

AS RELAÇÕES ARTÍSTICAS ENTRE A ITÁLIA E PORTUGAL

Creio, ter chegado o momento de nos ocuparmos antes de problemas circunscritos, mais precisos, para os quais novos documentos, novos estudos comparativos, estão fornecendo os elementos renovadores. As recentes viagens de Cecchi e Fiocco, que recordamos com tanta simpatia, sobretudo a de Lavagnino mais especialmente orientadas no objectivo que hoje estudamos, serão um primeiro passo para um juízo mais preciso e autorizado sôbre o fruto e o sentido histórico das relações artísticas entre a Itália e Portugal, nos seus múltiplos aspectos.

*

*

*

Não é na arte medieval portuguesa que devemos procurar as influências da Itália. Portugal foi na Idade Média uma nação essencialmente peninsular e todo o esforço se concentrou precisamente em consolidar a sua personalidade política. A par dêste facto histórico essencial foram a Espanha e a França

os países que maior influência exerceram no seu desenvolvimento económico, cultural, religioso e — logicamente — na formação artística, sobretudo graças à acção preponderante das Ordens de Cluny e Cister.

É natural que fôssem os países que essencialmente contribuíram para a formação da nação os que igualmente dominassem a génese da sua arte.

Mas a partir do século xv, quando Portugal pela expansão e descobertas marítimas deixa de ser uma nação peninsular para ser uma nação no orbe — a arte portuguesa integra-se na arte europeia — e a Itália é naturalmente um dos países com o qual a interpenetração artística é mais intensa e viva, cheia dos deslumbramentos de toda a revelação. É assim que na primeira metade do século xv um António Florentim é pintor de D. João I, como Álvaro Pires de Évora pinta para Pisa, Nicosia e Volterra. É no fim do século xv que vem para Portugal a famosa Bíblia dos Attavanti e alguns medalhões dos Della-Robbia, esculturas de barro esmaltado do sul de Itália se não da própria Sicília.

Não insisto na decantada viagem e estada de Sansovino entre nós, citada por Vasari, mas de cuja passagem não há o menor vestígio documental ou artístico.

Com os descobrimentos e a expansão portuguesa no Mundo — no mundo exótico da colonização como no mundo económico e humanístico da Europa — vem um sentido universal da cultura, da política, da arte e da própria vida e relações entre os homens. Por

isso uma participação nas idéas e sentimentos colectivos — idéa europeia da cultura humanista e expansão na Europa da estética do Renascimento italiano.

A evolução da arte portuguesa está pois intimamente ligada à evolução política e económica da nação.

Mas não é ainda no reinado de D. Manuel, a-pesar-da embaixada a Roma de um Tristão da Cunha, o momento das duas estéticas italiana e nacional se compreenderem e assimilarem. Tanto o *Renascimento italiano* representa a revivescência de uma arte requintada, estilizada e idealista, inspirada na estética greco-romana, assim o *Manuelino* se gerava na hibridez de uma orgânica arcaica e de uma decoração naturalista e primitiva. As duas artes exprimiam sentimentos demasiadamente diferentes, quasi opostos, para se penetrarem.

A Itália não podia ser a origem inspiradora da *arte das descobertas*. Como havia de, uma arte tradicional e clássica, humanista na educação e equilibrada no sentimento das proporções, mediterrânea no seu antropomorfismo, exprimir a descoberta, não do mundo clássico antigo, mas de novos mundos desconhecidos, de uma nova natureza, obcecada por novas formas, outras azáfamas, outros dramas — mais cósmicos do que humanos?

Assim como seria impossível pedir à arte da Renascença temas para exprimir o sentimento do élan histórico nacional, assim as formas em que a arte naturalista e atlântica do reinado das descobertas se exprimiu, eram uma linguagem estranha e bár-

bara para os olhos requintados da cultura e do gosto florentinos. É certo que a par dos temas essenciais, heráldicos, emblemáticos ou evocativos do simbolismo do mar, surgem na decoração manuelina temas lombardos do Renascimento; mas a interpretação e realização plástica desses temas estão fora do espírito com que a Grécia ou Roma os tinha criado e com que a Itália os tinha feito *renascer*.

O espírito do *Renascimento italiano* só entra em Portugal no reinado de D. João III, tanto na arquitectura como na pintura e nas artes menores.

