



MARIA MARGARIDA TEIXEIRA BARRADAS CALADO

# ARTE E SOCIEDADE NA ÉPOCA DE D. JOÃO V

1º Volume

Lisboa, 1995

MARIA MARGARIDA TEIXEIRA BARRADAS CALADO

## ARTE E SOCIEDADE NA ÉPOCA DE D. JOÃO V

Dissertação para obtenção do grau de  
Doutor em História da Arte,  
apresentada à Faculdade de Ciências  
Sociais e Humanas da Universidade  
Nova de Lisboa (Departamento de  
História da Arte)



Lisboa, Fevereiro de 1995

42758

*À minha filha Isabel Filipa*

# ARTE E SOCIEDADE NA ÉPOCA DE D. JOÃO V

## Introdução

1. As artes sob o patrocínio da Corte.
  - 1.1. O Paço Real e a Patriarcal.
  - 1.2. Mafra - um caso específico de fundação régia.
  - 1.3. Os Paços reais na capital e arredores.
  - 1.4. O Aqueduto e outros melhoramentos públicos.
  - 1.5. A Capela de S. João Baptista em S. Roque.
  - 1.6. A escultura e a pintura.
    - 1.6.1. O paradoxo de uma quase ausência.
    - 1.6.2. A talha e o azulejo, expressões originais de decoração architectónica.
  - 1.7. Academias, bibliotecas, colecções; ciência e ensino como imagem de um poder absoluto "iluminado".
  - 1.8. O espectáculo da Corte na arte do efémero.
  - 1.9. A imagem da Corte nas artes decorativas: mobiliário e baixelas; transportes e indumentária.
  - 1.10. Importância social da música, da ópera e do teatro.
  - 1.11. O mecenato régio fora da capital - na província, no Brasil e no estrangeiro.
  - 1.12. A arquitectura militar.

2. As artes sob o patrocínio da Igreja.

2.1. O Patriarca D. Tomás de Almeida e o seu mecenato artístico.

2.2. O mecenato a nível episcopal - Bispos e Cabidos.

2.3. As artes sob o domínio das Ordens religiosas.

2.4. Construções e melhoramentos a nível de igrejas paroquiais, Misericórdias, ermidas e santuários de peregrinação.

3. As artes sob o patrocínio da nobreza.

3.1. A situação social da nobreza e a importância do solar na arquitectura portuguesa da primeira metade do século XVIII.

3.2. Coleccionismo e mecenato artístico a nível da nobreza - alguns exemplos.

4. Conclusões.

Anexo ilustrativo e documental.

Bibliografia.

Elenco de imagens.

Índices.

## *Agradecimentos*

Queremos, em primeiro lugar, agradecer ao Professor Doutor José-Augusto França, que nos orientou e incentivou ao longo destes anos e sem o qual a realização deste trabalho não teria sido possível.

Colocamos em segundo lugar nesta lista de agradecimentos, a Fundação Calouste Gulbenkian, que através do seu serviço de Bolsas de Estudo, contribuiu, durante o ano de 1994, para as despesas que efectuámos com deslocações, fotografias, e publicação desta tese.

Dirigimos também o nosso agradecimento aos professores do Conselho Científico da então Escola Superior de Belas Artes, de Lisboa, que nos concederam dispensa de serviço lectivo durante dois anos e dois períodos, assim como ao então Presidente do Conselho Directivo, Professor Pintor Lima Carvalho, pela disponibilidade apresentada para resolver qualquer problema.

Não podemos esquecer os nossos colegas de grupo, que sempre nos incentivaram, nomeadamente o Professor Doutor José Fernandes Pereira, assim como a Dr<sup>a</sup> Cristina Tavares.

Finalmente, e de uma longa lista, queremos destacar aqueles que, de alguma maneira, contribuíram para a concretização deste trabalho, como o Arquitecto e Designer Mário da Luz Antunes Pedro, pela ajuda na realização de algumas fotografias, o Coronel Luís Vicente da Silva, da

Ericeira-Mafra, a Dr<sup>ã</sup> Maria Teresa Nobre Santos, de Mangualde, o engenheiro e pintor Augusto Marcelino, de Portimão, a Dra<sup>ã</sup> Cristina Horta das Caldas da Rainha, a Dr<sup>ã</sup> Maria Teresa Mendes da Biblioteca da Universidade de Coimbra; o Dr. Vasssalo e Silva do Museu de S. Roque; a Dr<sup>ã</sup> Silvana Costa Macedo do Museu dos Coches, pelo Guia e informações relativas à Exposição *Roma Lusitana - Lisboa Romana*; o Dr. Fernando António Batista Pereira, do Museu de Setúbal; o Professor Doutor Farinha Franco, da Universidade Nova de Lisboa, pelas informações relativas à heráldica; o escritor José Saramago, por alguns conselhos bibliográficos; o Dr. Ferrão, então bibliotecário da Biblioteca da Academia Nacional de Belas Artes; a Dr<sup>ã</sup> Maria Carlos, professora de alemão, pelo auxílio nalgumas traduções do dicionário de Thieme-Becker; os professores da Faculdade de Arquitectura, arquitecto Braisinha, pela entrevista sobre a Quinta Real de Caxias, e arquitecto Berger, por todos os elementos postos à nossa disposição.

