excelência dos azulejos portugueses não o impediu de importar azulejos da Holanda. Nem a presença de habilidosos construtores de carruagens em Portugal o dissuadiu de gastar elevadas quantias em carruagens construídas em Roma e noutros locais.

De entre os vários artistas que D. João V empregou em Portugal destaca-se o arquitecto alemão, de formação italiana, João Frederico Ludovice. Estabelecido em Lisboa como ourives, Ludovice terá apresentado o projecto inicial para Mafra e, mais tarde, foi nomeado arquitecto-mor do reino. No Porto e arredores, o arquitecto e pintor toscano Nicolau Nasoni completou numerosas obras, sendo a mais reconhecida a Igreja e Torre dos Clérigos.

A sul, o engenheiro e arquitecto Carlos Mardel⁶², de origem húngara e formação italiana, que chegou a Portugal em 1733, projectou os palácios de Oeiras, Junqueira⁶³ e Salvaterra e o convento de São João Nepomuceno.

⁶⁰ A "Gazeta de Lisboa" foi o primeiro jornal oficial de Portugal, fundado em 1715 durante o reinado de D. João V. Inicialmente chamada "Notícias do Estado do Mundo", tornou-se "Gazeta de Lisboa" em 1715, com o objectivo de divulgar notícias oficiais. Publicou-se até 1760 e voltou a ser editada a partir de 1778, sendo um marco no jornalismo português até a sua interrupção durante o período das invasões francesas e miguelista.

⁶¹ A. J. R. Russel-Wood (1993). *The Age of the Baroque in Portugal*. Washington: National Gallery of Art., p.16.

⁶² Carlos Mardel (1688-1763) destacou-se pela sua contribuição para a reconstrução de Lisboa após o terramoto de 1755. Figura central no urbanismo pombalino, foi responsável por importantes obras como a traça da Praça do Comércio e diversas edificações no âmbito da Baixa Pombalina. A sua visão pragmática e técnica foi essencial na concepção de uma nova Lisboa, caracterizada pela regularidade das ruas, pela aplicação de inovações construtivas, como o sistema em *gaiola*, e pela estética neoclássica que começava a despontar no contexto europeu.

⁶³ O Palácio da Universidade Lusíada de Lisboa.

O escultor italiano Alessandro Giusti chegou a Lisboa em 1747 para supervisionar a montagem da capela de São João Baptista e permaneceu para dirigir a escola de escultura em Mafra.

A música italiana já fora introduzida em Portugal, mas o seu maior destaque deve-se directamente ao rei, que convidou músicos italianos e demonstrou o seu interesse com a construção de uma casa de ópera⁶⁴ (1737) e a organização de uma biblioteca musical, ambas destruídas no terramoto de 1755.

D. João contava ainda com os territórios portugueses ultramarinos e o acesso a uma rede de comércio nos vários continentes e oceanos para fornecer uma rica e variada combinação de materiais para expressão artística: diamantes, ouro e madeiras nobres do Brasil, prata da América Espanhola, sedas da China, pedras preciosas e ébano da Índia e Ceilão, e marfim de África.

Havia influências estrangeiras também presentes na corte, com impacto na história dos hábitos em Portugal. De França vieram perucas e perfumes. As modas, o vestuário e até o discurso franceses eram imitados. Houve uma grande entrada de mobiliário: aparadores, secretárias, mesas, talha dourada, camas douradas a prata e ouro, cadeiras e objectos pessoais como bengalas com topos de prata e relógios.

Pode-se argumentar que o reinado de D. João V foi a “Idade do Ouro” em Portugal não só porque durante o seu governo cerca de quinhentas toneladas de ouro do Brasil foram desembarcadas em Lisboa, mas também pelas somas acumuladas no tesouro real provenientes de impostos, tarifas e contribuições.

A política de D. João V procurava retomar a grandeza imperial, com obras monumentais como o Convento de Mafra, que simbolizam a sua ambição de exaltação régia.

«O arranque das obras faz surgir em Mafra uma legião de trabalhadores provenientes de todo o País (...). Em 1729 seriam cerca de 45000 e a sua alimentação diária rondava os 9000 cruzados. Para os alojar foi então construída uma cidade de madeira com o seu hospital. (...) Houve dificuldades iniciais em

⁶⁴ Teatro Real da Ópera do Tejo. O edifício foi projectado pelo arquitecto Giovanni Carlo Galli Bibiena e destacava-se pela sua monumentalidade e riqueza decorativa.

aplanar o terreno, recorrendo-se para o efeito a tiros de canhão. Mais de um milhar de bois seriam necessários para remover os destroços e, posteriormente, para transportar novos materiais para as obras.

(...) Os mármore mais raros vêm de Itália e destinam-se às partes nobres do edifício. As madeiras raras são importadas do Brasil e destinam-se a portas e janelas; pranchas de nogueira são compradas em Itália. Mais tarde, também os sinos e carrilhões, bem como indumentárias e alfaia para culto virão de Itália, França, Bélgica e Holanda. Mafra inseria-se, também deste modo, na arte europeia de Setecentos. (...) O montante total da obra nunca foi contabilizado, nem na época nem posteriormente — e dificilmente o poderá ser.»⁶⁵ (Pereira, J.F., 1989).

A sua ligação com a Igreja Católica, materializada no Patriarcado de Lisboa e em cerimónias religiosas esplendorosas, também é um reflexo dessa política de enaltecimento, destacando o seu desejo de consolidar uma imagem de poder quase sacralizado.

Na política externa, a diplomacia do rei visava assegurar que Portugal fosse tratado com paridade em relação às potências europeias enviando embaixadas luxuosas a locais como Roma e Pequim que reforçavam esta postura, revelando o cuidado que D. João V dedicava à sua imagem no estrangeiro.

⁶⁵ Pereira, J. F. (1989). Dicionário da Arte Barroca em Portugal. Lisboa: Editorial Presença. p.273.

3.2. A ARQUITECTURA BARROCA EM PORTUGAL

A arquitectura em Portugal caracteriza-se por uma trajectória singular dentro do contexto europeu, influenciada por uma adopção tardia dos movimentos artísticos, pela adaptação à realidade local e pelo apego à tradição. Estes factores criam uma especificidade nacional que exige metodologias próprias de análise.

O barroco europeu, marcado pela complexidade e inovação, integra elementos clássicos com novas abordagens, valorizando a dinâmica e a tensão espacial ao conjugar formas centralizadas e longitudinais numa síntese integrada. Este estilo promove uma fusão das artes no edifício, onde a pintura, escultura, cor e luz se unem para formar uma unidade coesa. Em Portugal, a interpretação do barroco, embora influenciada por essas características, levanta questões particulares que requerem uma análise diferenciada⁶⁶.

A arquitectura barroca surgiu no final do século XVII, como herdeira da denominada “arquitECTURA chã” dos séculos XVI e XVII, caracterizada por paredes lisas e parca ornamentação, com fachadas alvas e interiores pouco decorados. Ao invés, a arquitectura barroca portuguesa distingue-se pela aplicação de ricas ornamentações: quer no exterior como nos interiores amplamente decorados com talha, azulejo e pintura, conferindo-lhe vigor escultórico e opulência.

Na segunda metade do século XVII, verifica-se a transformação de edifícios existentes, especialmente religiosos, através da introdução de esquemas decorativos que alteram gradualmente a rigidez e a simplicidade da arquitectura chã. Este processo, visava modificar a grafia seca e estática das construções, conferindo-lhes um carácter mais dinâmico e ornamentado, sendo um passo importante na aproximação à estética barroca.

Horácio Bonifácio (2001) defende que este processo de transformação decorativa não só marcou o início da adaptação à estética barroca, mas também se manteve como o método mais rápido e comum até ao século XVIII, perdurando durante o reinado de D. João V.

⁶⁶ Bonifácio, H. (2001). As diferentes interpretações da Arquitectura Barroca em Portugal - Notas para uma metodologia. *Revista Arquitectura Lusíada*, 1. pp.177-178.

A continuidade da arquitectura chã, bem-sucedida e eficaz, desempenhou um papel crucial neste contexto, pois, além da transformação de edifícios existentes, assistiu-se à construção de novas estruturas religiosas que ainda seguiam as fórmulas planimétricas tradicionais, com paredes lisas e volumes paralelepípedicos, aos quais eram acrescentados elementos decorativos e arquitectónicos.

Com a construção da Igreja de Santa Engrácia, em 1690, atribuída a João Antunes, existe a tentativa pioneira de superar os programas tradicionais de inspiração maneirista, caracterizados por uma rígida geometria e pela estática dos espaços associados à arquitectura chã.

Embora adopte uma planta de matriz clássica, influenciada pelos esquemas apresentados no tratado de Serlio, o edifício introduz uma articulação inovadora de formas geométricas.

A planta (Ilustração 22) apresenta uma cruz grega de braços arredondados inscrita num quadrado, procurando gerar tensão tanto pela relação entre estas formas como por um subtil desequilíbrio nos eixos, com o prolongamento ligeiro da direcção entrada-capela-mor, conferindo maior predominância ao eixo longitudinal sobre o transversal. (Bonifácio, H. (2001) pp.180)

Os muros exteriores conjugam fachadas rectilíneas com paredes curvas e ondulantes, que, através de concavidades acentuadas, imprimem uma sensação de dinamismo. Na fachada principal, este efeito é intensificado pela disposição de colunas destacadas dos pilares posteriores, uma solução arquitectónica que ecoa modelos italianos desenvolvidos por Cortona, Rainaldi e Longhena, e que evidencia a ligação de Antunes a influências internacionais.



Ilustração 21 - Fachada principal da Igreja de Santa Engrácia, actualmente designada como Panteão Nacional. Fonte: <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2015/01/igreja-de-santa-engracia.html>.

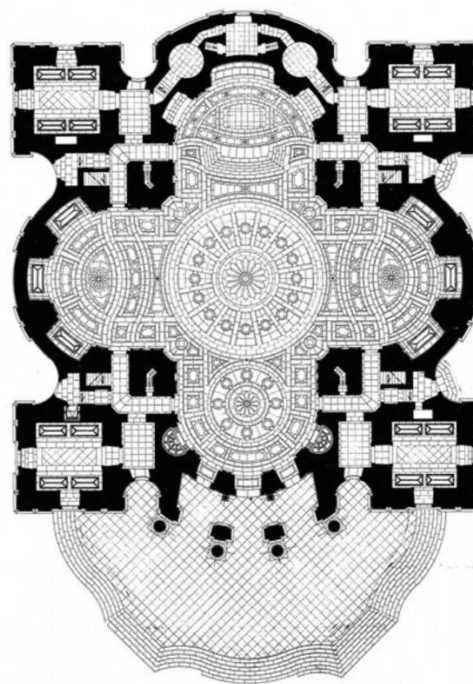


Ilustração 22 - Planta do piso térreo da Igreja de Santa Engrácia. Fonte: <https://www.panteaonacional.gov.pt/2020/04/15/joao-antunes-arquiteto-do-novo-templo-de-santa-engracia/>.

No interior, o dinamismo é reforçado pelo impacto da cornija proeminente, pelos materiais nobres utilizados e pelos contrastes de cor e luz, obtidos através de soluções arquitectónicas mais subtis, em contraste com o uso recorrente de talha e azulejos típico das construções contemporâneas em Portugal.

Santa Engrácia, reflectindo uma proximidade com as abordagens classicistas de arquitectos barrocos italianos, marca o início de um percurso arquitectónico que privilegia plantas centralizadas como expressão de um diálogo com modelos internacionais, ainda segundo Horácio Bonifácio. Apesar disso, preserva ainda características tradicionais, como a linearidade e sobriedade das fachadas laterais e o tratamento austero dos vãos (Ilustração 21).

No início do século XVIII, João Antunes concebeu o projecto da Igreja do Senhor da Cruz, em Barcelos, onde ensaiou uma configuração baseada na interligação de figuras geométricas. Inspirando-se no esquema utilizado em Santa Engrácia, desenvolveu uma planta que combina a cruz grega com uma forma elíptica, resultando num octógono irregular com lados curvos. Esta solução, centrada num eixo principal longitudinal que estabelece a ligação entre a entrada e a capela-mor, gera uma notável biaxialidade marcada por tensão e dinamismo (Bonifácio, H. (2001) p.181). No interior, as paredes

curvas favorecem uma continuidade espacial, enquanto o afastamento dos suportes robustos que sustentam o zimbório proporciona uma rotunda que intensifica o ritmo e a fluidez do espaço.

Entre as experiências arquitectónicas realizadas em Portugal na primeira metade do século XVIII, o Santuário do Senhor da Pedra, em Óbidos, concebido na década de 1740 pelo arquitecto do Patriarcado Rodrigo Franco, destaca-se, conforme sublinha Bonifácio (2001, p.182), pela sua ousadia, originalidade e carácter inovador. Este templo de peregrinação, embora monumental e com marcada verticalidade, rompe com os tradicionais efeitos exteriores de teatralidade e engrandecimento associados ao Barroco. A inovação principal reside na planta, onde o arquitecto conjuga de forma dinâmica um hexágono inscrito numa circunferência com as formas rectangulares da capela-mor e da sacristia.

As figuras geométricas dissolvem-se num espaço que deixa de ser definido por elas próprias, assumindo uma configuração simultaneamente unitária e dinâmica. Este efeito é acentuado pela articulação dos corredores e das tribunas que ladeiam o corpo da nave a meia altura, bem como pela abundância e ritmo da luz natural, que reforçam a sensação de movimento. Rodrigo Franco complementa esta disposição espacial ao prolongar os eixos das entradas nos corpos salientes laterais das torres, subvertendo a tradicional hierarquia axial entrada-capela-mor e introduzindo uma tensão e conflituosidade axial raramente vistas na arquitectura portuguesa da época.

No exterior, os corpos estruturais articulam-se de forma dinâmica, utilizando ritmos de saliências e reentrâncias em paredes curvas, enquanto pilastras arredondam os ângulos e criam uma continuidade murária flexível e maleável.

A fachada principal (Ilustração 23) evidencia ainda preocupações compositivas, promovendo uma convergência visual para o centro através da verticalidade expressiva do conjunto formado pelo portal e pelos janelões. Contudo, o elemento mais surpreendente, é a disposição inusitada das janelas invertidas, que se repetem em todas as fachadas curvas, desafiando as expectativas visuais e conferindo ao edifício um carácter único.



Ilustração 23 - fachada principal do Santuário do Senhor da Pedra, em Óbidos. Fonte: https://s1.wklcdn.com/image_154/4630772/58471489/39030541Master.jpg.

Apesar de tardio no contexto das soluções arquitectónicas internacionais congéneres, o Santuário do Senhor da Pedra distingue-se, no panorama português pela sua abordagem inovadora. Este edifício supera a centralidade estática de outras construções contemporâneas, empregando a geometria como elemento dinamizador do espaço e dispensando os recursos decorativos típicos, tão comuns na arquitectura barroca nacional⁶⁷.

No início do seu reinado, D. João V comprometeu-se a fundar um convento em Maфра, inicialmente destinado a uma pequena comunidade franciscana. Contudo, após o nascimento da princesa D. Maria Bárbara o projecto expandiu-se para um vasto palácio-convento, cuja construção se iniciou em 1717 e decorreu pelo menos até aos meados do século. Este conjunto monumental integra um palácio real, uma basílica, uma biblioteca e um convento para trezentos monges, combinando elementos renascentistas e barrocos de inspiração italiana e clássica.

⁶⁷ Bonifácio, H. (2001). As diferentes interpretações da Arquitectura Barroca em Portugal - Notas para uma metodologia. *Revista Arquitectura Lusíada*, 1. p. 182.

O edifício organiza-se em torno da basílica central, que serve como elo de ligação entre os espaços palacianos e conventuais. A fachada principal, com 220 metros de extensão, exhibe uma monumentalidade marcante, com torres sineiras dinâmicas e uma imponente cúpula de influência borrominiana.

No interior, a basílica impressiona pelo uso de mármore polícromo e pela ausência de talha dourada, substituída por decoração à romana e esculturas de vulto. O convento desenvolve-se em torno de um claustro central e alberga a magnífica biblioteca rococó, com elegantes estantes e pavimento em mármore. A funcionalidade dos espaços, combinada com a unidade estilística, evidencia a coerência arquitectónica deste monumento, um dos mais representativos do barroco realizado em Portugal⁶⁸.

A Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra, construída entre 1716 e 1728, constitui um exemplo emblemático do carácter decorativo e do esplendor do barroco português, sendo amplamente reconhecida como o expoente máximo deste estilo no país e uma das bibliotecas mais ricas da Europa.

Este espaço, oferecido por D. João V à Universidade de Coimbra, reflecte a grandiosidade e o dinamismo típicos da época barroca. Nomeada em honra do monarca, a biblioteca ostenta no Piso Nobre o retrato de D. João V, pintado por Domenico Duprà, que domina o espaço com distinção (Ilustração 24).

O Piso Nobre é constituído por três salas interligadas por arcos com escudos, cujas estantes e varandas, em madeira de carvalho dourada e policromada, exibem ricas talhas e pinturas a ouro sobre fundos de diferentes cores. O revestimento de madeira, pintado para simular mármore, complementa a decoração, que inclui seis mesas com embutidos elaborados em madeiras tropicais⁶⁹.

⁶⁸ Direcção-Geral do Património Cultural, "O Convento de Mafra", *Monumentos e Sítios*, http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/sipa.aspx?id=6381, consultado em Dezembro de 2024.

⁶⁹ Universidade de Coimbra, "Biblioteca Joanina", *Visit.uc.pt*, <https://visit.uc.pt/pt/space-list/joanina>, consultado em Dezembro de 2024.

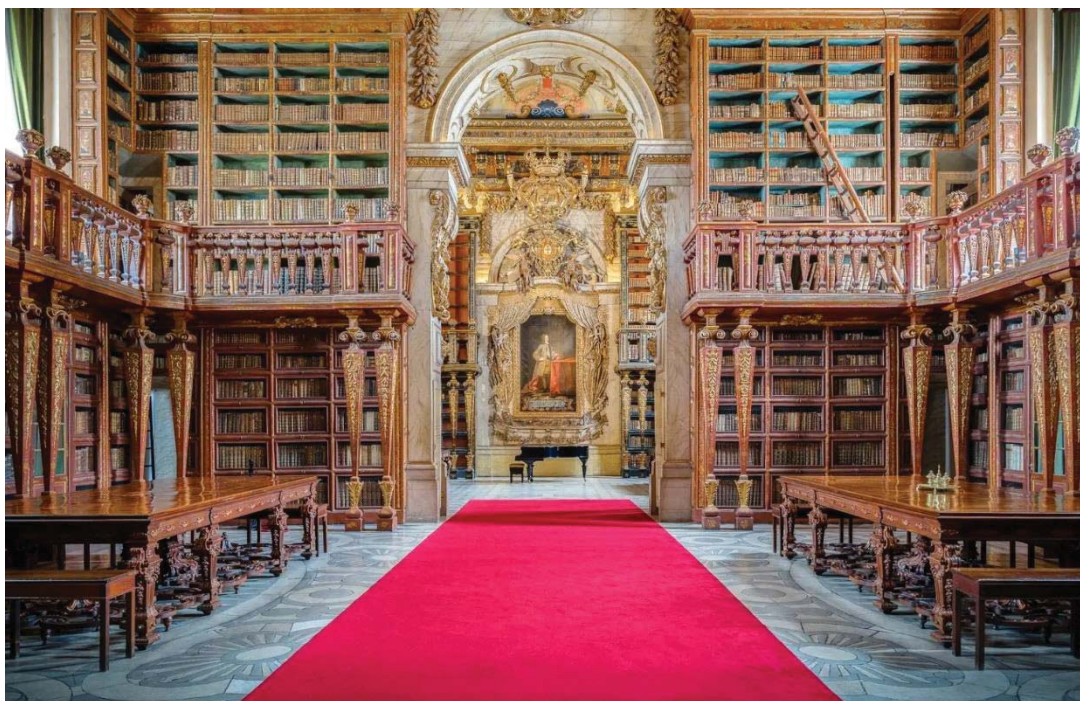


Ilustração 24 - Interior da Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra com enquadramento para a pintura de D. João V.. Fonte: <https://m17group.com.br/biblioteca-de-coimbra/>.

Em Lisboa, D. João V renovou a igreja do convento da Madre de Deus, revestindo-a de azulejos, talha dourada e pinturas. A estética barroca opulenta dos retábulos e do púlpito, inspirado em gravuras de Andrea Pozzo, antecipa o vocabulário ornamental que viria a florescer no Norte.

O apogeu da arquitectura barroca portuguesa deu-se nas regiões de Braga e do Porto, irradiando a partir daí durante a segunda metade do século XVIII. Com a ascensão de D. João V em 1706, o sul do país, de Coimbra a Lisboa, revelou uma versão mais contida e conservadora do barroco, em contraste com a exuberância observada a norte.

A sobriedade do barroco no Sul deve-se, em parte, à influência da Aula de Arquitectura Civil dos Paços da Ribeira, em Lisboa, que, desde o século XVI, funcionava como uma academia, estabelecendo padrões arquitectónicos. Os arquitectos desta instituição, nomeados pelo rei e normalmente com formação militar, dedicavam-se a construções pragmáticas e económicas, o que se reflectiu em muitos edifícios barrocos portugueses⁷⁰.

⁷⁰ Wohl, Hellmut (1993). *Portuguese Baroque Architecture*. Washington: National Gallery of Art., p.139

O barroco no Norte teve origem em dois fenómenos distintos: a propagação, de Lisboa para o Porto, do estilo de talha dourada impulsionado por D. João V, como se exemplifica no retábulo da capela-mor da Madre de Deus, com colunas salomónicas entrelaçadas de folhas de videira, e a chegada, em 1725, do arquitecto italiano Nicolau Nasoni ao Porto. Uma das primeiras manifestações significativas deste estilo foi a decoração em talha dourada da capela-mor da igreja de Santa Clara, realizada em 1730 pelo entalhador lisboeta Miguel Francisco da Silva. No interior de Santa Clara, painéis exibem padrões de espigas e grinaldas, e *putti* destacados sob as janelas das pilastras. As volutas que adornam as cartelas côncavas sobre as janelas revelam uma conexão com a obra inicial de Nasoni, enquanto as cornijas pesadas e lambrequins, imitando ricos tecidos sobre portas e janelas, tornaram-se características recorrentes no repertório decorativo do Norte⁷¹.

Todas as características do barroco do Norte manifestaram-se na sua máxima expressão na talha dourada da segunda metade do século XVIII, no interior originalmente gótico de São Francisco, no Porto. Distinguem-se três estilos: o ornamento de pequena escala e espaçamento próximo nos arcos e no tecto da nave, seguindo um vocabulário comum em Portugal no século XVIII; o trono central do altar, com linhas alargadas e ritmos graciosos, típicos do Norte; e o arco do coro e a moldura do altar-mor, com colunas salomónicas entrelaçadas de folhas de videira, evocando o estilo patrocinado por D. João V em Lisboa. O conjunto interior assemelha-se a uma caverna de estalactites douradas, de carácter teatral e grandioso.

Em Aveiro, o revestimento da capela-mor da igreja do convento de Jesus, obra dos entalhadores portuenses pouco antes de 1725, utiliza talha dourada intrincada para simular a abóbada manuelina, reflectindo a afinidade entre o estilo manuelino e o barroco, ambos nascidos em períodos de riqueza súbita e promovidos por soberanos como D. Manuel I e D. João V⁷².

O conjunto arquitectónico dos Clérigos, obra-prima de Nicolau Nasoni (1691-1773), destaca-se como um dos exemplos mais emblemáticos do barroco cénico em Portugal, reunindo igreja, casa e torre num diálogo harmonioso de formas e funções. Situado no Porto, este conjunto monumental representa não só o talento criativo do pintor-

⁷¹ Wohl, Hellmut (1993). *Portuguese Baroque Architecture*. Washington: National Gallery of Art., p.144

⁷² Wohl, Hellmut (1993). *Portuguese Baroque Architecture*. Washington: National Gallery of Art., p.146

arquitecto florentino, mas também a capacidade do barroco em integrar elementos estruturais e decorativos com vistas a uma teatralidade impactante.

A fachada da igreja dos Clérigos, concebida por Nasoni, apresenta-se como um bloco aplicado ao resto do edifício e organizada em dois registos rematados por um frontão dinâmico em ziguezague, enriquecido por um disco oval com o monograma *Ave Virgo*, que, por sua vez, é encimado por uma cruz papal de três braços⁷³. Os elementos decorativos — florões, grinaldas, festões e panejamentos — revelam a influência da formação de Nasoni como pintor ilusionista, sendo representativos de uma composição teatral característica do barroco da época.

A escadaria dos Clérigos, executada entre 1750-1753/1754, pelo mestre pedreiro Manuel António de Sousa, segundo o risco de Nasoni, e que seria alterada em 1827⁷⁴, é composta por várias rampas e plataformas ascendendo até à fachada principal da igreja, conferindo um carácter de verticalidade ao conjunto. A sua construção, com a utilização de formas dinâmicas e dramáticas visam, não apenas facilitar o acesso ao edifício, mas também enfatizar a ideia de ascensão espiritual. Ao longo da sua extensão, a escadaria é ladeada por guardas ornamentadas, que, juntamente com a sua geometria curvilínea, criam um efeito cenográfico, evocando a monumentalidade e o dinamismo que caracterizam a arquitectura barroca.

O interior da igreja é definido pela monumentalidade da nave elíptica, coroada por uma abóbada do zimbório. Este espaço culmina no retábulo da capela-mor, executado entre 1767 e 1780 por Manuel dos Santos Porto, "um exemplar raro, se não único, da arte barroca portuense" (Pereira, J.F. 1989, p. 124). Para além do retábulo, destacam-se os quatro altares laterais e elementos como os discos ovais que simbolizam as virtudes da Virgem, decorados com volutas e folhas assimétricas, bem como as janelas em forma de "boca de carpa".

A torre sineira, concluída entre 1757 e 1763, é um marco icónico da cidade. Com 75,6 metros de altura e dividida em seis secções, a sua fachada ocidental apresenta uma porta encimada por um disco decorado, sobreposto por um nicho com a imagem de São Paulo. Este elemento evidencia "a progressão dos valores decorativos, que vão aumentando nas zonas superiores" (Pereira, J.F. 1989, p. 124), sem comprometer a integridade estrutural.

⁷³ Pereira, J.F. 1989, p. Dicionário da Arte Barroca em Portugal. Lisboa: Editorial Presença, p.123.

⁷⁴ Pereira, J.F. 1989, p. Dicionário da Arte Barroca em Portugal. Lisboa: Editorial Presença, p.123.

A Casa dos Clérigos, de forma poligonal e concluída em 1759, servia de enfermaria e secretaria, apresentando elementos decorativos de grande força plástica nas portadas interiores e na Porta do Anjo. Esta última, localizada na fachada norte, é composta por um nicho central que alberga a imagem de um arcanjo, simbolizando o carácter protector do edifício.

Desta forma, o conjunto fusiforme dos Clérigos — igreja, casa e torre — constitui "o mais importante edifício construído na primeira metade do século XVIII no Porto" (Pereira, J.F. 1989, p. 125), representando o auge da visão de Nicolau Nasoni e a expressão máxima do barroco portuense.

Para além de projectos religiosos, Nasoni desenhou também a Casa de Mateus, em Trás-os-Montes, que representa o auge dos solares portugueses no século XVIII. Inspirado pelas villas italianas e casas francesas, o solar possui uma estrutura em "U", marcada por um pátio de honra, escadarias e uma capela. Este solar simboliza a identidade nobre e a continuidade familiar, enquanto outras casas nobres, como a Casa do Cabo e a Casa de A Barros, reflectem a influência do traço de Nasoni e o valor ornamental característico do barroco português.

A partir do final do século XVII, Braga emergiu como um centro relevante na aplicação de padrões decorativos em *appliqué* ou *accroché* em fachadas e interiores de igrejas, suavizando a austeridade das suas superfícies.

Exemplo disto é a igreja de São Vicente, onde festões e grinaldas de pedra adornam as janelas e os painéis de uma fachada de formato rectangular. No início do século XVIII, artesãos bracarenses esculpiram talha dourada para o arco triunfal da igreja de São Bento da Vitória, no Porto, enriquecendo um espaço interior de carácter austero. Este estilo decorativo atingiu o seu apogeu com André Soares, que revestiu edifícios de épocas diversas com ornamentações luxuosas e exuberantes.

Entre as primeiras obras de André Soares destacam-se a capela de peregrinação de Santa Maria Madalena do Monte da Falperra e a Casa do Raio.

A Casa do Raio, em Braga, apresenta-se como um edifício singular do barroco português com a sua fachada totalmente decorada a azulejo. Sobre o portal, intensamente recortado, destaca-se um balcão de balaústres, ladeado por duas esculturas decorativas. A padieira do balcão é monolítica, e a cornija, de saliência excepcional, é coroada por uma balaustrada com seis fogaréus chamejantes e quatro

ânforas nos extremos. As portas prolongam-se ao longo das quatro pilastras jónicas que enquadram o alçado. O andar nobre é embelezado pelas molduras de granito lavrado e pelo recorte das varandas de ferro forjado⁷⁵.



Ilustração 25 - Fachada principal da Casa do Raio, em Braga. Fonte: <https://gerador.eu/palacio-do-raio-das-memorias-vive-um-palacio-uma-instituicao-e-uma-comunidade/>.

A capela de Santa Maria Madalena do Monte da Falperra, erigida entre 1753 e 1755, apresenta uma planta heptagonal com torres sineiras salientes e uma fachada falsa, onde a combinação da tradição portuguesa de paredes estruturais sólidas com o rocaille francês e o *Ohrmuschelstil* ("estilo de concha de orelha") alemão concebe uma ornamentação estrutural que exalta a expressividade barroca.

Soares destacou-se também na talha dourada, alcançando o auge da sua carreira no interior da igreja de São Martinho em Tibães, sede beneditina, cujas monumentais decorações, desenhadas entre 1756 e 1757 e executadas por José Alvarez, constituem uma expressão teatral da opulência da ordem. Esta é considerada uma das mais grandiosas realizações em talha dourada barroca portuguesa.

No santuário de Nossa Senhora dos Remédios, em Lamego, uma escadaria dupla, ladeada por figuras de reis bíblicos, conduz a uma igreja cuja ornamentação simplificada

⁷⁵Direcção-Geral do Património Cultural, "Casa do Raio", *Monumentos e Sítios*, http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=48, consultado em Dezembro de 2024.

reflecte o barroco português. Em centros menores, como Viseu, a igreja da Misericórdia exibe um frontão central ondulante e um tratamento de fachada mais sóbrio, realçando o sentido de proporção dos arquitectos portugueses.

No final do século XVIII, a simplificação ornamental e a modelagem cuidada do granito sobre superfícies caiadas caracterizaram a arquitectura portuguesa, como se observa na capela de São Bartolomeu, em Trancoso. Esta capela, construída entre 1786 e 1787, combina a austeridade do estilo chã com a sofisticação do barroco, num equilíbrio harmonioso entre tradição e inovação arquitectónica.

Após as mortes de Soares e Nasoni, o norte de Portugal afastou-se do barroco. Tal mudança é visível na obra de Carlos Luís Ferreira Amarante, que incorporou colunas dóricas e jónicas no projecto da Igreja de Nossa Senhora do Pópulo, entre 1775 e 1780, e na conclusão da escadaria e da igreja do Bom Jesus do Monte, onde adaptou o neoclassicismo ao estilo chã português⁷⁶.

A adaptação das formas e a riqueza ornamental, tanto no exterior como no interior dos edifícios, marcaram uma transformação significativa nas construções religiosas e civis do país. Desde as primeiras tentativas em igrejas como Santa Engrácia até as obras mais tardias, como o Santuário do Senhor da Pedra, o barroco português revela uma procura constante pela expressão dinâmica e pela articulação de formas geométricas, com uma forte ênfase na luz e no espaço. Esta evolução foi influenciada por questões sociais, políticas e religiosas, culminando num estilo único que, embora ligado às tendências internacionais, mantém a sua singularidade e adaptação ao contexto português.

⁷⁶ Wohl, Hellmut (1993). *Portuguese Baroque Architecture*. Washington: National Gallery of Art., p.151

3.3. O SANTUÁRIO BARROCO

Os santuários barrocos de peregrinação caracterizam-se pela sua administração singular, confiada às confrarias, que reúnem centenas ou mesmo milhares de devotos, aceites por seleção interna. Estas confrarias asseguram o funcionamento e a preservação do santuário, cabendo a uma mesa eleita a responsabilidade pela realização das obras necessárias e pela organização das festividades religiosas. Em alguns casos, a gestão é dominada por comerciantes com interesses específicos na área do santuário. Além disso, um padre, o “reitor”, integra a confraria, assumindo o papel de capelão e intervindo nas decisões eclesiásticas, seja influenciando a direcção ou assumindo uma postura de oposição.

Para além da organização comunitária, o próprio local do santuário é imbuído de simbolismo e espiritualidade. Os santuários tradicionais situam-se, segundo as lendas, em locais escolhidos pelo próprio santo tutelar, numa manifestação sagrada e imprevista, nunca arbitrária.

Em Portugal, a arquitectura dos santuários barrocos varia consoante a localização geográfica: enquanto no Alentejo as igrejas são estruturas imponentes que se destacam na vastidão da planície, no Norte o acesso aos santuários é dificultado pela topografia, tornando-se um percurso desafiante e quase iniciático, que os fiéis se esforçam por completar.

A inacessibilidade e o isolamento destacam-se como atributos essenciais destes espaços, frequentemente localizados em montes ou depressões (sobretudo no Norte), num cenário natural que combina uma beleza rude com um carácter selvagem. A escolha deste tipo de lugares representa uma domesticação da natureza indomada, criando um refúgio seguro para o crente e exaltando o simbolismo sagrado do santuário, que se assume como ponte entre o divino e o humano. Esta escolha de locais fora dos centros urbanos reforça o relacionamento do santuário com a natureza sacralizada, tornando-o um espaço onde o sagrado e o profano se encontram.