Antes porém, é talvez o momento de meditar um pouco sobre a filosofia e leis gerais destas influências e da ordem segundo a qual as formas se penetram.

Se no desenvolvimento geral das artes, estas se geraram e evoluíram segundo certa hierarquia — primeiro a arquitectura, depois a escultura e por fim a pintura — já na penetração das influências exteriores a ordem é por vezes inversa e é pelas artes menores e formas ornamentais que uma nova estética primeiro se assimila. Assim, na evolução da arte portuguesa, primeiro domina a arquitectura que logo no românico dos séculos XII-XIII consubstancia uma das formas mais expressivas do sentimento nacional; no séc. XIV é a escultura que nesse ciclo essencial dos túmulos de Coimbra, Braga e Alcobaça tem o seu período áureo; por fim no séc. XV com Nuno Gonçalves surge a pintura logo levada a uma das mais altas expressões do génio luso.

Mas se esta foi pois a evolução natural da arte nacional, já nas importações das influências do

Renascimento o caminho seguido foi o inverso. Primeiro chegaram as formas decorativas, mais fáceis de compreender e atrair, e que encontravam menos resistências na assimilação. As formas arquitecturais porém, mergulhando nos séculos pelas raízes mais tenazes da sua orgânica — opuzeram uma resistência mais difícil de deslocar. Assim a Renascença italiana entrou em Portugal primeiro pelas obras de escultura figurativa e decorativa dos Mestres francezes de Coimbra e da decoração plateresca dos Castilhos; mas o Renascimento clássico só mais tarde teve em Diogo de Torralva, na obra prima do claustro paladiano de Tomar, a sua mais notável expressão. Pode dizer-se que na primeira metade do séc. XVI a influência da arte italiana em Portugal é ainda indirecta e segue, como na tradição medieval, a via peninsular ou francesa. Mas nos meados do séc. XVI e sobretudo no seu último quartel, surge, pela primeira vez, a influência directa, essencial e renovadora da arte italiana, quer na pintura quer na arquitectura.

No quadro geral das nossas relações artísticas, este período é um dos mais interessantes e sobre o qual deviam recair as investigações documentais e a crítica comparada das obras.

O élan essencial na história da arte portuguesa e das relações artísticas de Itália e Portugal — dá-se nos meados do séc. XVI, mas então com uma tal importância e um tal domínio que creio não se acentuou ainda bem, até hoje, toda a extensão e profundidade dessa interpenetração.

Não temos agora tempo e está fora da minha

autoridade, embora o não esteja da minha curiosidade, insistir no paralelismo das influências literárias, artísticas e culturais que caracterizam este período. Seria fácil contrapor ao poeta medieval e peninsular — Gil Vicente — a cultura, a forma e o requinte de um Camões.

Como se pode contrapor ao génio gótico de um Nuno Gonçalves, de um Cristóvão de Figueiredo, de um Vasco Fernandes, a nova estética, italiana, de um Francisco de Holanda, de um Gaspar Dias ou de um Campêlo.

Quando falamos das influências — falamos das da cultura e da estética das formas — não do sentimento — que esse é sempre essencialmente nacional, sobretudo nos grandes artistas mais representativos.

Seria cegueira não reconhecer a inspiração petrarquiana na arte de Camões, como seria heresia inimaginável desconhecer o sentimento nacional que inspira e eleva os *Lusíadas* à mais alta significação histórica e simbólica do génio de um povo.

É nos meados do século xvi que esmorece então a influência tradicional, peninsular e franco-flamenga do Norte e, a par do humanismo e do classicismo na cultura literária, vem o italianismo no gosto das artes.

A própria arte de Nuno Gonçalves que dos meados do século xv até meados do século xvi gerara um século de pintura nacional, que domina a pintura peninsular e é o mais notável e original da história da pintura portuguesa — século de pintura que será exposto dentro de poucos meses ao mundo — a própria pintura muda de inspiração e de estilo e a partir

dos meados do século xvi sopra sobre ela um espírito italiano, na composição, na côr e na iconografia.

