

nicolau nasoni no contexto
da arquitectura barroca

rui leandro maia

introdução

1. Ao fazermos um estudo exaustivo de qualquer comunidade não podemos ficar alheios a dois factores fundamentais: os de ordem cultural, que identificam e distinguem determinado conjunto de pessoas que habitam ou, de algum modo, se encontram ligadas pelos mesmos valores a um espaço comum; e os de ordem civilizacional, que materializam os primeiros. Nesta perspectiva, o passado assume uma importância relevante, na medida em que o binómio cultura/civilização só pode ser analisado pelo tempo longo.

Apercebemo-nos de tudo isto através dos testemunhos, quer psíquicos, quer físicos, que a História nos vai legando. Destes, as obras de arte, concretamente as de arquitectura, são as que a todo o passo ressaltam aos nossos olhos e podem ser analisadas. Talvez por este motivo, e também porque nem sempre podemos inscrever na totalidade um edifício neste ou naquele período artístico, havendo, como tal, que fazer as devidas distinções estilísticas, nos tivéssemos interessado pelo estudo da arquitectura de Nicolau Nasoni, que em si confunde, a par com as tendências pessoais do artista, aspectos característicos de períodos artísticos diferentes.

Procuramos, sem qualquer preocupação de fazermos uma descrição exaustiva de cada monumento, analisar os aspectos barrocos da sua arquitectura.

2. Iniciamos este estudo tentando, com uma “Abordagem geral do estilo barroco e sua introdução em Portugal até à chegada de Nicolau Nasoni ao Porto (conexões e diferenças com os períodos precedentes)”, fornecer uma visão de conjunto do período artístico tratado, não só na sua componente arquitectónica, como também nas outras artes, e, simultaneamente, tentamos estabelecer algumas distinções e analogias entre a arquitectura barroca e aquela que a precedeu, sobretudo no caso português.

Na sequência desta abordagem prosseguimos analisando as “Influências artísticas na arquitectura de Nicolau Nasoni”, com apoio sobretudo nos trabalhos daquele que foi até ao momento o seu maior estudioso, Robert Chester Smith. Todos os edifícios ou obras que aqui

apontamos como sendo da autoria de Nicolau Nasoni têm como base as suas certezas, hipóteses ou conclusões.

Na “Análise arquitectónica do estilo barroco nasoniano, segundo os princípios expostos por Bruno Zévi no seu livro *Saber ver a arquitectura*”, procuramos ver Nicolau Nasoni como criador de espaços tipicamente barrocos, sobretudo na Igreja dos Clérigos, apontando, ao mesmo tempo, os aspectos em que ele se mostrou um arquitecto convencionalmente português.

A finalizar temos a “Conclusão: Nicolau Nasoni, arquitecto barroco?”, em que descrevemos, na sequência daquilo que já tínhamos afluído ao tratarmos das influências sofridas pelo artista, alguns aspectos em que a sua arquitectura se mostra barroca.

Com este trabalho, desejamos contribuir para um melhor conhecimento da arquitectura de Nicolau Nasoni, nomeadamente através dos seus edifícios portuenses, numa das vertentes estilísticas que mais a caracterizam: o barroco.

1. abordagem geral do estilo barroco e da sua introdução em portugal até à chegada de nicolau nasoni ao porto – conexões e diferenças com os períodos precedentes

A Itália esteve durante séculos na vanguarda dos maiores movimentos culturais e artísticos europeus. Terra mãe de filósofos, poetas, teóricos, tradadistas e grandes artistas, foi aí também que o estilo barroco deu os primeiros passos, quando, em 1568, o arquitecto Jacopo Borozzi, o Vignola, desenhou para a cidade de Roma a célebre igreja de Il Gesu.

Este estilo encontra as suas raízes no maneirismo e nos ditames da Igreja Católica. “La contre-réforme, faute de pouvoir compter sur la simple évidence de la présence divine, recourt systématiquement aux prestiges de la représentation.”¹ O templo de Vignola, arquitecto que havia colaborado com o mestre Miguel Ângelo, preludia a nova era.

O seu arranjo interior corresponde às preocupações apologéticas da ordem neste período da Contra-Reforma. Na sua enorme nave retoma-se a concepção de Miguel Ângelo, de uma parte central dominante, mas pela primeira vez, com uma redução das naves laterais, que são

apenas quatro capelas abrindo-se para a central, ligadas entre si por estreitas passagens. Logo à entrada da igreja, surpreende-nos, em primeiro lugar, o predomínio da parte central da abóbada e a penumbra que vela as capelas laterais; em seguida a grande nave e o espectáculo surpreendente da alta cúpula banhada de luz.²

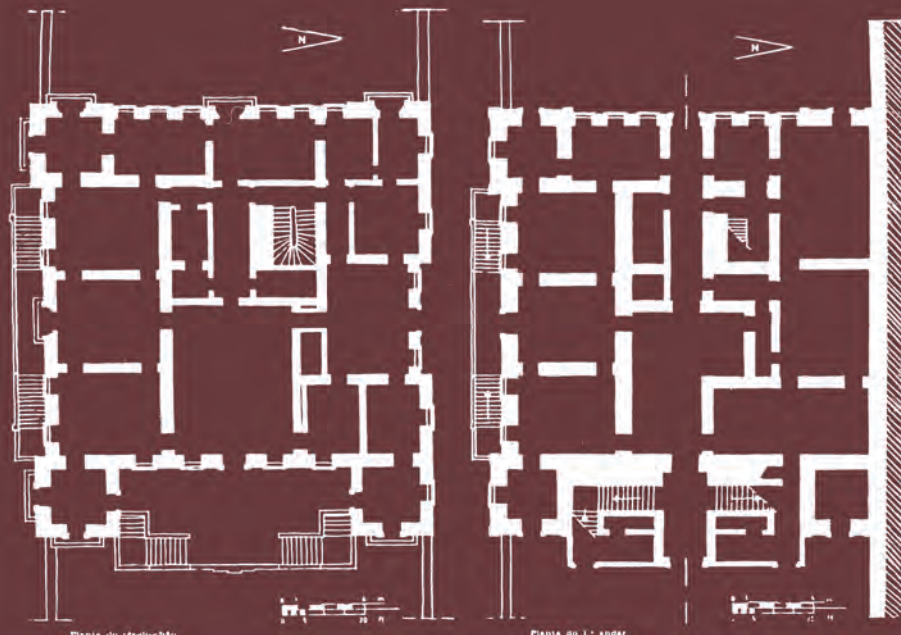
Tais concepções serão mais tarde retomadas e desenvolvidas em pleno período barroco.

A revitalização espiritual da Igreja, assinalada no Concílio de Trento (1545-1563), conduziu à recuperação da fé na Europa Católica, com a fundação da ordem jesuítica como pioneira eclesiástica.

Engrandecer as forças espirituais coincide com a necessidade de aumentar o número de igrejas e de um novo caminho pictural a comunicar às pessoas.

Na representação artística pretende-se agora dramatizar, tal como se havia feito na Idade-Média com frescos e cenas descritivas.

Alguns historiadores de arte descrevem todo este movimento como produto da vontade eclesiástica. Porém, o barroco não nasce subitamente com as decisões tomadas na cidade imperial de Trento, muito embora elas viessem a dar os seus frutos (por exemplo, o culto das imagens), nem desprendido de conceitos e formas de representação precedentes. “O maneirismo estava latente no período anterior na mesma extensão em que estavam latentes as inúmeras tendências barrocas na arte do século XVI...”³. Nasce na sequência da renascença italiana, não como um desenvolvimento lógico do estilo clássico mas sim numa atitude oposta. O suíço H. Wolfflin, fundamentando o seu estudo em monumentos italianos e alemães, demonstrou que o barroco se constituiu como estilo autónomo⁴. A arte do renascimento depende da clareza inequívoca e das formas racionais, em que cada uma das partes é articulável na relação com o todo; ela “era sobretudo equilíbrio, medida, sobriedade, racionalismo, lógica”.⁵ Com o barroco pesa mais o elemento emocional; perfis aguçados ficam manchados, as atitudes das formas tornam-se mais sensíveis, é sugerido um sentimento de agitação e o impacto emocional da obra de arte é intenso e imediato. Ele “foi movimento, ânsia de novidade, amor pelo infinito e pelo não finito, pelos contrastes e pela audaciosa mistura de todas as artes”.⁶



Planta do rés-do-chão

Planta do 1.º andar

PORTO - Palácio da Póvoa

Planta 1

No século XVII estes efeitos foram ganhos por técnicas como o ilusionismo realista, culminante na “trompe l’oeil” - numa tentativa de representar o infinito, confundindo-se arquitectura com pintura -, através de uma iluminação dramática, profundamente sombreada ou com uma perspectiva esforçada. Isto é óbvio nas telas de Caravaggio (1573-1610) e de Rubens (1577 - 1640), para só citar dois grandes nomes da pintura barroca, com estreitas similaridades de intenção na escultura e na arquitectura de Bernini (1598-1680).