No contexto das peregrinações, o santuário barroco é um local de grande afluência, aproximando o crente de Deus ou dos santos. Embora as igrejas de peregrinação não constituam uma tipologia arquitectónica bem definida na História de Arte, a sua implantação fora dos centros urbanos permite uma liberdade arquitectónica maior, ao dispensar compromissos com construções pré-existentes. Assim, antigas ermidas são

muitas vezes demolidas para dar lugar a edifícios de maiores dimensões, que exprimem a estética e o simbolismo barroco.

No Barroco, a arquitectura não se limita a servir a função religiosa; ela transforma-se em teatro sagrado, onde cada componente, das escadarias às galilés, amplifica o sentido de devoção e pertença ao espaço sacro. Estes percursos desafiantes acentuam-se em muitos santuários barrocos do Norte, onde complexas escadarias ou “escadórios” marcam a ascensão ao espaço sagrado. Estes escadórios prolongam-se por longas distâncias, formando caminhos serpenteantes, ladeados por árvores antigas e cruzes, numa representação do percurso de Cristo até ao Calvário. À medida que se aproxima do santuário, o peregrino encontra um labirinto de escadarias que se entrecruzam e desdobram, remetendo para os labirintos gregos ou babilónicos, reforçando o carácter de purificação e iniciação da peregrinação. Este percurso, marcado pelo simbolismo do labirinto e pela presença purificadora da água, permite ao crente vivenciar uma experiência de superação espiritual, onde se busca a comunhão com o divino. A presença de capelas ao longo do percurso, com esculturas de tamanho natural que retratam cenas da Paixão de Cristo ou da vida de Maria, proporciona momentos de reflexão e devoção, preparando espiritualmente o fiel para a chegada ao templo principal.

Até ao século XVI, as peregrinações aos santuários eram realizadas durante todo o ano, permitindo que os devotos visitassem os locais sagrados em momentos variados, segundo a sua devoção pessoal. Contudo, a partir dos séculos XVII e XVIII, com o advento do Barroco, esta prática sofreu uma transformação significativa. No contexto barroco, a peregrinação tornou-se um evento ritualizado, aproveitando-se a reunião de fiéis como um momento de festa, de espectáculo e de emoção intensificada, frequentemente associada a uma data específica que assinala o milagre ou acontecimento venerado. Esta mudança permitiu que a peregrinação se convertesse em um evento anual, no qual o sagrado e o profano se uniam, intensificando a experiência de fé e a ligação comunitária.

Antes da era barroca, os santuários não possuíam as estruturas necessárias para acomodar grandes concentrações de pessoas em um único momento, o que restringia a sua capacidade de acolhimento. O Barroco, ao contrário, propôs uma visão arquitectónica que, para além do edifício principal, contemplava um conjunto de componentes exteriores que se inseriam na envolvência urbana. Estes elementos

contribuíam para a teatralização e monumentalidade do espaço sagrado, enfatizando o impacto visual e a grandiosidade dos santuários.

Neste contexto, os santuários barrocos de peregrinação nos séculos XVII e XVIII requeriam a construção de hospedarias que pudessem abrigar gratuitamente os peregrinos, acolhendo a grande afluência de fiéis durante as celebrações. Em locais onde já existiam povoações adjacentes, era prática comum que as populações locais alugassem as suas casas aos peregrinos. Para aqueles que não possuíam meios para pagar por um alojamento, as galilés dos santuários ofereciam um espaço de pernoita improvisado, acolhendo os devotos sob o abrigo destas estruturas. Desta forma, as galilés assumiam não só uma função arquitectónica de transição entre o exterior e o interior sagrado, mas também um papel de hospitalidade, reforçando o sentido de comunidade e de acolhimento que caracterizava os santuários barrocos de peregrinação.

Assim, os santuários barrocos de peregrinação em Portugal tornam-se centros de experiência espiritual intensa, onde cada elemento arquitectónico e paisagístico é pensado para envolver o crente numa viagem de fé e de autoconhecimento. A experiência da peregrinação, envolta pela grandiosidade arquitectónica e pela natureza circundante, transforma-se assim numa jornada de autoconhecimento e devoção, em que cada detalhe arquitectónico intensifica o sentimento de pertença ao divino.

3.3.1. HOSPEDARIAS

Nos santuários barrocos de peregrinação, as hospedarias desempenham um papel fundamental, não apenas no acolhimento dos peregrinos, mas também como espaços de convivência que reforçam a identidade religiosa e comunitária dos locais de culto. Estas estruturas oferecem abrigo aos fiéis que, movidos pela fé e pela devoção, percorrem longas distâncias para cumprir promessas e participar nas celebrações sagradas. No contexto do barroco português, as hospedarias não se apresentam como meros anexos funcionais; elas representam, antes, um prolongamento do espaço sagrado, onde o ambiente de fé se estende para além do templo e envolve os peregrinos na experiência de comunhão.

O Santuário de Nossa Senhora do Cabo é um dos exemplos mais notáveis de santuário com hospedarias incorporadas, reflectindo a tradição de acolhimento característica dos santuários barrocos. Situado no cabo Espichel, o Santuário de Nossa Senhora do Cabo

teve origem no século XV com a construção de uma pequena ermida, em homenagem a uma intervenção milagrosa de Nossa Senhora. Desde cedo, o local converteu-se em destino de peregrinação, atraindo especialmente fiéis da região de Lisboa. Já no século XVI, o culto ali realizado era celebrado com grande devoção, e foram edificadas hospedarias para acomodar os devotos que viajavam de longas distâncias.

O conjunto arquitectónico, tal como hoje o conhecemos, começou a ser desenvolvido no início do século XVIII. Em 1701, foi erigida a igreja actual e, alguns anos mais tarde, por volta de 1715, foram alinhados o arraial e construídas as hospedarias. Em 1770, com a visita de D. José I e a realização de festejos reais, iniciaram-se novas obras, incluindo a construção da casa de água, a ampliação das hospedarias e a edificação de diversas dependências a norte, como a casa do forno, a casa da lenha, o matadouro, a casa dos moços, a casa da ópera e, por fim, um aqueduto para abastecimento do santuário.

A igreja, localizada numa extremidade do arraial, é uma construção de uma só nave com capela-mor. A sua fachada, flanqueada por duas torres, apresenta três portas, com a central adornada por fogaréus. No interior, destacam-se as tribunas e os altares laterais, executados em 1720 e renovados em 1770, além de um tecto com pintura ilusionista de 1740, da autoria de Lourenço da Cunha, que representa a Assunção da Virgem.

A estrutura religiosa, como centro organizador do conjunto, está ligada lateralmente às hospedarias através de arcadas, compondo uma série de módulos formados por lojas com sobrados e uma arcaria sustentada por colunas, num ritmo de repetição que cria um efeito estético de simplicidade e simetria (Ilustração 26). No eixo da fachada da igreja e do cruzeiro, encontra-se a casa de água, erigida em 1770, com forma hexagonal e acesso através de uma escadaria, inicialmente ladeada por uma horta murada e ruas de bucho e alecrim, proporcionando uma área de lazer junto à frescura da água.

Das construções restantes, subsistem apenas ruínas a norte das hospedarias, além de vestígios a sul, onde outrora existiram a casa da fábrica do círio dos saloios, a casa dos pregadores, um armazém de fogo-de-artifício e o espaço para guardar a berlinda da Imagem. Perto da falésia, fora do arraial, persiste a primitiva ermida, erigida no local onde, segundo a tradição, Nossa Senhora teria aparecido no século XV, decorada internamente com painéis de azulejos setecentistas que retratam a lenda.

Este santuário singular do século XVIII revela uma harmoniosa interacção entre a igreja central, como elemento regulador, e os espaços dedicados aos romeiros, proporcionando um arraial organizado que une o espaço exterior ao espaço arquitectónico através da ligação entre a igreja e as hospedarias. Local de celebração tanto religiosa quanto profana, o arraial servia de palco para o espetáculo barroco, onde a arquitectura oferecia um cenário ideal para o culto e a convivência.



Ilustração 26 - Santuário de Nossa Senhora do Cabo com enquadramento para a Igreja. Fonte: Fotografia do autor (2020).

Além da função de abrigo, as hospedarias do Cabo Espichel revelam a dimensão simbólica dos santuários de peregrinação. A sua disposição em torno da igreja, que ocupa o centro da praça, reforça a ideia de um “centro” sagrado em torno do qual os peregrinos se congregam. Este arranjo espacial, típico dos santuários barrocos, enfatiza o papel central do templo como foco de devoção e refúgio espiritual. Ao mesmo tempo, a presença das hospedarias junto ao templo representa a continuidade do ambiente de fé, permitindo que os devotos permaneçam imersos na atmosfera religiosa durante toda a peregrinação⁷⁷.

⁷⁷ Bonifácio, H. M. P. 1989, p. Dicionário da Arte Barroca em Portugal. Lisboa: Editorial Presença, pp.318-319.

Assim, as hospedarias nos santuários barrocos de peregrinação, exemplificadas pelo Cabo Espichel, evidenciam uma prática de hospitalidade que vai além da mera funcionalidade, criando um ambiente que acolhe e integra o peregrino na experiência sagrada, enfatizando o papel dos santuários como espaços de encontro e de partilha na fé.

3.3.2. GALILÉS

Nos santuários barrocos de peregrinação, a galilé assume-se como um elemento arquitectónico essencial, proporcionando não apenas uma transição física entre o exterior e o interior do templo, mas também uma amplificação simbólica do espaço sagrado. Longe de ser um simples adorno, a galilé destaca-se como uma estrutura que integra e enaltece a monumentalidade dos edifícios religiosos, enriquecendo a experiência espiritual dos peregrinos e sublinhando a teatralidade intrínseca ao Barroco. Este elemento arquitectónico funciona como um cenário de acolhimento, convidando o devoto a um espaço que prolonga o sagrado para além da igreja, imerso numa atmosfera de fé e devoção.

As galilés, estruturas de entrada que adquirem um papel de destaque na arquitectura barroca portuguesa, são um dos elementos mais criativos na teatralização e amplificação das fachadas dos santuários. Com raízes que remontam ao século XVI, estas estruturas foram-se consolidando como componentes fundamentais nas igrejas de peregrinação, onde não apenas funcionam como áreas de transição entre o espaço exterior e o interior, mas também ampliam a fachada principal e, em alguns casos, as laterais, criando um efeito de maior monumentalidade e imponência.

A galilé assume-se, portanto, não só como um prolongamento do edifício, mas como um elemento que reforça a volumetria e a escala da construção, induzindo uma sensação de grandeza. Além disso, ao proporcionar uma experiência visual de ilusão e expansão, a galilé contribui para o impacto cenográfico dos santuários, convidando o fiel a mergulhar numa experiência imersiva de fé, em que o espaço sagrado parece estender-se ao exterior.

Um exemplo notável deste efeito é o Santuário de Nossa Senhora de Aires, em Viana do Alentejo (Ilustração 27). Neste santuário, a galilé projeta-se à frente da fachada principal, organizada em três corpos alinhados longitudinalmente, o que amplifica

visualmente a extensão do santuário. Aparentemente integrada na estrutura principal, esta galilé cria uma ilusão de escala, sugerindo que a igreja possui uma dimensão consideravelmente maior do que a sua nave relativamente modesta⁷⁸.



Ilustração 27 - Enquadramento para a fachada principal do Santuário de Nossa Senhora de Aires, Viana do Alentejo. Fonte: Fotografia do autor (2024).

⁷⁸ Bonifácio, H. (2001). As diferentes interpretações da Arquitectura Barroca em Portugal - Notas para uma metodologia. *Revista Arquitectura Lusíada*, 1. p. 180.

A galilé de Nossa Senhora de Aires é singular e ilustrativa desta função cenográfica e integradora. Desenvolvendo-se à frente da fachada principal, compõe-se de três corpos sequentes no sentido longitudinal, formando uma estrutura que se assemelha a um volume arquitectónico autónomo. Esta disposição espacial confere ao santuário uma ilusão de grandiosidade e monumentalidade, ampliando a percepção da igreja e criando uma sensação de imponentia que intensifica o carácter devocional do lugar. Assim configurada, a galilé parece ser parte integrante do edifício, gerando a impressão de que o santuário possui dimensões bastante superiores às suas reais proporções, com a nave e a capela-mor a parecerem menores em relação ao todo.

A função da galilé, no entanto, transcende a mera ilusão de grandeza: na Nossa Senhora de Aires, a galilé proporciona um espaço abrigado para os peregrinos, servindo como um local de permanência e meditação antes de adentrarem o recinto sagrado. Esta prática reflecte-se na tradição de acolhimento dos santuários barrocos, onde elementos arquitectónicos como as galilés acolhem e reúnem os fiéis, transformando o espaço de transição num prolongamento do ambiente religioso (Ilustrações 28 e 29).



Ilustração 28 - Perspectiva lateral do Santuário de Nossa Senhora de Aires, Viana do Alentejo. Fonte: Fotografia do autor (2024).

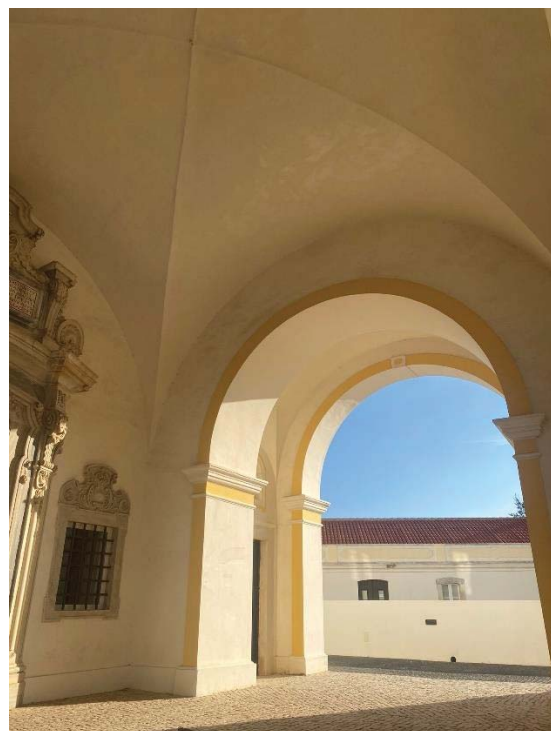


Ilustração 29 - Galilé principal do Santuário de Nossa Senhora de Aires, Viana do Alentejo. Fonte: Fotografia do autor (2024).

Em termos simbólicos, a galilé funciona como uma espécie de preâmbulo para a experiência de fé, reforçando a ligação entre o devoto e o sagrado e encenando, de certa forma, a passagem gradual do profano ao divino. No contexto do barroco português, a galilé de Nossa Senhora de Aires é paradigmática, não apenas pela sua dimensão e impacto visual, mas pela forma como sintetiza o espírito do Barroco em Portugal: a fusão entre função e estética, a teatralidade arquitectónica e a criação de uma experiência sensorial e imersiva para o crente.

Assim, a galilé, no contexto dos santuários barrocos de peregrinação, transcende a sua função estrutural para se afirmar como um elemento que complementa e enriquece a vivência religiosa, evocando a magnificência e a espiritualidade que caracterizam o barroco, onde cada detalhe arquitectónico serve para intensificar a devoção e a comunhão dos fiéis com o sagrado.

3.3.3. ESCADARIAS

Nos santuários barrocos de peregrinação, as escadarias, ou “escadórios”, assumem um papel preponderante, não apenas na composição arquitectónica, mas também na experiência espiritual dos peregrinos. Mais do que meros elementos funcionais, estas escadarias revelam-se como verdadeiros percursos de ascensão simbólica, concebidos para evocar um caminho de purificação e aproximação ao sagrado:

«Um «escadório» é um espaço de deambular, de subir e descer, um convite também a paragens calculadas para ver e rezar os «passos». É como se o templo fosse aumentado no exterior para usufruir recreio-religioso, para murmúrio oral dos peregrinos-turistas que, pelas escadas abaixo, comem merendas, falam dos amigos, desfiam rosários de modo automático e sobretudo sentem a visita com os olhos, os ouvidos, o nariz e o tacto (...).»⁷⁹ (Atanázio, M. C. M., 1991).

Assim como as torres sineiras e as frontarias grandiosas, as escadarias são projectadas para transmitir majestade e solenidade. Frequentemente ladeadas por cruzeiros, estátuas ou outros elementos decorativos, criam um efeito de dramatização que convida o devoto a uma experiência de introspecção e superação espiritual.

⁷⁹ *O Barroco e a cultura religiosa*. Actas do I Congresso Internacional do Barroco. Volume I, p.156.

A sua configuração sintetiza a monumentalidade e a teatralidade do espaço sacro, onde cada degrau representa um passo de fé e sacrifício, transformando a peregrinação numa jornada de superação física e espiritual.

No Norte de Portugal, onde a topografia acidentada favorece a criação de escadarias imponentes, destacam-se como exemplos paradigmáticos o Santuário do Bom Jesus do Monte, em Braga, e o Santuário de Nossa Senhora dos Remédios, em Lamego. Estes santuários são conhecidos pelos extensos “escadórios” que conduzem os fiéis ao templo principal, num percurso pontuado por capelas, fontes e cruzes, cada qual representando etapas da via-sacra ou passagens bíblicas e proporcionando momentos de introspecção e oração.

O Santuário de Nossa Senhora dos Remédios, edificado no século XVIII no Monte de Santo Estêvão, em Lamego, veio substituir uma antiga ermida dedicada a Santo Estêvão, restaurada no século XVI pelo bispo D. Manuel de Noronha, que ali colocou uma imagem da Senhora dos Remédios (Ilustração 30).

Com o crescimento da devoção a esta santa, a confraria determinou a construção de uma nova igreja, cuja primeira pedra foi lançada em 1750 e benzida em 1761 (Ilustração 31). A autoria do projecto permanece incerta, sendo, contudo, frequentemente atribuída a Nicolau Nasoni, pela semelhança de certos elementos arquitectónicos com as obras deste, bem como de André Soares e José de Figueiredo Seixas.

A imponente escadaria que “trepa a colina” configura-se como um dos elementos mais notáveis do santuário, composta por múltiplos lanços e patamares, intercalados com fontes, capelas e pórticos, construídos ao longo da segunda metade do século XVIII.

Em 1777, D. Manuel de Vasconcelos Pereira, bispo de Lamego e juiz da Confraria da Senhora dos Remédios, contratou o mestre pedreiro Manuel Faustino Loureiro, juntamente com Domingos Francisco Rente, para a execução desta obra monumental.

Este escadório, concluído apenas no século XX, integra-se harmonicamente com a igreja, formando um dos mais grandiosos conjuntos barrocos de Portugal, suplantado apenas pelo escadório do Santuário do Bom Jesus do Monte.



Ilustração 30 - Santuário dos Remédios visto a partir da Praça da Liberdade, em Lamego. Fonte: Fotografia do autor (2024)

A escadaria do Santuário dos Remédios desenvolve-se em planos sucessivos, ornamentados com fontes, estátuas e motivos simbólicos, proporcionando ao peregrino um percurso cénico e espiritual. Estruturada em patamares distintos, esta escadaria

propõe um caminho de reflexão e fé, onde o devoto é convidado a meditar sobre o seu percurso espiritual enquanto avança em direcção ao templo.

A disposição serpenteante da escadaria evoca um labirinto, reminiscente dos percursos iniciáticos, enfatizando o carácter de aproximação ao divino e sugerindo um caminho de sacrifício e fé, à semelhança dos passos de Cristo até ao Calvário.

A fusão entre arquitectura e natureza neste percurso realça o carácter teatral e envolvente do espaço barroco, transformando a escadaria num elemento onde monumentalidade e introspecção convergem (Ilustração 32). Elementos como fontes e nichos ao longo do trajecto intensificam a monumentalidade e acrescentam simbolismo ao percurso, evocando renascimento e pureza, com a água como símbolo de purificação.

Estes detalhes, distribuídos ao longo da subida, acentuam a solenidade da peregrinação e fomentam um ambiente de introspecção e devoção, característico dos santuários barrocos de peregrinação.



Ilustração 31 - Santuário dos Remédios visto a partir da Praça da Liberdade, em Lamego. Fonte: Fotografia do autor (2024)

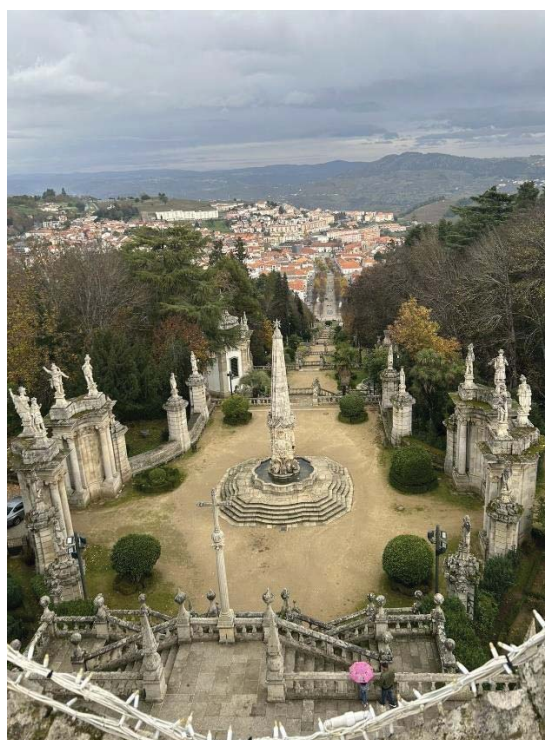


Ilustração 32 - Vista para a escadaria e Praça da Liberdade a partir da Torre Sineira da Igreja dos Remédios.

Assim como no Santuário de Nossa Senhora dos Remédios, a monumentalidade e o simbolismo das escadarias barrocas encontram expressão singular no Santuário do Bom Jesus do Monte, destacando-se pela sua complexa organização e pelo envolvimento espiritual proporcionado aos peregrinos.

O Santuário do Bom Jesus do Monte constitui um importante núcleo artístico do barroco europeu e a sua escadaria é considerada uma obra-prima da arquitectura barroca (Ilustração 33).

Composta por diversos lances organizados em planos geométricos e simétricos, onde cada patamar possui uma conotação espiritual específica, a escadaria do Bom Jesus do Monte é dividida em três secções — o Escadório do Pórtico, o Escadório dos Cinco Sentidos e o Escadório das Virtudes — esta estrutura simboliza o percurso do peregrino na purificação dos sentidos e na aquisição das virtudes cristãs.

Os peregrinos sobem em direcção ao templo no topo do monte, num movimento ascendente que culmina numa vista panorâmica, abraçando o mundo terrestre e elevando-os espiritualmente (Ilustração 35). Este jogo entre geometria e simbolismo é característico do Barroco, onde a complexidade formal acentua a experiência sensorial e a conexão com o divino.

Com origem no século XV, o santuário iniciou-se como uma ermida dedicada a Santa Cruz, construída em 1494 pelo arcebispo D. Jorge da Costa. Situada no monte Espinho, este espaço visava proporcionar aos fiéis uma experiência de reviver simbolicamente o percurso do Calvário. Após várias reconstruções, em 1629 a ermida foi consagrada ao Bom Jesus do Monte, ganhando uma confraria que promovia a sua ampliação e a construção de abrigos para romeiros e Passos da Paixão.

A transformação significativa ocorre no início do século XVIII sob a direcção do arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles, que reconfigura o santuário ao estilo barroco, com um pórtico inicial datado de 1723 e uma sequência de capelas e fontes mitológicas que evocam uma dualidade entre o cristianismo e símbolos pagãos.

Este percurso confronta a fé cristã com mitos clássicos, como Saturno, Marte e Júpiter, culminando numa escadaria que leva ao Terreiro das Chagas, espaço de repouso e reflexão, decorado com a Fonte dos Instrumentos da Paixão, atribuída a André Soares.

Em fases posteriores, acrescentam-se capelas hexagonais representando cenas da Paixão, enriquecendo ainda mais o percurso devocional e artístico do santuário.

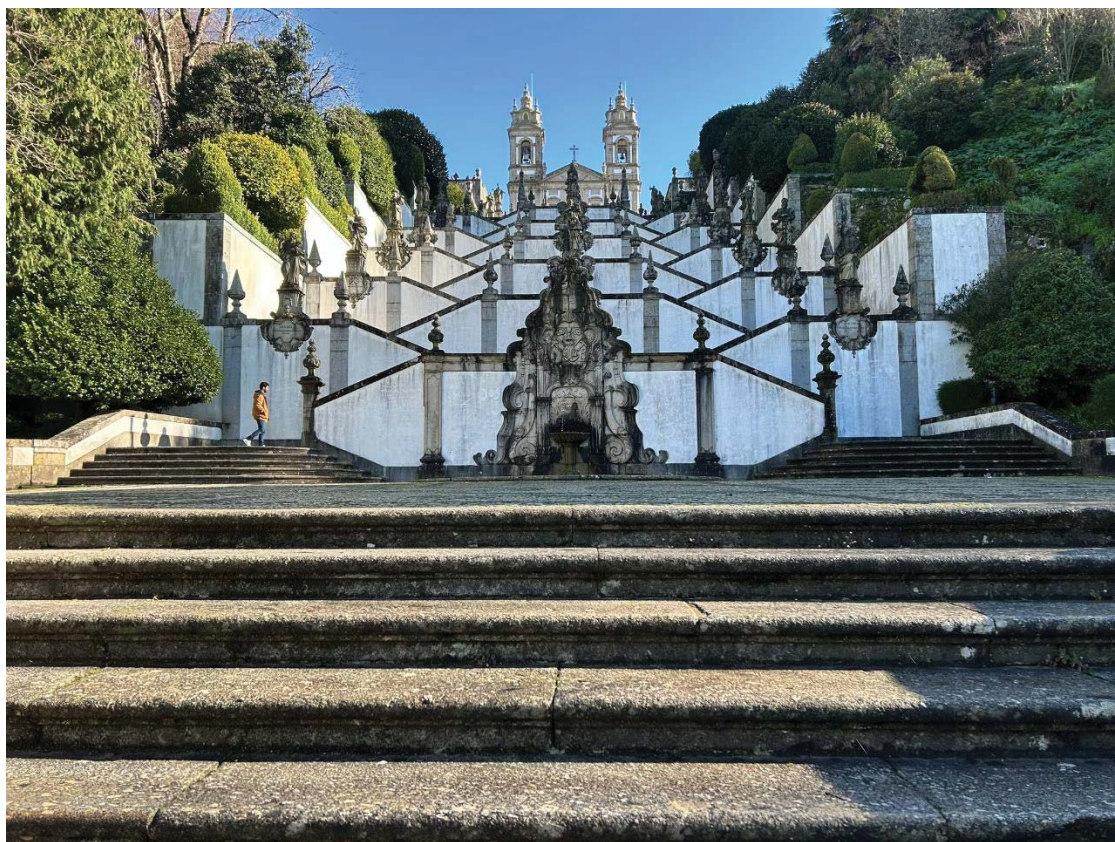


Ilustração 33 - Escadaria do Bom Jesus do Monte, em Braga, com enquadramento para a Igreja ao cimo.. Fonte: Fotografia do autor (2024).

As intenções renovadoras de D. Rodrigo e a expressão do seu ideário religioso e artístico completam-se com a construção do escadório dos Cinco Sentidos. O escadório alterava radicalmente a relação da obra com a natureza circundante: impunha-se-lhe e beneficiava da sua presença em termos paisagísticos. O seu percurso ziguezagueante reforçava ainda as semelhanças com o Monte das Oliveiras.

Como o nome indica, o escadório dos Cinco Sentidos constitui de imediato uma referência ao corpo humano como fonte primeira do conhecimento. Simultaneamente, a organização deste espaço condensa uma hierarquização rigorosa desses mesmos sentidos: visão, audição, paladar, olfacto e tacto. Mas a alegoria corpórea insere-se numa significação mais vasta: cada uma das fontes alusivas aos sentidos surge enquadrada por imagens e figuras do Velho Testamento, cristianizando as ilusórias explicações provenientes dos sentidos humanos.

No topo do escadório, erguia-se a igreja construída durante o episcopado de D. Rodrigo de Moura Teles, descrita em 1793 como sendo «feita à romana, de forma quasi redonda», adornada com uma varanda com oito anjos representando os martírios da Paixão de Cristo.

Na década de 1770, sob o arcebispado de D. Gaspar de Bragança, o papa aumenta os privilégios do santuário, que então superam os de Santiago de Compostela. Este acontecimento, merecedor de importantes festas no santuário e em Braga, reforçava a importância sociológica do local. Datam de então algumas peripécias tendentes a entravar o prestígio do santuário, protagonizadas significativamente pelo próprio Pombal, certamente incomodado com tão poderoso adversário da sua política iluminista.

Diante do avançado estado de deterioração do templo bem como a sua insuficiência de espaço para acolher o crescente número de peregrinos, optou-se pela sua substituição. Em 1780, escolheu-se um local mais elevado, sendo a nova construção confiada ao projecto de Carlos Amarante. A igreja, construída entre 1784 e 1811, representa um dos primeiros anúncios do neoclassicismo em Portugal.

O novo templo, antecedido de um adro também de autoria de Carlos Amarante, centra-se numa fachada coroada com frontão triangular, ladeada por duas torres (Ilustração 35). O interior é de grandes proporções, com uma decoração sóbria.

O espaço compreendido entre a velha e a nova igreja seria ocupado por um novo escadório, o das Virtudes. Esta unidade, composta por três elementos, reproduz o esquema do escadório dos Cinco Sentidos⁸⁰.

⁸⁰ Wohl, Hellmut (1993). *Portuguese Baroque Architecture*. Washington: National Gallery of Art., pp.150-152



Ilustração 34 - Perspectiva lateral da Igreja do Bom Jesus em Braga. Fonte: Fotografia do autor (2024).

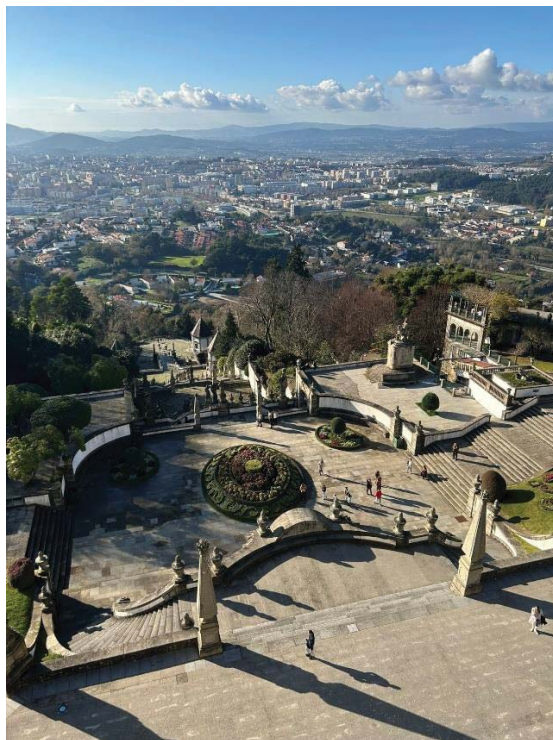


Ilustração 35 - Vista da torre sineira para a escadaria e paisagem subsequente.

As escadarias barrocas dos santuários de Nossa Senhora dos Remédios e do Bom Jesus do Monte exemplificam o papel fulcral destes “escadórios” na arquitectura sacra e na experiência espiritual dos fiéis. Enquanto percursos de ascensão, não apenas conduzem os peregrinos ao templo, mas representam uma jornada de introspecção e elevação, onde cada patamar e degrau são carregados de simbolismo e propósito religioso.

As estruturas geométricas e os elementos decorativos, como fontes, nichos e capelas, harmonizam-se com a paisagem, transformando o percurso num espaço de meditação e devoção contínua. Estas escadarias são, assim, uma síntese da monumentalidade e do simbolismo do Barroco, convidando o devoto a uma comunhão profunda com o divino e celebrando a ligação indissociável entre natureza e arquitectura.

4. SANTUÁRIOS BARROCOS DE PEREGRINAÇÃO NA ZONA CENTRO DE PORTUGAL

A zona Centro de Portugal é amplamente reconhecida pela sua profunda religiosidade, que ao longo dos séculos moldou a paisagem e a identidade cultural da região. A Igreja desempenhou um papel central na configuração do espaço social e urbano, com a construção de igrejas e locais de culto, que são testemunhos da devoção popular e da espiritualidade enraizada na região. Esta religiosidade reflecte-se não apenas na paisagem arquitectónica, mas também na vivência comunitária, onde os santuários barrocos desempenham um papel de destaque, sendo símbolos da fé e da continuidade das tradições religiosas.

Neste contexto, os três santuários barrocos escolhidos para este estudo — Nossa Senhora da Encarnação, Nossa Senhora da Nazaré e Senhor Jesus dos Milagres — revelam distintas características arquitectónicas e relações particulares com a sua envolvente. O Santuário de Nossa Senhora da Encarnação, situado no Monte de São Gabriel, destaca-se pela sua imponente escadaria e pela vista panorâmica sobre Leiria. Por sua vez, o Santuário de Nossa Senhora da Nazaré sobressai pela harmoniosa adaptação da sua galilé ao contexto histórico do Sítio da Nazaré. Já o Santuário do Senhor Jesus dos Milagres, com a sua exuberante fachada barroca, afirma-se como marco central na freguesia homónima, em Leiria, enriquecendo a paisagem urbana com a grandiosidade do seu edificado.

A análise destes casos de estudo permitirá compreender como cada santuário barroco dialoga com o espaço exterior, bem como o modo em que as suas construções e evoluções se inserem na dinâmica urbana envolvente.

4.1. O SANTUÁRIO DE NOSSA SENHORA DA ENCARNAÇÃO

O Santuário de Nossa Senhora da Encarnação ergue-se sobre um monte a sudeste da cidade de Leiria e é um dos mais antigos e venerados templos do distrito. Ainda que não existam elementos documentais precisos sobre a época da sua edificação primitiva, presume-se que remonte ao final do século VI ou ao início do século VII, o que o torna possivelmente o templo de mais antiga fundação na região. Descrito por Frei Agostinho

de Santa Maria em *Santuário Mariano* como “primeyro lugar”⁸¹ entre os Santuários Marianos do bispado, destaca-se tanto pela sua magnificência architectónica como pelo “delicioso, & eminente de seu sitio”, atraindo peregrinos movidos pela fama dos milagres que lhe são atribuídos.