Gaspar Dias, que pintou em S. Roque, Campêlo (que Francisco Manuel de Melo havia de citar mais tarde como uma das grandes glórias da pintura nacional), Vanegas que faria e assinaria o retábulo da Luz, Fernão Gomes de que há desenhos e tábuas identificadas, foram artistas enviados a Itália na segunda metade do século xvi, na peregrinação que Francisco de Holanda iniciara em 1537-1547, e de lá trouxeram, com dotes artísticos que Holanda não possuía, as influências que dominavam a pintura europeia da época.

Emfim, na arquitectura e no último quartel do século xvi, é chamado *Felipe Terzio* a Portugal, engenheiro e architecto, nascido em Bolonha, formado e educado em Pesaro na corte de um Della Rovere.

Neste período crucial para as relações artísticas entre Itália e Portugal, que é o último quartel do século xvi, Felipe Terzio representa uma das personalidades que maior influência exerceram na arte portuguesa, quer pelas obras que delineou ou fez executar, quer pela escola de arquitectura que criou e que domina ainda a primeira metade do século xvii. Baltazar Álvares (que lhe havia de suceder nos cargos), Diogo Marques Lucas (mestre de S. Bento do Porto), Pedro Nunes Tinoco pai de João Nunes Tinoco que assinaria a planta de S. Vicente de Fora, (hoje na posse da Academia Nacional de Belas Artes), são seus discípulos e foram eles e os Turria-

nos, descendentes de Leonardo Turriano de Milão, que deram às construções civis, militares ou religiosas do século xvii o carácter nacional de robustez e sobriedade, uma das constantes mais características do espírito da arquitectura nacional.

A arte e a influência de Terzio são um dos temas mais tentadores no estudo das relações artísticas entre a Itália e Portugal. E não podemos esquecer a contribuição que a publicação das cartas de Terzio por Trindade Coelho e G. Battelli trouxe, senão para a identificação da sua arte, pelo menos para o ambiente da época e estudo das suas relações.

Felipe Terzio nasceu em Bolonha em 1520; foi aluno da Escola de Matemática e Engenharia Militar na corte de Garibaldo Della Rovere em Pesaro. Ali fez vários trabalhos de 1542 a 1560 e em 1563-64 é já engenheiro e architecto na Corte trabalhando nas fortalezas de Senigaglia, Pesaro e Urbino. Mas em 1576, após um incidente ligado ao casamento do seu filho Alfonso, é obrigado a refugiar-se num convento donde parte para Roma. É aí, na primavera de 1576, que recebe a proposta do embaixador de Portugal para vir para Lisboa como mestre de arquitectura e fortificações.

Em 1577 está já em Lisboa (S. Viterbo, *Dic. Archit.*, III). Em 1578 acompanha D. Sebastião a Alcácer Kibir como capitão de artilheiros. Sabe-se que Terzio, Nicolau Frias e mais dois engenheiros portugueses acompanharam a fatal expedição. Terzio é ferido e feito prisioneiro, resgatado mais tarde pelo cardeal Rei. Mas o sultão quer guardá-lo como

engenheiro, o que o obriga a evadir-se para Ceuta de onde embarca enfim para o Reino.

Em 1579 recebe já na corte a sua tença com o hábito de Cristo e em 1580 é mestre de tôdas as obras régias.

É então em Portugal o architecto de confiança de Felipe II, amigo de Cristóvão de Moura, consultado pelo Duque de Alba sobre problemas de fortificação (S. Julião). E entre 1580 e 1597, data da sua morte, Terzio intervém na maior parte das obras de arquitectura civil, militar e religiosa do Reino. Mestre de tôdas as obras régias (1580) e das obras militares do Crato, Santiago e Aviz, fez os arcos de triunfo para a entrada de Felipe II em Lisboa; foi êle o encarregado de preparar os aposentos reais, como é dêle a traça do Pavilhão da Praça da Ribeira (1582).

Entre 1587-88 fortifica parte da costa desde o Cabo de S. Vicente, Setúbal (forte de S. Felipe) e Peniche, até à foz do Lima (forte de S. Tiago).

São dêle os aquedutos de Vila do Conde, Coimbra e Tomar.

Mas a sua actividade não se exerce menos na arquitectura religiosa. Tem-lhe sido atribuídas (Haupt) sem base documental, as igrejas de S. Roque, Santo Antão, (1579, que parece ser de Baltazar Álvares) e Destêrro; como mais tarde Watson lhe atribuiu a galeria do Paço do Bispo (Coimbra), esta sem verosimilhança; outros a traça de S. Vicente de Fora, cuja *planta segunda do pavimento e oficinas*, hoje na posse da Academia Nacional de Belas Artes, é já do século xvii, assinada por João Nunes Tinoco.