Do ponto de vista histórico, barroco é um termo descritivo convincente para o período da arte europeia desde o início do século XVII até ao começo do século XVIII. Contudo, em sentido restrito, muita da arte produzida nesta época teve pouca ou nenhuma relação com o verdadeiro barroco, realidade, aliás, evidente para o caso português se nos cingirmos a um estudo cronológico. Para que possamos compreender esta nova edílica afigura-se indispensável uma análise, ainda que sumária, da obra dos arquitectos italianos que estão no cerne da sua criação e que mais a caracterizam: Gian Lorenzo Bernini e Francesco Castelli, o Borromini. Deles saiu uma nova linguagem que influenciou, *grosso-modo*, toda a Europa e regiões a ela ligadas.

Assistimos a um abandono do plano simétrico e da caixa renascentista tripartida. Os elementos estruturais (tambor, cúpula, lanterna, uniões) homogeneízam-se e desenvolve-se o edifício de planta centrada.

A pequena igreja de Sant’Andrea al Quirinale (Roma), do religioso Bernini, é de planta elíptica ladeada por capelinhas. No seu exterior é visível um vivo dinamismo proveniente da fachada, pelo contraste do pórtico semicircular com as pilastras rectais e lisas. Porém, o protótipo dos edifícios de planta elíptica é San Carlo alle Quattro Fontane, de Borromini, que os romanos chamam carinhosamente de San Carlino. O arquitecto, sem se preocupar em definir um projecto, tenta encontrar um traçado, um movimento. Consegue-o aqui plenamente. Sant’Ivo alla Sapienza, de planta em forma de estrela com seis pontas, e Santa Agnese, com a frontaria côncava, são dois exemplos desta sua movimentada edílica. Escreveu Bruno Zévi:

Com Borromini culmina a interpenetração de elementos espaciais, que se repercute no continuum das estruturas. É a sua inequívoca opção desde San Carlino alle Quattro Fontane [...].

*Dois pares de elipses sobrepostas e numa configuração que forma uma tortuosa união mural, indecifrável desde um único ponto de vista e capaz de assimilar um constante movimento neste pequeno, e apesar disso ilimitado, espaço.[...]. O génio de Borromini faz o milagre: dinamiza de uma forma emocionante um organismo colocado no centro.*⁷

O singularismo precoce do barroco italiano finda, como refere com certa razão M. Wackernagel, com a morte de Bernini, em 1680. Iria ainda, neste final do século XVII e por grande parte do seguinte, irromper noutros países.

Como fez notar Albert Einstein, um acontecimento localiza-se no tempo e no espaço. Enquanto movimento pluralista é assim que teremos de analisar o barroco. Ele tomou características locais, em toda a Europa e para lá do Atlântico, em terras que portugueses e espanhóis haviam já desbravado. Não surgiu simultaneamente por todos os países do velho continente, muito menos em Portugal. Apesar disto, estudiosos houve que, à semelhança do significado etimológico da palavra barroco (termo de origem portuguesa que designa pérola de forma irregular), viram no aparecimento do novo estilo uma criação portuguesa.

Eugénio d'Ors, na sua obra *Lo barroco*⁸ chega ao ponto de considerar o manuelino - estilo nacional por excelência - como um "arquétipo do barroco", sobretudo no que respeita a representações espectaculares. Ao falarmos de arquitectura, consideramos hoje esta tese ultrapassada.

Representações como a famosa janela do Convento de Cristo, em Tomar, mais não são do que simples expressões plásticas integradas numa massa de pedra, de espaço interior tripartido. O barroco vinha ainda longe.

Não obstante as dificuldades inerentes ao movimento da restauração (1640), ele foi entrando em Portugal a par com as correntes maneiristas, procurando-se por esta via criar uma diferenciação relativamente a Espanha.

Encontramos a Norte e Sul do Tejo edificações de cariz popular que o exemplificam. O plano centralizado vai-se instalando progressivamente ao longo do século XVII. A capela de Nossa Senhora da Encarnação, em Santa Maria da Feira, é um dos muitos edifícios deste tipo espalhados por todo o país.

No século XVII, a cidade do Porto, ainda de feição medieval, encontra-se fechada às novas correntes artísticas, e assim continuará até à chegada de Nicolau Nasoni. A Igreja de S. Bento (1602-1707), de Diogo Marques, a de São Lourenço ou dos Grilos, de Baltasar Álvares, inaugurada em 1622, ou a dos Congregados, iniciada em 1675, são exemplos da corrente maneirista persistente. Tudo é tradicional nelas, excepto algumas fachadas que apresentam já uma certa riqueza decorativa.

Nas décadas de 60-70 do século XVII, enquanto Portugal ia firmando na Europa a sua posição de independência face à Espanha, progredia-se na adopção do novo estilo.

Alguém pediu ao monge teatino italiano Guarino Guarini (1624-1683), arquitecto, matemático e tratadista, que desenhasse uma igreja ao gosto barroco para a cidade de Lisboa: a Divina Providência.

Guarino Guarini, o mais fiel seguidor do grande mestre da arquitectura barroca italiana, Borromini, foi o autor do traçado do Palácio Carignano, em Turim. Como ninguém, sabe expressar aqui a ideia de movimento.

Este monumento, de fachada ondulada, onde a parte central sobressai pela sua saliência convexa, apesar de ter a frontaria construída em tijolo, é um dos exemplares mais significativos do barroco clássico italiano.

O monge foi também autor do risco da Igreja de São Lourenço, em Turim, onde particularmente se destacam dois atributos essenciais da arquitectura barroca: a procura das formas complicadas, aqui protagonizadas na maravilhosa cúpula da igreja, e a importância dada aos efeitos de luz, que a mesma cúpula cria.

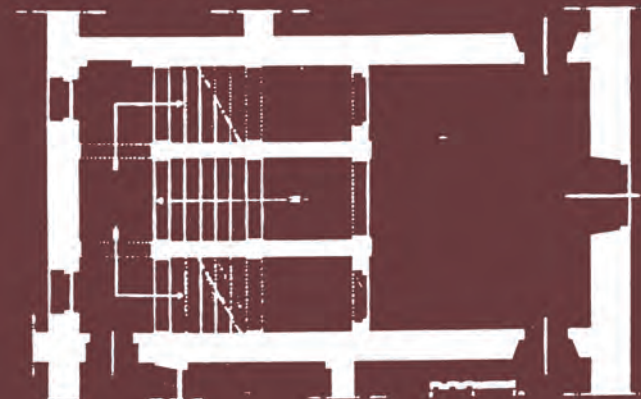
Do projecto da Divina Providência ficou-nos a planta.⁹ Portugal não estava ainda preparado para tais empreendimentos, assaz complexos, que de uma só vez vinham bruscamente cortar com a tradição arquitectónica nacional. Porém, algo se havia já feito. João Nunes Tinoco, ainda apegado a concepções tardo-classicistas, terá sido o primeiro implantador dos novos elementos plásticos no país. Ele criou, em 1661, pela primeira vez, no sacrário da Igreja de Santa Justa, em Lisboa, as colunas torsas que Bernini utilizara no monumental baldaquino da Basílica de São Pedro, em Roma. As colunas que o arquitecto-escultor italiano



Planta do
2.º andar



Planta do
1.º andar



Planta ao nível
do nível do nível do chão

PORTO — Casa do Dr. Domingos Barbosa
(Casa-Museu de Guerra Junqueiro)

concebeu foram pioneiras de uma enorme série que doravante se espalharam por todo o mundo.