«Dedicado ou antes tendo, desde que foi reedificado no reinado de D. João I, a invocação de S. Gabriel, perdeu este nome que foi substituído pelo actual, desde 1588 em que se deu o primeiro milagre. A pequena ermida foi então transformada em mais vasto templo, magestoso e de agradável aspecto, que se ergue em deliciosa posição no alto de um outeiro no extremo oriental da cidade, banhado de nascente e norte pelo rio Liz, que lhe rega a base, e que no dizer pitoresco do auctor do *Ramalhete da Devoção: para reverente lh'o ir beijando e afeitando á parte do oriente, pouco antes de chegar a elle se transforma na flôr, de que tem o nome, porque correndo antes de chegar áquelle sitio em que vem da Ribeira do Sirol, quando chegam perto do dito monte se juntam ambos os braços, e por fazer a figura de liz nas voltas, que vem dando, se lhe impoz este nome, (l) o que não foi acaso mas, providencia; porque bem era que se convertesse em flôr um rio, que havia de adornar a peanha da flôr das flôres.»⁸²
(Larcher, T. 1904)*

4.1.1. A CONSTRUÇÃO DO TEMPLO

Após a batalha de Aljubarrota, quando D. João I e a rainha D. Filipa de Lencastre visitaram a cidade de Leiria, a rainha, movida pela sua devoção a Nossa Senhora da Encarnação, quis saber se existia algum templo ou altar dedicado à Virgem e ao arcanjo São Gabriel. Informaram-lhe que, segundo relatos antigos, teria existido uma ermida dedicada a São Gabriel num monte próximo da cidade. Contudo, o local caiu em esquecimento «(...) por ser inacessível o caminho, não só pela densidade do bosque

⁸¹ Santa Maria, A. de. (1707). *Santuário Mariano, e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora, e das milagrosamente aparecidas em graça dos pregadores & dos devotos da mesma Senhora*. Lisboa: Na Officina de Antonio Pedrozo Galram. p.124.

⁸² Larcher, T. B. L. S. (1904) *Memoria sobre o Templo e Culto de Nossa Senhora da Encarnação, Padroeira da Cidade de Leiria*. Leiria: Typ. Leiriense. CAPITULO I - Da invenção da sagrada imagem de N. S. da Encarnação, sua antiguidade, edificação do 2.º e 3.º templos e sua reedificação. p.11.

(...) mas também pela abundância de serpentes e bichos venenosos.» (Larcher, T (1904) p.14).

A Rainha ordenou que se abrisse caminho até ao cume do monte, onde foram encontrados os vestígios de uma antiga ermida, ainda preservando o altar-mor abobadado e a imagem do arcanjo S. Gabriel, embora o restante estivesse em ruínas e coberto de mato e eras. Após a limpeza da área, descobriu-se, numa pequena gruta na encosta posterior, a imagem de Nossa Senhora da Encarnação.

D. Filipa confiou ao seu confessor, frei João Aimaro de Aurillac, um frade franciscano que mais tarde viria a ser Bispo de Ceuta, a tarefa de edificar um novo templo. No entanto, em vez de erguer um edifício condigno com a grandeza régia e a devoção particular da Rainha, frei Aimaro limitou-se a reedificar a ermida sobre os antigos alicerces, de forma simples e despojada, sem o esplendor esperado. A modesta construção, sem grande apelo espiritual, foi-se esquecendo, e a vegetação começou novamente a invadir o local, até restar apenas um caminho estreito e precário. A ermida acabou por ser abandonada, e o monte ficou conhecido como Monte do Anjo «... a lembrar o mensageiro de Deus, São Gabriel »⁸³ até ao século XVI.

No reinado de D. João III, com a criação do bispado de Leiria, o seu primeiro bispo, D. Frei Brás de Barros, ao visitar a capela, concebeu a ideia de ali fundar um convento de Religiosos Capuchos, onde desejava ser sepultado. Contudo, a mesma não foi concretizada; ainda assim, o bispo adquiriu terrenos com o propósito de abrir um caminho mais acessível e ampliar o templo.

Durante as escavações dos alicerces para a nova igreja, foram encontradas, em torno do primitivo templo, ossadas de tal grandeza que causaram grande admiração entre o povo, o que reafirma a antiguidade do local. Em 1554 ficou concluída a nova capela:

«(...) feita em quadrado de 24 palmos de vão e de 25 d'alto, até às represas; era o tecto d'aboboda de tijolo e somente o arco de pedraria, uma só porta que tinha doze palmos d'alto e seis de

⁸³ Gil, J. (2003). Nossa Senhora de Portugal, Santuários Marianos. Lisboa: Intermezzo. "Nossa Senhora de Portugal" p.261).

largo. um altar, de sete palmos de comprido e cinco d'alto.»⁸⁴ ("O Couseiro", 1868)

Foi então aberto um novo caminho, posteriormente calcetado, facilitando a subida ao monte.

Após a edificação da nova capela, algumas pessoas devotas começaram a frequentá-la, especialmente mulheres, que mandavam celebrar nove missas diárias nos nove dias que precediam a festa de Nossa Senhora da Anunciação, a 25 de março, em honra dos nove meses em que Virgem Maria carregou Cristo no ventre.

Contudo, a natureza isolada do monte, densamente coberto de mato e repleto de esconderijos, fez surgir rumores de que as devotas não ali acorriam por verdadeira devoção, mas para fins menos honestos. Este boato, tornando-se cada vez mais insistente, levou a que as mulheres deixassem esta prática e passassem a pedir que as missas fossem celebradas na Igreja do Espírito Santo.

A prática devocional enfraqueceu, e a capela, em pouco tempo, deixou de ser frequentada. Com o abandono, iniciou-se a sua degradação, a ponto de a porta ter caído e a abóbada desabado. Somente mais tarde foi o pavimento ladrilhado e novas portas ali instaladas.

No lugar de Cortes, em Leiria, vivia uma mulher de 28 anos de seu nome Susana Dias, com as pernas tão atrofiadas que não conseguia sustentar-se nelas, pelo que, nos dias de preceito, precisava de ser transportada ao colo ou em braços para assistir à missa.

Ocorreu, porém, que num dia santo não encontrou quem a levasse à missa. Aflita, Susana Dias chorou intensamente até adormecer, momento em que teve uma visão: sonhou que, ao visitar a capela de Nossa Senhora da Encarnação, ficaria curada. Ao acordar, contou o sonho ao seu irmão, que era sacerdote, e implorou-lhe que a conduzisse ao templo e celebrasse uma missa em honra de Nossa Senhora.

Assim o fizeram, e, conforme o costume, colocaram-na entre dois assentos. Naquele dia, 11 de julho de 1588, encontrava-se presente D. Filipa, esposa do Marquês D.

⁸⁴ "O Couseiro ou Memórias do Bispado de Leiria", Braga, Typographia Lusitana, 1868, "Da Ermida de N. Senhora da Encarnação", p. 71.

Manuel de Meneses. Quando o capelão iniciou a missa e, ao elevar a hóstia, Susana Dias, tomada pela emoção e implorando alívio para o seu mal, caiu dos assentos. Com esforço, tentou erguer-se e conseguiu ajoelhar-se, algo que anteriormente lhe era impossível. No momento da elevação do cálice, Susana Dias levantou-se por completo, permanecendo de pé, curada e sem qualquer impedimento físico. As pessoas presentes, tomadas de admiração, começaram então a clamar "Milagre, milagre!" e, ao incentivarem-na a caminhar, ela prontamente o fez, dando nove voltas ao redor da igreja.

A notícia do milagre de Susana Dias espalhou-se rapidamente pela cidade, atraindo numerosos curiosos que queriam comprovar o prodígio, pois muitas pessoas conheciam a sua condição. O provisor do bispado, acompanhado de notários, certificou-se do milagre após inquirir várias testemunhas, autenticando o facto. Em sinal de celebração, os sinos das igrejas tocaram, e registaram-se outras manifestações de alegria por toda a cidade.

No dia seguinte, o cabido da Sé, em solene procissão de acção de graças, saiu da catedral acompanhado pelo Senado da Câmara e pelo povo, dirigindo-se até à ermida para agradecer a Nossa Senhora da Encarnação com uma missa solene. Debaixo de um pálio, um clérigo do cabido conduzia a relíquia do leite da Virgem, oferecida pela Rainha Santa Isabel e transferida do castelo para a Sé após a sua edificação. Esta procissão, que se passou a fazer todos os anos, mais tarde substituiu a relíquia do leite da Virgem por um fragmento de um vestido de Nossa Senhora, contando com a presença da Câmara e de membros da confraria, com sermão e cerimónia.

O cabido doou todas as ofertas recebidas no primeiro ano, e o volume de dádivas foi tão significativo que permitiu logo idealizar a construção de um novo templo. Estendeu ainda a doação das ofertas por mais seis anos, acumulando um fundo substancial para a obra.

No mesmo dia do primeiro milagre, ocorreram outras graças por intercessão de Nossa Senhora da Encarnação, e a fama do santuário espalhou-se rapidamente. De 14 de julho até 16 de novembro, um total de 72 procissões, além das organizadas pelo cabido, chegaram a Leiria vindas das redondezas, trazendo ofertas em agradecimento pelos milagres.

Projectou-se então a construção de um templo mais amplo e adequado ao culto, embora houvesse receio de que o monte, pequeno e inclinado, não suportasse uma obra de maior dimensão:

«Viam-se, pois, muito embaraçados os architectos para traçar sobre o terreno a planta, e então lhe apareceu um homem de boa figura que, dizendo-se perito na arte, delineou os alicerces, com uma demonstração tão evidente, que não deixou duvida da segurança da obra e que, feito o delineamento, desaparecera sem mais tornar a ser visto, ainda que fosse procurado, o que se tomou como favor do céu.»⁸⁵ (Larcher, T. 1904).

A devoção era tal que, diariamente, se viam pessoas a subir o monte com materiais para a construção: os homens carregavam grandes pedras, enquanto mulheres e crianças levavam pedras menores, e até as pessoas nobres traziam o que podiam. Entre elas, destacou-se a marquesa D. Filipa, que, com as suas filhas e criadas, ajudava na obra, e muitas outras mulheres, sem meios financeiros, doavam as suas jóias.

A 24 de setembro de 1588, durante o bispado de D. Pedro de Castilho, o cabido da catedral, acompanhado pelo duque de Caminha e sua filha, D. Brites de Lara, dirigiu-se em procissão ao local da obra. O deão celebrou uma missa solene e abençoou a primeira pedra, na qual estavam gravadas a data, uma cruz e o nome da Senhora. Esta pedra foi assentada no cunhal, do lado do evangelho, junto à porta principal.

Ainda no início da construção, ocorreu outro milagre: uma grande pedra caiu sobre um trabalhador sem lhe causar qualquer dano, o que levou a que fosse colocado um letreiro para testemunhar o prodígio.

Os donativos para a obra sucederam-se. O bispo contribuiu com esmolas do seu próprio bolso e com parte das receitas da justiça, enquanto o Marquês de Vila Real, D. Manuel, a sua esposa, D. Filipa, e, em especial, João Rodrigues Bravo, apoiaram generosamente a construção.

O mais notável dos milagres de Nossa Senhora da Encarnação foi o que envolveu uma mulher da Pederneira, Domingas, que, desde o nascimento, tinha as pernas unidas

⁸⁵ Larcher, T. B. L. S. (1904) Memoria sobre o Templo e Culto de Nossa Senhora da Encarnação, Padroeira da Cidade de Leiria. Leiria: Typ. Leiriense. p.19.

desde os joelhos até às nádegas, obrigando-a a arrastar-se e a depender da ajuda da vila para sobreviver. Ao ouvir falar dos milagres de Nossa Senhora da Encarnação em Leiria, pediu aos irmãos da Misericórdia que a levassem até ao templo.

Chegando à ermida a 18 de julho de 1588, Domingas clamou à Virgem, pedindo que a ajudasse a conseguir pôr-se de joelhos. As suas súplicas foram atendidas, pois imediatamente os joelhos, até então unidos, se separaram, sem feridas, permitindo-lhe ajoelhar-se, sentar-se e andar com auxílio de muletas.

Mais tarde, desejando uma cura completa, regressou à ermida e suplicou novamente à Senhora e, em meio às suas orações, desmaiou. Ao recuperar os sentidos, conseguiu levantar-se e, ao tentar sair da ermida, sentiu tamanha força nas pernas que largou as muletas, coxeando apenas de uma perna. Voltou à Pederneira, deixando uma das muletas no templo de Nossa Senhora da Encarnação e a outra no Santuário de Nossa Senhora da Nazaré.

Foram muitos os prodígios e milagres atribuídos a Nossa Senhora da Encarnação, e apenas no primeiro ano foram registados 34 casos autenticados, embora muitos outros tenham ficado sem documentação.

A 5 de agosto de 1588, circulou o rumor de que naquele dia haveria milagres na igreja, o que atraiu uma multidão tão grande que encheu o monte e o templo. Durante a noite, ocorreram tantos milagres que os presentes, pasmados, não conseguiam contar nem relatar todos os prodígios.

Esses sucessivos milagres inspiraram uma profunda reforma nos costumes da população, influenciando a vida de muitos e disseminando a devoção por todo o país, como atestam as numerosas procissões que se realizaram posteriormente.

Foi ordenada a organização de uma confraria para gerir as numerosas procissões e ofertas, composta por juiz, escrivão e mordomos. Logo no primeiro ano, em 1588, foi designada como juiz D. Brites de Lara, mantendo-se este cargo na Casa dos Vila Real e, mais tarde, por muitos anos, no bispo da diocese.

Por sentença do juiz da Coroa, ficou determinado que nem o provisor do bispado, nem o vigário-geral ou qualquer outro eclesiástico tinham direito a assistir à eleição dos oficiais da confraria.

Algumas vilas e várias pessoas deixaram à confraria bens diversos, como lâmpadas de prata, azeite, vestidos e ornamentos, algumas com a obrigação de missas, outras sem encargo algum, tendo sido com esmolas que se pintaram e douraram os cinco altares, bem como as casas situadas de um e outro lado da igreja. A confraria determinava a celebração de missas todos os sábados, domingos e dias santos, tendo alcançado diversas bulas apostólicas que concediam importantes privilégios espirituais.

«Edificou-se em fim o templo, ainda que não de extraordinária grandeza, com grande magnificencia e admirável architectura. (...) e tudo faz uma tão admiravel perspectiva, que ao mesmo passo que muito enobrece o edificio, grandemente deleita a vista; e pela grande altura, em que fica, ainda de partes muito distantes se vê, e a todos convida a que recorram áquella Senhora, que, sendo Mãe de Deus, o é ao mesmo tempo dos homens, que sempre, ainda quando ignorada e escondida n'aquelle monte, os enchia de felicidade.»⁸⁶ (Larcher, T. 1904).

A igreja de Nossa Senhora da Encarnação foi composta por uma capela-mor estruturada com quatro arcos de cantaria, dispostos de forma harmoniosa e em proporção. Sobre estes arcos elevou-se um zimbório, cuja configuração proporcionava iluminação natural ao espaço. O altar-mor foi integrado numa tribuna de talha dourada, que incluía uma charola suspensa, sustentada por quatro esculturas de anjos. A charola, envolvida por três vidros, albergava a imagem da Senhora da Encarnação, sendo iluminada por duas janelas internas que favoreciam a sua visibilidade.

Nas laterais da capela-mor, foram construídas portas que conduziam às sacristias. Sobre estas portas posicionaram-se nichos de pedra com imagens do arcanjo São Gabriel e de São José. O corpo da igreja foi formado por quatro arcos de cantaria em cada lado, seguindo a simetria e proporção da capela-mor. Os dois primeiros arcos, próximos ao altar, delimitaram o cruzeiro, onde estavam localizados quatro altares. Nos braços do cruzeiro, duas portas davam acesso aos alpendres, destinados às procissões.

⁸⁶ Larcher, T. B. L. S. (1904) Memoria sobre o Templo e Culto de Nossa Senhora da Encarnação, Padroeira da Cidade de Leiria. Leiria: Typ. Descrição retirada do *Ramalhete da devoção*. pp.30-31)

A entrada principal, posicionada em frente à capela-mor, foi concebida com proporções adequadas ao conjunto, ladeada por duas portas menores que conduziam a escadarias em caracol, com lanços suaves. Estas escadarias davam acesso às tribunas, ao coro e a uma varanda com ligação à torre sineira. A torre, localizada no frontispício voltado para a cidade, apresentava uma configuração linear. Sobre o arco principal dos alpendres, que se estendiam pelas fachadas sul, poente e norte, foi colocada uma estátua em pedra do arcanjo São Gabriel. Os alpendres foram compostos por arcadas de cantaria, sustentadas por colunas e figuras esculpidas.

Na frontaria da igreja, no cunhal do lado direito, vêem-se aos dias de hoje as seguintes inscrições:

«N. S. da Encarnação fez o 1.º milagre a 11 de julho de 1588 e logo se fez em 6 annos esta 3.ª igreja laus deo virgini que matri mariæ»⁸⁷

No cunhal do lado do evangelho, a seguinte aos lados de uma cruz:

Sendo maior outro tanto esta pedra tombou por cima de um homem e não lhe fez mal Algum

e em acima:

aqui se poz a 1.ª pedra a 24 de 7bro de 1588 pres.(e) o r. c.ª e duq. de v. real e mt.º povo

A devoção à Senhora da Encarnação mantinha-se, e o seu templo foi sendo enriquecido ao longo do tempo. Em 1773, o bispo de Leiria, D. Frei Miguel de Bulhões e Sousa, ordenou a construção do escadório que, partindo da base do monte, no lado voltado para a cidade, conduz até à entrada do templo (Ilustração 36).

Na parte superior do muro, onde se encontra uma inscrição em latim que confirma este facto, ergueu-se um pórtico encimado pelo brasão do bispo, composto por um escudo partido em quatro, com uma cruz ao centro; nos cantos superior direito e inferior esquerdo, as cinco quinas; e, nos outros dois cantos, um leão batalhante:

*"Miguel expulsou todos os inimigos do céu;
e Miguel abre aos fiéis o caminho para as estrelas.*

⁸⁷ Tradução: Nossa Senhora da Encarnação realizou o primeiro milagre a 11 de julho de 1588, e em apenas seis anos foi construída esta terceira igreja. Louvado seja Deus e a Virgem Maria, Mãe de Deus.

*O príncipe celestial fechou os portais do céu;
o prelado de Leiria abriu o portal para as estrelas.
Glória aos habitantes do céu, porque o portal foi fechado aos ímpios;
e para os nossos cidadãos, foi feita a via para os justos.
No ano do Senhor de 1773."*



Ilustração 36 - Santuário de Nossa Senhora da Encarnação (s.d). Fonte: Postal antigo adquirido em antiquário.
"Coleção Passaporte "LOTY" Reprodução Proibida. Fabricação Portuguesa.

Entre 1807 e 1810, o santuário sofreu graves danos durante as invasões francesas. Estas mutilaram as imagens, destruíram os adornos e os altares e, ao acenderem fogueiras no pavimento da igreja, deixaram o edifício num grave estado de devastação. A instabilidade do período, associada aos movimentos políticos favoráveis às ideias liberais que se prolongaram até 1834, contribuiu para o declínio da devoção, sendo notável a diminuição das procissões e das ofertas.

Posteriormente, iniciou-se o processo de restauração do templo, com o apoio do bispo D. Manuel de Aguiar, cujo contributo foi muito significativo. Entre as intervenções realizadas, destaca-se a transformação da tribuna do altar-mor, onde a charola sustentada por anjos foi substituída por um trono. Este trono passou a albergar uma nova imagem de Nossa Senhora da Encarnação, obtida em 1813. A nova imagem, em madeira, apresentava diferenças em relação à anterior, sendo representada com a mão esquerda estendida ao longo do corpo, em vez de ambas as mãos sobre o peito. Os nichos localizados sobre as portas do altar-mor e as respectivas imagens foram destruídos. Novas portas, embora fingidas, foram criadas no altar-mor, enquanto outras

duas foram abertas ao fundo da igreja, permitindo acesso aos alpendres a norte e a sul. Dos quatro altares do cruzeiro, apenas dois foram preservados.

Entre 1815 e 1820, a nave foi revestida com azulejos de padrão seiscentista, e em 1823 foram colocados novos sinos na torre. Em 1830, o retábulo da capela-mor foi reformado, e em 1832 construíram-se o camarim e a maquete para a imagem de Nossa Senhora. Em 1846, reformaram-se os caixilhos das janelas e restauraram-se dois quadros do cruzeiro e quatro das paredes laterais, muito deteriorados e enegrecidos.

Em 1850, dois retábulos laterais provenientes da Sé de Leiria foram instalados na igreja. Em 1855, os retábulos colaterais foram dourados por Joaquim António da Fonseca Brito, e foram adquiridas em Lisboa duas pinturas para esses altares, cópias de originais do século XVIII. Em 1860, mais quatro pinturas foram adquiridas para os altares das naves, também cópias de originais do século XVIII. Em 1865, foi construído o coro, com uma balaustrada e um guarda-vento simples, permitindo ampliar o espaço entre a parede e o arco de cantaria.

Em 1869, o tecto do corpo da igreja foi decorado com emblemas da Virgem, e o arco do cruzeiro foi pintado com representações de Nossa Senhora e dos quatro Evangelistas. Em 1874, foi levantado o muro em semicírculo que liga aos terraços em volta do templo, substituindo o anterior, demolido em 1834 para obras de fortificação.

Em 1875, foi construído o púlpito, e em 1884 três quadros em tela representando milagres de Nossa Senhora da Encarnação foram colocados sobre o coro. Estas pinturas, realizadas por Augusto Barnabé de Figueiredo, substituíram as anteriores, que estavam danificadas. Em 1880, o brasão do bispo D. Miguel de Bulhões, muito degradado, foi substituído no arco do escadório.

As imagens em pedra de Nossa Senhora e do arcanjo São Gabriel, colocadas sobre a porta principal, datam de 1890. Em 1896, procedeu-se ao revestimento do pavimento da igreja com mosaico, substituindo o anterior em pedra branca, danificado pelas fogueiras das tropas de Napoleão. Nessa altura, também se reformou o guarda-vento.

A porta principal em madeira foi substituída em 1901, obra do carpinteiro José Nogueira, de Leiria. Nos primeiros anos do século XX, entre 1900 e 1902, o escadório foi restaurado, e em 1904, foi realizada a pintura e o douramento do altar-mor e do camarim da Senhora.

Era também intenção a de se «(...) arborizar o Monte e abrir uma estrada, que serpenteando-a, permita o acesso ao templo; é obra de reconhecida vantagem, que muito embelezaria a cidade que ali teria mais um atractivo para os visitantes, e um ponto onde passar as tardes calmosas, os seus habitantes» (Larcher, T., 1904, p.55), que viria anos mais tarde a ser realizada.

Apesar das dificuldades, resultantes das invasões francesas e dos acontecimentos associados ao estabelecimento do governo constitucional, houve vários esforços para preservar a confraria e a devoção a Nossa Senhora da Encarnação. Em 1856, dois eclesiásticos, juntamente com oito antigos irmãos que ainda sobreviviam, restabeleceram a irmandade, completando o número de 31 membros com novos clérigos. No ano seguinte, em 1857, celebraram o primeiro ofício, realizado a 1 de novembro na igreja do Espírito Santo, em Leiria. E em 1858, com autorização do bispo da diocese, a celebração passou a realizar-se no templo de Nossa Senhora da Encarnação, no dia próprio, onde a confraria se reinstalou, mantendo-se ali desde então.

A administração do templo foi formalmente reorganizada apenas em 1875, sob a orientação do bispo D. Manuel de Aguiar, que, na qualidade de prelado da diocese, assumiu a função de provedor. Em 11 de julho desse ano, por imposição da autoridade civil, foi necessário redigir um novo compromisso, que seria aprovado a 6 de novembro por José Rodrigues Sampaio.

Vários monarcas portugueses, como D. Maria II, D. Fernando, D. Pedro V, D. Luís, D. Carlos e sua esposa, a rainha D. Amélia, visitaram o templo para venerar Nossa Senhora da Encarnação.

A veneranda imagem de Nossa Senhora da Encarnação raramente foi retirada do templo. A primeira saída registou-se no final do século XVI, por ocasião da peste. A segunda ocorreu durante o terremoto de 1755, e a terceira e quarta por motivo da febre amarela e da cólera no reinado de D. Pedro V. Em 1854, a imagem acompanhou o Círio à Nazaré. Posteriormente, saiu por ocasião da última epidemia de cólera em Espanha, permanecendo em exposição na Sé de Leiria durante oito dias, período em que se realizaram preces para que a cidade e o país fossem poupados pela epidemia.

No início do século XX, as festividades em honra de Nossa Senhora da Encarnação incluíam uma missa cantada e ladainha no dia 11 de junho, além da tradicional

celebração de 15 de agosto. Durante esta última data, a imagem é levada em procissão anual pelas festividades a ela dedicadas. Em 2018, numa ocasião especial, a imagem saiu do santuário para a Sé de Leiria, marcando o Centenário da Restauração da Diocese. Após dois dias de veneração na Sé, foi conduzida em procissão até à Igreja de Santo Agostinho, percorrendo um trajecto pela zona histórica, algo que há décadas não se realizava. Desde então, não há registos públicos de que a imagem tenha saído novamente do santuário fora das celebrações anuais habituais.

4.1.2. ANÁLISE DO SANTUÁRIO

“Um escadório monumental desafia-nos à penitência da subida mas mesmo com a promessa de descanso patim a patim contornamos o sacrifício de carro para mais depressa nos deslumbrarmos com aquela vista de rival oponência ao morro do Castelo.»⁸⁸ (Raposo, F. H., 1985).

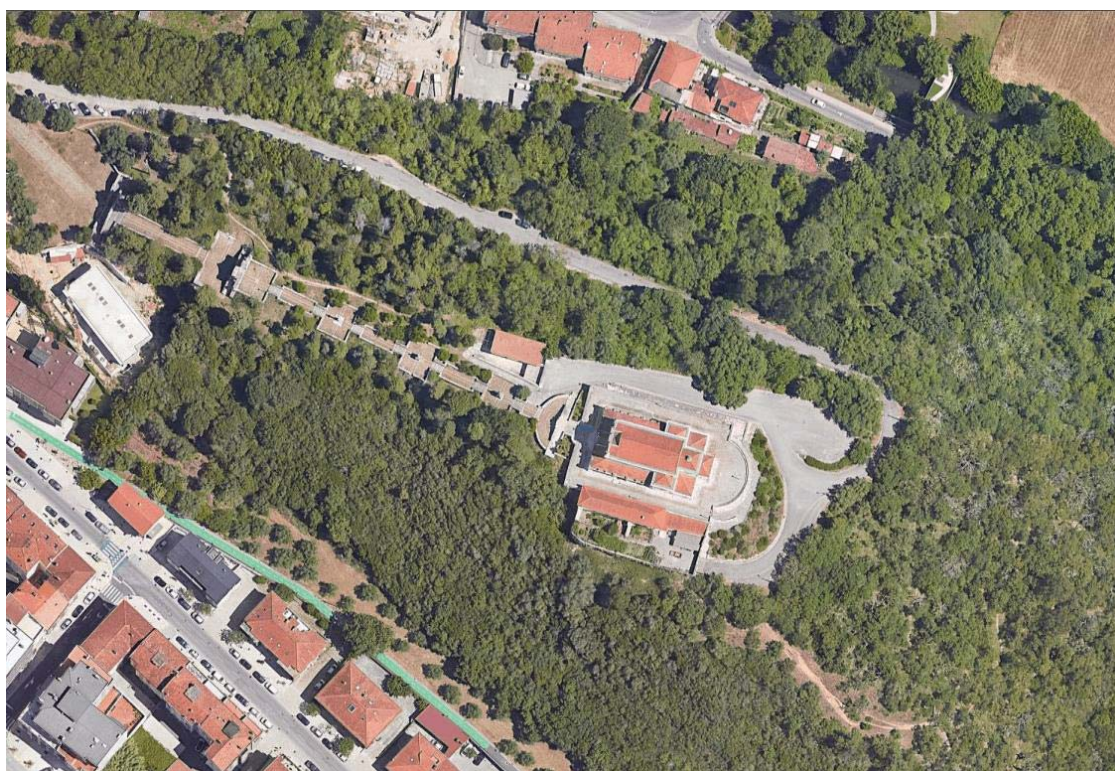


Ilustração 37 – Ortofotomapa do Santuário de Nossa Senhora da Encarnação. Fonte: GeoFigueiró. *Sistema de Informação Geográfica de Figueiró dos Vinhos*. Comunidade Intermunicipal da Região de Leiria.

Disponível em: <http://geofigueiro.cimregiaodeleiria.pt/index.php/view/map/>. [Acesso em: 30 de Novembro de 2024].

⁸⁸ Raposo, F. H. (1985) Estremadura e Ribatejo, em passeio de braço dado. Lisboa: Mobil Oil Portuguesa. p.127)

Na segunda metade do século XVIII, foi construído um escadório barroco que conferiu uma nova dimensão arquitectónica e simbólica ao Santuário de Nossa Senhora da Encarnação. Este escadório, composto por 162 degraus, tornou a subida ao monte mais acessível e dignificou o percurso, estabelecendo-o como uma extensão do espaço sacro.

O traçado, bem delineado, é formado por lanços simples e duplos intercalados por cinco largos patamares (quatro quadrangulares e um último de formato semicircular), que estruturam o caminho de maneira harmoniosa e funcional culminando no terreiro do Santuário (Ilustração 37).

O percurso inicia-se na base do monte, marcado por uma escadaria dupla de lanços opostos que dão início à subida (Ilustração 38). É visível a passagem do tempo e peregrinos pela mesma a avaliar pela inclinação dos degraus ao longo dos seus lanços de escadas. (Ilustração 39).



Ilustração 38 – Acesso à escadaria de Nossa Senhora da Encarnação. Fonte: Fotografia do autor (2018).



Ilustração 39 – Primeiro lanço de escadas da escadaria, lado direito. Fonte: Fotografia do autor (2018).



Ilustração 40 - Caminho para o primeiro patamar com enquadramento da Igreja a partir do portal. Fonte: Fotografia do autor (2018).



Ilustração 41 - Portal e lanço de escadas que antecede o primeiro patamar. Fonte: Fotografia do autor (2018).

A escadaria segue em linha recta pela encosta, culminando no terreiro do santuário, no topo do monte, sendo visível logo a partir do primeiro patamar, enquadrado no portal do segundo, a fachada da Igreja. (Ilustração 40 e 41)

Ao longo dos patamares, delimitados por muros e conectados por rampas e degraus (Ilustração 42), destacam-se elementos decorativos e simbólicos, como uma coluna crucífera (Ilustração 43), uma fonte (Ilustração 44) e padrões de remate piramidal (Ilustração 45), elaborados em labores de estilo barroco.

Nestes, harmoniosa e estrategicamente dispostos, inscrevem-se versículos do Antigo Testamento gravados em cartelas e motivos alusivos à Virgem Maria.

A combinação de símbolos religiosos e ornamentação barroca transforma a escadaria num espaço de meditação e introspecção espiritual, enriquecendo a experiência da ascensão para além da sua função prática.



Ilustração 42 - Primeiro patamar da escadaria com enquadramento para a Igreja.
Fonte: Fotografia do autor (2018).



Ilustração 43 - Coluna crucifera do segundo patamar vista da escada de acesso ao mesmo.
Fonte: Fotografia do autor (2018).



Ilustração 44 - Acesso ao terceiro patamar com fonte. Fonte: Fotografia do autor (2018).



Ilustração 45 - Padrão piramidal do quarto e último patamar, que antecede o terreiro do Santuário. Fonte: Fotografia do autor (2018).



Ilustração 46 - Acesso ao último patamar, de forma semi-circular. A partir deste pode-se sair do percurso da escadaria. Fonte: Fotografia do autor (2018).



Ilustração 47 - Último lanço de escada antes do terreiro do Santuário. Fonte: Fotografia do autor (2018).

Alcançado o quarto e último patamar da escadaria consegue-se adivinhar apenas parte da fachada da Igreja (Ilustração 46). Saindo do percurso da escadaria para o lado esquerdo, para um pequeno largo alcatroado, encontra-se o melhor nível para se observar e compreender a estrutura da Igreja (Ilustração 48) pois, devido à sua implantação, do adro não se permite o afastamento suficiente para que se consiga observar a Igreja sem distorções (Ilustrações 47 a 50).

A Igreja de Nossa Senhora da Encarnação, com projecto atribuído ao Mestre Pêro Moreira, é um exemplo significativo da arquitectura religiosa do período barroco em Portugal, enquanto herdeira da arquitectura chã.

Apresenta uma planta cruciforme (Ilustração 53), característica dos santuários de peregrinação, com uma nave única e capelas laterais que conferem à sua estrutura um equilíbrio formal.



Ilustração 48 - Vista do santuário a partir do largo alcatroado à esquerda do patamar semicircular da escadaria. Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração 49 - Igreja vista do limite direito do adro. Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração 50 - Desenho da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação vista do limite direito do adro. Fonte: Desenho do autor (2018).

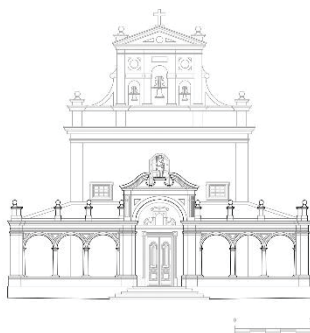


Ilustração 51 - Alçado principal da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação. Levantamento arquitectónico e desenho do autor (2024)



Ilustração 52 - Vista da Igreja a partir do limite esquerdo do adro. Fonte: Fotografia do autor (2018).

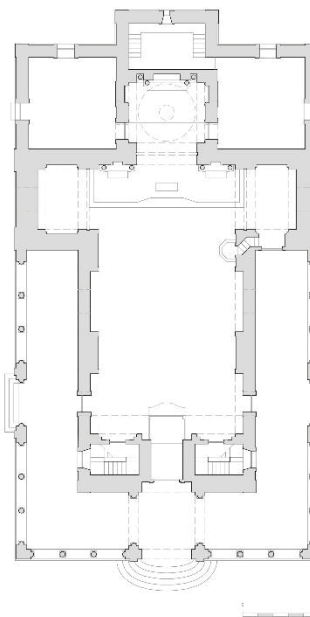


Ilustração 53 - Planta da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação. Levantamento arquitectónico e desenho do autor (2024).