Uma palavra ainda para a professora pintora Manuela de Sousa, já falecida, por todas as informações que nos deu a propósito de investigações em curso, que nos pudessem interessar.

Finalmente, agradecemos a todos os que, de alguma maneira contribuíram para a conclusão deste trabalho.

## INTRODUÇÃO

## INTRODUÇÃO

Desde 1950 - ano em que se comemorou o 2º Centenário da morte de D. João V - até 1989 - data do 3º Centenário do seu nascimento - numerosos estudos têm sido publicados, com especial incidência nos últimos cinco anos, sob efeito de um interesse renovado pelo período barroco. Tais estudos, quer de conteúdo político-diplomático (de que salientamos o conjunto de obras de Eduardo Brazão, publicadas entre 1936 e 1979-80, mas sobretudo a obra de Jaime Cortesão, *Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid*, publicada no Rio de Janeiro em 1952), quer de conteúdo artístico (de que sem dúvida se destacou a obra de Ayres de Carvalho, *D. João V e a Arte do seu tempo*, em dois volumes publicados respectivamente em 1960 e 1962) apresentam interpretações ideológicas de mais ou menos propositada reabilitação do reinado contra a historiografia romântica, especialmente representada pela *História de Portugal* de Oliveira Martins, que traçara o retrato de D. João V como um monarca "espaventoso e beato" que gastara com a construção de Mafra, "mais do que Portugal valia". Outros historiadores insistem ainda nesta visão, assimilando determinadas vivências pessoais de exílio sob o Estado Novo, a situações vividas por portugueses, como Ribeiro Sanches ou o Cavaleiro de Oliveira, no século XVIII. Foi o caso do próprio Jaime Cortesão, para quem o Portugal de D. João V foi marcado pelo fanatismo e a intolerância,

agravados pelo zelo inquisitorial, aliados ao amor da ostentação, ou de António Sérgio que viu o Portugal do século XVIII como o «Reino Cadaveroso», do qual os melhores tinham sido expulsos pelas perseguições do Santo Ofício, vindo a constituir uma elite cultural - a dos "Estrangeirados" - que só na segunda metade do século XVIII viria a "iluminar" a nossa vida cultural.

Raros foram os trabalhos de maior objectividade científica num quadro polémico nem sempre atenuado; entre eles justo é distinguir, no plano da história da cultura, já em 1952, o professor Silva Dias ao apresentar em «Portugal e a cultura europeia (séculos XVI a XVIII)», uma outra visão do reinado, para demonstrar que, graças ao espírito mecenático do rei e da família real, ou às protecções pessoais do Conde da Ericeira, de Alexandre de Gusmão ou do Padre Carbone, entre outros, foi possível a difusão de novas ideias, num quadro mental de referência ou influência europeia.

Dentro desta situação, assim levemente esboçada, pareceu útil começar por fazer, muito simplesmente mas em profundidade, um levantamento de toda a informação disponível coeva e articulá-la numa discussão erudita ou estética, para posicionar ou reposicionar a obra artística de D. João V e da sua época, no seu vasto quadro social.

Cremos, na verdade, que, sem um tal trabalho aplicado, demorado e fatigante, (e certamente inglório), nunca se possibilitará uma *visão crítica da criação artística* da primeira metade do século XVIII - da qual depende,

finalmente, o entendimento do universo barroco português, que começa, muito justamente, a atrair numerosos estudiosos, para além de uma tradição historiográfica nacional que sempre privilegiara a Idade Média e um tanto o Renascimento.

A autora do presente trabalho assume este propósito modesto com a pretensão única de que historiadores futuros façam justiça à utilidade do seu trabalho, dele se servindo, e desenvolvendo a sua informação em mais adiantadas pesquisas, sempre desejáveis. A acumulação metódica de informação implica, sempre que tal foi possível à autora, uma crítica de fontes, ou de hipóteses, ou de apreciações emitidas por historiadores precedentes, já que o método usado não se deseja caracterizado por uma adição passiva de informação mas pela perspectivação da sua *articulação sistemática*.