João Nunes Tinoco trabalhou, entre outros sítios, em São Vicente de Lisboa, onde teve como aprendiz João Antunes (1645-1712). Foi este novato da arquitectura que, aquando do desabamento da Igreja de Santa Engrácia de Lisboa, em 1681, concorreu para a sua reedificação, ganhando. O novo projecto é, verdadeiramente, o marco inicial das grandes construções barrocas em Portugal. Lançada a primeira pedra em 1682, Santa Engrácia preludia já o discurso edílico joanino, muito embora a sua feitura tenha sido obra de confraria.

A igreja, de grandes dimensões para o gosto português, traz algo de novo ao ambiente arquitectónico: as quatro fachadas exteriores, parecendo um pano de cerimónia, são onduladas, formando os alçados um jogo alternado de paredes côncavas e convexas. O edifício demonstra, na realidade, que o barroco internacional estava a entrar em Portugal, expressando a ideia de movimento e os efeitos contrastantes do claro-escuro. É nele feita, em definitivo, a passagem do maneirismo para o novo estilo, podendo-se, por isso, apelidar João Antunes de “inventor” do barroco português.

É também da sua autoria, entre outras obras, a graciosa Igreja do Bom Jesus da Cruz, em Barcelos (1704). De planta de cruz grega, de braços exteriores arredondados, dando ao edifício uma forma quase circular, onde é visível a unidade do barroco enquanto estilo à escala nacional.

A obra de João Antunes ultrapassa [...] a funcionalidade estrita, a simplicidade decorativa e as formas ruralizantes que, por deficiente entendimento, haviam resultado ambíguas e frustes. Ela abre, de facto, um período novo da arquitectura nacional, sistematizando ideias já latentes e apontando rumos que em grande parte serão desenvolvidos no reinado joanino, quando do grande florescimento do barroco pleno.¹⁰

E, efectivamente, o “barroco pleno” estava prestes a florescer. A 1 de Janeiro de 1707, com apenas 17 anos, sobe ao trono aquele que a história apelidou de “Magnânimo”. Pode considerar-se a sua governação um prolongamento político e cultural do reinado de seu pai, D. Pedro II.

Porém, à semelhança do que já havia acontecido na época áurea dos descobrimentos com D. Manuel I, D. João V podia agora, mercê da favorável conjuntura económica (os rendimentos do ouro e dos diamantes do Brasil), enriquecer o reino com pintura, escultura e arquitectura. Foi o que aconteceu.

Afluíram, então, ao nosso país inúmeros artistas estrangeiros, sobretudo italianos. Refiramos alguns dos mais importantes ligados à arquitectura: o alemão romanizado João Frederico Ludovice, ourives-arquitecto responsável, entre outras realizações, pelo risco do conjunto Palácio-Convento-Igreja de Mafra, cujas obras principais decorreram entre 1717-1730, e onde trabalharam também os estrangeiros Filipe Juvara e António Canevari. Este último esteve ainda ligado ao grandioso Aqueduto das Águas Livres (Lisboa), ao lado dos portugueses Custódio Vieira e Manuel da Maia, e dirigiu as obras do Palácio da Mitra em Santo António do Tojal.

A vinda desta plêiade de arquitectos estrangeiros (muitos havia ainda para citar) não esteve somente a cargo do monarca. Grandes senhores e instituições religiosas também os chamaram, na intenção de construírem ao gosto europeu.

L'histoire de l'architecture, au XVIII^e siècle est [...] résultante d'une double impulsion: l'évolution du langage architectural, puis la volonté des monarques (et des gens fortunés - nobles ou roturiens - qui les imitent avec des moindres moyens). La vie des formes est inséparable ici de l'histoire des intentions formulées par les patrons; et ces intentions, ces goûts, à leur tour, ne se séparent pas du contexte social, politique et psychique de l'époque.¹¹

Mercê da actividade comercial, a cidade do Porto vinha alargando a sua área desde o século XVI, o que levou a uma expansão habitacional extra-muros e, numa fase mais avançada, a uma ligação de filhos de comerciantes com a nobreza territorial, fundindo-se, por esta via, duas riquezas que contribuíram para o engrandecimento da urbe. No século XVIII, a nova fonte de riqueza - o comércio de vinho do Porto - conquistou o mercado inglês (1703 - Tratado de Methuen), permitindo um desenvolvimento significativo da cidade, não só pela dinâmica comercial que lhe deu, mas também pela crescente fixação de pessoas no espaço urbano.¹²

Dom Jerónimo de Távora é um destes homens endinheirados, ligado ao clero, de que nos fala Jean Starovinski (v. nota 11). Foi Deão da Sé do Porto no período da sua vacância (1717 -1741). Ao que parece - por intermédio de seu irmão Dom Roque de Távora, na altura vice-chanceler da Ordem de Malta - esteve directamente ligado à vinda de Nicolau Nasoni para a Cidade Invicta, em 1725.

De acordo com a biografia de Ettore Romagnole¹³, Nicolau Nasoni nasceu a 2 de Junho de 1691, em São João de Valdarno de Cima, próximo de Florença. Com 22 anos, o artista encontrava-se a trabalhar em Siena, onde foi aluno de Giuseppe Nisini - mestre em pintura religiosa e decorativa.

De Siena passou a Roma. Apesar de não existirem aqui vestígios da sua obra, sabe-se, porém, que apreendeu uma série de concepções que mais tarde aplicará no nosso país.

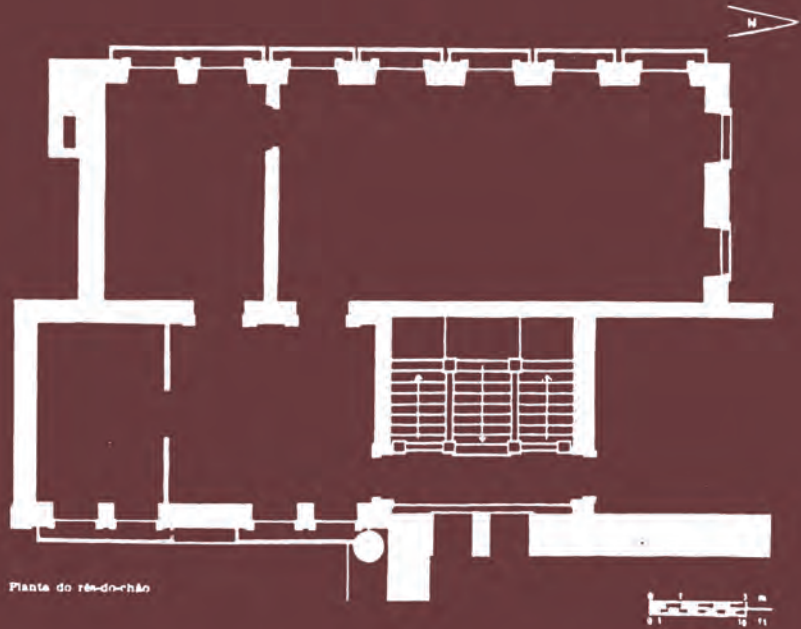
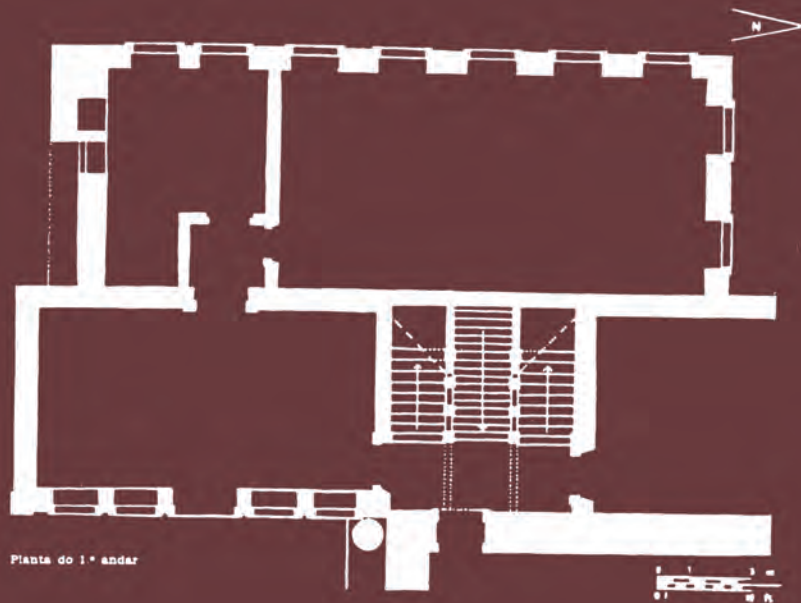
Da Roma dos Papas passou à ilha de Malta, onde foi solicitado como pintor decorador pelo Grão-Mestre da Ordem de Malta, o português Dom António Manuel Vilhena. E, pelo menos desde Novembro de 1725, instala-se em Portugal, onde virá a morrer a 30 de Agosto de 1773.