A fachada principal (Ilustração 51) é marcada por dois frontões: o primeiro, no corpo da galilé, apresenta a imagem de São Gabriel, enquanto o segundo, mais tardio e sóbrio, eleva-se sobre a parede da igreja, funcionando como campanário.

Este campanário acolhe três sinos, dois datados de 1822 e um de 2002.

Envolvendo o templo, uma galilé de três lanços composta por 21 arcos (distribuídos em sete por três), assentes em colunas, acompanha a frontaria e os flancos do edifício (Ilustração 52).

Este elemento arquitectónico, comum em igrejas de peregrinação, não só servia de abrigo aos peregrinos como para ampliar a monumentalidade do próprio edifício (Ilustrações 55, 57, 58 e 59).

O arco central, maior que os restantes, é sobrepujado por um frontão interrompido que enquadra a imagem quinhentista do Arcanjo São Gabriel (Ilustração 54).



Ilustração 54 - Arco de acesso ao corpo da galilé da fachada principal. Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração 55 - Galilé da fachada principal vista do lado esquerdo. Fotografia do autor (2023).



Ilustração 56 - Vista para o Castelo a partir da galilé da fachada principal. Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração 57 - Galilé do lado direito e inscrições na parede da fachada principal. Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração 58 - Galilé do lado esquerdo. Fotografia do autor (2023).



Ilustração 59 - Galilé do lado esquerdo vista do fundo. Fonte: Fotografia do autor (2023).

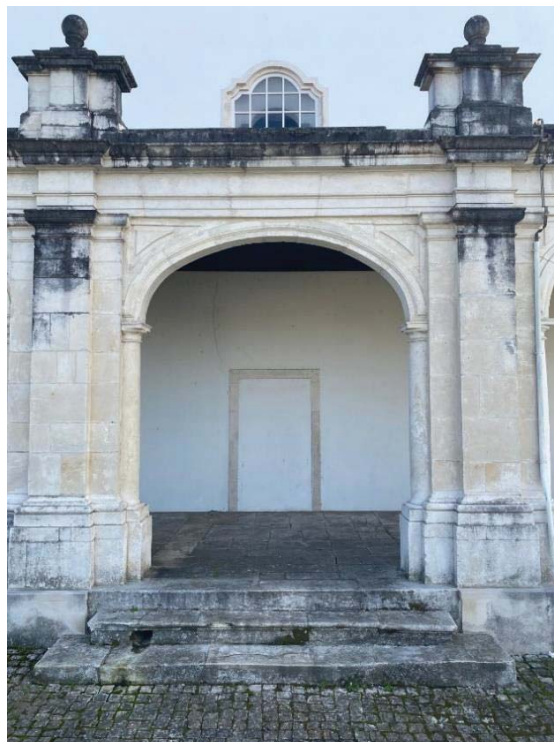


Ilustração 60 - Acesso à galilé do lado esquerdo. Fotografia do autor (2023).

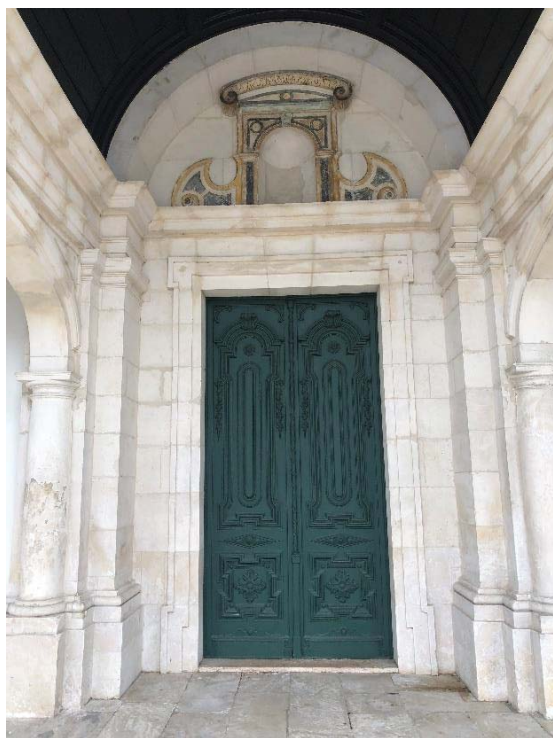


Ilustração 61 - Porta principal. Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração 62 - Inscrição na parede de entrada da Igreja. Fonte: Fotografia do autor (2023).

No tímpano do portal principal, uma faiança em relevo pintada representa Nossa Senhora da Encarnação (Ilustração 61). A entrada no templo é precedida por um pórtico sobre o qual se lê a inscrição: "*Nesta porta na era de 606 deu hum rayo*". E outras inscrições nas paredes exteriores relembram outros milagres e eventos associados à história do santuário, incluindo referências ao início das obras quinhentistas (Ilustração 62).

Na parte posterior e nos recantos formados pela capela-mor e pelas capelas laterais, surgem pequenos corpos encostados que, além de equilibrar o peso da cúpula, acrescentam dinamismo à silhueta do edifício, oferecendo uma composição de planos e arestas visualmente rica. Estas soluções arquitectónicas não apenas reforçam a estabilidade da estrutura como contribuem para a sua expressividade e recorte único (Ilustração 64).

Uma casa junto do adro, a sul, onde hoje vive a cuidadora do Santuário recorda os tempos antigos em que Susana Dias viveu como ermitoa e zeladora da capela (Ilustração 63).



Ilustração 63 - Fachada lateral direita e casa do adro. Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração 64 - Vista tardoz do corpo da Igreja. Fonte: Fotografia do autor (2023).

O interior do Santuário de Nossa Senhora da Encarnação destaca-se pela conjugação da simplicidade estrutural com uma decoração de rica simbologia religiosa, reflectindo as transformações e intervenções realizadas ao longo dos séculos (Ilustrações 65).



Ilustração 65 - Plano do altar com altares laterais e púlpito à direita. Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração 66 - Plano da parede da entrada vista da capela-mor. Fonte: Fotografia do autor (2023).

A igreja apresenta uma nave única, cujo tecto, em meio canhão de madeira, foi pintado em 1863 com motivos dedicados aos símbolos marianos (Ilustração 66).

A pintura do tecto é complementada pelo arco triunfal, também decorado no mesmo ano, exibindo uma glorificação de Nossa Senhora da Conceição, representada sobre o mundo e rodeada por anjos, profetas como Isaías e Jeremias, e os reis David e Salomão (Ilustração 67).

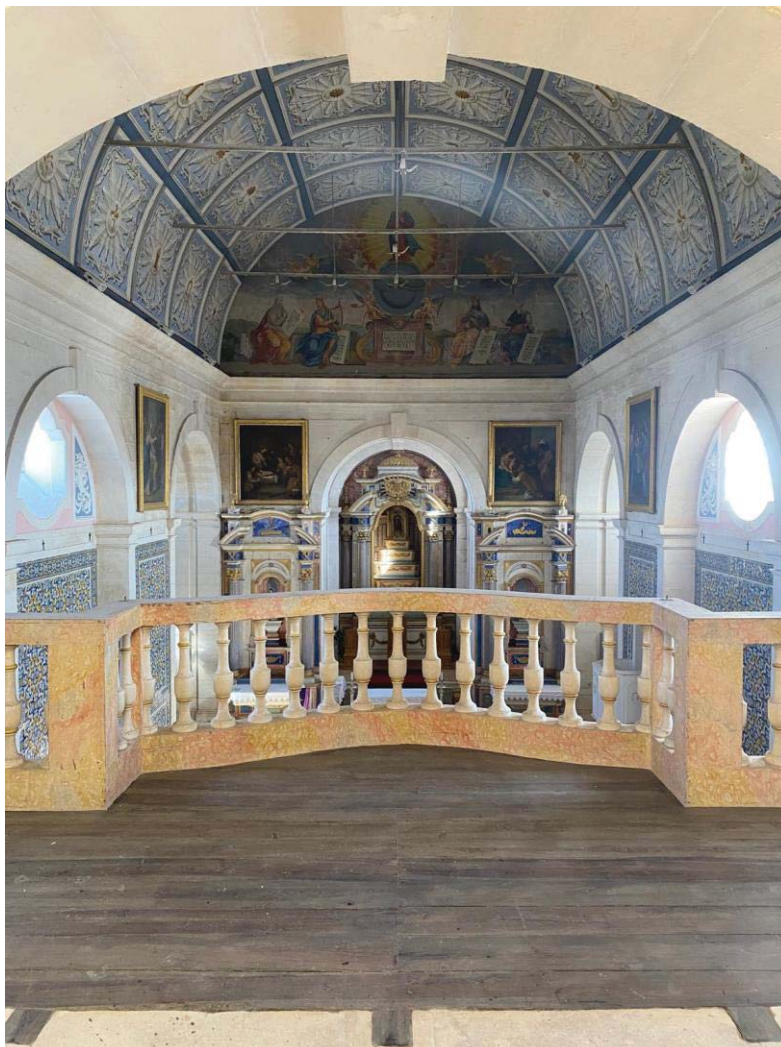


Ilustração 67 - Vista do coro alto. Fonte: Fotografia do autor (2023).

As paredes da nave e da sacristia são revestidas por uma série de painéis de azulejos seiscentistas, predominantemente em tons de azul e dourado, que criam um ambiente de espiritualidade e reverência. Estes azulejos são acompanhados por um friso superior onde se encontram telas de pintura da mesma época, ilustrando episódios do ciclo do Natal de Jesus (Ilustrações 68 e 69).

O chão, actualmente ladrilhado, substitui as antigas lajes de pedra, algumas das quais ainda conservam vestígios de sepulturas, como a da miraculada Susana Dias, situada junto à porta principal.

O púlpito, construído em 1875, apresenta uma estrutura simples, em sintonia com a estética global do templo, servindo como ponto central para a proclamação litúrgica (Ilustração 70).



Ilustração 68 - Parede esquerda da nave.
Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração 69 - Parede direita da nave.
Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração 70 - Púlpito. Fonte: Fotografia do autor (2023).

A capela-mor, coberta por uma cúpula notável, assenta em quatro arcos de trompas. A cúpula apresenta uma decoração no seu interior composta por armilas que se cruzam perpendicularmente, formando caixotões, e remata numa lanterna que permite a entrada de luz natural (Ilustração 71), destacando o altar principal e o espaço sagrado.

O retábulo e o trono do altar-mor, dourados em 1832 por Mestre Martinho A. da Fonseca, albergam a imagem de Nossa Senhora da Encarnação, posicionada de forma a atrair o olhar dos devotos (Ilustração 72).

Nas laterais da capela-mor estão a sacristia, que acede ao volume por trás do altar, e a sala do altar, que tem acesso ao exterior do edifício. As segundas portas das laterais da capela-mor são fingidas (Ilustração 73).



Ilustração 71 - Cúpula com lanternim da capela-mor. Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração 72 - Altar-mor com a imagem de Nossa Senhora da Encarnação. Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração 73 - Parede esquerda da capela-mor por onde se acede à sala do altar. Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração 74 - Altar lateral esquerdo dedicado a São Jerónimo. Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração 75 - Altar lateral direito dedicado ao Sagrado Coração de Jesus. Fonte: Fotografia do autor (2023).

Dois altares laterais, datados do século XIX, são dedicados a São Jerónimo e ao Sagrado Coração de Jesus, apresentando talha dourada de estilo rococó (Ilustração 74 e 75).

O coro-alto, concluído em 1865, exhibe três pinturas que retratam milagres associados à devoção mariana, incluindo a cura de Susana Dias, um jovem de Dornes e outro da Pederneira (Ilustração 76 e 77).

Estes ex-votos são expressões de agradecimento popular, reforçando o vínculo emocional e espiritual dos peregrinos com o templo.

O interior do santuário é, assim, um espaço que conjuga elementos arquitectónicos e decorativos de diferentes épocas, criando um ambiente onde história e espiritualidade se entrelaçam. Desde os azulejos e telas seiscentistas até às intervenções oitocentistas, cada detalhe contribui para a experiência devocional e estética dos fiéis e visitantes.



Ilustração 76 - Zona de acesso ao coro alto.
Fotografia do autor (2023).

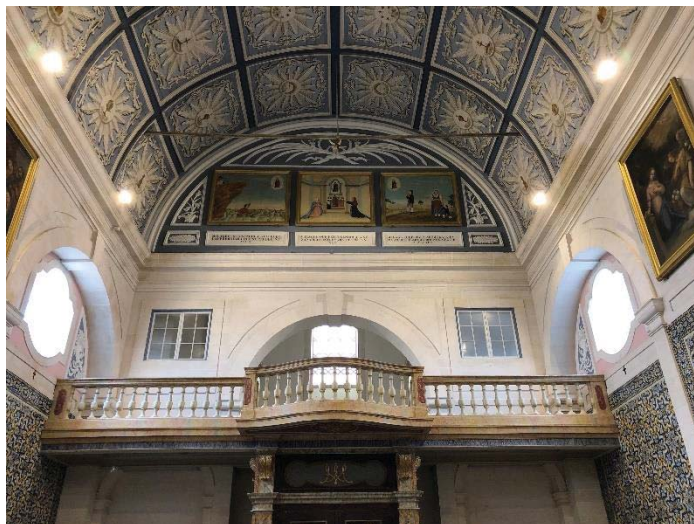


Ilustração 77 - Paredes da entrada destacando o coro alto e pinturas alusivas aos milagres. Fotografia do autor (2023).

O Santuário de Nossa Senhora da Encarnação é um exemplo notável da arquitectura barroca em Portugal, reflectindo as características e a diversidade do estilo, especialmente a interacção entre as abordagens decorativa e cénica.

A sua arquitectura reflecte o barroco decorativo através de elementos como a talha dourada, os azulejos seiscentistas e as pinturas, que conferem ao espaço uma profunda carga simbólica e sensorial.

A fachada do santuário, com o seu frontão interrompido e a imagem de São Gabriel, e o escadório monumental que conduz até ao templo, são exemplos do que seria o barroco cénico, visando ampliar a monumentalidade do espaço e proporcionar uma experiência emocional ao observador; e o seu interior quase totalmente coberto por azulejos, do barroco decorativo.

As galilés apresentam um efeito cénico fundamental que amplia a monumentalidade do edifício. Para além da função de albergar peregrinos não só das intempéries ou de noite

mas também permitindo, nos dias de romaria, realizar as missas no exterior da Igreja, permitindo assim a participação de mais fiéis.

As galilés, para além do objectivo de monumentalização e ampliação visual do edifício, funcionam como uma extensão da igreja para os limites da mesma, fazendo assim a ligação entre o interior da Igreja e os limites do Santuário, características muito próprios dos Santuários de peregrinação barrocos.



Ilustração 78 – Desenho do Santuário de Nossa Senhora da Encarnação visto da cidade. Fonte: Desenho do autor (2018).



Ilustração 79 – Vista para o Castelo de Leiria a partir da cobertura do Santuário. Fonte: Fotografia do autor (2023).

«(...) Esta N.S. da Encarnação, vaidosa da sua espampanância barroca, parece desafiar em concorrência de sucesso a placidez senhorial do Castelo que lhe fica em oponência, lá longe, em outro morro fronteiro. Talvez dê bem a imagem de sua afilhada, Leiria, na ingénua loucura espalhafatosa e estouvada de um novo-riquismo a prestar só atenção ao frenesim das construções modernas sem critério, e a faltar ao respeito e à obrigação de velar pelas suas veneradas ruínas. E para lhe lembrar esse respeito e lhe dar outro rumo e arrumo, bem falta lhe fazer outro arquitecto Korrodi...”»⁸⁹ (Raposo, F. H., 1985) (Ilustrações 78 e 79).

⁸⁹ Raposo, F. H. (1985) Estremadura e Ribatejo, em passeio de braço dado. Lisboa: Mobil Oil Portuguesa. p.127)

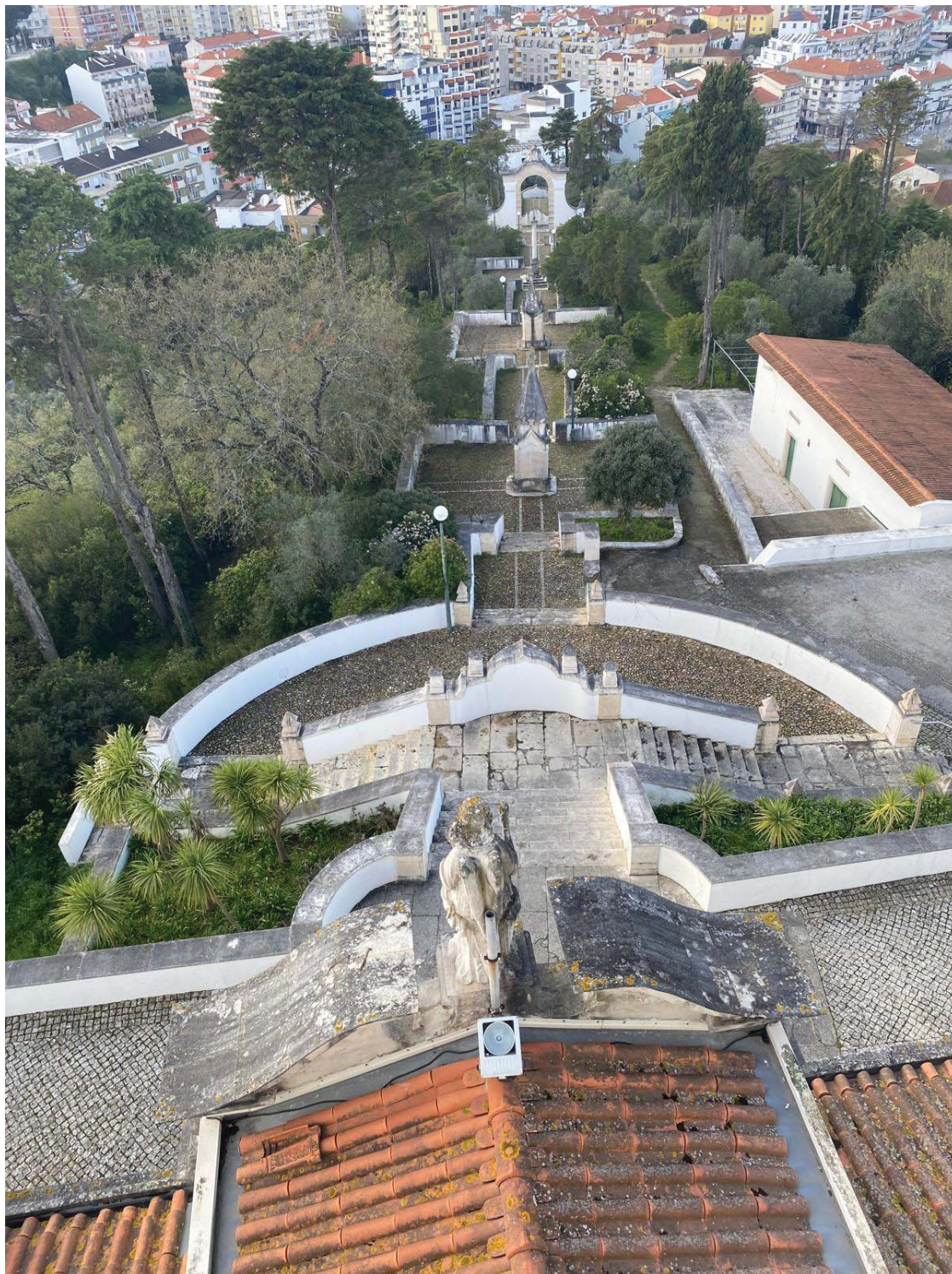


Ilustração 80 - Escadaria vista da cobertura do Igreja de Nossa Senhora da Encarnação. Fonte: Fotografia do autor (2023).

4.2. O SANTUÁRIO DE NOSSA SENHORA DA NAZARÉ

Na rudeza de suas escarpas e no conjunto irregular de suas rochas dentadas, debruçando-se sobre o mar, como a querer cingi-lo, surge-nos assente em um planalto a povoação do Sítio, local dos mais aprazíveis, oferecendo um dos quadros mais soberbos do cenário da natureza. (...)

No sopé do monte, aninha-se, branca e alindada, a casaria da Praia, abrigada dos ventos Norte pelo alcantilado promontório do Sítio, em cujo cume se ergue o Santuário de Nossa Senhora da Nazaré, dominando a imensidade do Oceano; monumento sagrado, padrão de glória, onde revemos gloriosas tradições dum passado cheio de exemplos edificantes de fé e de acrisolado amor pátrio.»⁹⁰ (Boga, M., 1996).

4.2.1. A CONSTRUÇÃO DO TEMPLO

A origem do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré encontra-se profundamente enraizada numa narrativa histórica e lendária, que remonta ao século XII, mas cujas raízes simbólicas e espirituais se estendem a tempos muito anteriores. A criação deste espaço sagrado está associada a dois eventos que marcaram a memória coletiva dos seus devotos: a chegada da Imagem da Senhora de Nazaré ao Ocidente ibérico e o milagre de D. Fuas Roupinho. Estes acontecimentos, embora envoltos em elementos de tradição e religiosidade popular, contribuíram para o estabelecimento de um dos mais significativos centros de peregrinação mariana em Portugal⁹¹.

Segundo a tradição, a Imagem da Senhora de Nazaré foi esculpida pelo próprio São José, na presença da Virgem Maria. Esta pequena escultura, que representava a Virgem com o Menino, terá sido preservada ao longo dos séculos como um símbolo de devoção e fé cristã. Contudo, devido à perseguição religiosa que assolou os primeiros cristãos, a Imagem foi retirada da cidade de Nazaré, na Palestina, por um monge grego chamado

⁹⁰ Boga, M. (1996). D. Fuas Roupinho e o Santuário da Nazaré. Nazaré: Confraria de Nossa Senhora da Nazaré (Reedição de 2012). p.7

⁹¹ Penteado, P. (1998). Peregrinos da Memória, O Santuário de Nossa Senhora da Nazaré, 1600-1785. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa, Universidade Católica Portuguesa. p. 21.

Ciríaco, que a transportou até ao mosteiro de Cauliniana, na Península Ibérica. Ali permaneceu desde o século IV até à invasão árabe no início do século VIII.

Com a derrota dos visigodos na batalha de Guadalete, em 711, e o avanço islâmico na Península, o Rei Rodrigo, acompanhado pelo monge Frei Romano, decidiu abandonar o mosteiro, levando consigo a Imagem e outras relíquias (Penteado, P, (1998) p.22). Após longas peregrinações, chegaram ao território que corresponde ao actual monte de São Bartolomeu, perto da Pederneira, em 22 de novembro de 714. Mais tarde, Frei Romano transportou a Imagem para um promontório vizinho, onde construiu um pequeno nicho entre as rochas para protegê-la. Acredita-se que, após a morte de Frei Romano, a Imagem tenha permanecido esquecida naquele local, até ser descoberta séculos depois.

A redescoberta da Imagem deve-se a um evento marcante na história do Santuário: o célebre milagre de D. Fuas Roupinho, alcaide de Porto de Mós. Em 14 de setembro de 1182, num dia de nevoeiro, D. Fuas, durante uma caçada, foi levado por um veado até ao limite do promontório do Sítio, onde o abismo o aguardava. No momento em que o cavalo estava prestes a precipitar-se no vazio, o cavaleiro evocou a Virgem Maria, recordando a Imagem que venerava numa pequena gruta próxima. Por milagre, o cavalo estacou subitamente, salvando a vida de D. Fuas:

«O cavalo estava, firmado nas patas posteriores com as anteriores no ar, em atitude de formar salto. Num relance, mede o cavaleiro o abismo que se abre sob os seus pés, prestes a devorá-lo; acode-lhe súbito ao espírito a memória daquela, cuja Imagem ali se oculta entre os rochedos e numa prece, toda a fé, invoca o seu auxílio: “Senhora, valei-me”. Tão ardente foi a sua súplica, tão viva a sua fé e tão firme a sua esperança que a explosão do seu grito mereceu ser atendido (...)»⁹² (Boga, M., 1996).

Em sinal de gratidão, o cavaleiro ordenou a construção de uma ermida sobre a gruta que albergava a Imagem de Nossa Senhora da Nazaré, inaugurando assim o culto

⁹² Boga, M. (1996). D. Fuas Roupinho e o Santuário da Nazaré. Nazaré: Confraria de Nossa Senhora da Nazaré (Reedição de 2012). p.23

organizado no local. Este episódio milagroso rapidamente se tornou conhecido, atraindo peregrinos, entre os quais o próprio rei D. Afonso Henriques e membros da sua corte.

A notoriedade do Santuário não tardou a crescer, alcançando o favor de vários monarcas portugueses, que, ao longo dos séculos, contribuíram para o enriquecimento material e simbólico do espaço sagrado. D. Fernando, no século XIV, transferiu a Imagem para uma nova ermida, mais protegida das intempéries, dotando-a de sacerdotes e solicitando ao Papa Eugénio IV a concessão de indulgências para os peregrinos que visitassem o local. Este monarca foi também responsável pela institucionalização do culto e pela sua consolidação no contexto da religiosidade mariana em Portugal.

No século XV, D. João II promoveu a edificação de uma capela-mor para o templo, adornando-a com as suas armas e as da Coroa, e dotando-a de preciosos ornamentos litúrgicos. A sua esposa, D. Leonor, ordenou o acréscimo do corpo da ermida e a construção de uma torre com campanário. Este período marcou uma importante fase de consolidação arquitectónica e funcional do Santuário, que começava a afirmar-se como um centro de peregrinação de relevância nacional.

D. Manuel determinou a aplicação de uma esmola vinculada às viagens da nau Santa Maria de Nazaré, um gesto que reforça a ligação simbólica da Senhora de Nazaré à protecção dos marítimos. D. Sebastião integrou formalmente o Santuário na jurisdição régia, visitando-o pessoalmente e renovando os compromissos entre a Confraria de Nossa Senhora e os responsáveis religiosos da Pederneira. Sob o domínio espanhol, o monarca Filipe II ordenou a reconstrução da capela-mor do templo, contribuindo para a sua preservação e engrandecimento⁹³.

Ao longo dos séculos, o Santuário da Nazaré tornou-se um símbolo da devoção mariana em Portugal, não apenas pela sua ligação ao célebre milagre de D. Fuas, mas também pela protecção e ajuda atribuídas à Virgem Maria, particularmente junto das comunidades piscatórias. As ofertas dos devotos, o trabalho das confrarias e as intervenções régias permitiram a constante ampliação e embelezamento do templo, assegurando o seu lugar de destaque no panorama religioso e cultural do país. Este

⁹³ Penteado, P. (1998). *Peregrinos da Memória, O Santuário de Nossa Senhora da Nazaré, 1600-1785*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa, Universidade Católica Portuguesa. pp.21-24.

crescimento espiritual e material do Santuário teve um impacto directo na transformação do Sítio envolvente.

O outrora lugar ermo e inóspito, animado apenas durante as épocas de peregrinação, segundo Pedro Penteado (1998, p.142), começou a desenvolver-se como povoado, acompanhando a crescente afluência de romeiros e o aumento da importância devocional e económica do espaço. A relação entre o Santuário e o desenvolvimento do Sítio reflecte-se, segundo o autor, numa evolução marcada por intervenções territoriais, sociais e urbanísticas, que consolidaram a área como um núcleo vibrante em torno da fé e do culto mariano.

No final do século XVI, uma fortificação foi construída por ordem de Filipe I para defender a área litoral próxima, conforme registado na “Planta do Sítio da Pederneira e do forte” de 1593. A primeira tentativa de organização do território envolvente ocorreu antes de 1608, com o arroteamento de matos nas cercanias do Santuário. Durante este período, algumas pessoas da vila da Pederneira começaram a estabelecer-se no Sítio, construindo casas e cultivando terras nos arredores do templo. Contudo, foi apenas em 1616, com o regimento da Casa de Nossa Senhora, que se deu um impulso significativo ao povoamento. Filipe II ordenou que o território do Santuário fosse delimitado com marcos altos, concedendo à Casa o direito de administrar e aforar terrenos para vinhas, habitações e outras actividades. A única condição imposta era que as novas construções não se encostassem aos muros do templo, de modo a preservar o carácter sagrado do espaço.

No início do século XVII, o povoamento concentrou-se em torno do pátio do Santuário, separado do restante território por um longo muro. Dentro deste espaço, situavam-se edifícios relacionados com o culto e o acolhimento dos peregrinos: casas destinadas aos romeiros, os paços com lojas anexas e uma habitação que alojava os clérigos visitantes. O pátio, com uma extensão de cerca de 40 metros, não possuía grandes dimensões e as habitações do Sítio permaneciam, até então, relativamente limitadas em número e dispersas. Por volta de 1628, o Sítio era ainda um pequeno aglomerado de sete famílias, um ferreiro, um tendeiro e outros pequenos comerciantes que serviam os romeiros.

O crescimento populacional tornou-se mais evidente a partir da segunda metade do século XVII. Em 1648, o número de famílias tinha aumentado para 14, e a povoação começou a expandir-se além do pátio. Em 1697, o Sítio já apresentava uma maior

relevância demográfica em comparação com a Pederneira, sendo o local de nascimento de mais de 25% dos filhos da Paróquia de Nossa Senhora das Areias. Este crescimento reflectia a consolidação do Sítio como um centro de actividade económica e residencial, motivado pela crescente importância devocional do Santuário.

O Santuário do Sítio constituía, segundo o autor, o centro de atracção do povoado. Toda a estrutura das ruas e das residências convergia para ele e para o local onde se dera o milagre de D. Fuas. Esta organização espacial apresentava-se ao visitante como um percurso simbólico, que sugeria e impunha a descoberta do sagrado (Penteado, P. 1998, p. 144). Ao longo deste caminho, assinalado com cruzeiros desde o início da povoação, os peregrinos eram guiados até ao cruzeiro exterior ao Santuário, o grande ponto de chegada. Ali, apeavam-se e descansavam antes de iniciar a subida da escadaria do templo da Senhora de Nazaré. Em frente à igreja situava-se a praça térrea, também conhecida como “terreiro”, descrita (pelo Padre Manuel de Brito Alão em *Antiguidade*) como um “campo plaino, pera as procissões, confrarias, & festas, & concurso de gente”⁹⁴. Este espaço, embora profano, era ocasionalmente sacralizado, desempenhando um papel central na sociabilização e no cruzamento de culturas, ao mesmo tempo que proporcionava uma primeira percepção da geografia sagrada do Sítio.

No século XVIII, o espaço habitado em torno do Santuário continuou a expandir-se. O aumento dos arroteamentos nas áreas circundantes contribuiu para o crescimento populacional, mas também criou, segundo Penteado, problemas ambientais. A redução dos espaços verdes facilitou o avanço das areias sobre o Sítio, colocando em risco a sua sobrevivência. Para proteger a povoação, foram erguidas muralhas na década de 1740. Paralelamente, a afluência de romeiros aumentava, especialmente durante as festividades religiosas, atraindo multidões de várias regiões do país, incluindo Lisboa e Sintra. Em dias de maior devoção, como as vésperas de 8 de setembro de 1747, as estradas ficavam repletas de peregrinos a caminho do Santuário, um fenómeno descrito pelo Padre João Baptista de Castro como impressionante.

A expansão urbanística acompanhou o crescimento da população e das actividades comerciais. Por volta de 1762, o Sítio já possuía ruas organizadas, como a Rua da Fonte e a Rua de João de Castro, repletas de oficinas, tabernas e casas habitadas por

⁹⁴ Penteado, P. (1998). *Peregrinos da Memória, O Santuário de Nossa Senhora da Nazaré, 1600-1785*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa, Universidade Católica Portuguesa. pp. 146.

pescadores, sapateiros, boticários e outros trabalhadores. O terreiro central, em torno do Santuário, concentrava os principais edifícios habitacionais e comerciais, enquanto áreas periféricas apresentavam construções mais dispersas. Este retrato revela o impacto do movimento devocional no crescimento do Sítio, transformando-o num importante núcleo habitacional e económico em torno do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré⁹⁵.

A chegada dos romeiros ao Santuário marcava o início de uma intensa vivência comunitária. Muitos procuravam alojar-se em casas particulares, nas residências disponibilizadas pela Real Casa de Nossa Senhora, ou em tendas improvisadas junto às muralhas e pinhais. Até ao século XVIII, as hospedarias da Real Casa, compostas por edifícios amplos com cozinhas e estrebarias, eram cuidadosamente mantidas, mas foram destruídas por um incêndio em 1722 e por uma tempestade em 1724, sendo substituídas por casas destinadas ao clero e confrades. A falta de alojamento levou muitos peregrinos a recorrerem a arrendamentos no Sítio ou na Pederneira, enquanto confrarias mais poderosas procuraram adquirir espaços próprios, objectivo apenas alcançado no século XIX.

Pedro Penteado sublinha que a alimentação desempenhava um papel central na experiência da romaria, reunindo famílias e amigos num tempo de convívio e celebração. Os romeiros traziam consigo mantimentos em alforjes ou canastras, cozinhando ao ar livre, nas barracas montadas nos pinhais, ou nas cozinhas das confrarias. As refeições, ricas em carne, peixe e mariscos, contrastavam com os hábitos alimentares quotidianos, simbolizando a importância do momento festivo. Doces como queijadas e mel complementavam os banquetes, enquanto o vinho era presença constante, fomentando a euforia e a convivialidade. Tabernas dispersas pelo Sítio, como a existente junto à Ermida da Memória, eram frequentadas pelos peregrinos, contribuindo para a atmosfera de abundância e entusiasmo que caracterizava a festa.

A romaria da Senhora de Nazaré, com a sua conjugação de devoção, convívio e excessos gastronómicos, reflectia a essência das celebrações religiosas populares. Este equilíbrio entre o sagrado e o profano fazia do Santuário um espaço de encontro

⁹⁵ Penteado, P. (1998). *Peregrinos da Memória, O Santuário de Nossa Senhora da Nazaré, 1600-1785*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa, Universidade Católica Portuguesa. pp. 142-148.

entre fé e sociabilidade, onde o contacto com o transcendente coexistia com as manifestações mais terrenas da alegria colectiva⁹⁶.