Os cronistas augustinianos do séc. xvii dizem ser dêle o *Colégio Novo* de Coimbra (hoje Misericórdia) e deviam sabê-lo porque o Colégio era da ordem. O claustro, admirável de proporções e gosto, é certamente uma das suas obras primas. A primeira pedra teria sido lançada em 1583 quando foi a Coimbra inspeccionar, se é que não dirigiu, as obras da ponte sôbre o Mondego e as dos Mosteiros de S. Francisco e Santa Clara-a-Velha nas margens do rio.

O contrato de 1587 para o claustro paladiano de Tomar, encontrado pelo Sr. Coronel Garcez Teixeira e publicado por Sousa Viterbo, é exclusivamente para o acabamento das obras (1587-1588), cuja traça e grande parte da construção, pertenciam indiscutivelmente a Diogo de Torralva (1558 a 1566), como se deduz do texto dos dois contratos (Sousa Viterbo, *Dic. Arq.*, m). Deu ainda o risco para o convento de Palmela só executado mais tarde (ca. de 1610?). Também lhe tem sido atribuída a Cartuxa de Évora — mas a obra é tardia de mais.

Pertence-me a responsabilidade de lhe atribuir o *Mosteiro da Serra do Pilar* com a igreja e claustro circulares. O primeiro mosteiro da Serra não foi o actual mas um outro, mais modesto, transferido de *S. Salvador de Grijó* para aqui, já pertencente aos Cónegos Regrantes. A primeira pedra foi lançada em 28 de Agosto de 1538 na Serra de Quebrantões ou da Meijoeira (como então se chamava à futura Serra do Pilar) e os seus mestres foram Diogo de Castilho e João de Ruão, conforme eu revelei lendo uma das cartas de Fr. Braz em que descreve a ceri-

mónia da fundação. Era uma igreja de uma nave, com a sua tôrre de sinos, quadrada.

A fundação do actual Mosteiro é de 1598, quando Terzio era já falecido (10 de Abril de 1597); mas isso não exclue a possibilidade de que a planta seja sua, como sucedeu a tantos monumentos, só aprovada e executada muitos anos depois da sua traça. Do palácio de Carlos v, de Machuca, foi feito o modelo de madeira em 1539 e só três anos depois é que o imperador aprovou os planos *em papel milanez*. A construção do mosteiro da Serra do Pilar, iniciada em 1598, supõe uma traça anterior, de 1597 ou mesmo antes, isto é, ainda em vida de Terzi. De facto quando considero a originalidade da planta, a traça circular da igreja, e sobretudo do claustro (ainda mais rara) e as tradições e obras dos architectos nacionais contemporâneos, não vejo mestre algum português cujo estilo e sentimento permitam atribuir-lhe tal concepção.

Conhecemos as obras de Miguel de Arruda (aliás falecido em 1563), dos dois Álvares e Diogo Marques, para falar nos mais importantes da época, com obras seguramente averiguadas. O estilo de qualquer dêles traduz um espírito totalmente diferente, e até oposto, à arte da Serra do Pilar.

É ocasião de notar como em Itália o conceito dinâmico das massas e formas herméticas da arte romana se pode opôr ao conceito especial nórdico, às infinitas perspectivas, aos jogos de luz e côr que são a essência da arte lombarda e veneziana.

Portugal, que é veneziano na pintura, é romano

em architectura. — *Romano* no *românico* que, melhor que nenhuma arte exprimiu o seu sentimento plástico, — *romano* no *manuelino* cujas proporções tomam por vezes uma grandeza impressionante (Tomar), *romano* no *próprio barrôco* em que, como já por várias vezes acentuei, revive um dos sentimentos mais constantes da arte portuguesa.

Assim, na arte dos séculos xvi-xvii, a architectura portuguesa, dos Álvares, dos Tinoucos e dos Turrianos, estes assimilados pelo ambiente nacional, é feita de massas fechadas, pesadas, robustas e estáticas, como o sentimento tradicional — *romano* — em que se inspiram. Na obra de Terzio porém, transparece um sentimento espacial em que se procura envolver as formas numa luz melódica, e as perspectivas em harmonias de claro-escuro que são um dos encantos da sua arte.