2. influências artísticas na arquitectura de nicolau nasoni

A validade da obra de arte não está só na originalidade de quem a cria, ela atinge também o cume da grandiosidade com aquele que desenvolve conceitos primários e os adapta de acordo com o meio e possibilidades existentes. Sem dúvida, esta asserção define perfeitamente a obra do nosso artista.

Nicolau Nasoni, ainda imbuído do espírito universalista que norteou o homem da renascença, desenvolveu a sua actividade em diversos campos: pintura, escultura, arquitectura, desenho de ourivesaria, torêutica, talha e mobiliário.

Depois de ter adquirido uma série de conhecimentos e toda uma aprendizagem em Siena - onde desenvolveu os dotes de pintor com a ajuda do seu mestre Giuseppe Nisini -, de ter contactado com os valores artísticos de Roma e, finalmente, de ter trabalhado como pintor em Malta no palácio do Grão-Mestre, soube criar, a par com as influências sofridas, um estilo *sui-generis* adaptado ao gosto do Norte de Portugal.



PORTO — Casa do Despacho da Venerável Ordem Terceira de S. Francisco

Nos seus edifícios notamos essencialmente a influência de dois mestres italianos: o fiorentino Bernardo Buontalenti e o lombardo Francesco Borromini. A este propósito refere Robert Smith:

Do estilo do primeiro vieram, além de tudo, três motivos de suprema importância para a arquitectura setecentista do Norte. Estes são: 1) as grandes cartelas barrocas de superfície convexa e côncava, que afectivamente lançaram o jogo de curvas que se ia manter como elemento constante no ornato da arquitectura regional até à véspera do século XIX; 2) os jarros e fogaréus de forma opulenta e teatral, onde também predominam exóticas curvas; 3) o frontão de forma invertida. Este, talvez mais do que qualquer outro ornamento, associa-se com a arte de Nasoni, alcançando a mais larga distribuição [...]. Aliada a este elemento, no ornato de frontões, é a dupla voluta, que Nasoni, constantemente preocupado com o capitel jónico como elemento decorativo, empregou no princípio da sua carreira, no chafariz da Sé e numa das janelas laterais da igreja dos Clérigos. O motivo veio-lhe não de Buontalenti, mas sim do alto barroco mais plástico de Borromini e junto com as cimalthas de perfil ondulante ou bojudo e os arcos de feitiço especial com que Nasoni coroou a capela de Fafães e criou o ritmo das fachadas de Matosinhos e Mateus.¹⁴

Ainda que um pouco extensa, esta citação sintetiza em grande parte as influências ornamentais sofridas por Nasoni. Foram numa primeira fase aplicadas na pintura decorativa, onde se denotam também influências de Pietro da Cortona transmitidas por via de Giuseppe Nasoni, das quais as pinturas da Sé de Lamego, exímio exemplo do iluminismo arquitectónico português, são as mais importantes.

Para estudarmos a arquitectura de Nasoni será, portanto, necessário fazer uma análise das suas outras actividades, na medida em que estas se repercutem nos seus monumentos, onde o artista soube ser acima de tudo um decorador .

As portadas da capela-mor da Sé do Porto, uma das primeiras obras de Nasoni, são encimadas com o motivo de frontão invertido, à semelhança de muitos outros edifícios seiscentistas da Toscânia e do que havia feito, cerca de 1580, Bernardo Buontalenti na Porta delle Supplicine, do Palácio dos Ofícios de Florença. Este motivo, reflecte-o Nasoni em muitos dos seus edifícios, como por exemplo: na galilé da Sé do Porto, no Palácio de

S. João Novo, na Igreja de Bom Jesus de Bouças (Matosinhos), no Palácio do Freixo, no Solar de Mateus.

Analogamente, existe entre os dois artistas o gosto pela aplicação de efeitos bizarros, pitorescos e realistas, extremamente explorados por Nasoni na arquitectura civil com o uso de elementos heráldicos, segundo uma tradição italiana. Em todas as suas casas portuenses, Nasoni empregou elementos heráldicos. Na Casa do Dr. Domingos Barbosa, o actual Museu Guerra Junqueiro, são visíveis os motivos do brasão dos Barbosas de Albuquerque: um par de leões rampantes com duas flores-de-lis.

Do barroquismo precoce dos florentinos, dos quais Bernardo Buontalenti representa a transição, rompendo com a estaticidade dos edifícios, através de “uma verdadeira dramatização e primeira fantasia de detalhe, numa espécie de liberdade formal que combina a obstinação com a energia”¹⁵, Nasoni trouxe também na mente o feitio de muitas das suas jarras, bacias, peanhas e balaústres - motivos que estarão presentes em praticamente todos os seus edifícios. Contudo, e apesar de ter introduzido no Porto elementos da ordem vigente - o barroco -, dos quais, para além dos ornamentos, destacamos a escadaria de lanços, tanto interior como exterior, permitindo abranger visualmente toda a unidade espacial, Nasoni não se despreendeu, pelo menos numa primeira fase da sua carreira em Portugal, de certos princípios que estiveram subjacentes à arte maneirista. Provam-no a galilé da Sé do Porto e as portas do claustro do mesmo edifício. Sobre a primeira obra, escreveu Robert Smith:

A fachada teatral evocando cenografia e o paladianismo do arco de triunfo do arcebispo de Siena, de 1715,¹⁶ é uma grande composição italiana, baseada no motivo de um arco alternando com aberturas menores, tornado famoso pelos livros de Serlio e Palladio, muito empregado na arquitectura do sul de Portugal nos séculos XVI e XVII. É de especial interesse por ser a última grandiosa expressão do tema no País e por ter sido executada precisamente no momento em que em Roma um desenho semelhante de Ferdinando Galilei ganhou o concurso para a nova fachada de S. João de Latrão. É de interesse também a ligação que tem com a ilha de Malta, pois ali existem duas igrejas que possuem alpendres com este motivo, ambos do começo do século XVIII, tendo

sido o de Santa Catarina de Itália, em Valeta, acrescentado em 1713. Era portanto uma novidade quando da permanência de Nasoni em Malta, que podia ter ficado na sua memória.¹⁷