O principal motivo de atracção do templo era a sagrada Imagem de Nossa Senhora de Nazaré, que ali se encontrava guardada, pelo menos desde o século XIV. A organização deste espaço sagrado para acolher a venerada Imagem da Virgem, os serviços litúrgicos e os peregrinos foi evoluindo ao longo dos séculos, reflectindo diferentes formas de entender o sagrado e de o procurar. Assim, o templo passou por várias fases de reestruturação arquitectónica, sendo as intervenções mais significativas realizadas no século XVII.

A primeira grande intervenção ocorreu durante o reinado de Filipe II, devido ao estado precário em que o templo se encontrava. Na época, os muros apresentavam fendas, o tecto estava escorado e a estrutura ameaçava ruína. Por ordem do monarca, iniciaram-se os trabalhos de restauro na capela-mor, prolongando-se posteriormente para o corpo da igreja e o altar dedicado a Nossa Senhora. Esta fase, que se arrastou por várias décadas até 1635, não seguiu um plano arquitectónico único e sistemático, resultando em algumas incoerências estruturais. Essas lacunas tornaram-se evidentes, levando à necessidade de uma nova intervenção.

O segundo período de obras teve início no reinado de Afonso VI, motivado por um pedido da Confraria de Nossa Senhora de Nazaré. Em 5 de Agosto de 1664, a mesa da Confraria, presidida por Jerónimo de Castro e Melo, apresentou uma petição ao Desembargo do Paço solicitando a intervenção de mestres arquitectos para planificar as alterações necessárias no templo (Penteado, P. 1998, p. 148). Entre as prioridades destacadas no documento estava a ampliação do arco da capela-mor, permitindo uma melhor integração com a estrutura da igreja, além de valorizar a obra da charola onde a Santa Imagem estava guardada. Após vários estudos, o monarca ordenou que se concretizassem as obras, começando pela modificação do arco da capela-mor.

A fase mais intensa das remodelações ocorreu durante a administração de Luís Sanches de Baena, iniciando-se na Primavera de 1680 e prolongando-se até 1691, quando o templo assumiu definitivamente uma configuração próxima da actual. A igreja passou então a apresentar uma planta em forma de cruz, característica marcante que

⁹⁶ Penteado, P. (1998). Peregrinos da Memória, O Santuário de Nossa Senhora da Nazaré, 1600-1785. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa, Universidade Católica Portuguesa. pp.166-170.

sublinhava o simbolismo cristão do espaço. Apesar de concluída a grande reestruturação, o templo sofreu ainda algumas pequenas intervenções posteriores.

O acesso ao templo era feito, quase sempre, pela escadaria principal, que desempenhava, segundo o autor, um papel simbólico na separação entre o espaço profano e o espaço sagrado. Ao percorrê-la, o peregrino confrontava-se com as galilés que circundavam o corpo da igreja. Essas galilés, mandadas construir por D. Manuel, que ali fizera colocar a esfera armilar, eram destinados, sobretudo, a servir de abrigo aos fiéis que, em dias de grande afluência, não encontravam lugar no interior do templo. Contudo, tinham também outros usos: eram espaços de permanência, de convívio, de refeição e até de comércio (Penteado, P. 1998, p. 145).

Com o passar dos séculos, as galilés necessitaram de reparações frequentes. Já em 1616, registava-se o seu estado precário, embora as prioridades dadas às obras na igreja tenham atrasado a intervenção. Em 1625, o velho alpendre encontrava-se em risco de ruína, obrigando à sua substituição. Durante o século XVII, o alpendre serviu como espaço funcional, onde se preparava a pedra para os trabalhos de ampliação da igreja. Posteriormente, recebeu vários consertos para garantir a sua funcionalidade como espaço de acolhimento e abrigo para os peregrinos.

Uma vez transposto o alpendre que cobria o claustro abobadado, o visitante adentrava a igreja pelo pórtico principal, com acesso directo à nave central. Contudo, Penteado considera importante salientar, que nos primeiros anos do século XVII, a igreja não estava orientada para nascente, como hoje se apresenta. Até à década de 1620, a capela dedicada à Senhora de Nazaré, constituída unicamente por uma nave e uma cabeceira onde se erguia uma torre sineira, tinha a sua porta principal virada para o mar. A alteração da orientação do templo foi uma das grandes transformações realizadas no início do século XVII, mas só se concretizou após as obras prioritárias na capela-mor. Mesmo depois da conclusão desta alteração, não se registou uma intenção imediata de prosseguir os trabalhos de ampliação.

A saída do Padre Manuel de Brito Alão da administração da Casa de Nossa Senhora agravou a situação financeira do Santuário, levando à estagnação das obras na igreja. Em 1623, Filipe II de Portugal ordenou a D. Jerónimo do Souto que retomasse os trabalhos, mas só em 1626 foi possível avançar com a reconstrução do corpo do templo. Foram recolhidas pedras nas galilés, transportadas por devotos de vários estratos sociais, e a planta da nova igreja, desenhada pelo arquitecto régio Luís de Frias

(Penteado, P. 1998, p.152) foi executada. A demolição da nave antiga, autorizada em 1625 por Filipe II de Portugal, marcou o início das obras, que contaram com um planeamento prévio para preparar materiais essenciais, como portais, frestas e cunhais, para o arranque dos trabalhos na Primavera de 1626.

A cerimónia de lançamento da primeira pedra, realizada nessa Primavera, foi presidida pelo Arcediago de Braga, Manuel de Brito de Almeida, que visitava o Santuário, contando ainda com a presença de Luís de Frias. No entanto, problemas administrativos na Casa de Nossa Senhora dificultaram o andamento das obras, levando o monarca, em 1628, a ordenar que o desembargador responsável visitasse o Sítio e supervisionasse os trabalhos. Dado que o cargo de administrador estava vago, este foi designado para assegurar o progresso das obras. Apenas cerca de 1636 o templo foi transformado, apresentando uma configuração renovada, embora sujeita a posteriores intervenções.

Uma das remodelações mais significativas ocorreu em 1756, quando foram construídos quatro altares de talha dourada no corpo da igreja, dedicados a São Francisco de Borja, São Joaquim, Santo António e Santa Ana, obra de Paulo de Almeida, artista do Sítio. (Penteado, P. 1998, p.153). Na entrada, erguia-se o novo campanário, com duas torres concluídas em 1717, coincidindo com a edificação da actual frontaria. No fundo da igreja, próximo da capela-mor, no transepto finalizado em 1691, estavam dois altares laterais, um deles dedicado a São José, que davam acesso a portas laterais conducentes ao claustro e às casas anexas ao templo, destinadas ao apoio ao culto.

A partir de 1709, sob o reitorado de António Caria, foram instalados no transepto dois conjuntos de azulejos holandeses, encomendados a Willem Van der Kloet, que representavam alegorias e cenas bíblicas, inspiradas em episódios das vidas de David e de José, filho de Jacob. Nos corredores que conduziam à sacristia e nas escadas para a tribuna seiscentista, destacavam-se azulejos de Manuel Borges e outros atribuídos a António de Oliveira Bernardes, segundo Santos Simões. Entre estes, sobressaía o painel central na abóbada do corredor, representando a Assunção de Nossa Senhora, uma adaptação de uma gravura francesa inspirada num quadro de Rubens. A interpretação portuguesa apresentava ligeiras variações, sobretudo na composição dos anjos.

Desta forma, diz o autor, à medida que se reforçava a protecção e a intervenção régia no Santuário, os seus responsáveis enobreciam o templo, apostando em soluções

ornamentais alinhadas com as tendências estéticas da época, especialmente no campo da azulejaria. As encomendas realizadas aos mais notáveis artistas nacionais e estrangeiros reflectiam a relevância simbólica e cultural do Santuário, consolidando-o como um espaço de excelência na religiosidade e arte barroca em Portugal.

A antiga capela-mor, erguida em 1481 sob patrocínio de D. João II, foi ornamentada com a sua divisa, o pelicano, e as armas reais. No início do século XVII, Manuel de Brito Alão liderou a primeira reformulação seiscentista, com o apoio monetário dos devotos. A nova capela-mor, alinhada aos preceitos tridentinos, restringia o acesso leigo ao espaço do sacrifício eucarístico e à Sagrada Imagem, sendo instaladas grades de ferro em 1616 e 1683 para delimitar essa área. A ligação entre a capela-mor e a sacristia foi facilitada com uma passagem directa. Utilizou-se pedra de Porto de Mós na construção, e a ornamentação incluía pinturas régias e milagres da Senhora. A devoção popular manifestava-se através dos círios das confrarias, que reforçavam a ligação entre a Virgem e a protecção régia do Santuário.

Em 1664, a mesa da Confraria solicitou ao monarca o envio de mestres e arquitectos para estudar alterações no arco da capela-mor (Penteado, P. 1998, p.154). Apesar da resposta régia, emitida a 2 de Setembro no alvará que nomeava o desembargador António da Silva e Sousa para visitar o Santuário, as obras só tiveram início na década seguinte, possivelmente devido a problemas de gestão financeira. Em 1672, o mestre Vicente Francisco trabalhou no arco, mas não se sabe se foram obras suspensas ou preparatórias. Em 1678, o provedor da Comarca apelou aos mesários para retomar as obras, pedindo que se priorizasse a execução do arco, a colocação de uma grade de ferro, o azulejamento da igreja e o douramento da charola, além de intervenções no campanário, de forma a responder às queixas dos devotos e manter a devoção crescente.

A construção da capela-mor iniciou-se, segundo Pedro Penteado (1998, p.155), em 1680, com a transferência da Imagem de Nossa Senhora de Nazaré para um trono provisório junto à porta principal da igreja. As obras ganharam maior ritmo em 1682, embora a Casa enfrentasse dificuldades financeiras, devido à limitação de esmolas e aos empréstimos necessários para sustentar os trabalhos. Em 1683, começaram o entalhamento do altar-mor, executado pelo mestre Manuel Garcia, e as obras de pedreiro, dirigidas por António Rodrigues. A capela-mor foi concluída em 1691, após o douramento da tribuna, mas continuou a sofrer intervenções, incluindo a instalação do coro dos padres em 1757.

Em 1758, o mestre pintor José Carlos, de Coimbra, foi contratado para dourar toda a talha da pedraria da capela-mor, do cruzeiro, do zimbório e dos arcos, bem como para limpar o ouro da charola da Senhora e o retábulo do altar-mor. Esta decoração barroca, de elevado requinte e esplendor, reflectia o gosto estético da época e reforçava a dignidade religiosa do espaço. Mais do que um local litúrgico, a capela-mor simbolizava o encontro espiritual com a antiquíssima Imagem da Virgem, que concentrava os olhares, orações e esperanças dos peregrinos, sendo vista como portadora de saúde, vida, graça e milagres.

Desde o século XVI, já se verificava no Santuário de Nossa Senhora de Nazaré a tradição de vestir e adornar a Sagrada Imagem, criando uma relação simbólica e íntima entre os fiéis e a Virgem. Para além da vasta colecção de vestes e ornamentos próprios, muitas delas provenientes da Índia e da China, destacavam-se coroas, gargantilhas e outros adornos preciosos oferecidos pelos devotos. A Imagem, inicialmente colocada de forma simples, em frontais de tabuado, começou a ganhar maior destaque no interior do templo. Em 1635, o retábulo da capela-mor foi substituído por outro, mais elaborado, possivelmente com a iconografia do milagre de D. Fuas, e, em 1642, a Imagem foi transferida para um sacrário dourado, decorado com vidraças cristalinas e ladeado por anjos. Esta evolução marcou uma transformação na forma como a Imagem era exposta, combinando majestade e esplendor com uma crescente restrição de acesso, reflectindo o controlo clerical sobre os rituais e as práticas devocionais.

Em 1691, a Imagem foi trasladada para a nova capela-mor, recentemente concluída. A instalação num trono elevado, numa maquete ricamente decorada e aberta de três lados, permitia uma ampla visibilidade para os fiéis, mantendo a autoridade simbólica da Virgem. Esta estrutura era adornada com anjos, cornucópias, escadas para acesso dos devotos e uma cúpula com o Espírito Santo em forma de pomba, reafirmando a imponência do culto mariano. Ao longo do tempo, a capela-mor tornou-se o espaço central do Santuário, representando o ponto de convergência das devoções e preces dos peregrinos, atraídos pela esperança de protecção, graça e auxílio concedidos por Nossa Senhora de Nazaré.

Ao longo de uma parte significativa do século XVIII, os devotos da Senhora de Nazaré continuaram a encontrá-la neste cenário barroco, caracterizado pelo esplendor típico da época. Em 1778, por ordem da Confraria, o entalhador local Paulo de Almeida realizou o trono da Virgem, que permanece até hoje. Apesar das alterações realizadas ao longo

dos séculos, o nicho onde a Sagrada Imagem esteve acolhida durante gerações foi sempre reconhecido como o ponto de maior intensidade sagrada, onde, segundo Penteado, se acreditava ser mais provável estabelecer contacto com o sobrenatural⁹⁷.

Entre 1777 e 1778, o entalhador Paulo de Almeida, em colaboração com Bento de Almeida, realizou a obra do trono da capela-mor, conferindo-lhe maior dignidade e centralidade no espaço sagrado. Paralelamente, a abóbada da capela-mor foi intervencionada, com a criação de um "casulo" para o Santíssimo Sacramento, posteriormente dourado em 1780. Este período foi igualmente marcado pela produção de novas coroas para as imagens da Virgem e do Menino Jesus, ornadas com diamantes, numa obra do ourives real João Paulo da Silva, que contou com o contributo de sete quilates de diamantes oferecidos pela rainha D. Amélia. A introdução destas peças reforçou o simbolismo régio associado à Senhora de Nazaré.

No final do século XVIII, obras adicionais incluíram a construção de uma casa destinada a acolher os círios, realizada sob a direcção do pedreiro Francisco de Matos, de Alcobaça. A igreja foi também dotada de novos confessionários e de um sacrário, executado por João de Reis, de Alcobaça, enquanto se consolidava a introdução de medalhas de prata com a imagem de Nossa Senhora, distribuídas aos devotos em 1783. O início do século XIX trouxe novos desafios, com destaque para a invasão francesa em 1808, durante a qual o Santuário foi saqueado e vários objectos preciosos, como a coroa da Senhora, foram roubados. Após este episódio, iniciou-se um esforço de recuperação e reconstrução, incluindo a construção de um novo órgão em 1813, por António de Brito, e o seu douramento em 1815. Paralelamente, o templo recebeu uma série de intervenções destinadas a preservar e melhorar o espaço, como o douramento da grade da tribuna em 1834, a construção de novas tribunas e o prolongamento do coro em 1899, marcando o final do século com uma renovação significativa⁹⁸.

⁹⁷ Penteado, P. (1998). *Peregrinos da Memória, O Santuário de Nossa Senhora da Nazaré, 1600-1785*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa, Universidade Católica Portuguesa. pp. 148-158.

⁹⁸ Direcção-Geral do Património Cultural, "Santuário de Nossa Senhora da Nazaré", Monumentos e Sítios, http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1538, consultado em 15 de dezembro de 2024.

4.2.2. ANÁLISE DO SANTUÁRIO

O Santuário de Nossa Senhora da Nazaré, situado no promontório do Sítio da Nazaré, destaca-se pelo seu enquadramento paisagístico singular, dominando o Oceano Atlântico e assumindo uma posição central no núcleo urbano envolvente. Este contexto urbano cresceu em torno do Santuário, sendo estruturado por uma grande praça e largo, concebidos para acolher e organizar a afluência massiva de peregrinos. (Ilustrações 81, 82 e 83).



Ilustração 81 - Vista para a Praça de Nossa Senhora da Nazaré com enquadramento do Santuário a partir da Ermida da Memória. Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração 82 - Vista do promontório do Sítio para a Praia da Nazaré. Fonte: Fotografia do autor (2023).

«Santuário foi o facto inicial da povoação do Sítio. Desde que se operou o milagre de D. Fuas Roupinho, o Sítio, que era ermo e raramente visitado, começou a encher-se de vida pela contínua e progressiva afluência de gente de várias precedências, que, cheia de fé, ali ia prestar culto à Mãe de Deus. Os anos foram decorrendo e a devoção à Senhora cresceu prodigiosamente. À sombra do Santuário, que domina com a sua grande massa todo o promontório, começou a desenvolver-se o Sítio que, reduzido a princípio a hospedarias para albergue de romeiros, em breve se converteu de deserto, num arraial permanente, sendo hoje um conjunto populacional muito apreciável.»⁹⁹ (Boga, M., 1996)

⁹⁹ Boga, M. (1996). D. Fuas Roupinho e o Santuário da Nazaré. Nazaré: Confraria de Nossa Senhora da Nazaré. (Reedição de 2012) p.53



Ilustração 83 - Ortofotomapa do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré. Fonte: GeoFigueiró. Sistema de Informação Geográfica de Figueiró dos Vinhos. Comunidade Intermunicipal da Região de Leiria.

A igreja, cuja fundação remonta ao final do século XIV, foi alvo de várias transformações, destacando-se as grandes reformas realizadas entre os séculos XVII e XVIII.

A sua planta em cruz latina foi definida entre 1626 e 1636, sob a direcção do arquitecto régio Luís de Frias¹⁰⁰, e complementada no final do século XVII pelo Mestre António Rodrigues de Carvalho, que introduziu o transepto e a sacristia axial, conectados por corredores laterais. (Ilustração 98)

No século XVIII, foram adicionadas as torres sineiras e o espaldar central com relógio, que conferem verticalidade e ritmo à fachada principal, e a galilé em forma de "U", que se projecta em torno do edifício, ampliando a percepção volumétrica do conjunto.



Ilustração 84 - Vista do santuário a partir do coreto da Praça de Nossa Senhora da Nazaré. Fonte: Fotografia do autor (2023).

Perpendicular e tangente à fachada encontram-se duas alas que compõe a Confraria, (Ilustração 84, 85 e 86) dando origem em planta ao desenho de um "T" (Ilustração 98) invertido.

¹⁰⁰ Penteado. P. (1998). Peregrinos da Memória, O Santuário de Nossa Senhora da Nazaré, 1600-1785. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa, Universidade Católica Portuguesa. p. 152.



Ilustração 85 - Parte da fachada lateral direita com vista para a entrada para a galilé e corpo da Confraria. Fonte: Fotografia do autor (2018).



Ilustração 86 - Parte da fachada lateral esquerda com vista para a entrada para a galilé e corpo da Confraria. Fonte: Fotografia do autor (2018).

A fachada principal do Santuário (Ilustração 84 e 87), orientada a nascente, combina simplicidade e imponência. É composta por dois registos: o inferior, marcado por um portal central em arco contracurvo, ladeado por pilastras almofadadas e rematado por um frontão de lances; e o superior, definido pelas torres sineiras barrocas (Ilustração 88 e 89), rematadas por cúpulas facetadas e lanternins.

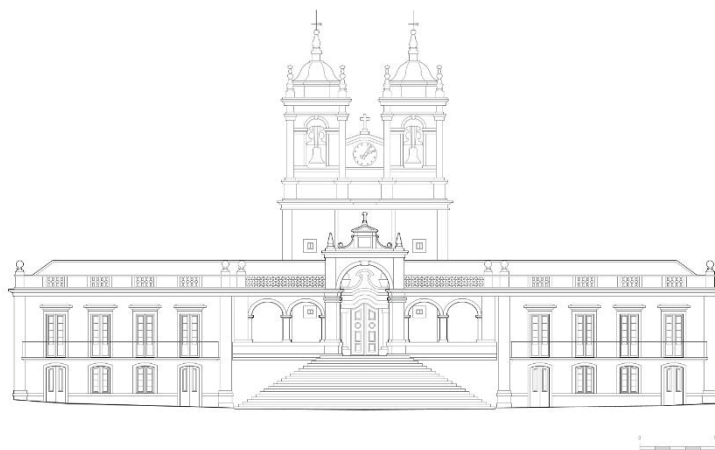


Ilustração 87 - Alçado principal do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré. Levantamento arquitectónico e desenho do autor (2024)

Entre estas, o espaldar central, decorado com um relógio circular e coroado por uma cruz latina, reforça a verticalidade do conjunto.

A galilé frontal, com os seus arcos em asa de cesto e o painel representando o milagre de D. Fuas Roupinho (Ilustração 88, 90 e 91), funciona como elemento de transição

simbólica entre espaço profano e o sagrado, acentuada pela escadaria semicircular de grande aparato (Ilustração 84 e 88).

O acesso principal à Igreja faz-se por uma escadaria de um lanço com dezanove degraus (Ilustração 88) alcançando assim o corpo da galilé na sua cota de soleira.



Ilustração 88 - Escadaria, galilé principal e torres sineiras do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré. Fonte: Fotografia do autor (2018).

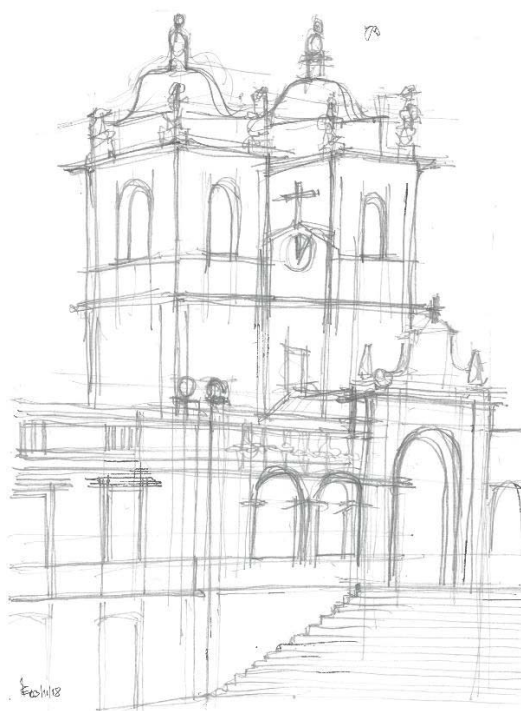


Ilustração 89 - Desenho do portal de entrada e torres sineiras do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré. Fonte: Desenho do autor (2018).

Apesar da sua importância simbólica, a igreja apresenta uma dimensão relativamente pequena, característica ainda da arquitectura chã, com capacidade para apenas 100 a 130 pessoas. Esta limitação física é compensada pela presença de uma galilé monumental que envolve o edifício e acaba por definir um segundo volume sobre a própria igreja.

A galilé, de arcos de volta abatida, circunscreve a fachada e as laterais da nave da Igreja determinando os acessos por vãos maiores e de arco de volta perfeita nas fachadas principal e laterais.

Construída para responder ao crescimento das romarias, a galilé destaca-se como o elemento mais marcante do conjunto arquitectónico, extravasando o edifício original e

ampliando a sua leitura volumétrica. As cerimónias religiosas eram frequentemente realizadas neste espaço exterior, dada a sua capacidade para acolher grandes mais pessoas (Ilustrações 90 a 97).



Ilustração 90 - Galilé da entrada vista do lado esquerdo. Fonte: Fotografia do autor (2018).



Ilustração 91 - Galilé da entrada vista do lado esquerdo com enquadramento para a praça de Nossa Senhora da Nazaré. Fonte: Fotografia do autor (2018).



Ilustração 92 - Galilé do lado direito vista do fundo. Fonte: Fotografia do autor (2018).



Ilustração 93 - Portal de acesso à galilé do lado direito. Fonte: Fotografia do autor (2018).



Ilustração 94 – Galilé do lado esquerdo. Fonte: Fotografia do autor (2023).

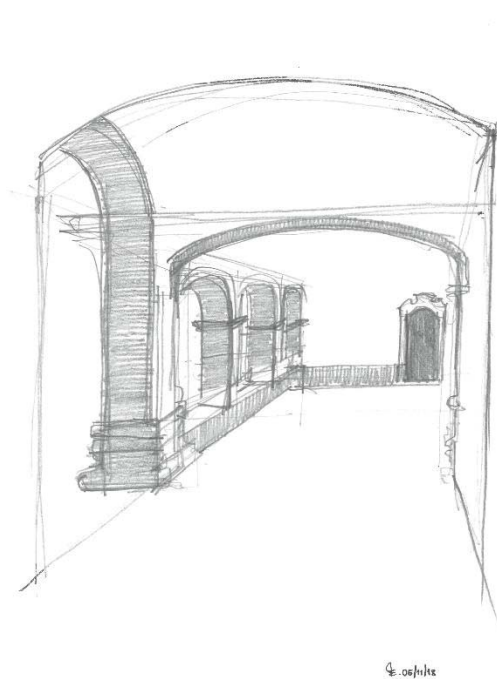


Ilustração 95 - Desenho da galilé do lado esquerdo. Fonte: Desenho do autor (2018).



Ilustração 96 - Galilé do lado esquerdo vista do fundo. Fonte: Fotografia do autor (2018).



Ilustração 97 - Parte da galilé do lado esquerdo vista da escadaria de acesso. Fonte: Fotografia do autor (2018).

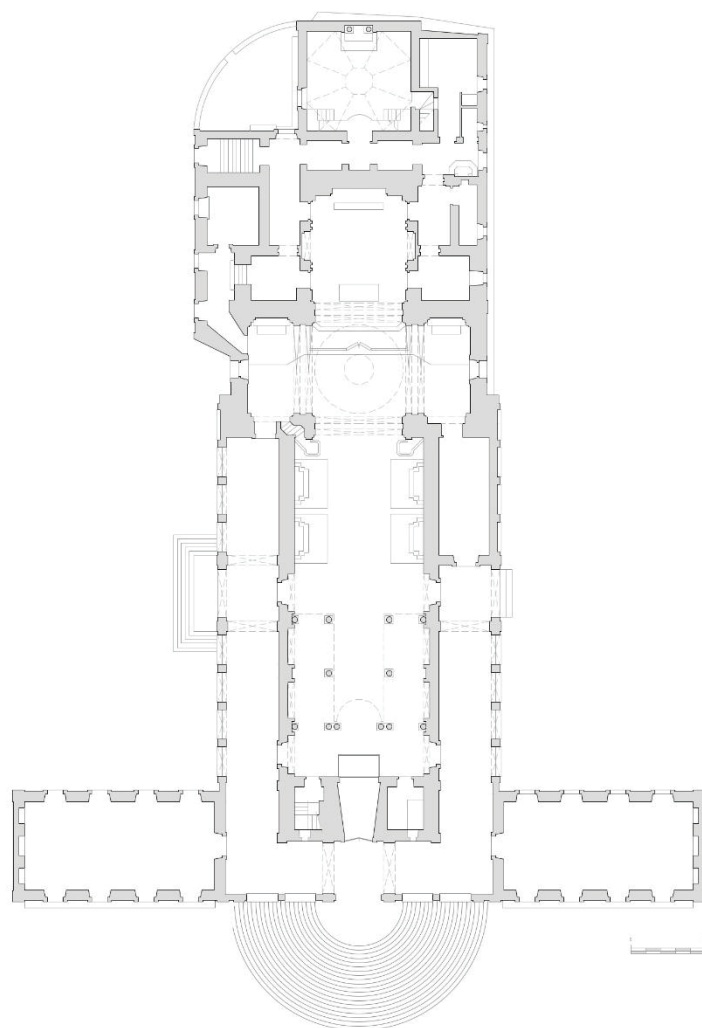


Ilustração 98 - Planta do Santuário de Nossa Senhora da Encarnação. Levantamento arquitectónico retirado do Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA). Disponível em: <https://www.monumentos.gov.pt>. [Acesso em: 10 de Abril de 2023] e desenho do autor (2024).

No interior, a Igreja segue uma planta em cruz latina, com nave única, transepto e capela-mor. Para além dos corpos da Confraria e das galilés, os espaços complementares do Santuário, como a sacristia e os corredores laterais, reforçam a unidade arquitectónica do conjunto (Ilustração 98).

Assim que se acede à Igreja deparamo-nos com um nicho com a pintura do Milagre (Ilustração 99). O pé-direito ao nível da entrada é posteriormente ampliado quando se passa o corpo do coro-alto, criando uma percepção de espaço e monumentalidade

aliado à experiência visual que a decoração da Igreja apresenta (Ilustrações 100, 101 e 102).

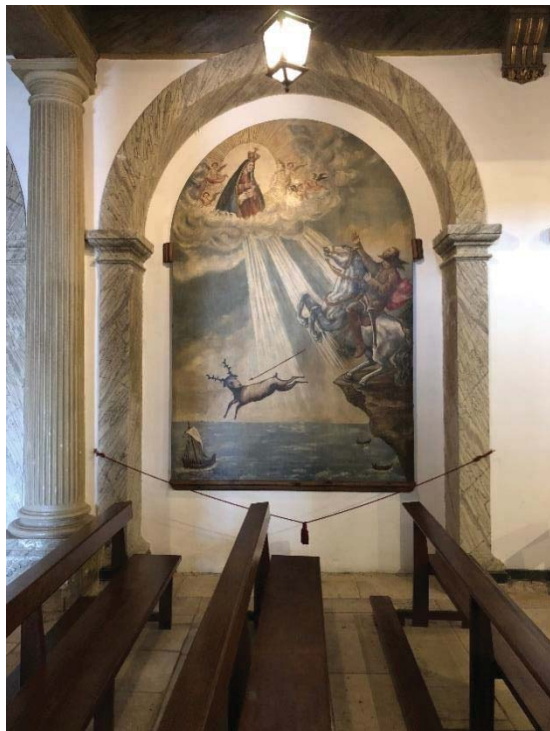


Ilustração 99 - Nicho com imagem do milagre. Fonte: Fotografia do autor (2018).

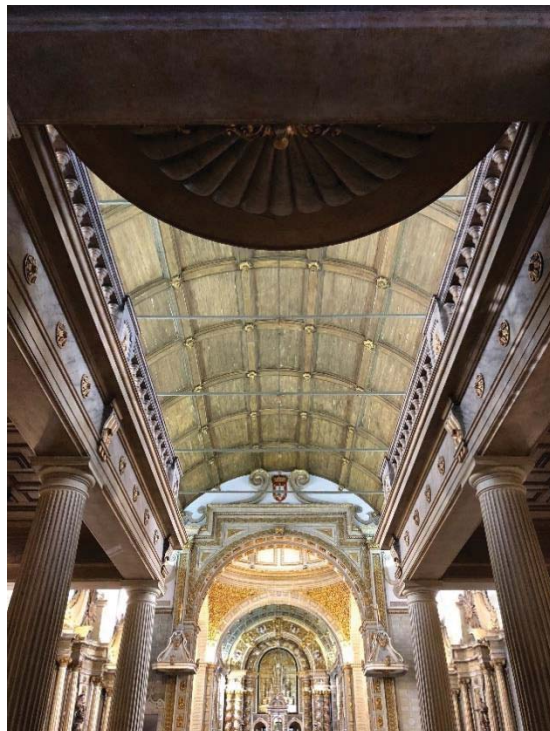


Ilustração 100 - Órgão e coro-alto vistos da zona de entrada. Fonte: Fotografia do autor (2018).

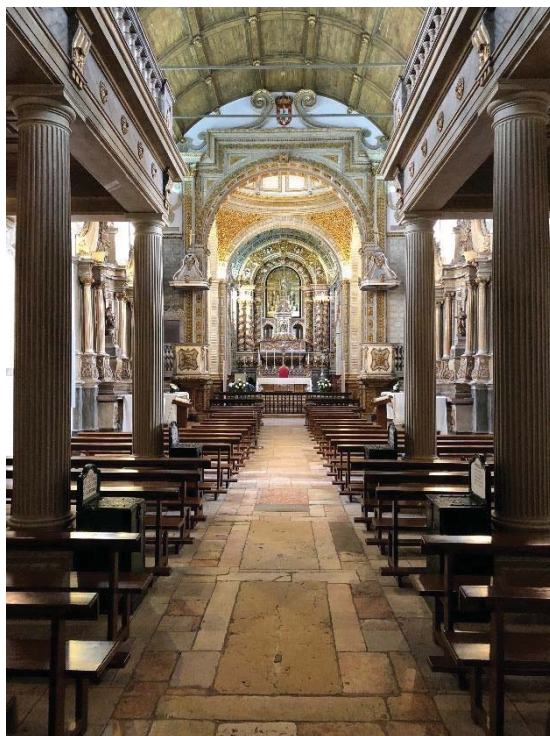


Ilustração 101 - Vista da entrada com enquadramento para o altar. Fonte: Fotografia do autor (2018).



Ilustração 102 - Plano da entrada com enquadramento para o órgão e coro-alto. Fonte: Fotografia do autor (2018).



Ilustração 103 - Vista de meio da nave com enquadramento para o altar onde se observam os púlpitos e retábulos laterais. Fonte: Fotografia do autor (2018).

A nave, decorada com caixotões de madeira dourados, revela a influência do barroco decorativo, enfatizado pelos retábulos laterais rococós, ricos em talha dourada e com colunas torsas. (Ilustração 103)

Os púlpitos dispostos simetricamente e detalhadamente decorados, demonstram a atitude barroca ao se fazer acesso apenas a um deles, sendo o segundo um elemento meramente cénico. (Ilustração 103)

O acesso ao púlpito é feito a partir do transepto (Ilustração 98).