Esta pretende definir-se fundamentalmente pelo cruzamento cronológico e topológico das informações, numa rede formada pelas duas coordenadas e nessa estrutura básica vêm inserir-se, metodicamente, situações mais complexas de classificação de objectos e de práticas artísticas.

A organização das espécies tratadas (arquitectura, pintura, escultura) e subespécies (nomeadamente, azulejo e talha) e dos géneros (religioso e áulico, principalmente) pretende criar um *campo informativo interactivo*, ou seja, um campo histórico de dados perspectivados. Ao leitor estudioso, ajudado pelos índices

geral, onomástico e geográfico, cabe a tarefa de situar a sua própria leitura, conforme os seus interesses e propósitos.

A seriação dos três grandes capítulos principais (a Corte, a Igreja e a nobreza), por seu lado, pretende fornecer a espinha dorsal do trabalho, patenteado, com as suas divisões e subdivisões encadeadas num total de dezoito subcapítulos.

Em certas partes do texto preferiu-se utilizar a forma de fichas, de artistas ou de obras, para evitar repetições discursivas, com inúteis alongamentos, num trabalho já de si tão extenso, mas também sem inferiorizar tal informação, relegando-a para as notas. Estas, finalmente, abundantes em cada capítulo, (ao todo, mais de 5500), não só pretendem justificar a informação carreada como a respectiva discussão crítica a que a autora se entregou.

A longa lista de obras consultadas oferece ainda uma informação complementar, em perspectiva bibliográfica, com as suas seriações devidamente alfabetadas.

A documentação fotográfica justifica-se por si própria, indispensável que é num trabalho deste género, e procurou cobrir o maior campo possível, na economia do volume. Por outro lado, a documentação escrita, exposta no volume anexo, tirada de manuscritos, muitas vezes ignorados ou jamais citados, e de obras impressas de difícil ou improvável acesso, ou de âmbito mais geral, com extracção das passagens convenientes a este trabalho, pretende facilitar ao leitor estudioso certas verificações úteis, ou evocar obras

de decoração para sempre desaparecidas pelo seu carácter efémero, ou destruídas pelo homem ou pela Natureza, ao longo dos tempos.

É na perspectiva de um estudo de carácter científico, rigoroso na recolha e classificação de dados, e escrupuloso na sua crítica heurística, sem nela procurar alargar-se em termos, acaso menos convenientes, de especulação intelectual, que este trabalho tem a honra de se propor como discurso académico, em dissertação de doutoramento.

Observação:

Por razões de ordem técnica, relacionadas com a capacidade da memória do computador utilizado, alguns subcapítulos foram divididos, por questão de segurança, em partes lógicas e temáticas, com as respectivas notas finais, sem que exista qualquer outra razão de carácter científico ou metodológico.

1. AS ARTES SOB O  
PATROCÍNIO DA CORTE

## 1.1. O Paço Real e a Patriarcal

### *A história do complexo através de fontes manuscritas e bibliográficas*

A tradição - que por vezes tende a impor-se à evidência dos factos - deixou o nome de D. João V inseparavelmente ligado ao convento de Mafra, esquecendo, ou mesmo omitindo obras que, ao longo de todo o reinado, o rei realizou no seu palácio de Lisboa, na Ribeira, e a grande reedificação e ampliação da Igreja Patriarcal, que veio a ser sagrada a 13 de Novembro de 1746. Tal situação só pode ser justificada pelo facto de o Terramoto ter destruído por completo o Palácio Real e todo o conjunto de edifícios a ele ligados. Teremos de nos remeter aos documentos para comprovar que a Patriarcal foi uma preocupação quase constante ao longo de todo o reinado e que, a dada altura, como veremos no decurso deste trabalho, o rei perdeu o entusiasmo por Mafra para se concentrar, quase obsessivamente, nas «obras da Patriarcal»; por outro lado, recorreremos a descrições coevas, assim como a uma planta revelada por Marie-Thérèse Mandroux<sup>1</sup>, para podermos ter uma ideia do que verdadeiramente seria essa magnífica igreja.

Apesar da memória da Patriarcal se ter perdido, devido ao Terramoto, o primeiro facto a assinalar é que imediatamente após a morte do rei, o seu nome ficou indissoluvelmente ligado a este edifício, o qual, em quase todos os sermões, orações e elogios fúnebres, aparece citado ao lado do monumento de Mafra, e até em destaque

ao lado do monumento de Mafra, e até em destaque relativamente a outras obras patrocinadas pelo monarca. Podemos comprová-lo com alguns exemplos. Assim, Inácio Barbosa Machado, na *Relaçam da Enfermidade, ultimas Acçoens, Morte, e Sepultura do Muito Alto, e Poderoso Rey, e Senhor D. João V...*, afirmava:

"...Sendo a devoção de Sua Magestade a mais affectuosa para com esta Padroeira de Portugal, com os Templos que lhe erigio debaixo da sua invocação, de que foy o principal a Santa Igreja Patriarchal com o titulo da sua Assumpção; o de Mafra..."<sup>2</sup>.