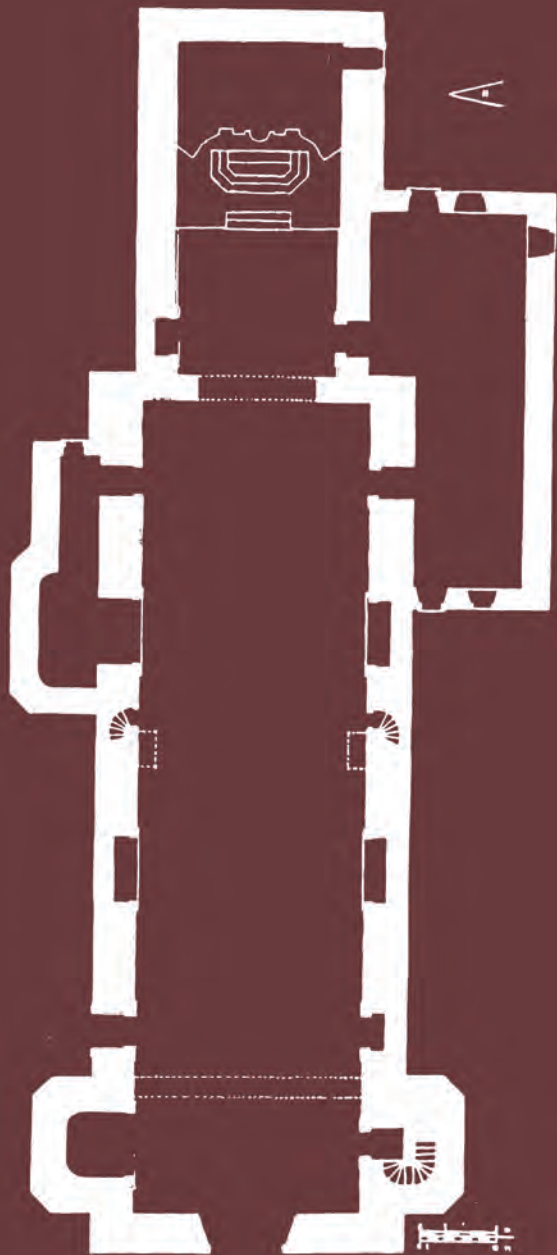
No que diz respeito às oito portas do claustro da Sé do Porto, como também na maioria das de Nasoni, elas são maneiristas, isto é, são focos de decoração e artifício, mas nunca focos dinâmicos e dramáticos como acontece na arquitectura barroca. Sobre as aberturas lineares expôs o arquitecto a plástica decorativa com, por exemplo, duplas volutas, jarras ou conchas finais. Ainda no que concerne à assimilação de motivos de decoração arquitectónica, há a referir o emprego do disco oval de forma convexa, aplicado, por exemplo, na Torre dos Clérigos, os frisos verticais, os florões e volutas folheadas, tudo da decoração típica dos palácios e igrejas maltesas.

No que refere ao desenho de plantas, Nasoni sofreu influências que resultaram, em conjunto com a tradição nacional - sobretudo nortenha -, num estilo único. Uma vez mais, Robert Smith nos elucida:

Não devemos olvidar certas composições que lhe vieram da velha arquitectura tradicional toscana, tais como as torres angulares das casas de campo [sistema aplicado na Casa do Dr. Domingos Barbosa] e aparte superior, de tronco recuado, da Torre dos Clérigos, que nos sugere os famosos Campanili de Siena e Florença.¹⁸

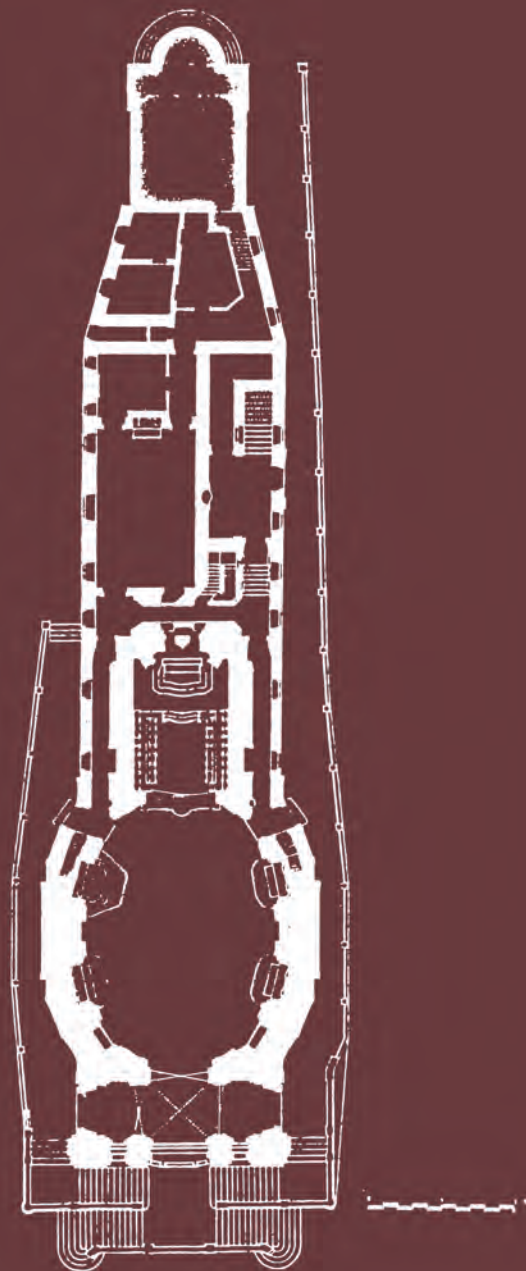
O Palácio de Barberini de Roma, edificado na década de 1630, da autoria de Bernini, constituiu um veículo de difusão de um novo tipo de edifício civil que se espalharia Europa fora e que com Nasoni iria ter os seus pontos altos no Solar de Mateus, de planta em U, e no Palácio do Freixo. Genericamente, deste tipo de casas consta uma passagem térrea abobadada e uma escadaria exterior de lanços (v. Plantas 1 e 5). A estes dois elementos, o nosso arquitecto, numa feliz simbiose, juntou nalgumas edificações a tradição portuguesa que remonta ao período medieval. a torre, que nos aparece, por exemplo, nas quintas do Chantre e de Ramalde.

Tirando a contribuição dada pelo século XVII, isto é, a planta em U, e as escadarias barrocas que apresentam por vezes um acentuado dinamismo - dois elementos utilizados por Nasoni -, a arquitectura civil mantém-se, neste século XVIII, conservadora. Há a referir um maior



VILA NOVA DE GAIA — Igreja de Santa Marinha

Planta 4



PORTO — Igreja dos Clerigos

Planta 6

emprego na decoração que se destaca sobretudo no “andar nobre”, visível, por exemplo, no Paço Episcopal. Diz-nos Carlos de Azevedo:

Dum processo de assimilação saiu a nossa arquitectura (civil) barroca, que, além de influenciada por artistas estrangeiros - que, por vezes, não foram tanto os introdutores dum novo estilo como os estimuladores do génio nacional português -, mergulha também as suas raízes no carácter do povo e em tradições autóctones.¹⁹

Ao gosto edílico nortenho, onde o granito e a cal branca imperam, soube Nasoni, tanto na arquitectura civil como na religiosa, juntar os seus ornatos e elementos estruturais, criando, como já foi referido, um estilo *sui-generis* com grande influência, sobretudo na obra de dois arquitectos: José de Figueiredo Seixas, seu contemporâneo, e o bracarense André Soares.

Para a Torre dos Clérigos, componente da igreja e do hospital, colocada à cabeceira destes edifícios, como era já uso nas igrejas minhotas, pretendeu Nasoni autonomia e independência - conseguida, em parte, pela situação geográfica que ocupa. Ainda que vinculada ao conjunto pelo alinhamento em perspectiva, a Torre é, por si só, um monumento autónomo bem representativo do ideário barroco, sobretudo da Península Ibérica, onde ela ocupa lugar de destaque (V. Planta 6). Refira-se, por exemplo, La Torre Nueva de Contini, em Saragoça, cujas analogias com a Torre de Nasoni são enormes.²⁰ Para que a ruptura entre os lados dos quadrados da Torre dos Clérigos não fosse tão abrupta, as diagonais são esquinas arredondas, um procedimento herdado de Borromini. A articulação com o canto seguinte realiza-se mediante as ditas esquinas côncavas, parecendo enormes colunas.

Em termos espaciais, Nasoni recebeu de Borromini a influência barroca mais importante e aquela que ao nosso estudo mais diz respeito: a planta elíptica, ensaiada na Igreja dos Clérigos.

3. análise arquitectónica do estilo barroco nasoniano, segundo os princípios expostos por bruno zévi em “saber ver a arquitectura”

É frequente nos manuais de história de arte ou na descrição de algum monumento estabelecer-se a confusão entre arquitectura ou espaço interior e ornamentação arquitectónica.

Nos trabalhos publicados sobre Nicolau Nasoni raramente esta distinção é feita. Vamos, pois, procurar descrever em separado o que é arquitectura e o que é ornamentação na obra arquitectónica de Nicolau Nasoni.