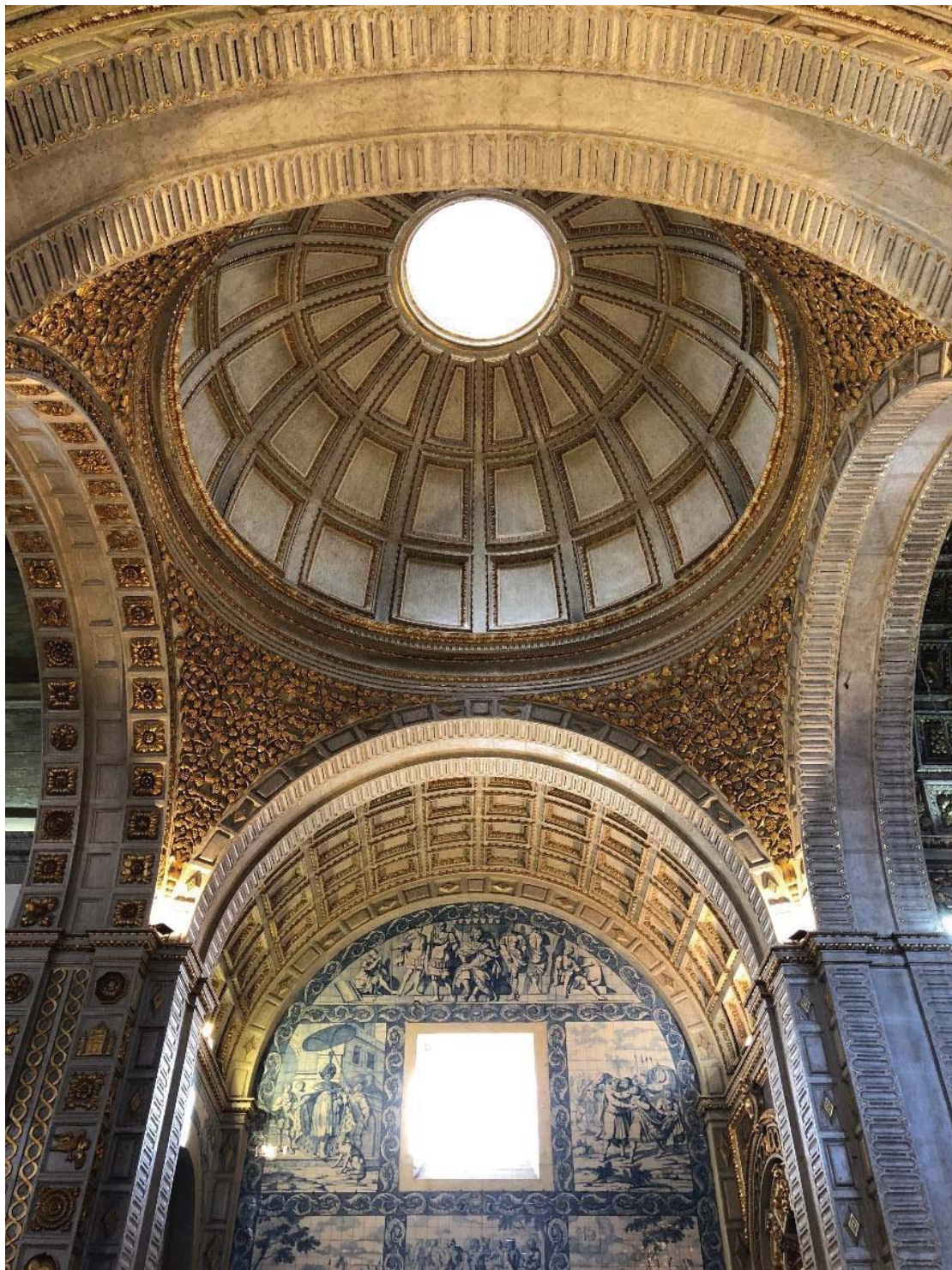


Ilustração 104 - Cúpula com lanternim do transepto sendo a capela-mor à direita. Fonte: Fotografia do autor (2018).

No transepto, com cúpula revestida a talha dourada com lanternim, (Ilustração 104) a decoração é profusamente detalhada, ressaltando os motivos florais e os azulejos.

As suas paredes são revestidas por painéis de azulejos holandeses assinados por Willem Van der Kloet em 1709, representando cenas bíblicas das vidas de José e David.

Este revestimento cerâmico, em combinação com a talha dourada, acentua o carácter decorativo do interior, que se alinha com a espiritualidade barroca de envolver os fiéis num ambiente visualmente rico e emotivo (Ilustração 104 e 105).

As capelas laterais apresentam altares alusivos a Nossa Senhora de Fátima e a S. José com o Menino Jesus (Ilustração 106) de decoração a talha dourada e colunas salomónicas.



Ilustração 105 - Vista para o volume lateral direito do transepto.
Fonte: Fotografia do autor (2023).

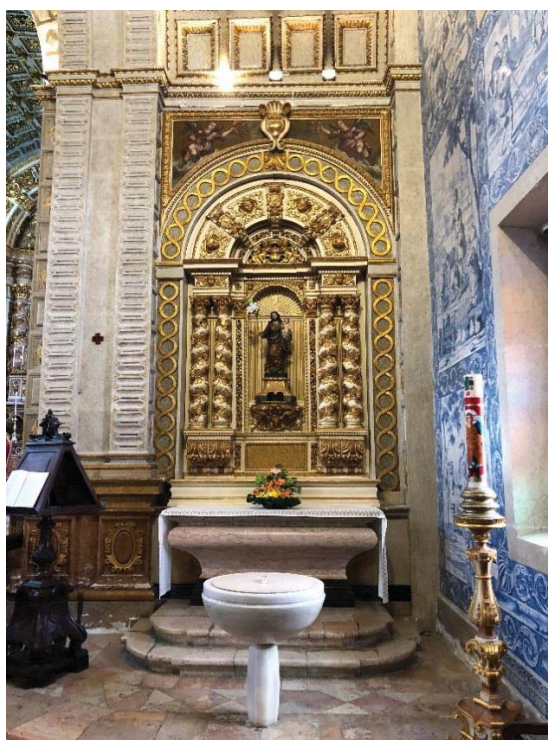


Ilustração 106 - Capela lateral direita do transepto. Fonte:
Fotografia do autor (2023).

A capela-mor, sobrelevada, é o centro espiritual do espaço. Nela destaca-se o retábulo-mor, com colunas salomónicas e um trono elevado para a imagem da Senhora de Nazaré, uma escultura em madeira da Virgem com o Menino Jesus. A capela-mor é coberta por abóbadas de berço de caixotões dourados e nichos decorativos com estátuas religiosas (Ilustração 107).



Ilustração 107 – Capela-mor com enquadramento para o altar-mor. Fonte: Fotografia do autor (2018).

Para aceder aos espaços complementares do Santuário percorrem-se corredores laterais totalmente revestidos a azulejo, com temáticas marianas que enaltecem a devoção popular, atribuídos a Oliveira Bernardes (Ilustração 108 e 109).

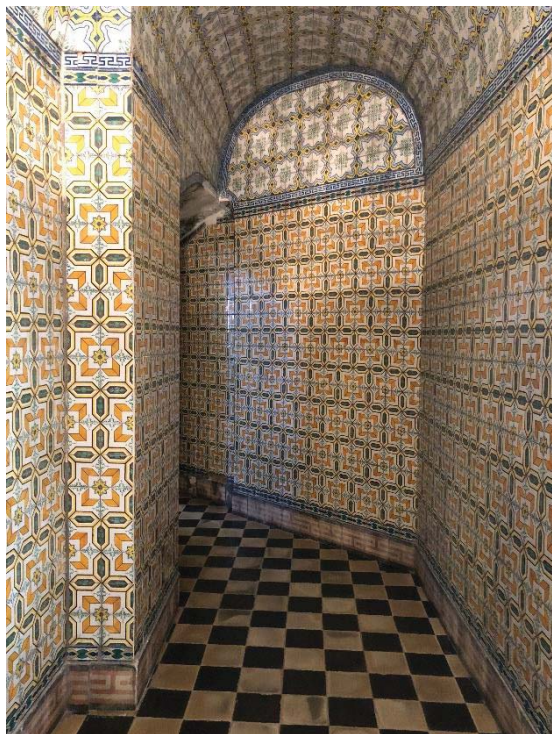


Ilustração 108 - Corredor lateral que acede à sacristia. Fonte: Fotografia do autor (2023).

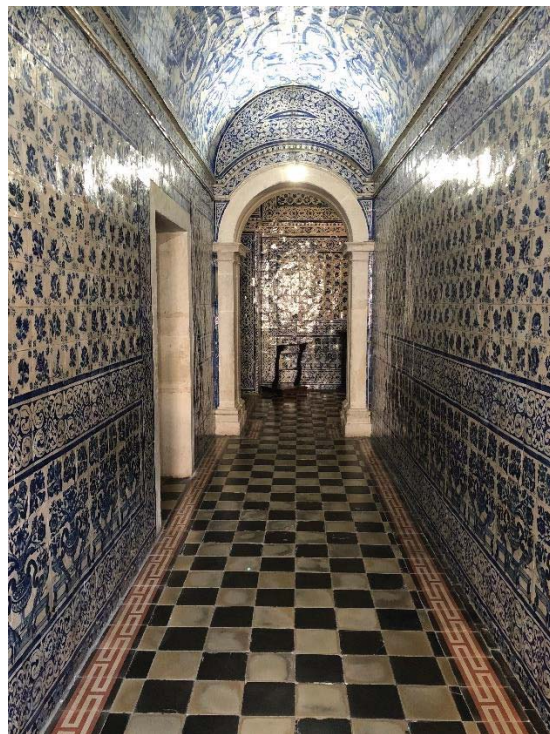


Ilustração 109 - Corredor lateral que acede à sacristia. Fonte: Fotografia do autor (2023).

A sacristia, revestida com azulejos joaninos que retratam cenas da vida de Cristo e dos Profetas, inclui mobiliário histórico datado de 1757 e pinturas alusivas à lenda da Senhora de Nazaré (Ilustração 110).

O acesso ao trono do altar onde se encontra a imagem de Nossa Senhora da Nazaré faz-se a partir da sacristia, por meio de uma escada em ferro (Ilustração 111). Esta conduz a um espaço elevado, integrado no camarim, que permite a observação próxima da imagem bem como da capela-mor e a totalidade da nave da Igreja (Ilustração 112 e 113).



Ilustração 110 - Sacristia com enquadramento para o altar. Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração 111 - Acesso ao camarim a partir da Sacristia. Fonte: Fotografia do autor (2018).

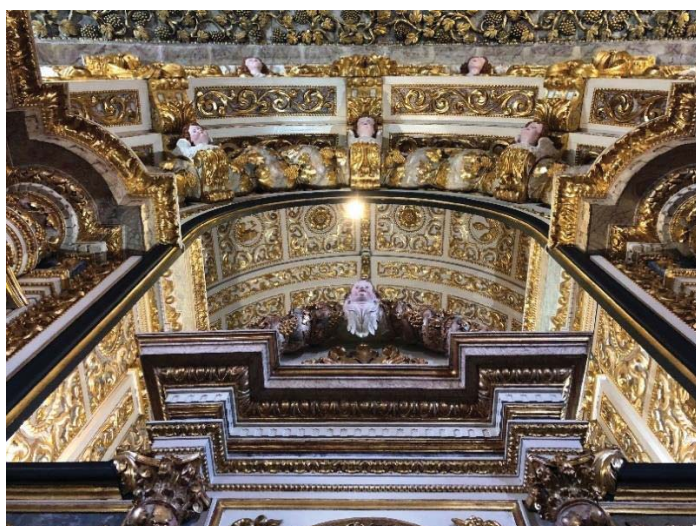


Ilustração 112 - Vista da parede e tecto do altar-mor a partir do camarim. Fonte: Fotografia do autor (2023).

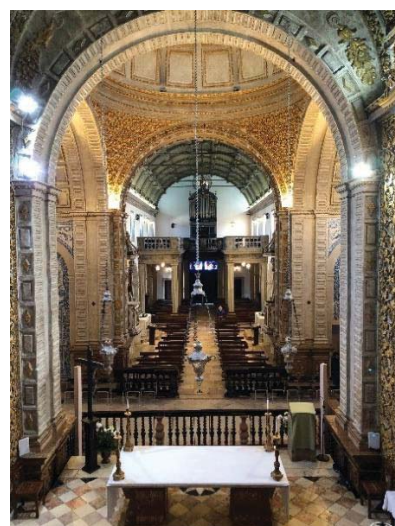


Ilustração 113 - Vista do tecto da capela-mor a partir do camarim. Fonte: Fotografia do autor (2023).

A galilé envolvente, a articulação com as escadarias e o diálogo entre os elementos decorativos e estruturais reflectem a intenção de criar um espaço que dramatiza a transição simbólica entre o profano e o sagrado, enquanto responde às necessidades de um crescente afluxo de peregrinos.

O contraste entre a monumentalidade da galilé e a simplicidade estrutural da igreja reflecte a dualidade do barroco cénico presente no Santuário de Nossa Senhora da Nazaré.

À semelhança do Santuário de Nossa Senhora da Encarnação, a função da galilé, para além da de proporcionar monumentalidade ao edifício, funciona como um prolongamento do interior da Igreja, permitindo albergar um maior número de fiéis nas eucaristias por altura das romarias.

A escadaria da fachada, não tendo sido construída por necessidade, tem o intuito de aumentar a monumentalidade da fachada e, consequentemente, do edifício.

A sua arquitectura, dominada pelas torres sineiras barrocas e pela integração harmoniosa entre a nave modesta e os elementos decorativos e cénicos, reflecte a capacidade de adaptação às dinâmicas arquitectónicas, devocionais e sociais da época.

O desenvolvimento urbano do Sítio em torno deste espaço sagrado sublinha o papel do Santuário como catalisador de transformação territorial, consolidando-o como um lugar central na vivência religiosa e cultural da região.

Esta articulação entre arte, arquitectura e fé reafirma o Santuário de Nossa Senhora da Nazaré como um marco paradigmático do barroco português, destacando-se pela sua integração estética e funcional que transcende os séculos.

4.3. O SANTUÁRIO DO SENHOR JESUS DOS MILAGRES

“No termo da Cidade de Leiria, tres quartos de legoa distante para a parte do Noroeste, em huma charneca sobranceira á ribeira de Godim, se começou a edificar há oito annos hum Templo de sumptuosa, e bem ideada architectura de huma só nave, dedicado ao Senhor Jesus chamado dos Milagres, pelos muitos, que obra por huma sua Imagem, que havia naquelle sitio; por cuja devoçam, e pelo grande concurso dos Romeiros, começaram a fabricar nelle casas, nam só alguns moradores de Leiria, mas muitos dos Lugares circumvisinhos, formando logo huma grande praça, a que preside o mesmo Templo. Neste se festejou quatro dias a mesma Imagem, sendo o primeiro o da Exaltaçam da Santa Cruz com Missas cantadas, e elegantes Sermões; e em todas as noites houve fogo de arteficio de galantes inventos. (“Gazeta de Lisboa Occidental”, 16-10-1738, p. 504.)¹⁰¹

4.3.1. A CONSTRUÇÃO DO TEMPLO

Em 1728, o local onde mais tarde se erguia o Santuário do Senhor Jesus dos Milagres era uma região deserta, coberta de matos, cuja vegetação servia de pastagem para o gado da população da Ribeira da Godim, que integrava a freguesia de São Sebastião de Rigueira de Pontes, no Bispado de Leiria.

Junto a este monte, em frente ao templo, vivia um mendigo chamado Manuel Francisco Mayo, que era paralisado da cintura para baixo, e se movia apenas sobre uma tábua de cortiça, apoiando-se unicamente nas mãos. Num dia desse mesmo ano, enquanto cumpria a sua rotina de pedir esmolas, arrastando-se pelos matos, o pedaço de cortiça em que estava apoiado partiu-se, ficando incapaz de continuar no preciso lugar onde se encontra hoje construída a capela-mor da Igreja. Nessa altura, espalhavam-se pela região relatos de milagres operados por aqueles que, com fé, invocavam a protecção do Senhor Jesus d’Aveiro:

¹⁰¹ Mendes, Rui Manuel Mesquita. "Igreja do Senhor Jesus dos Milagres da Ribeira de Agodim (Bispado de Leiria), no contexto da arquitectura religiosa da Grande Estremadura no século XVIII". In *Processo Histórico da Diocese de Leiria-Fátima: Congresso Evocativo do Centenário da Restauração*. Diocese de Leiria, 2020, p.357.

«(...) este aflicto homem cheio da mais viva fé, dando sentidíssimos ais, gritou pelo Senhor Jesus d'Aveiro, que o melhorasse e lhe prometeu que lhe iria levar um painel se o Senhor fosse servido, que ele pudesse caminhar.» (Escritura em Azulejo, 1795)¹⁰²

Adormeceu profundamente e, ao acordar, estava curado. A sua cura causou grande espanto entre os vizinhos, que o tinham visto momentos antes arrastando-se. No dia seguinte, Manuel Francisco Mayo dirigiu-se à localidade dos Balres, nesta mesma freguesia, onde se encontrava um pintor chamado José de Abreu, a quem levou uma tábua para pintar a imagem do Senhor Jesus, que, com grande alegria, levou para sua casa. Contudo, sendo muito pobre, demorou dois anos a cumprir a sua promessa de levar a imagem ao Senhor Jesus d'Aveiro. Reconhecendo a sua falta, a conselho do seu confessor, colocou a imagem no mesmo local onde ocorrera o milagre. Assim, em maio de 1730, colocou a imagem sobre uma cruz simples. Observou-se que, após a instalação do painel, os animais que passavam por ali se afastavam das charnecas vizinhas e se aproximavam e deitavam na direcção da cruz, formando um círculo em torno dela.

O milagre operado em Manuel Francisco Mayo e o facto dos rebanhos que pastavam por estes sítios formarem círculo em volta do painel comemorativo, que na encruzilhada dos caminhos estava pendente duma tosca cruz de madeira foi a origem da construção do templo. O eco dos milagres chegou a toda a parte e diariamente acorriam ao local centenas de pessoas, algumas doentes, paralíticos e aflitos e todos se afastavam satisfeitos, uns por terem visto Manuel Francisco Mayo e ouvido a sua narração do que lhe acontecera, outras por serem testemunha de milagres operados nelas próprias, pois raros doentes se afastavam sem irem curados.

«Principiou o Senhor JEZus dos Milagres do Citio da Ribeira da Godim onde estava em hum painel pendente um hũa cruz ao rigor do tempo a convidar os animos dos fieis para que ao mesmo Citio o fossem adorar e louvar, e com efeito a 17 de Mayo do anno de 1731 foram alguns fieis visitar e adorar ao Snr. Levando-lhe algûas esmolâs e estas recebeu M.el Fran.co da

¹⁰² Parte de escritura contida em painel de azulejo do Juncal da Capela-Mor. (MARTINS, M. F. S. (1997). Azulejos do Juncal. Alcobça: Tipografia Alcobacense. p.142).

Cazeira como vizinho mais chegado ao Senhor, e vendo os fieis que o Snr.º lhes despachava todas suas petições, remediando-lhes todas suas necessidades e cumprindo-lhes seus desejos com estupendos e conhecidos milagres, continuarão com grande occurrencia e divoçam em hir buscar e louvar ao mesmo Snr. no dito Citio levando-lhes para as obras de Sua Igreja m.as e grandiozas esmolos de dinheiro, telha, pedra, cal, tijolho e madeiras, trigo, milho, azeite e m.s generos de pam com tal grandeza de animo que nam satisfeitos os fieis com as esmolos particulares que liberalm.te levam para as obras do Senhor, sem mais persuasão q.e as suas devossões lhes ordenaram procissões (...)»¹⁰³ (Lacerda, J.F., 1911).

À medida que as esmolos continuavam a afluir bem como a devoção, iniciou-se a construção de uma pequena ermida, cuja conclusão se deu a 20 de agosto de 1732, data em que já se celebrava missa no local. Na ausência do Bispo D. Álvaro Abranches e Noronha, o governador do Bispado de Leiria, Dr. Eugénio Boto da Silva nomeou um escrivão como responsável das contas, sendo escolhido o Capitão Jacinto das Neves e Oliveira, que exerceu esta função de 20 de agosto de 1732 até dezembro de 1745.

Como o recebedor, Manuel Francisco da Caseira, não sabia escrever, foi nomeado Manuel Fernandes, do lugar dos Pinheiros, para o cargo. Este ficou incumbido de vigiar os trabalhadores das obras, de adquirir materiais e de elaborar as folhas de despesa, que eram apresentadas ao escrivão das despesas, cargo exercido gratuitamente pelo Padre Filipe Neri de Sousa, também dos Pinheiros. O mesmo governador nomeou o Rev. Luis da Fonseca, igualmente dos Pinheiros, para depositário do dinheiro.

O Mestre responsável pela obra foi José da Silva, com o auxílio de seu filho Joaquim, ambos da freguesia do Juncal.

Segundo Rui Mendes (2020, p.349), foi no estaleiro de Mafra, em 1717, que a Igreja diocesana, conforme documentos históricos, recorreu para selecionar o mestre de obras do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres: José da Silva Coelho, natural do Juncal (cerca de Porto de Mós). Este mestre de obras havia trabalhado em Mafra como oficial

¹⁰³ Lacerda, J. F. (2007). Breves Apontamentos para a História da Fundação da Igreja do Senhor Jesus dos Milagres no Concelho de Leiria. Leiria: Fábrica da Igreja Paroquial dos Milagres. p.14)

de canteiro. Ao longo da construção do templo, José da Silva Coelho contou com a colaboração de outros oficiais, muitos dos quais haviam também exercido funções nos estaleiros de Mafra. Entre esses, Saul Gomes destaca José Ribeiro, oficial de canteiro da vila de Pombal.

Outro nome referido é o de André Coelho, igualmente oficial de canteiro, que também trabalhou, segundo o autor, no Convento de Mafra.

Mais tarde, em documentos posteriores, surgem novas referências a José da Silva Coelho, como por exemplo na procuração de 13 de agosto de 1742, em Leiria, onde é citado como mestre de obras do Senhor Jesus dos Milagres. Neste documento, José da Silva Coelho e sua esposa, Felícia da Silva, são referidos como "moradores no Sítio do Senhor dos Milagres"¹⁰⁴.

O último documento relevante sobre José da Silva Coelho, publicado por Saul Gomes, data de 11 de agosto de 1747, diz o mesmo autor. Neste, é confirmada a sua morte, sendo Felícia da Silva referida como "viúva de José da Silva, Mestre de Obras", residente no Sítio do Senhor dos Milagres da Ribeira de Godim¹⁰⁵.

A partir dessa data, pode-se concluir que José da Silva Coelho foi sucedido pelo seu filho, Joaquim da Silva Coelho, antes de 1750, ano que, erradamente, é associado à morte do mestre. Este período marca uma etapa decisiva na continuidade das obras do santuário, com destaque para a conclusão do interior da igreja¹⁰⁶.

Sem outros meios além das esmolas angariadas, deu-se início à construção do templo no ano de 1732.

¹⁰⁴ Mendes, Rui Manuel Mesquita. "Igreja do Senhor Jesus dos Milagres da Ribeira de Agodim (Bispado de Leiria), no contexto da arquitectura religiosa da Grande Estremadura no século XVIII". In *Processo Histórico da Diocese de Leiria-Fátima: Congresso Evocativo do Centenário da Restauração*, 335-363. Diocese de Leiria, 2020, p.349.

¹⁰⁵ Mendes, Rui Manuel Mesquita. "Igreja do Senhor Jesus dos Milagres da Ribeira de Agodim (Bispado de Leiria), no contexto da arquitectura religiosa da Grande Estremadura no século XVIII". In *Processo Histórico da Diocese de Leiria-Fátima: Congresso Evocativo do Centenário da Restauração*, 335-363. Diocese de Leiria, 2020, p.349.

¹⁰⁶ Mendes, Rui Manuel Mesquita. "Igreja do Senhor Jesus dos Milagres da Ribeira de Agodim (Bispado de Leiria), no contexto da arquitectura religiosa da Grande Estremadura no século XVIII". In *Processo Histórico da Diocese de Leiria-Fátima: Congresso Evocativo do Centenário da Restauração*, 335-363. Diocese de Leiria, 2020, p.349.

«E logo que se começaram estas obras entrou a trabalhar o dito Manuel Francisco Mayo. E estando a obra já na altura da cimalha real cahiu uma pedra de carrada e o levou consigo ao chão aonde todos o esperavam morto: e elle se levantou são e foi continuando no mesmo trabalho.» ¹⁰⁷

A partir dos *Breves Apontamentos para a História da Fundação da Igreja do Senhor Jesus dos Milagres no Concelho de Leiria* (Padre Lacerda, 2007 pp.18-60) e organizado cronologicamente desde o início da construção do templo, seguem algumas informações a propósito das alterações ao Santuário do Senhor Jesus dos Milagres:

1736 - Vieram neste ano as pedras para as bacias dos púlpitos e para o portal da igreja.

1740 - Foram concluídas as cúpulas dos púlpitos e, no interior, a igreja, destacam-se despesas que sugerem que estaria quase finalizada como ferragens para as portas, livros de ouro, e uma quantia de 28.800 reis para a execução dos doze painéis que compõem o apostolado acima da cimalha real. Também foi despendido um montante de 62.115 reis com outras pinturas, incluindo os frescos sobre o arco cruzeiro e a entrada principal, além dos fingidos a mármore.

1741- Aquiriu-se a telha para cobrir a igreja e parte da madeira utilizada provinha da localidade da Vieira.

1744 e 1745 - Compraram-se tijolos, usados nas arcadas das varandas, e atribuída a empreitada do primeiro pavimento. Foi também comprado um sino.

1748 - Começou a construção do altar-mor sendo adquiridas *setenta e sete carradas de pedra preta, vermelha e amarela* para o efeito. Foram também comprados dois frontais para os altares laterais e um cálix.

1749 - Os anjos de pedra que se encontram no altar-mor foram adquiridos por 38.640 reis

¹⁰⁷ Parte de escritura contida em painel de azulejo do Juncal da Capela-Mor.

1750 - Foram realizados os confessionários e o sacrário, cuja madeira foi trazida da Vieira. Adquiriram-se frontais para os três altares, assim como a pia baptismal, âmbulas para os santos óleos e uma caldeirinha para a água benta. Também se compraram um pálido e uma capa de asperges. De Janeiro e Junho a confraria registou a contribuição de 1200 irmãos neste ano e foram encomendadas 230 missas.

Neste ano a capela primitiva foi demolida e, no seu lugar, construída a capela-mor. Governava a diocese de Leiria D. João de Nossa Senhora da Porta, cuja visita à capela resultou na sua elevação a igreja paroquial, decisão que correspondia ao anseio dos habitantes das localidades circunvizinhas.

O pároco recebeu o título de Reitor. O primeiro padre oficialmente designado para a freguesia adoptou o título de prior no momento da sua nomeação. Os registos disponíveis confirmam que a freguesia foi oficialmente criada a 24 de junho de 1750, alinhando-se com as constituições diocesanas que previam que os párocos tomassem posse no dia de São João.

As obras exteriores permaneciam longe de concluídas. No interior, foram adquiridas várias alfaias para a igreja e realizadas algumas pinturas. A provisão para a feira franca representou um custo de 24.000 réis. (Esta feira, conhecida no início do séc. XX como “a dos 27”, destacava-se como uma das principais, senão a principal, do concelho de Leiria. Contudo, a distância dos caminhos de ferros e o surgimento de novas feiras levaram à sua extinção por volta do ano de 1888. Começou-se a realizar uma feira anual no dia seguinte aos festejos do Senhor Jesus dos Milagres, criada em 1910.) Nesse ano, também se adquiriu um olival, e o reitor promoveu a plantação de uma grande quantidade de oliveiras.

1751 - Foram compradas pedras dos Carvalhos, realizado arranque de alvenarias e efectuada a cozedura de cal.

1752 - Foram concluídas as empreitadas das varandas e cimalha real, com Joaquim da Silva Coelho como arrematante. Também se compraram casas para a residência do pároco por ordem superior, e adquiriu-se um olival com várias oliveiras para plantação.

1753 - Foi adquirida uma grande quantidade de pedra dos Carvalhos para ladrilhar as varandas.

1754 - Foram adquiridos muitos paramentos de damasco para a Igreja, alvas, etc.

1757 a 1760 - Foi adquirido um novo olival para a Igreja, assim como uma grande quantidade de oliveiras para o povoamento tanto do novo olival quanto dos já existentes.

1760 a 1770 - O interior da Igreja estava quase concluído, embora o exterior ainda carecesse das torres e do gradeamento em torno do edifício. Estas últimas estruturas só seriam finalmente construídas 142 anos depois.

É nesta década que desaparece Manuel Francisco Maio:

“Em 1761 ainda aparece nas folhas dos trabalhadores ganhando cem réis por dia embora os outros recebessem a 120. Nunca recebera mais e embora aos canteiros, pedreiros e serventes fosse aumentado o salario ele continuava a receber os cem réis como no inicio dos trabalhos. Em 1762 aparece-nos a receber uma verba como varredor da Igreja e num rol de confessados referente ao ano de 1764 lá aparece ainda o mesmo, como tendo cumprido o preceito pascal. Nada mais se encontra nos documentos a seu respeito. (...) Que “viveu este celebre homem sempre pobre, morreu decrepito e jaz aqui mesmo” (na Igreja) afirma-o o azulejo da capela-mór escrito pelo padre Luiz Gomes que o conheceu ainda.»¹⁰⁸ (Lacerda, J.F.,1911).

A ocupação francesa deixou um rasto de destruição nesta freguesia, assinalado pelo elevado número de mortes, pela perda do arquivo paroquial e pelas profanações nos ornamentos do templo. Os livros paroquiais conservados remontam a 1797 para os baptismos, 1788 para os casamentos e 1808 para os óbitos, evidenciando as lacunas causadas.

Em 1764 e 1765, foi contratado um estucador para trabalhar na Igreja. Embora não se possam determinar, com certeza, os trabalhos efectuados, admite-se que tenha realizado a ornamentação do camarim da tribuna. Este trabalho de grande qualidade,

¹⁰⁸ Lacerda, J. F. (1911). *Breves Apontamentos para a História da Fundação da Igreja do Senhor Jesus dos Milagres no Concelho de Leiria*. Leiria: Fábrica da Igreja Paroquial dos Milagres. p.51)

passava despercebido à maioria dos visitantes, pois não se encontrava visível a partir do corpo da Igreja.

1770 a 1780 - Em 1789, realizou-se a renovação do amadeiramento da igreja, incluindo telhados, pirâmides e guarnições. No mesmo ano, foram colocadas as grades de pedra nas sete janelas da fachada.

Foram instalados sinos na parte nascente do templo, e as varandas ficaram sem resguardo, situação que permaneceu inalterada por mais de um século e meio.

Em 1795 foi adquirido o azulejo para a capela-mor e corpo da Igreja.

1780 e 1802 - A despesa, que poucos anos antes excedia duzentos mil reis, limitava-se ao culto e a pequenas reparações nos telhados pelo que se determinou, em 1802, que as receitas e despesas fossem registadas num único livro. Contudo, este livro, juntamente com muitos outros documentos, foi destruído pelos soldados franceses.

Estes realizaram dois ataques a Leiria, em 1808 e 1810, sendo incerto qual das invasões ao concelho resultou em tão significativos prejuízos para a freguesia.

O «Couseiro»¹⁰⁹, ao descrever as consequências das invasões francesas na freguesia, apresenta uma estatística reveladora das perdas sofridas. Antes da invasão, havia 524 homens, 592 mulheres e 204 fogos e após a invasão, esses números reduziram-se para 273 homens, 326 mulheres e 160 fogos.

As disputas entre D. Pedro e D. Miguel afectaram também a freguesia, com várias figuras locais a oporem-se aos liberais durante a Guerra Civil.

Foi apenas em 1843 que a devoção ao Senhor Jesus dos Milagres começou a ser retomada de forma significativa.

1840 a 1913 - O inventário da Igreja, mandado realizar em 1840 pela junta de paróquia, revela o estado de dismantelamento da Igreja. Sem rendimentos e sem as alfaias necessárias para o culto, eram as capelas vizinhas que emprestavam os objectos essenciais para as celebrações. Foi o coadjutor da freguesia, reverendo José Pedrosa,

¹⁰⁹ O Couseiro (1868). Memórias do Bispado de Leiria (pp. 71-74).

quem iniciou o trabalho de incentivar os devotos a apoiar a paróquia. Nesse mesmo ano, o reverendo António Luís Baptista d'Assunção, ilustre sacerdote e apaixonado por "velharias", foi encarregue pela junta de paróquia do Senhor dos Milagres de realizar a escrituração.

Com os livros e os poucos documentos existentes, o reverendo Baptista fez um contrato em que se comprometia a investigar, cobrar e pôr em ordem os juros, foros e outros rendimentos do Senhor dos Milagres. Cumprindo sua missão, entregou em 1846 o resultado do seu trabalho à junta. Antes de iniciar essa tarefa já havia alcançado um jubileu que se lucraria no dia 3 de maio de cada ano.

A renovação da devoção à Imagem do Senhor Jesus dos Milagres deve-se, essencialmente, ao trabalho deste sacerdote. A imagem, de grande porte, foi encomendada ao "mestre" Ferrinho, natural da localidade vizinha dos Pinheiros, e, em 1887, foi erguido o oratório que actualmente a alberga.

Entre 1890 e 1900, as contribuições para a festividade atingiram o auge com a soma de mais de oitocentos mil réis no dia de celebração.

Os trabalhos de recuperação das torres sineiras foram realizados entre 1899 e 1908 por Ernesto Korrodi. A planta original, caso tenha existido, desapareceu. Em 1897, concretizou-se a calçada que circunda o templo. A partir de 1878, a cidade de Leiria passou a enviar o seu círio para as festividades.

A festividade dedicada ao Senhor Jesus dos Milagres é precedida, no primeiro domingo após 8 de setembro, por uma celebração em honra de Nossa Senhora da Nazaré. O reitor Luís Tomas, natural de Monte Real e responsável pela paróquia entre 1858 e 1873, foi quem idealizou o este programa de festas. A romaria ao Senhor Jesus dos Milagres, conhecida como a "Nazaré dos pobres", inspirou o reitor a instituir, já a partir de 1889, a solenidade dedicada à Senhora da Nazaré no dia anterior à grande festa.

Desde a sua origem, no dia da Exaltação da Santa Cruz, a 14 de setembro, celebra-se anualmente o Senhor Jesus dos Milagres, o que lhe confere a designação de "festa dos catorze". No entanto, a data da festividade tem sido variável, embora a denominação se mantenha inalterada. A festa realiza-se no dia 14, caso este caia numa segunda-feira, ou no primeiro dia seguinte, caso o 14 não coincida com essa data. Os festejos duram

três dias: no domingo celebra-se a Nossa Senhora da Nazaré, na segunda-feira o Senhor Jesus dos Milagres, e, na terça-feira, realiza-se a tradicional feira anual.

4.3.2. ANÁLISE DO SANTUÁRIO

Na freguesia cujo nome se deve ao milagre, e num contexto urbano de menor escala que os anteriores santuários, pode-se encontrar o Santuário do Senhor Jesus dos Milagres.