O *Colégio Novo* de Coimbra é paladiano no jogo das saliências e dos vazios, como o interior de S. Vicente de Fora é ainda de uma bela concepção espacial.

Mas tão diverso e imperativo é o sentimento plástico dos povos, que os discípulos e continuadores portugueses de Terzio estão mais perto de Herrera, que não conheceram, e da sua arte hermética — que em Valladolid evoca Roma — que do Barrôco espacial e aéreo de Terzio, em cuja escola de architectura muitos dêles se formaram.

O Mosteiro da Serra do Pilar é por isso, na sua composição movimentada e perspectivada, em que a colunata do claustro sobe no ar, envolta de luz,

nos jogos picturais de um Tiepolo — mais obra da inspiração de Felipe Terzio que dos barroquistas nacionais.

Se a data da construção (1598 ?) nos leva a conjecturar que o mestre da obra foi certamente um Baltazar Álvares, um Tinouco ou um Diogo Marques, discípulos e continuadores de Terzio em Lisboa, Coimbra e Pôrto, essa direcção explica por um lado o respeito pela concepção do Mestre e as deficiências da execução (notadas por Watson) de discípulos que lhe foram inferiores.

Assim certas formas decorativas tendem a uma secura que no exterior, e sobretudo no interior da igreja, como já notára Watson, fazem murchar a idéa primitiva. Mas o claustro, onde o sentido da composição domina o da execução, a essência da arte de Terzio transparece mais pura e estranha ao sentimento nacional — de S. Bento e do Colégio Novo do Pôrto — para só falar em obras contemporâneas que lhe são visinhas. Mas há ainda uma razão de ordem histórica — e lógica — que me confirma na plausibilidade de esta traça ser devida a Terzio. É que o prior-mór que tomou a iniciativa desta obra foi D. Américo, homem de gosto e «de generosos espíritos» como diz o cronista, e que pouco antes, em 1593, encarregara o mesmo Terzio da traça e construção do *Colégio Novo* de Coimbra, outra obra augustiniana, como a de S. Vicente de Fora (também de Terzio) e esta da Serra do Pilar. Não é lógico que o prior-mór ao transferir-se para a Serra de Quebrantões — e ao enco-

mendar uma nova obra em substituição do pequeno mosteiro de 1538, não recorresse ao mesmo mestre que tanta glória e honra tinha já dado à ordem dos Cónegos Regrantes?

Mas a influência de Terzio na arte portuguesa do último quartel do séc. xvi, não se exerceu apenas pelo exemplo das obras. Terzio fundou, sob a protecção do Rei, uma *escola de arquitectura*, que já funcionava em 1594 pelo menos, e de que foram averiguadamente discípulos Diogo Marques, Pedro Nunes Tinouco e Baltazar Álvares.

Felipe II criara já em Espanha (1584) segundo o modelo italiano, uma Academia de Matemáticas e Architectura de que Herrera fôra nomeado presidente. Foi certamente inspirado na mesma idéa que pouco depois criou em Portugal, sob a direcção de Terzio, escola idêntica.

Dos discípulos desta escola, *Diogo Marques Lucas* que sucedeu a Terzio nos cargos de mestre das obras das ordens de Cristo (1615) de S. Tiago e Aviz, foi o architecto de S. Bento do Pôrto (cujas obras começaram em 1604) e do Colégio de Coimbra cuja traça fôra de Terzio.

Baltazar Álvares (que faleceu em 1624) sucedeu a Terzio nas obras de S. Vicente, como já sucedera a seu tio Afonso Álvares (falecido em 1580) nos mosteiros de Lisboa que ambos dirigiram (S. Bento, Santo Antão, etc.). São-lhe também atribuídos, S. Bento e a Sé Nova de Coimbra (1580) e S. João Novo, do Porto, (1592), todos idênticos no alçado e frontaria, representantes de uma das correntes da

arquitectura nacional no final do séc. xvi, como Diogo de Torralva (falecido em 1566), Miguel de Arruda (falecido em 1563) e seu tio Afonso Álvares (falecido em 1580) representavam a geração do terceiro quartel do século xvi.