Foi a revolução cubista, operada ao longo do primeiro quartel do nosso século, que com a descoberta da quarta dimensão, onde o Homem é o protagonista, em grande parte definiu aquilo que hoje entendemos por arquitectura. Descobriu-se que o estudo de um edifício não se esgota na sua largura, comprimento e altura; para que o possamos entender temos que percorrer visualmente todo o seu espaço e analisá-lo sob um número de ângulos infinitos, percurso ao qual está inerente o factor tempo, isto é, a quarta dimensão, criada pela presença do Homem num espaço tridimensional. É, portanto, passando as paredes exteriores de edifício que nos assenhoreamos da sua arquitectura. Bruno Zévi elucida-nos a este respeito:

[...] as quatro fachadas de uma casa, de uma igreja, ou de um palácio, por mais belas que sejam, constituem apenas a caixa dentro da qual está contida a jóia arquitectónica. [...]. Em todos os edifícios o continente é a caixa mural, o conteúdo o espaço interior.

Frequentes vezes, um condiciona a outra (pensemos numa catedral gótica francesa, ou na maior parte dos edifícios autenticamente modernos), mas essa regra tem numerosas excepções no que diz respeito ao passado, particularmente na arquitectura barroca.²¹

São do mesmo arquitecto as palavras que se seguem:

Se podemos encontrar na arquitectura as contribuições das outras artes, é o espaço interior, o espaço que nos rodeia e nos inclui, que dá o lá na apreciação sobre um edifício, o que constitui o sim ou não de todas as sentenças estéticas sobre a arquitectura. Todo o resto é importante, ou melhor, pode sê-lo, mas é função da concepção espacial. Todas as vezes que, na história e na crítica, se perde de vista esta hierarquia de valores, gera-se a confusão e acentua-se a presente desorientação em matéria de arquitectura.²²

O espaço interior barroco foge às formas simétricas fechadas, recorrendo, entre outros tipos, à planta elíptica, “forma que melhor traduz os seus propósitos de envolvimento”²³, para expressar mobilidade, inquietação, sentido de unidade.

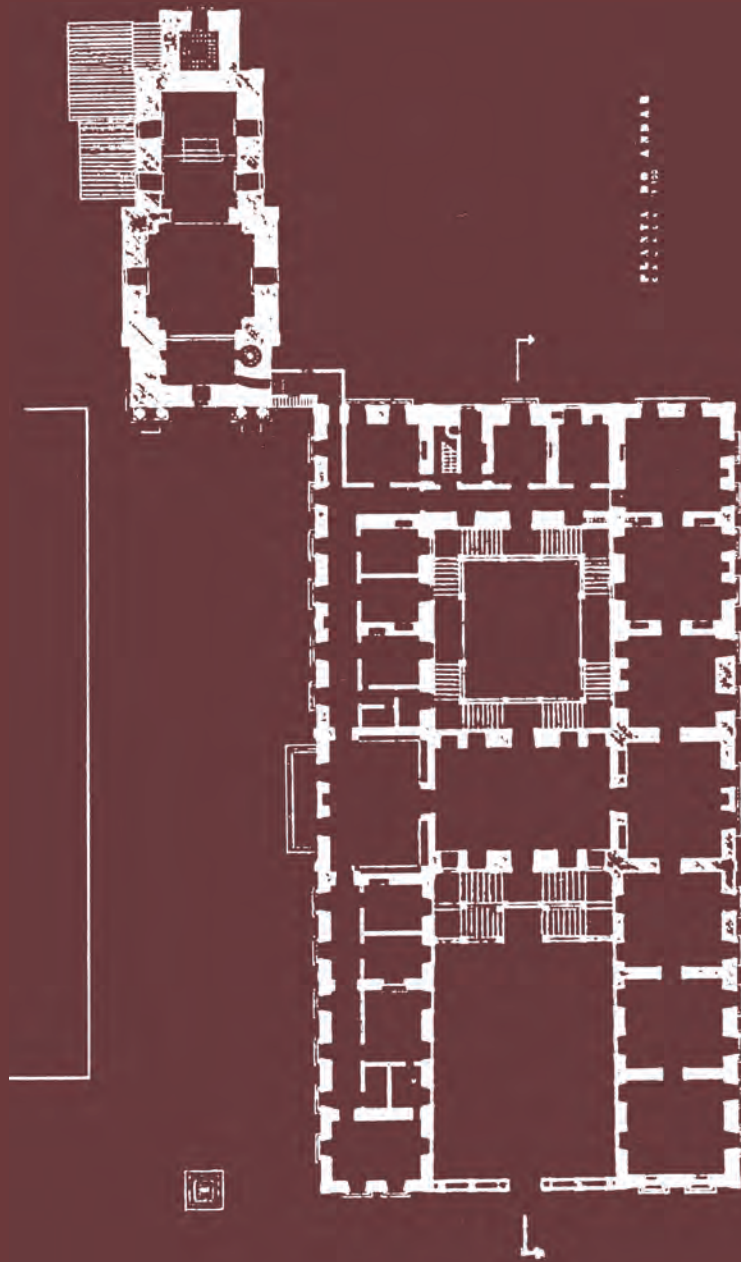
Como já foi referido no capítulo I, Francesco Borromini utilizou, como ninguém - admire-se, por exemplo, São Carlo alle Quattro Fontane -, este tipo de planta. No Porto, como já havia feito João Frederico Ludovice numa das salas do Convento de Mafra, Nasoni introduziu, ao traçar a Igreja dos Clérigos, a planta elíptica, prejudicada, no entanto, pelo alongamento rectangular da capela-mor e pela supressão do lanternim ou zimbório, que diminuiu a entrada de luz na igreja (v. planta 6).

Como fez notar o Dr. Xavier Coutinho²⁴, a Igreja dos Clérigos é um oval inscrito entre dois rectângulos: o da capela-mor, onde sobressai o altar, surgido por uma imposição da Irmandade, que exigia espaço suficiente para os clérigos ficarem sentados dentro do presbitério; e o grandioso rectângulo da fachada principal, que a quem o contempla de frente sugere tratar-se de uma igreja de planta convencional. Estes dois corpos contrastam vivamente com o sentido de unidade e envolvimento criado pela nave, cuja forma elíptica se repete na abóbada da igreja. A capela-mor está rodeada por dois corredores laterais que dão entrada na nave.

Apesar da actual inexistência do zimbório, a grande janela central da fachada e as janelas superiores das fachadas laterais criam efeitos notáveis de iluminação natural, que contrasta com a sombra criada pelo rectângulo da capela-mor.

“No panorama da obra de Nasoni destaca-se justamente a Igreja dos Clérigos, onde o domínio espacial resulta da planta e alçados e não de engenhosos artificios decorativos”.²⁵ Só aqui, tendo em conta somente a concepção de espaço interior do edifício, o poderemos considerar um arquitecto barroco. À excepção desta igreja, em todas as outras plantas que Nasoni fez para edifícios religiosos a concepção de espaço interior traduz-se num rectângulo pela adopção do tradicional “continente” ou “caixa mural” rectangular, mantendo-se as formas simetricamente fechadas características dos períodos arquitectónicos precedentes em Portugal (v. planta 4). Mas se este tipo de planta é bem ao gosto português, Nasoni viu-se também obrigado a adoptá-la pela resistência da matéria prima empregue: o granito.

“Não esqueçamos que o carácter que o granito deu ao barroco como já dera ao românico - explica a maneira um pouco inesperada, l como os monumentos neo-clássicos de Whitehead e Karr se harmonizam com a arte que os precedeu. Com eles o ambiente expressivo do



Solar de Matcus — Planta do andar

Porto não mudou.”²⁶ A arquitectura civil não foi excepção a esta regra. Contudo, apesar de todos os seus edifícios apresentarem uma configuração rectangular, Nasoni dotou-os de dois elementos espaciais tipicamente barrocos: o átrio ou sala ampla e a escadaria aberta de lanços. Esta planta, ensaiada pela primeira vez no Palácio de S. João Novo, foi novidade em Portugal (v. planta 8). A escadaria fechada nos ângulos das casas, onde apenas se abrangem visualmente as suas partes sucessivas à medida que a percorremos, foi aqui substituída por uma escadaria central aberta que conduz aos andares superiores e se divide em dois ou mais lanços. A fórmula, em que a sala ampla antecede sempre a escadaria, repete-se na Casa Museu Guerra Junqueiro, na Casa do Despacho da Ordem Terceira de S. Francisco e, com grandiosidade, no Paço Episcopal (v. plantas 2, 3 e 7).