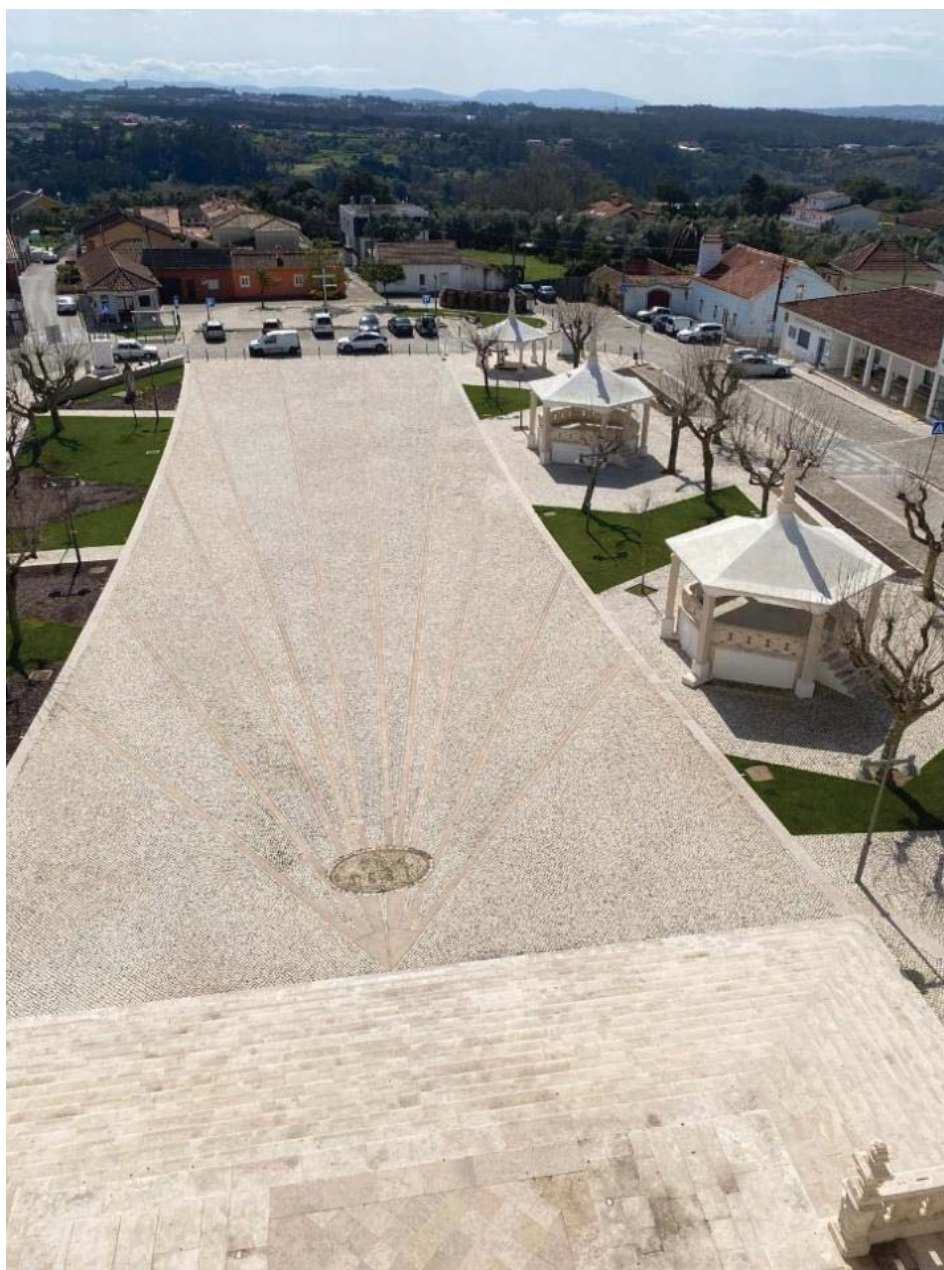


Ilustração 114 - Praça do Senhor Jesus dos Milagres a partir da cobertura da Igreja. Fonte: Fotografia do autor (2023).

O Santuário do Senhor Jesus dos Milagres serviu de pretexto para a criação desta povoação, funcionando como um ponto de atracção religioso e social. A sua construção teve um papel fundamental na organização do espaço urbano e na formação da comunidade local, tornando-se um marco central da vida das pessoas da região.

A Igreja insere-se imponentemente na praça do Senhor Jesus dos Milagre, onde existem também três coretos, tornando-se o edifício central no espaço urbano (Ilustração 114).

A grande praça rectangular, ladeada por edifícios ou “casas forais” dispostos em forma de “U”, serve como ponto de recepção para os peregrinos e fiéis, reforçando a centralidade da igreja na vida da comunidade (Ilustração 115).

Este arranjo urbano, cuidadosamente planeado para atender às necessidades dos visitantes, sugere a existência de hospedarias nas suas imediações, consolidando o papel do santuário como um centro de acolhimento e encontro para os peregrinos.

As chamadas “casas forais” desempenhavam um papel central na povoação em torno do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres. Estas habitações, além de servirem como residências, estavam vinculadas a obrigações específicas, como o pagamento de um foro ao Santuário. Cada casa possuía uma função própria na dinâmica local, frequentemente associada a celebrações e festividades da época, incluindo os populares bailaricos.

Estas casas eram dotadas de pátios, fogueiras e iluminação, criando espaços propícios para actividades comunitárias e de convívio. Entre as iniciativas destacavam-se apresentações de música ao vivo, frequentemente acompanhadas por acordeonistas, que contribuíam para um ambiente festivo e acolhedor.



Ilustração 115 – Ortofotomapa do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres. Fonte: GeoFigueiró. *Sistema de Informação Geográfica de Figueiró dos Vinhos*. Comunidade Intermunicipal da Região de Leiria. Disponível em: <http://geofigueiro.cimregiaodeleiria.pt/index.php/view/map/>. [Acesso em: 30 de Novembro de 2024].

Relatos das pessoas da terra sugerem que, após a sua edificação, a intensa actividade de acolhimento e celebração era tão vibrante que, em certas ocasiões, os residentes mal dormiam, absorvidos pelas exigências da hospitalidade e pelo fervor das festividades.

Muitas pessoas da região assumiam a responsabilidade de hospedar os peregrinos, reforçando uma tradição viva de acolhimento e devoção que perdura há várias gerações.



Ilustração 116 - Frade onde seriam colocados alimentos para os mais necessitados. Fonte: Fotografia do autor (2023).

Um frade de pedra centenário remete-nos para a época onde, de acordo com os relatos da população, o Sr. Padre colocava leite e queijo para os mais necessitados (Ilustração 116).

Também segundo a memória local, o santuário teria, em tempos, alpendres de madeira que fariam parte do conjunto arquitectónico original, posteriormente destruídos, para acolhimento dos peregrinos. Estes alpendres desempenhavam um papel significativo na criação de uma atmosfera devocional e festiva.



Ilustração 117 - Fachada principal do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres. Fonte: Fotografia do autor (2023).

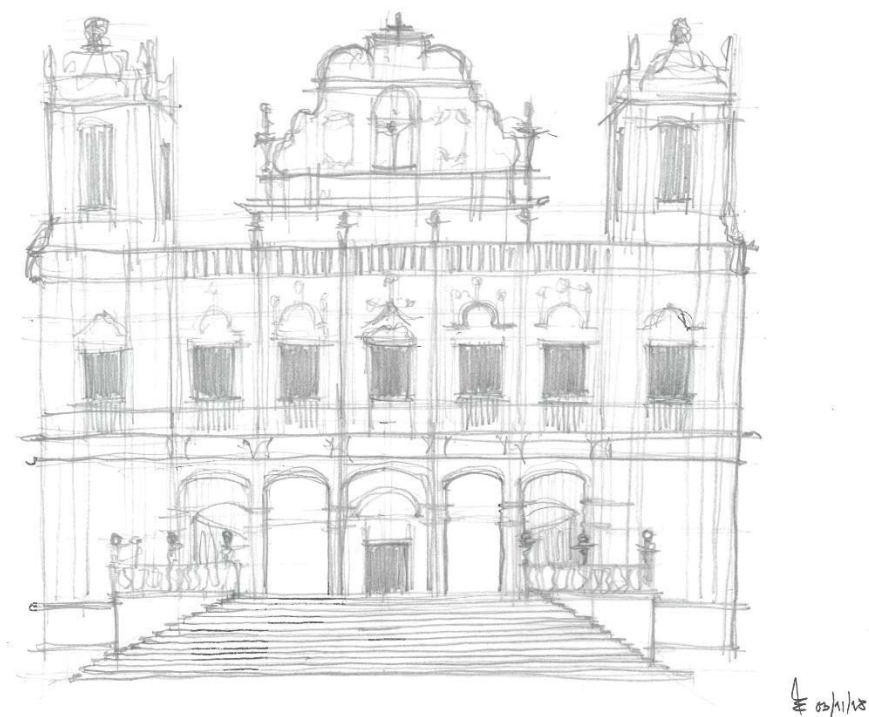


Ilustração 118 - Desenho da fachada principal do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres. Fonte: Desenho do autor (2018).

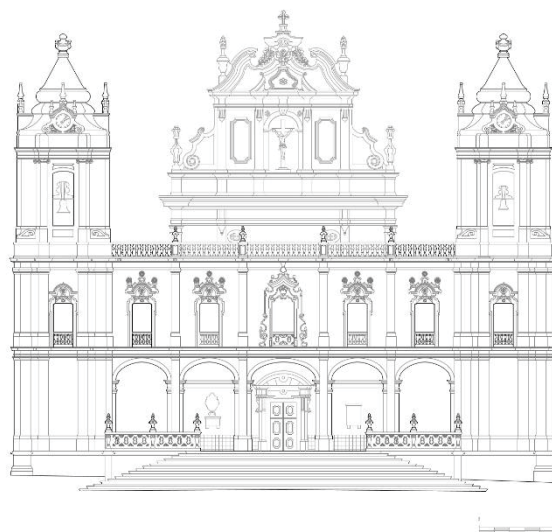


Ilustração 119 - Alçado principal do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres. Levantamento arquitectónico e desenho do autor (2024).

A Igreja do Senhor Jesus dos Milagres ergue-se sobre uma grande escadaria criando um amplo espaço que antecede a entrada para o templo.

A escadaria, apesar de não ser necessária do ponto de vista funcional, tem o propósito claro de teatralização e aumento da monumentalidade do santuário, amplificando o seu impacto visual e criando um efeito dramático de ascensão espiritual (Ilustrações 117, 118 e 119).

A fachada, que se abre para o adro através de uma galilé com cinco arcos, é ladeada por duas torres sineiras e coroada por um alto frontão detalhadamente esculpido (Ilustração 120 e 121).

O acesso ao edifício faz-se a partir da escadaria principal, constituída por um único lanço de escadas de 18 degraus, ou a partir das escadarias laterais (Ilustração 122 e 123).



Ilustração 120 - Pormenor da fachada principal com enquadramento para a galilé do segundo piso, torre sineira e frontão. Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração 121 - Desenho da torre sineira e frontão do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres. Fonte: Desenho do autor (2018).



Ilustração 122 - Vista da entrada principal do edifício a partir da escadaria. Fonte: Fotografia do autor (2018).



Ilustração 123 - Parte da fachada e acesso ao edifício a partir da galilé do lado direito. Fonte: Fotografia do autor (2018).

A galilé, composta por dois andares e funcionando quase como uma extensão independente que envolve a “pequena” igreja, apresenta no primeiro piso uma varanda e, no piso térreo, a entrada principal (Ilustrações 124, 125 e 126). Este elemento arquitectónico cumpre a função de transição entre o espaço externo e o templo, simbolizando um momento de preparação espiritual para os fiéis.

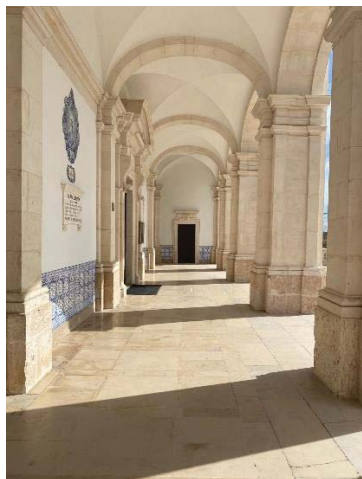


Ilustração x – Galilé principal vista do lado esquerdo da mesma. Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração x – Galilé do lado esquerdo da Igreja. Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração x – Galilé do lado direito da Igreja. Fonte: Fotografia do autor (2023).

A monumentalidade da galilé é acentuada pela presença das duas torres sineiras, estrategicamente posicionadas nas suas extremidades (Ilustração 127 e 128). Estas torres não só ampliam a percepção de altura e grandeza do edifício, como também desempenham um papel essencial na composição cenográfica, reforçando o impacto visual das fachadas (Ilustração 129).



Ilustração 124 - Torre sineira do lado direito da Igreja. Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração 125 - Vista do Santuário a partir da rua lateral direita. Fonte: Fotografia do autor (2018).



Ilustração 126 - Alçado tardoz do Santuário. Fonte: Fotografia do autor (2018).

O templo, com uma planta composta por dois rectângulos, sendo o maior correspondente à nave e o menor à capela-mor, apresenta uma dimensão interna significativamente mais modesta que a que a sua fachada sugere (Ilustração 127).

A entrada simples da igreja contrasta com a complexidade e grandiosidade da galilé e da fachada. De equilibradas proporções e sólida construção, o mármore e o lioz são os principais materiais, destacando-se o uso de tabelas de mármore negro na decoração interior.

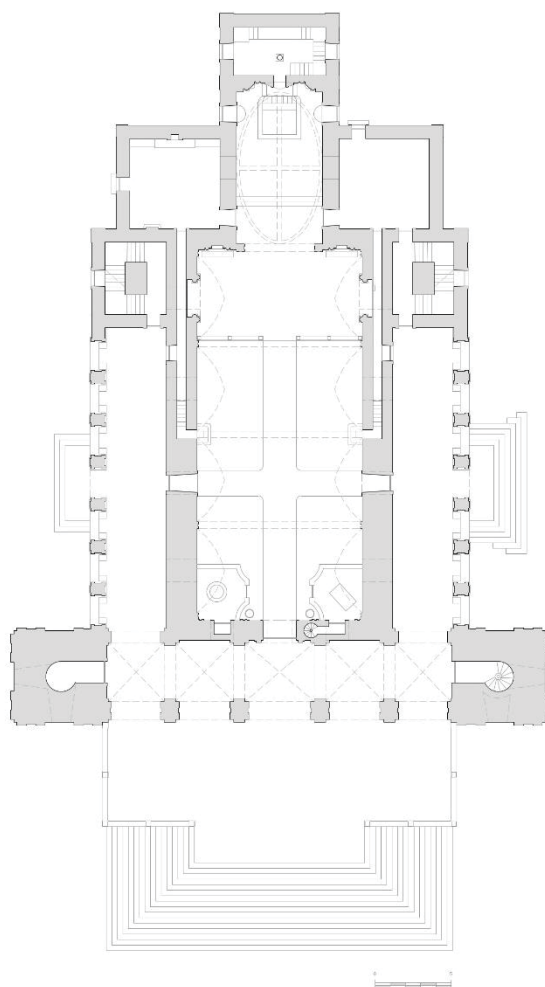


Ilustração 127 - Planta do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres. Levantamento arquitectónico e desenho do autor (2024).

A nave da Igreja, de tecto em cúpula abobadada pintada de branco e vãos dispostos simetricamente ao nível das galilés superiores encimados por pinturas, é ladeada por dois altares laterais e ornamentada com nichos dispostos sobre o arco cruzeiro e na parede que antecede a capela-mor (Ilustração 128, 129 e 131).

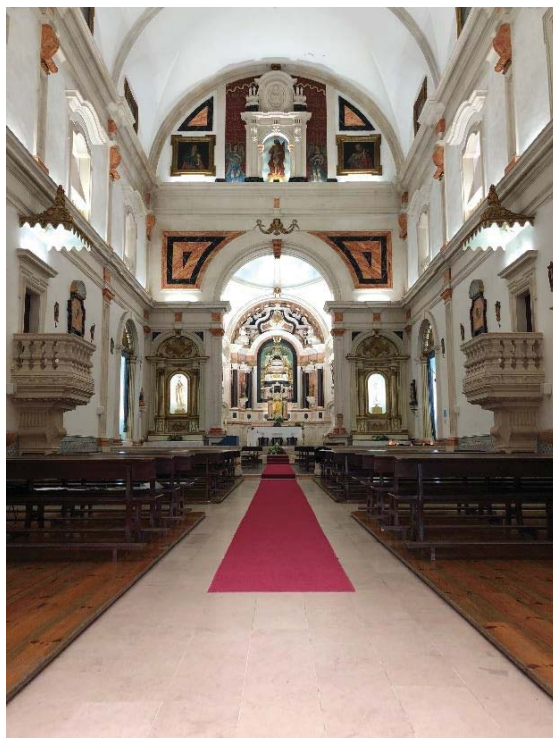


Ilustração 128 - Plano da parede da capela-mor com enquadramento para o altar-mor. Fonte: Fotografia do autor (2018).



Ilustração 129 - Desenho do plano do altar e altares laterais. Fonte: Desenho do autor (2018).

No plano da entrada existem duas balaustradas, simetricamente colocadas uma à esquerda e outra à direita, onde se encontram respectivamente a pia baptismal e a imagem do Senhor dos Passos, encimadas pelos vãos correspondentes ao segundo andar da galilé (Ilustração 130).

Os púlpitos, de balaústres ornamentados dispostos simetricamente, têm acesso a partir da sacristia e sala do altar (Ilustração 128 e 130).

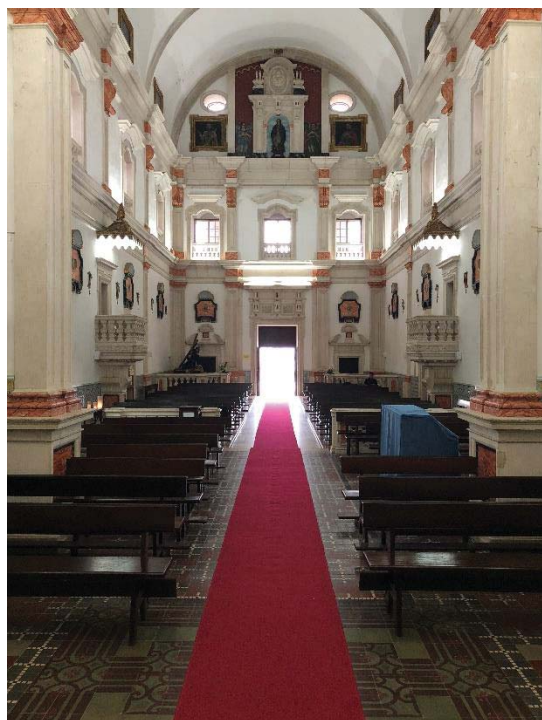


Ilustração 130 - Plano da parede da entrada vista da capela-mor.
Fonte: Fotografia do autor (2018).



Ilustração 131 - Plano da parede da entrada com enquadramento para o tecto e vãos. Fonte: Fotografia do autor (2018).

Apenas o altar-mor apresenta um maior detalhe decorativo com apontamentos de trabalho em madeira pintada, nomeadamente o trono e coroamento, os azulejos do Juncal, que narram a história do Santuário e o seu tecto, em cúpula elíptica pintada de azul (Ilustrações 132 a 135).

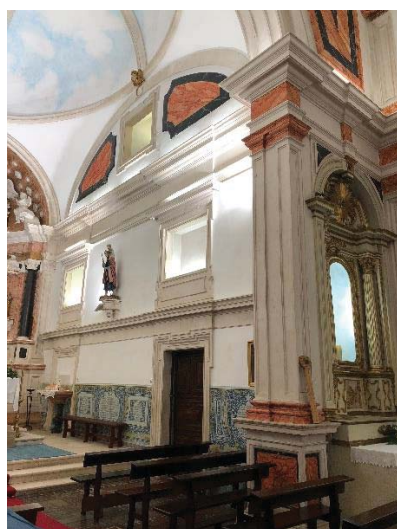


Ilustração 132 - Lado direito da capela-mor
Fonte: Fotografia do autor (2018).



Ilustração 133 - Parte dos azulejos do Juncal do lado direito da capela-mor. Fonte: Fotografia do autor (2018).



Ilustração 134 - Altar e altar-mor. Fonte: Fotografia do autor (2018).



Ilustração 135 - Tecto da capela-mor. Fonte: Fotografia do autor (2018).



Ilustração 136 - Passagem que permite o acesso ao corpo tardoz do edifício. Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração 137 - Cerimónia de casamento na qual são visíveis os paramentos decorativos do altar. Fonte: Fotografia cedida por Sónia Esperança (6 de Abril de 1969).

O acesso ao altar-mor que, nas épocas festivas, é decorado, (Ilustrações 137) é realizado através de uma passagem situada na zona posterior ao altar, que dá acesso ao corpo tardoz do edifício (Ilustração 136).

É a partir do interior da Igreja que se acede às galilés do segundo andar (Ilustrações 139, 144 e 145), estes espaços não são acessíveis aos fiéis o que demonstram o carácter cénico do edifício.

Subindo umas escadas de pedra em caracol (Ilustração 138) chega-se à galilé central (Ilustração 139 e 140)



Ilustração 138 - Vista de cima da escada de pedra em caracol que faz o acesso às galilés do segundo piso. Fonte: Fotografia do autor (2023).

Neste nível, do corpo da torre sineira do lado esquerdo (Ilustração 142 e 143) pode-se aceder à cobertura – o vão da torre sineira do lado direito da fachada serve apenas de composição à fachada (Ilustração 141) - sendo possível observar de perto o detalhe escultórico do frontão, a balaustrada das fachadas e as torres sineiras (Ilustração 146 e 147).



Ilustração 139 - Galilé principal do segundo piso com vista para o vão de acesso à torre esquerda da Igreja. Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração 140 - Vão da galilé da fachada principal com acesso à torre esquerda da Igreja. Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração 141 - Acesso e vão da torre direita da Igreja. Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração 142 - Acesso à torre esquerda da Igreja com enquadramento para vão para a fachada lateral. Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração 143 - Vão da torre esquerda com enquadramento para a galilé do segundo piso do mesmo lado. Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração 144 - Galilé esquerda do segundo piso. Fonte: Fotografia do autor (2023).

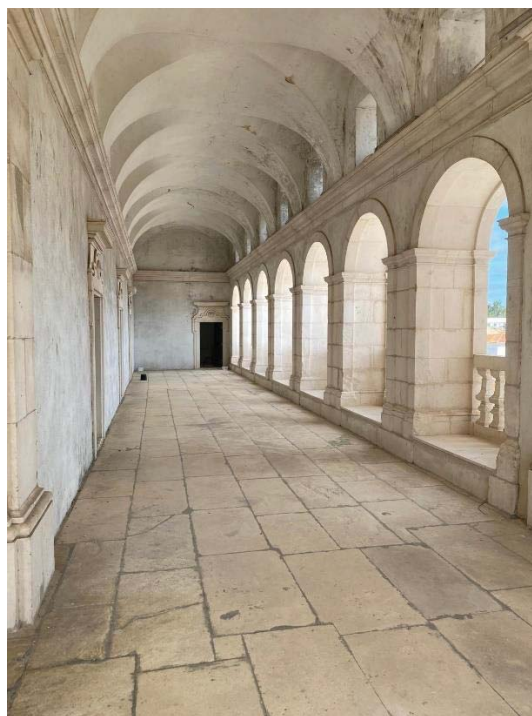


Ilustração 145 - Galilé direita do segundo piso. Fonte: Fotografia do autor (2023).

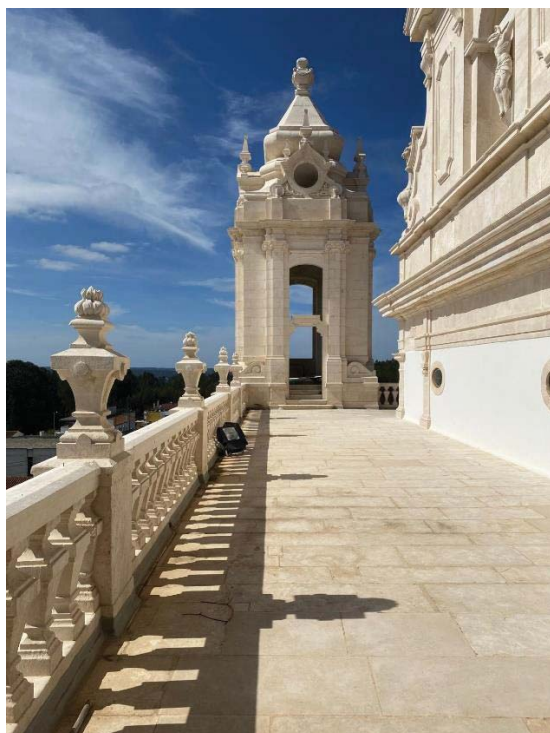


Ilustração 146 - Vista para a torre sineira esquerda. Fonte: Fotografia do autor (2023).



Ilustração 147 - Frontão. Fonte: Fotografia do autor (2023).

A Igreja do Senhor dos Milagres emerge como um exemplo fascinante do barroco cénico, um estilo arquitectónico caracterizado pela teatralização e pela grandiosidade dos seus elementos, que não só destacam o templo pelo seu significado religioso, mas também pela sua monumentalidade:

A galilé monumental de dois andares que envolve toda a Igreja, as torres sineiras que fazem a comunicação entre a galilé e a composição da fachada e a escadaria de acesso principal que, à semelhança do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré, serve para criar este exagero e aumento de grandiosidade da fachada e, consequentemente, do edifício.



Ilustração 148 - Planta de Localização do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres. Escala 1:1000. Fonte: Direção-Geral do Território. (n.d.). Sistemas de Referência: PT-TM06/ETRS89. Disponível em: <https://www.dgterritorio.gov.pt>. Acesso em outubro de 2024. Desenho do autor (2024).

De salientar ainda o espaço urbano de grande interesse e qualidade que envolve o Santuário do Senhor Jesus dos Milagres. Contrariamente aos casos anteriormente estudados, o Santuário do Senhor Jesus dos Milagres apresenta uma geometria muito representativa do carácter cénico do barroco.

A sua praça rigorosa com as duas ruas paralelas e outras tantas perpendiculares que as intersectam, sugerem, como referido anteriormente, a possível existência de hospedarias (Ilustração 148).

Esta ligação entre o objecto arquitectónico e o espaço exterior, com uma geometria semelhante à que podemos observar na relação entre a Igreja e Hospedarias do Cabo Espichel, acaba por desenhar o núcleo da Freguesia dos Milagres. O seu espaço exterior resulta do arranjo geométrico da Igreja e sublinha esta postura típica barroca de elevação e relação do objecto arquitectónico com a sua envolvente (Ilustração x).

A sua construção integra de forma notável as influências do barroco joanino (Mendes, R. (2020) p. 346), que se originaram nos estaleiros do Convento de Mafra, conferindo-lhe uma forte ligação com o movimento artístico e arquitectónico que dominou o século XVIII em Portugal.

Embora não atribuível directamente a mestres eruditos, a arquitectura do Santuário do Senhor dos Milagres revela-se, pela sua imponência, uso da linguagem do tempo e riqueza de estilo, um exemplo notável dentro do contexto barroco português.

Este santuário, com a sua grandiosidade e simbolismo, representa um marco relevante na história da arte e da arquitectura em Portugal, e, conforme destacado pelo Prof. Saul António Gomes, deve ser reconhecido como «o exemplo do mais significativo monumento arquitectónico barroco erigido na diocese de Leiria no século XVIII»¹¹⁰.

¹¹⁰ Mendes, Rui Manuel Mesquita. "Igreja do Senhor Jesus dos Milagres da Ribeira de Agodim (Bispado de Leiria), no contexto da arquitectura religiosa da Grande Estremadura no século XVIII". In *Processo Histórico da Diocese de Leiria-Fátima: Congresso Evocativo do Centenário da Restauração*, 335-363. Diocese de Leiria, 2020, p.349.

Assim, o Santuário do Senhor dos Milagres é, sem dúvida, um caso de estudo de grande importância, merecendo ser mais amplamente conhecido e valorizado no panorama da arte religiosa portuguesa.

«Santuário do Senhor Jesus dos Milagres, desperta a quem o visita, seja romeiro do Senhor dos Milagres, ou simples turista, uma sempre renovada sensação de encanto, misto de paixão e admiração, pela grandiosidade do edifício, a esplendorosa vista das suas bem delineadas arcadas e elegância do frontispício barroco, as esbeltas torres com traço de Korrodi, ou ainda pela carga mística do interior da Igreja, o imponente Altar Mor, os mármore, a abóbada, o núcleo de pintura, o rico espólio de azulejo do Juncal, os magníficos púlpitos de fina lavra, no seu todo, um conjunto de excepcional sumptuosidade arquitectónica.» ¹¹¹ (Lacerda, J.F., 1911).

¹¹¹ Prefácio à segunda edição do livro: *Breves Apontamentos para a História da Fundação da Igreja do Senhor Jesus dos Milagres no Concelho de Leiria*, Padre José Ferreira de Lacerda (2007), p.ix.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação teve como principal objectivo analisar os Santuários de Nossa Senhora da Encarnação, Nossa Senhora da Nazaré e Senhor Jesus dos Milagres como três casos distintos situados na zona Centro de Portugal, com o intuito de identificar as atitudes barrocas na sua concepção arquitectónica e compreender as linguagens específicas utilizadas em cada um, bem como o seu papel no contexto dos santuários barrocos em Portugal.

A pesquisa centrou-se na análise arquitectónica e simbólica destes espaços, destacando como estes dialogam com a paisagem envolvente e traduzem, através da monumentalidade barroca, os valores espirituais e culturais da época. Para o efeito, foi necessário compreender o seu contexto, assim como o uso do estilo e da linguagem característicos do barroco em Portugal.

A análise destas composições arquitectónicas visa evidenciar a riqueza e diversidade das manifestações do barroco cénico no contexto religioso, assim como demonstrar como a arquitectura barroca em Portugal ultrapassa a simples construção de templos, funcionando como um instrumento de dramatização do espaço sagrado. Estes santuários, para além de serem locais de culto e devoção, reflectem a capacidade de articulação entre a espiritualidade e a monumentalidade arquitectónica, criando um diálogo que transcende as dimensões do tempo e do espaço.

Através da integração da arte, da fé e do território, os santuários barrocos criam uma experiência imersiva que reforça tanto a devoção religiosa quanto a identidade cultural da região. Este estudo sublinha a importância dos santuários barrocos como marcos arquitectónicos essenciais, não só na sua contribuição para as práticas devocionais, mas também como parte integral do património arquitectónico da zona Centro de Portugal.

Através do percurso metodológico traçado, considera-se terem sido alcançados os objectivos propostos, ao revelar os elementos distintivos de cada santuário e o seu contributo para a consolidação de uma identidade religiosa e arquitectónica na região.

No Santuário de Nossa Senhora da Encarnação, a sua imponente escadaria torna-se o elemento cenográfico por excelência, traduzindo a ascensão espiritual pela integração do percurso do peregrino com a paisagem envolvente. Situado no Monte de São Gabriel,

o templo destaca-se pela sua harmoniosa interacção com a cidade de Leiria, criando uma experiência que é tanto arquitectónica como simbólica.

Já o Santuário de Nossa Senhora da Nazaré representa um paradigma da conjugação entre a monumentalidade barroca e a funcionalidade devocional. A galilé circundante e a adaptação à topografia do Sítio revelam uma intenção arquitectónica que articula as dimensões cénica e comunitária, enfatizando a transição entre o profano e o sagrado. Este espaço assume-se como catalisador de transformação urbana, reafirmando o seu papel central na vivência religiosa e cultural da região.

Por fim, o Santuário do Senhor Jesus dos Milagres consolida-se como um exemplo paradigmático do barroco joanino, destacando-se pela teatralidade da sua fachada e pela monumentalidade da sua concepção arquitectónica. A sua integração no contexto da diocese de Leiria, bem como a ligação estilística aos estaleiros do Convento de Mafra, sublinham a relevância deste templo enquanto expoente do barroco português, imbuído de simbolismo e de uma riqueza estilística notável.

Apesar das contribuições que se julga terem sido alcançadas, é importante sublinhar os desafios encontrados, como a fragmentação de fontes históricas e a necessidade de uma análise mais profunda da interacção dos santuários com o urbanismo local. Tais questões apontam para a possibilidade de futuras investigações, nomeadamente no que concerne ao impacto social e económico destes espaços no contexto contemporâneo.

Em síntese, a dissertação teve como objetivo reafirmar a importância dos santuários barrocos enquanto marcos arquitectónicos e culturais. Ao dialogar com a paisagem e com as comunidades locais, estes espaços transcendem o seu papel religioso, consolidando-se como património vivo, que continua a moldar a identidade da região Centro de Portugal.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, F. (1917). História da Igreja em Portugal. Coimbra: Imprensa Académica.
- AZEVEDO, C. (1985). Igrejas de Portugal. Lisboa: Difel, Difusão Editorial e Bertrand Editora.
- BEBIANO, R. (1987). D. João V, Poder e Espectáculo. Lisboa: Livraria Estante Editora.
- BOGA, M. (1996). D. Fuas Roupinho e o Santuário da Nazaré. Nazaré: Confraria de Nossa Senhora da Nazaré (Reedição de 2012).
- BONIFÁCIO, H. (2001). As diferentes interpretações da Arquitectura Barroca em Portugal - Notas para uma metodologia. Revista Arquitectura Lusíada, 1 (pp. 177-186).
- CLARO.ESCURO. (1988). Unidade e Transformação - Nota acerca de uma estética da arquitectura Barroca. (Rodrigues, M. J. M.). Revista de Estudos Barrocos, 1 (pp.77-80).
- CLARO.ESCURO. (1989). Metamorfoses do “Reinado do ouro” (Bebiano, Rui). Revista de Estudos Barrocos, 2 e 3 (pp. 35-40).
- FIALHO, J. J., CLEMENTE, D. M., FERNANDES Luís, M. A., SILVESTRE, M. Â., & PENTEADO, P. (2002). Santuário da Senhora da Nazaré - Apontamentos para uma cronologia (de 1750 aos nossos dias). Lisboa: Edições Colibri; Confraria de Nossa Senhora da Nazaré.
- GIL, J. (2003). Nossa Senhora de Portugal, Santuários Marianos. Lisboa: Intermezzo.
- GRANADA. A. G. G. (1996) Nazareth, Pederneira - Sítio - Praia. Alcobça: Tipografia Alcobacense.
- LACERDA, J. F. (1911). Breves Apontamentos para a História da Fundação da Igreja do Senhor Jesus dos Milagres no Concelho de Leiria. Leiria: Fábrica da Igreja Paroquial dos Milagres (Reedição de 2007).
- LARCHER, T. B. L. S. (1904) Memoria sobre o Templo e Culto de Nossa Senhora da Encarnação, Padroeira da Cidade de Leiria. Leiria: Typ. Leiriense.
- LEVENSON, J. A. (1993). Portugal and the World in the Age of Dom João V (A. J. R. Russel-Wood) pp. 15-29; Portuguese Baroque Architecture (Wohl, Hellmut) pp. 139-166. The Age of the Baroque in Portugal. Washington: National Gallery of Art.