Emfim *Pedro Nunes Tinoco* (actividade conhecida, 1504-1641) foi, como Terzio, architecto dos Cónegos Regrantes que lhe encomendaram a sacristia de Santa Cruz de Coimbra (1622) sendo nomeado em 1624 mestre das obras de S. Vicente de Lisboa por morte de Baltazar Álvares.

Esta influência de Terzio e da sua Escola é um dos aspectos mais interessantes e mais fecundos das relações italo-portuguesas.

No séc. xvii há ainda a notar a actividade dos engenheiros e architectos Turrianos, dos quais o mais velho, Leonardo Turriano de Milão, serviu Felipe II em Espanha, nas Canárias e em Portugal. Não podemos esquecer que é a um dos filhos de Leonardo, Frei João Turriano, que devemos a arte nobre do Mosteiro de Santa Clara de Coimbra, a renovação ou construção de várias igrejas, Sés de Vizeu e Leiria, Alcobaça, Travanca, Santo Tirso, etc. Pensamos, embora não tenhamos disso prova documental directa, que a admirável reconstrução da fachada de Alcobaça é obra de Frei João Turriano.

Mas o outro período — capital na história das relações e influências artísticas da Itália na Arte portuguesa — é a primeira metade do século xviii em que dois grandes artistas, um Ludovici, alemão de

Ratisbona mas italiano de formação, domina a arquitectura do sul e a obra monumental de Mafra; o outro, Nicolau Nazzoni, toscano de origem, é o Mestre de um dos aspectos mais belos e originais do Barrôco do norte de Portugal. A influência de Ludovici e a sua intervenção em Mafra, S. Domingos, capela-mór da Sé de Évora, palacete de S. Pedro de Alcântara, etc. bem como a criação de uma Escola de escultura por Justí, são factos bem conhecidos para me dispensarem de insistir nêles.

Mas, a personalidade de Nazzoni não tem sido suficientemente estudada, e todavia é talvez o artista que oferece um estudo mais tentador para a discriminação das origens, caracteres e modalidades do Barrôco português. Nazzoni, pela excelência da sua educação artística e pela força imanente da matéria que teve de trabalhar—o granito, deu ao barrôco um carácter original e nacional, que teve uma repercussão fecunda por todo o séc. xviii, e criou uma modalidade diferente não só do Barrôco italiano mas do próprio Barrôco peninsular. Quando êste período da arquitectura nacional fôr emfim estudado mais a fundo, ver-se há o papel que Nazzoni representou na génese do seu carácter e originalidade, semelhante ao de outros architectos italianos na Alemanha, como António Viscordi transplantando para Munich o barrôco italiano mas dando-lhe um carácter já alemão.

E não serão apenas a igreja e tôrre dos Clérigos, a Misericórdia do Pôrto, a renovação da Sé de Lamego, a fantasia saborosa e cheia de carácter da Quinta do Freixo e da Prelada (Porto), obras averi-

guadas de Nazzoni, que representarão a sua arte, mas ver-se há em outras, como na igreja do Carmo, de José de Figueiredo Seixas, a repercussão da sua influência e do seu gôsto.

A par disto, todo o séc. xviii está cheio da influência italiana, dos seus pintores, escultores, estocadores, cenógrafos, músicos, etc., sem falar no riquíssimo espécime de Arte romana, como o da capela de S. João Batista que, só pela ourivesaria, constitue um conjunto único que a própria Itália hoje não possui.

Mas, é tempo de nos deixarmos destas generalidades sôbre as relações artísticas entre a Itália e Portugal e de começarmos a esmiuçar os seus aspectos particulares sem os quais tôda a síntese será ociosa e vã. Quis, sobretudo, nesta contribuição, para o estreitamento das relações espirituais entre as duas Nações, insistir na personalidade e influência de dois artistas—Felipe Terzio e Nicolau Nazzoni—cuja Arte domina, um o último quartel do século xvi, o outro a primeira metade do séc. xviii.

Não pretendi, neste rápido esboço, resolver o problema que as suas personalidades levantam, mas pôr, mais uma vez, êsse problema, chamar para êle a atenção dos estudiosos. Se estas minhas sugestões tivessem o condão de tentar os Historiadores do Barrôco, já então se justificaria a gentileza do convite que me trouxe hoje aqui.

REINALDO DOS SANTOS

Presidente da Academia Nacional de Belas Artes.