Se Nicolau Nasoni passou por diversas fases ao longo da sua carreira - tendo sido um artista maneirista “in extremis”, barroco e, tardiamente, neogótico (Quintas de Ramalde e Bonjóia) -, em termos arquitectónicos, isto é, de definição de espaços interiores, apesar de se ver condicionado pelo gosto nacional, pela matéria prima e, por vezes, pelos escassos recursos financeiros, ele soube criar espaços tipicamente barrocos ao empregar a planta elíptica, as salas amplas, as escadarias de lanços e as grandes janelas.

4. conclusão: nicolau nasoni, arquitecto barroco?

A arquitectura nasoniana, de feição italianizante, está longe de causar o impacto emocional das edificações italianas deste período artístico, não só porque os elementos que a caracterizam não tendem a criar em cada edifício a homogeneidade típica do barroco, mas também porque a matéria prima usada, o granito, e a tradição arquitectónica portuguesa - onde domina a caixa simetricamente fechada, bem mais ao gosto da arquitectura renascentista - o impediu.

Não vemos nos riscos do toscano fachadas à maneira de Borromini ou de Guarino Guarini, onde as curvaturas se alternam em convexas e côncavas.²⁷ A espacialidade dos edifícios de Nicolau Nasoni, exceptuando o caso já analisado da Igreja dos Clérigos, não é ortodoxamente barroca. Então, porquê designar ou incluir a maior parte das suas obras no estilo barroco? Porque nelas encontramos elementos característicos da arquitectura barroca.

Tal como Bernini fez para Sant'Andrea, no Quirinal, em Roma, também Nasoni utilizou a dupla coluna na entrada principal da Igreja dos Clérigos. À semelhança do mesmo mestre italiano, empregou nas suas escadarias, por exemplo na da Galilé da Sé do Porto, balaustradas idênticas às do Palácio Barberini, em Roma.

Ao gosto barroco, como fez Borromini, por exemplo, no Oratório dos Filippini, em Roma, utilizou na Igreja dos Clérigos o frontão quebrado (como que cortado e continuado mais acima). O uso de pesadas cornijas repartidas na Galilé da Sé do Porto, no Solar de Mateus e na Igreja do Bom Jesus de Bouças, é característico da arquitectura barroca, nomeadamente da borrominesca.

Às janelas e portas rectangulares, Nasoni, à maneira barroca, encimou-as de aberturas ovais (por exemplo, na Igreja dos Clérigos ou no Palácio de S. João Novo). Frequentemente usou o arco abatido (por exemplo, nas salas de entrada do Palácio de S. João Novo e no Paço Episcopal).

Por se tratar de uma conclusão, e atendendo às relações que o nosso artista tem com o estilo barroco, cabe aqui uma breve reflexão sobre a importância exercida pelo Concílio de Trento na determinação arquitectónica dos edifícios, nomeadamente nos de Nasoni.

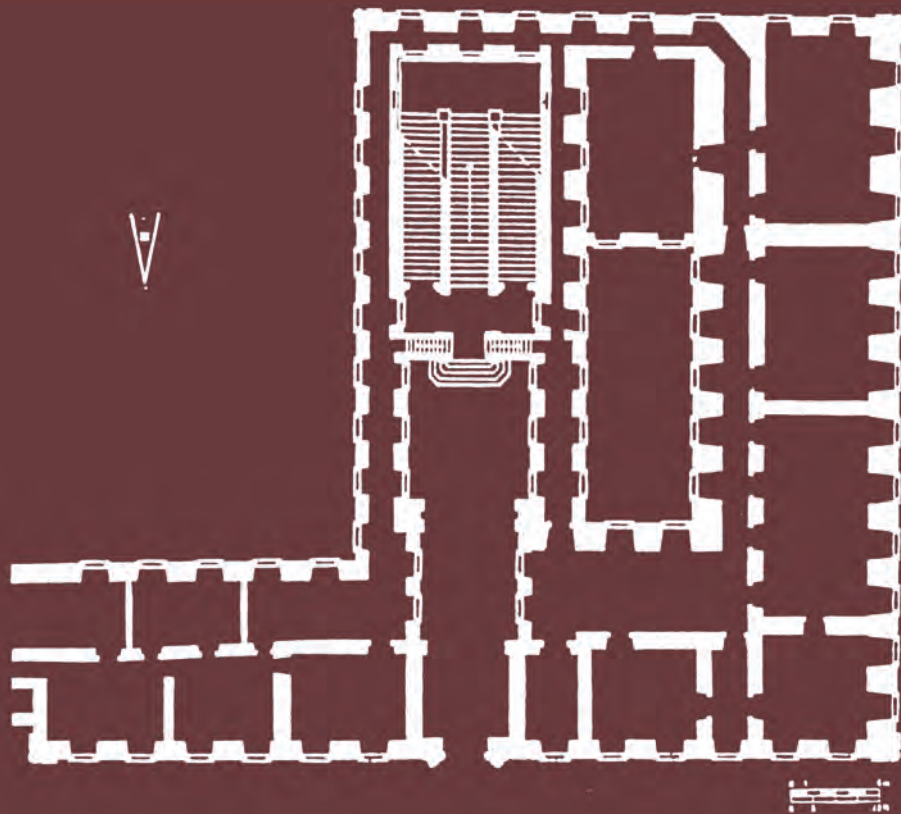
Por volta de 1572, S. Carlos Borromeu começou a aplicar a doutrina do decreto tridentino, exigindo dos representantes eclesiásticos e dos arquitectos o cumprimento dos requisitos estabelecidos pelo Concílio. Portugal prontamente acatou os novos preceitos do catolicismo, vindo eles, certamente, a influenciar a construção das edificações religiosas.

Ordenava a nova doutrina que as igrejas fossem construídas de modo a dominarem em pequena altura o sítio da sua implantação. Terá a construção da Igreja dos Clérigos, situada num alto, algo a ver com esta ordenação? Pensamos que sim.

Mandava a doutrina que as fachadas fossem decoradas de imagens, com ordenamentos sérios e decentes. Ou por imposição da Irmandade dos Clérigos, o que é mais provável, ou por vontade do arquitecto, na fachada superior da Igreja dos Clérigos, ricamente decorada, são visíveis os tais santos colocados sobre nichos: as estátuas de S. Pedro e de S. Filipe Néri, próximas da tríplice coroa papal e da cruz de três braços.

Finalizando este modesto contributo para o estudo da arquitectura de Nicolau Nasoni, consideramos, em consonância com a opinião de muitos estudiosos citados no índice bibliográfico, que a maior parte dos seus edifícios - religiosos e civis - se enquadram no estilo barroco, período artístico em que é estreita a harmonia entre a arquitectura, a pintura e a escultura, acima de tudo por estarem carregados de ornamentação escultórica. Pela sua exuberância decorativa destacam-se, na arquitectura \. religiosa, as igrejas dos Clérigos e da Misericórdia, e, na arquitectura civil, \., fachada do Solar de Mateus e o Palácio do Freixo.