MARTINS, M. F. S. (1997). História do Santuário dos Milagres. N.º60 a 69. Azulejos do Juncal. (pp. 138-157). Alcobaça: Tipografia Alcobacense.

MENDES, Rui Manuel Mesquita. (2020) Igreja do Senhor Jesus dos Milagres da Ribeira de Agodim (Bispado de Leiria), no contexto da arquitectura religiosa da Grande Estremadura no século XVIII. In Processo Histórico da Diocese de Leiria-Fátima: Congresso Evocativo do Centenário da Restauração, (pp. 335-363). Diocese de Leiria.

NOBERG-SCHULZ, C. (1979). Architettura Barocca. Milano: Electa Editrice.

O Couseiro (1868). Memórias do Bispado de Leiria (pp. 71-74). O Couseiro. Braga: Typographia Lusitana.

PENTEADO, P. (1997). A construção da memória nos centros de peregrinação. COMMUNIO, Revista Internacional Católica (pp. 329-344).

PENTEADO, P. (1998). Peregrinos da Memória, O Santuário de Nossa Senhora da Nazaré, 1600-1785. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa, Universidade Católica Portuguesa.

PIMENTEL, A. F. (1989). Dicionário da Arte Barroca em Portugal. Lisboa: Editorial Presença.

RAPOSO, F. H. (1985) Estremadura e Ribatejo, em passeio de braço dado. Lisboa: Mobil Oil Portuguesa.

Reitoria da Universidade do Porto - Governo Civil do Porto. (1991). O Barroco e a cultura religiosa (Atanázio, M. C. M.) Actas do I Congresso Internacional do Barroco. Volume I (pp. 151-175) Porto: Reitoria da Universidade do Porto - Governo Civil do Porto. (1991).

Reitoria da Universidade do Porto - Governo Civil do Porto. (1991). Missões Populares e Festa Barroca: Um aspecto da sensibilidade colectiva (Santos, E.) Actas do I Congresso Internacional do Barroco. Volume II (pp. 641-648). Porto: Reitoria da Universidade do Porto - Governo Civil do Porto. (1991).

RODRIGUES, M. J. M., SOUSA, P. F. & BONIFÁCIO, H. M. P. (1991) Vocabulário Técnico e Crítico de Arquitectura. Lisboa: Quimera Editores.

SALDANHA, S. C. (2020). A imagem titular do Santuário de Nossa Senhora da Encarnação de Leiria: Modelos e reconfigurações estéticas. Processo Histórico da Diocese de Leiria-Fátima (pp. 353-365).

SARAIVA, J. (1929). Monumentos de Portugal, Leiria. Porto: Litografia Nacional

TAPIÉ, V. (1972). Barroco I e Classicismo. Lisboa: Editorial Presença.

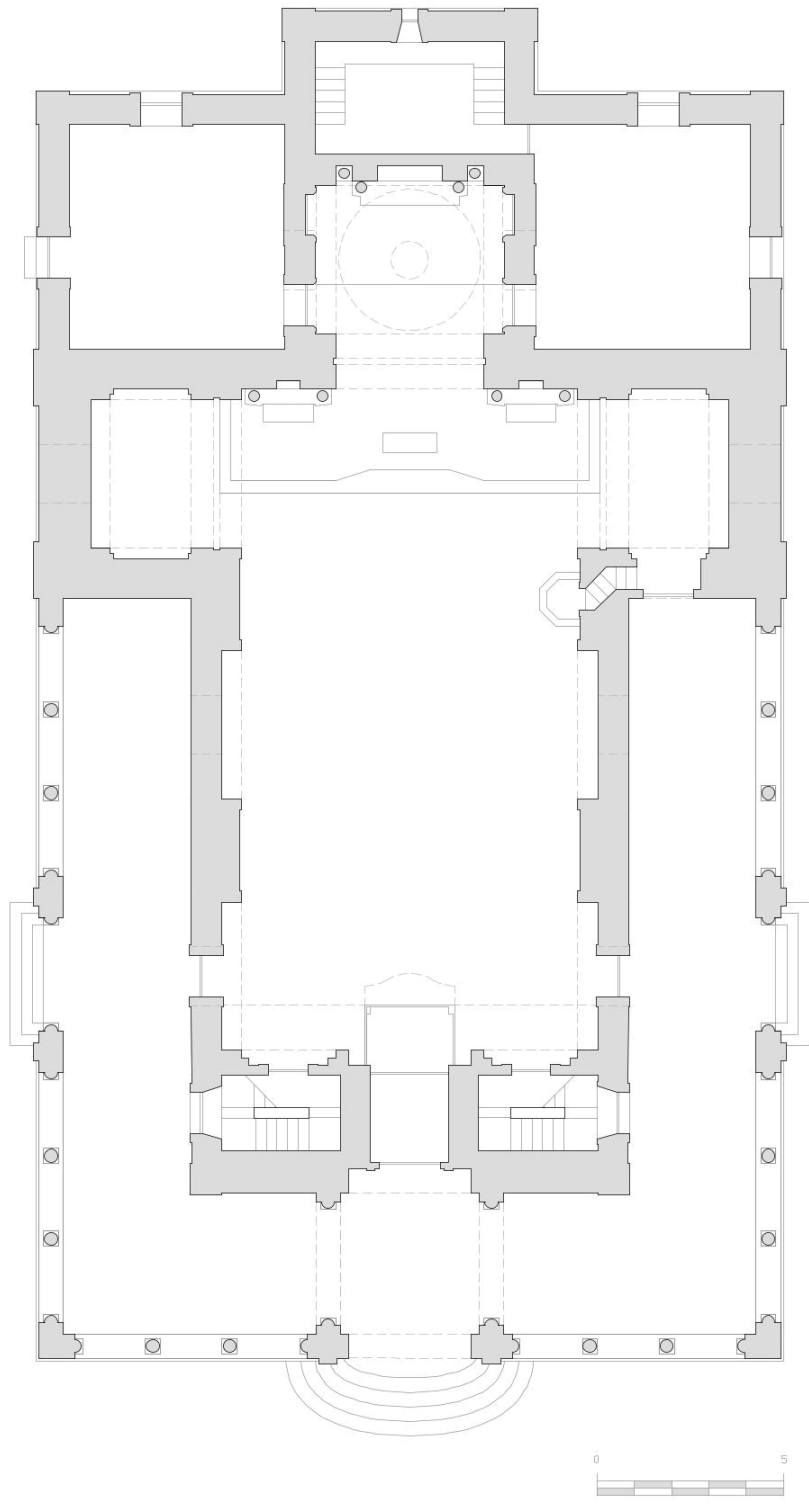
APÊNDICES

LISTA DE APÊNDICES

- | | |
|------------|--|
| Apêndice A | - Planta do Santuário de Nossa Senhora da Encarnação, Leiria. |
| Apêndice B | - Alçado do Santuário de Nossa Senhora da Encarnação, Leiria. |
| Apêndice C | - Desenho do Santuário de Nossa Senhora da Encarnação, Leiria. |
| Apêndice D | - Desenho do Santuário de Nossa Senhora da Encarnação, Leiria. |
| Apêndice E | - Planta do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré. |
| Apêndice F | - Alçado do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré. |
| Apêndice G | - Desenho do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré. |
| Apêndice H | - Desenho do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré. |
| Apêndice I | - Planta de Localização do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres, Leiria. |
| Apêndice J | - Planta do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres, Leiria. |
| Apêndice K | - Alçado do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres, Leiria. |
| Apêndice L | - Desenho do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres, Leiria. |
| Apêndice M | - Desenho do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres, Leiria. |
| Apêndice N | - Desenho do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres, Leiria. |

APÊNDICE A

Planta do Santuário de Nossa Senhora da Encarnação, Leiria



APÊNDICE B

Alçado do Santuário de Nossa Senhora da Encarnação, Leiria



APÊNDICE C

Desenho do Santuário de Nossa Senhora da Encarnação, Leiria



03/11/18

APÊNDICE D

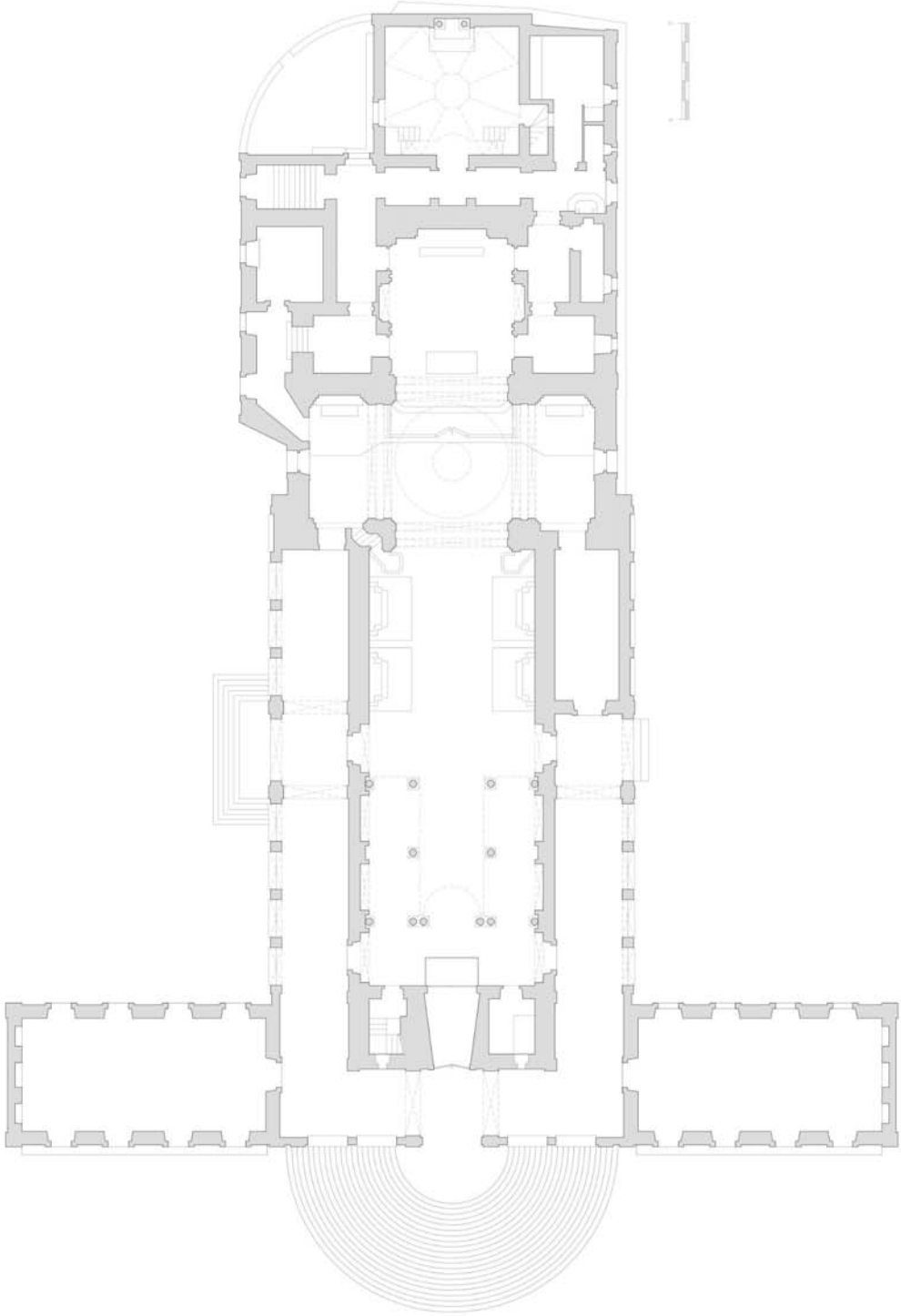
Desenho do Santuário de Nossa Senhora da Encarnação, Leiria



20/11/10
F

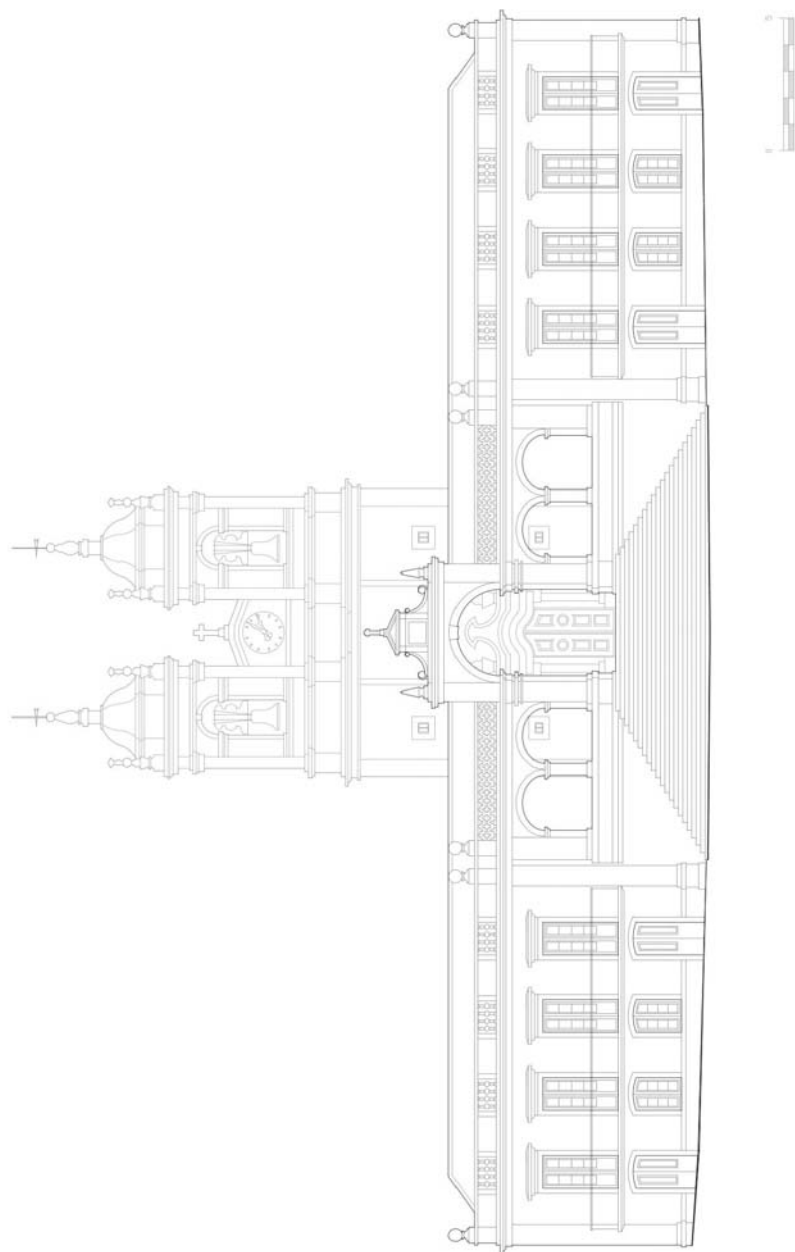
APÊNDICE E

Planta do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré



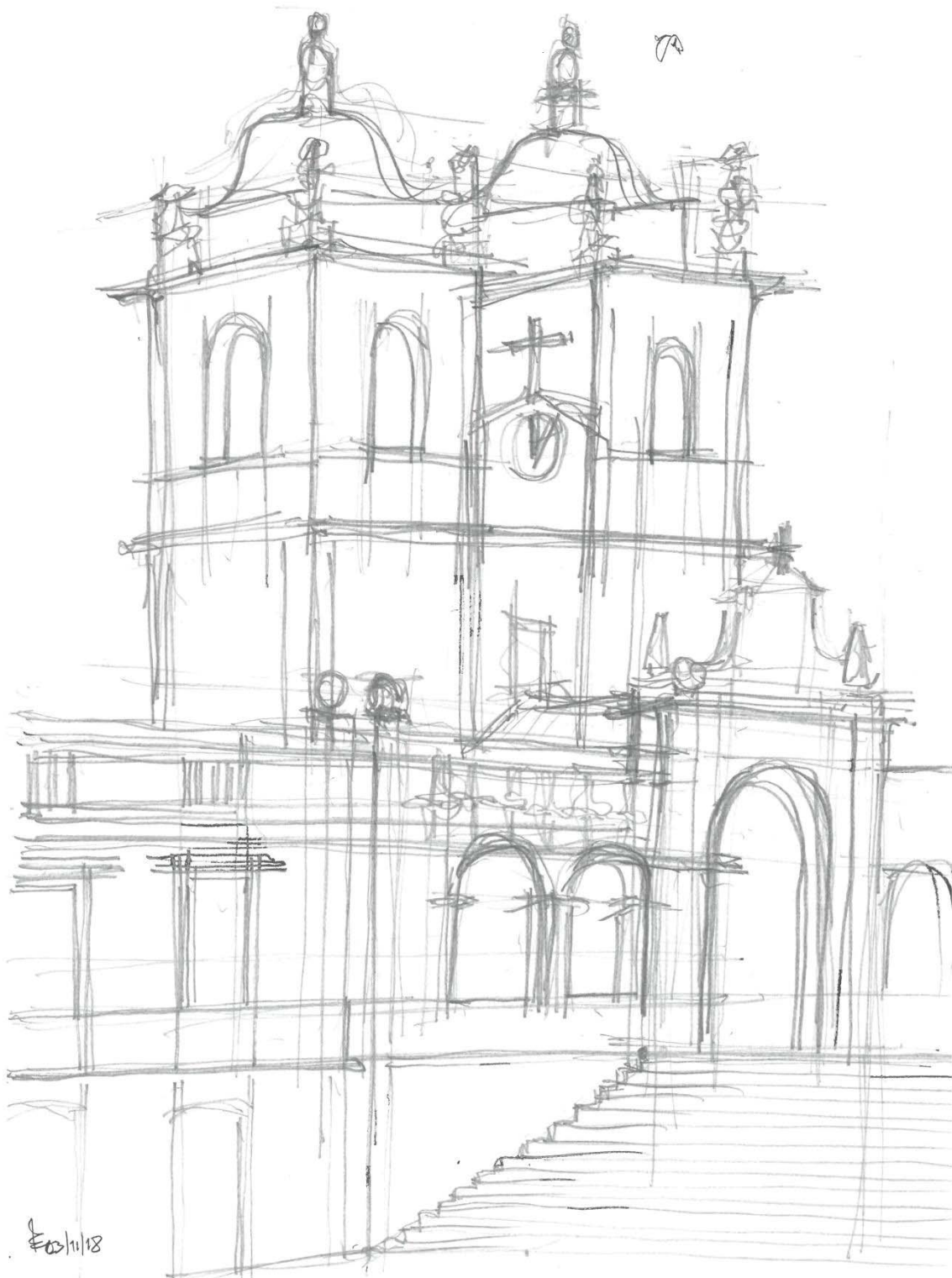
APÊNDICE F

Alçado do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré



APÊNDICE G

Desenho do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré



APÊNDICE H

Desenho do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré



£.05/11/18

APÊNDICE I

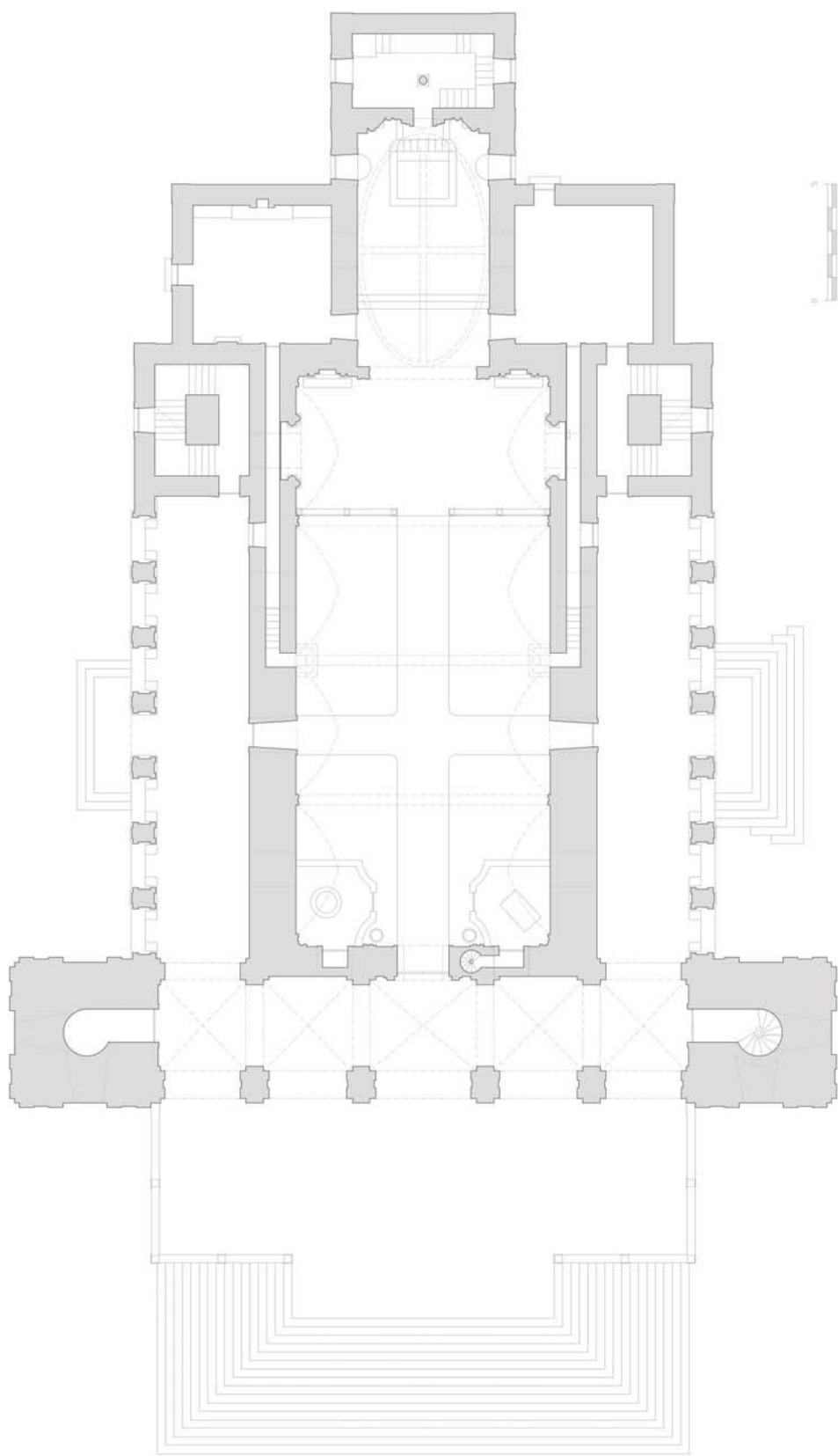
Planta de Localização do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres, Leiria



Escala 1,500

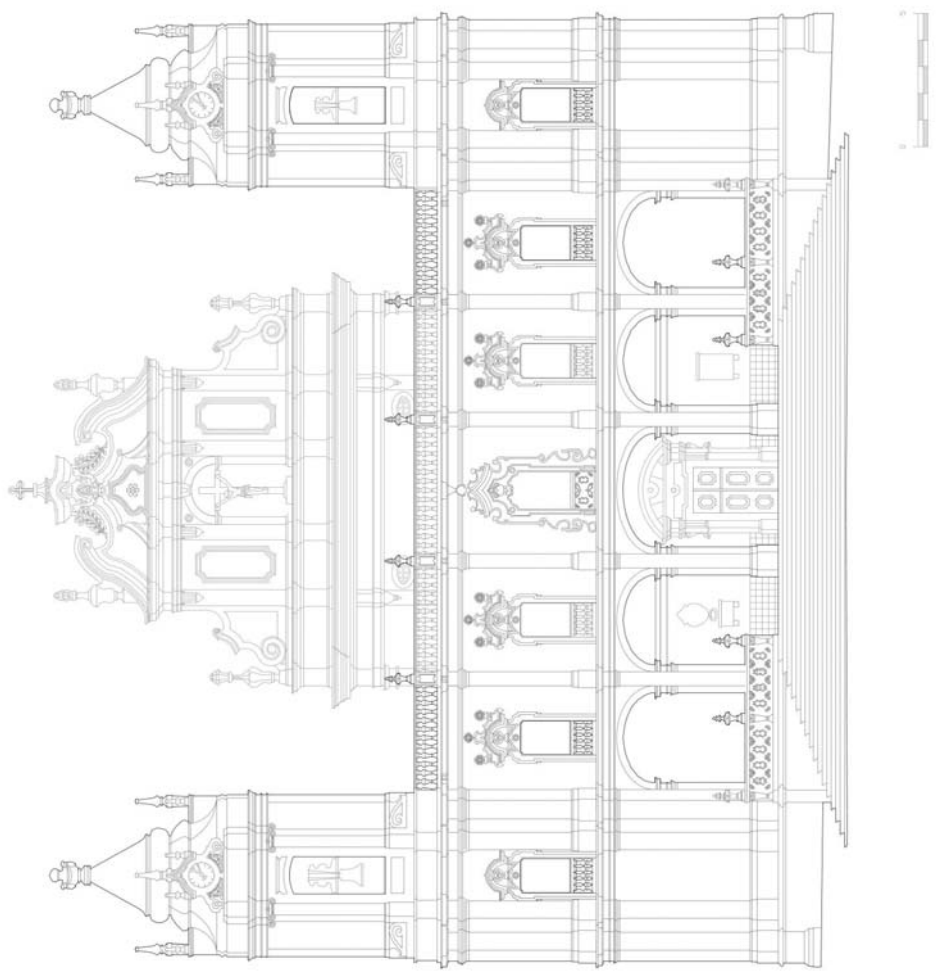
APÊNDICE J

Planta do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres, Leiria



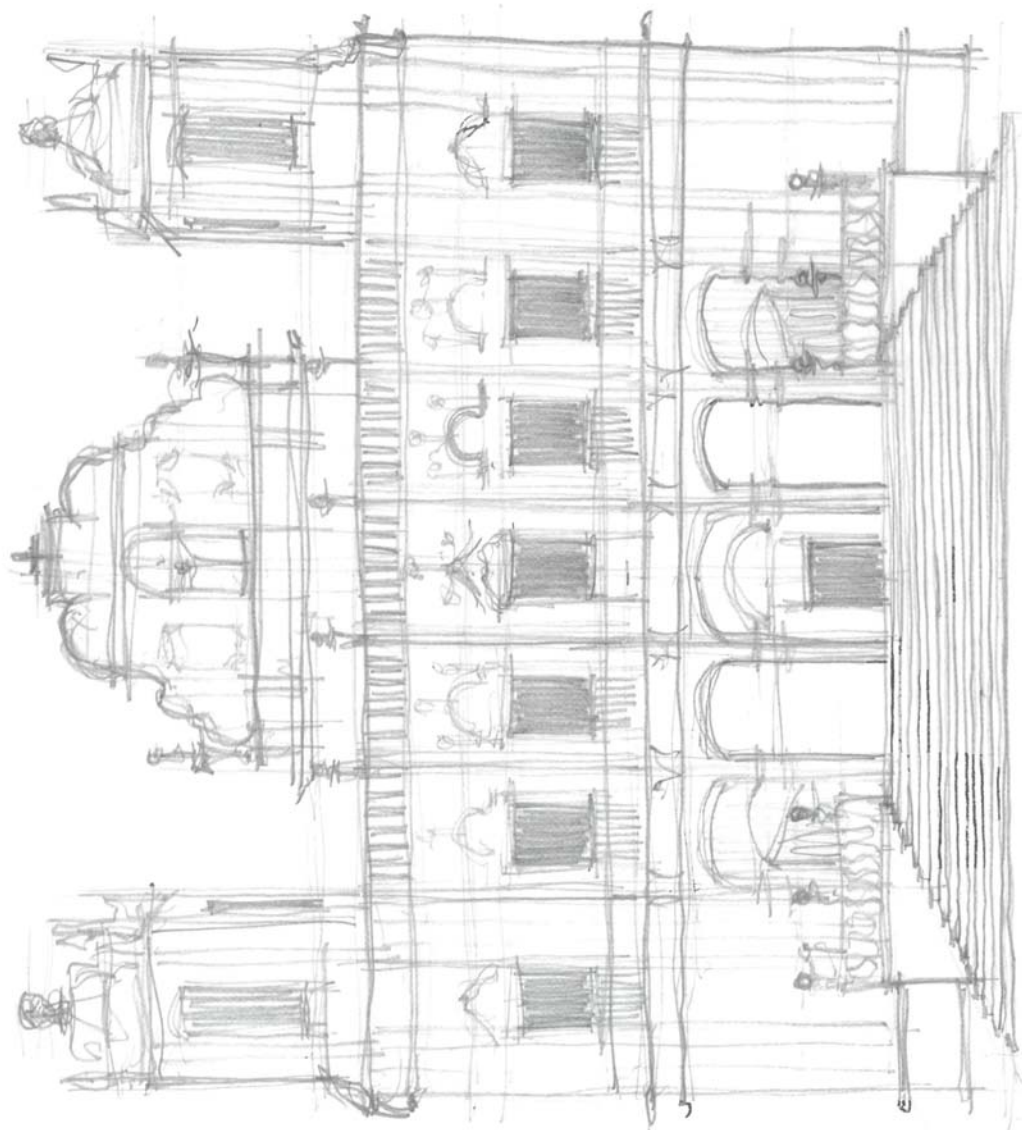
APÊNDICE K

Alçado do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres, Leiria



APÊNDICE L

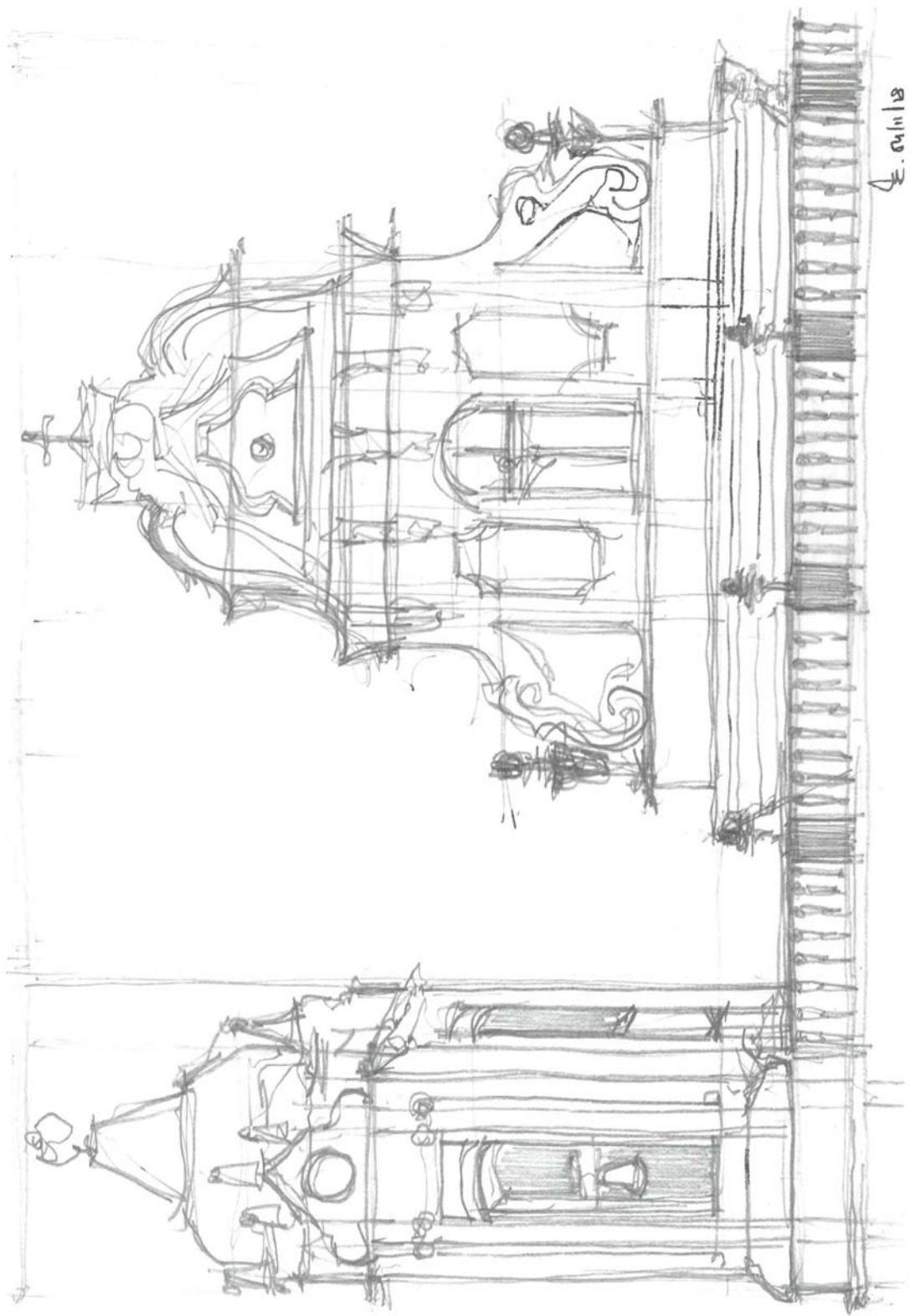
Desenho do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres, Leiria



03/11/18

APÊNDICE M

Desenho do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres, Leiria



APÊNDICE N

Desenho do Santuário do Senhor Jesus dos Milagres, Leiria