Nos seus edifícios, Nasoni combina as linhas rectas com as semicirculares. Nas paredes das fachadas são visíveis em repetição uma série de motivos ornamentais e simbólicos: grinaldas, festões pendurados, volutas, jarrões, fogaréus, pináculos, etc. Em suma, a sua arquitectura está tinta de ornamentação. Nela denota-se a visão frontal e a tendência para o desenvolvimento escultórico de um único plano, a fachada, o que difere enormemente da obra dos arquitectos estrangeiros classicamente barrocos, onde a homogeneidade arquitectónica é bem visível (por exemplo, na Igreja de S. Lourenço, em Turim, de Guarino Guarini, o efeito contrastante entre as partes iluminadas e as partes quase na escuridão sente-se em todo o espaço. A cúpula não é um elemento arquitectónico à margem do resto da construção). Neste aspecto, Nicolau Nasoni não criou nos seus edifícios religiosos, tal como os arquitectos nacionais, o sentido de espacialidade envolvente, em que cada uma das partes do edifício se integra no todo. Ao entrarmos numa igreja da sua autoria, talvez pela sua disposição quadrangular, imediatamente nos fixamos sobre o altar-mor, onde domina o retábulo de talha dourada. Revelou-se um seguidor da planta arquitectónica ao gosto português, destacando-se, no entanto, de qualquer outro arquitecto nacional deste período pela cenografia barroca que empregou em quase todas as suas obras. Na criação de efeitos teatrais, ao saber traduzir do papel para o granito expressões típicas de um período que requereu a espectacularidade, ele foi verdadeiramente, mais do que qualquer arquitecto nacional ou estrangeiro, um artista barroco.



PORTO — Paço Episcopal — Planta do rés-do-chão

Planta 7

¹ Jean Starovinski, *L'invention de la liberté (1700-1789)*, Genève, Éditions D'Art Albert Skira, 1964, p. 17 Trad.. "A contra-reforma, incapaz de se afirmar com a simples presença divina, recorre sistematicamente aos prestígios da representação."

² Martin Wackernagel, *Renascimento e Barroco*, Lisboa, Editorial Verbo, 1969, pp. 144-147.

³ John Shearman, *O Maneirismo*, São Paulo, Editora Cultix, 1978, p. 22

⁴ H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'art*, Paris, s/e, 1952

⁵ Flavio Conti, *Como reconhecer a arte barroca*, Lisboa, Edições 70, 1986, p. 4

⁶ *Ibidem*

⁷ Bruno Zévi, *A linguagem da arquitectura moderna*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984, pp. 204 e 210

⁸ Eugénio D'Ors, *Ou Baroque*, Paris, s./e., 1966

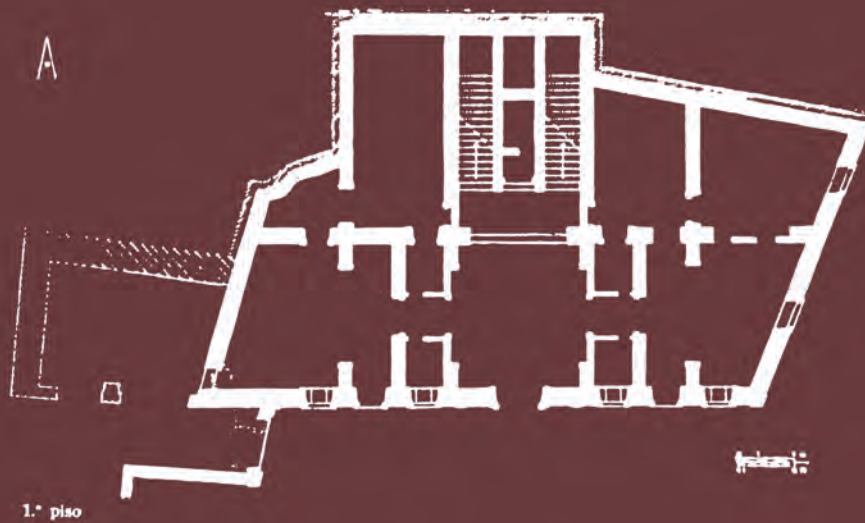
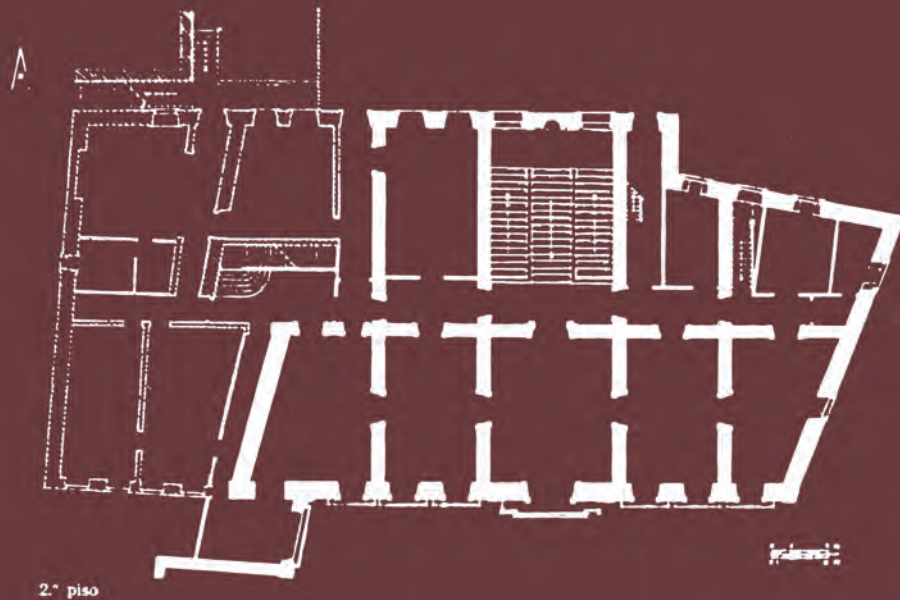
⁹ A construção da igreja da Divina Providência foi realizada em três meses, no ano de 1653, vindo a ser destruída em 1689, por ameaçar ruína, ser pequena e irregular.

¹⁰ José Fernandes Pereira, "Resistências e aceitação do espaço barroco a arquitectura religiosa e civil", in *História de Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, vol. 8, p. 50.

¹¹ Jean Starovinski, *op cit*, p. 13. Trad "A história da arquitectura, no século XVIII, é resultante de uma dupla impulsão: a evolução da linguagem arquitectural, depois a vontade dos monarcas (e das gentes endinheiradas - nobres e plebeus - que os imitam com menores posses) A vida das formas é aqui inseparável da história das intenções formuladas pelos patronos; e essas intenções, esses gostos, em seu proveito, não se separam do contexto social, político e psíquico da época."

¹² V António Cruz, *Uma cidade em evolução (o Porto nos primórdios de Setecentos)*, Porto, Faculdade de Letras, 1974

¹³ Ettore Romagnoli escreveu uma biografia cronológica di bell'artista senensi dai século XII a tutto il XVIII, divisa in XII volumi!, datada de 1835, que se encontra manuscrita na biblioteca municipal de Siena.



PORTO — Palácio de S. João Novo

¹⁴ Robert Chester Smith, Nicolau Nasoni - Arquitecto do Porto, Lisboa, Livros Horizonte, 1966, p 179

¹⁵ John Shearman, O Maneirismo, São Paulo, Editora Cultix, 1978, p 190

¹⁶ Nasoni fez os ornatos do percurso e um arco triunfal para uma procissão

¹⁷ Robert Chester Smith, op cit, p 70 sg

¹⁸ Idem, p 56

¹⁹ Carlos de Azevedo, Solares Portugueses, Lisboa, Livros Horizonte, 1969, p 66

²⁰ Cf Alfonso Rodriguez Cebaballos, La Torre Nueva, de G B Contini, en Zaragoza, y la Torre de São Pedro dos Clérigos, N. Nasoni, en Oporto, Braga, separata da revista Bracara Augusta, vol XXVII, fasc 63, 1974.

²¹ Bruno Zévi, Saber ver a Arquitectura, Lisboa, Editora Arcádia, 1966, pp 23-24

²² Idem, p 37.

²³ José Fernandes Pereira, Arquitectura barroca em Portugal, Lisboa, Livraria Bertrand, Biblioteca Breve, vol 103, 1986, p. 108.

²⁴ Bernardo Xavier Coutinho, A Igreja e a Irmandade dos Clérigos, in Documentos e memórias para a história do Porto, Porto, n. 36, 1965, p 87.

²⁵ José Fernandes Pereira, op. cit., p. 108.

²⁶ Reinaldo dos Santos, O Porto barroco, separata do vol. XXI dos Documentos e memórias para a história do Porto, Porto, 1952, p. 10.

²⁷ Da autoria deste arquitecto analisem-se as plantas e fotografias dos edifícios citados no capítulo I e faça-se uma comparação com a arquitectura de Nicolau Nasoni.