No *Elogio Funebre...*, da autoria de D. Francisco Innocencio de Souza Coutinho, depois da referência a Mafra, lê-se: "... não admiramos todos na Santa Igreja Patriarchal igualada a grandeza Romana? e que consolação terá aquela Mãe do Christianismo, de ver em Portugal hum traslado do Vaticano, tão generoso, e tão semelhante"<sup>3</sup>.

Fr. António da Graça, da Ordem Terceira de S. Francisco da Cidade, depois de enumerar várias das obras patrocinadas pelo monarca, fala de Mafra e conclui: "Diga-o finalmente essa sacrossanta Basilica Patriarchal que com pasmos e invejas de todas as Naçõens erigio, e estabeleceo, com tal pompa e magnificencia, que na sua Corte nos deu a ver tudo, o que se admira na de Roma..."<sup>4</sup>.

Sebastião Maria Correia coloca a Patriarcal acima de todas as obras de iniciativa régia e afirma-a levantada de novo, o que reputamos de importância para a conclusão deste

trabalho: "Por ventura não levantou desde os fundamentos o riquissimo Templo da Patriarcal, não o enriqueceo de tão pingues rendas, não o augmentou com varias Jerarquias de Ministros sagrados, não o ornou finalmente com tão preciosas alfayas de ouro, prata, e pedras preciosas...?"<sup>5</sup>.

D. José Caldeira, que não refere especificamente outros monumentos, diz que D. João V "... introduzio em hum Templo, novamente erigido em Cathedral diversas jerarquias de Sacerdotes..." e, mais adiante, que enriqueceu "...de singularissimos privilégios a Igreja, que fundara dentro da sua propria casa..."<sup>6</sup>.

O Dr. Ignacio Manoel da Costa, em exéquias celebradas no Rio de Janeiro disse que D. João V "...fez elevar à suprema Dignidade de Patriarcal a Real Collegiada de S. Tomé, ... ornou-a dos mais ricos, e preciosos ornamentos, que fez vir de varias Cortes, ..." <sup>7</sup>. Ainda no Rio de Janeiro, Fr. Mateus da Encarnação referia "o empenho, com que Sua Magestade Fidelissima entrou a fazer a Santa Igreja Patriarchal..."<sup>8</sup>.

Fr. António da Assumpção, em Leiria, proclamava: "Ninguem ignora que este Monarcha foy o mais rico do seu seculo ...; bastava a obra do seu sumptuoso Templo para a sua magnificencia..."<sup>9</sup>.

O Dr. Filipe de Oliveira, ao enumerar as obras reais, coloca à cabeça "a Santa Igreja de Lisboa" e o "Templo da Villa de Mafra"<sup>10</sup>. Igualmente Fr. António da

Charneca menciona apenas duas obras: "a Santa Basilica Patriarchal, e o Regio Convento de Mafra..."<sup>11</sup>.

Finalmente, no *Elogio Histórico e Panegyrico* de Diogo Rangel de Macedo são referidas sobretudo as obras adquiridas para a Capela Real: uma pia de água benta, mandada lavrar em Itália, com pedras embutidas, um quadro de Agostino Masucci, cruces, custódias, vasos, cálices e patenas de ouro com diamantes, uma banquetta e seis castiçais de prata, no valor de setecentos mil cruzados<sup>12</sup>.

Constatada a memória da Patriarcal, que ficou viva logo após a morte de D. João V, tentemos compreender as razões principais que levaram o rei a demonstrar um interesse quase constante pela sua Igreja e a ter feito dela um monumento admirado por quantos o visitavam. Tal interesse é paralelo e decorrente dos esforços políticos e diplomáticos que D. João V fez junto da Corte Pontíficia, no sentido de constituir o Patriarcado de Lisboa.

Logo em 1708, José Soares da Silva noticia que o rei decidiu fazer Sé a sua capela real, para o que tinha recorrido ao Papa, e, simultaneamente, ia fazendo obras no edifício, com nova capela-mor<sup>13</sup>. E em Julho do mesmo ano, confirma que o rei se retirou para Sintra para fugir "às poeiras das obras do Paço"<sup>14</sup>.

Estas obras não abrangiam apenas a Capela Real, mas destinavam-se a receber a futura rainha D. Maria Ana de Áustria, que chegaria em Outubro do mesmo ano. Continuando a

seguir as informações de José Soares da Silva, sabemos do cuidado posto nas ornamentações do Paço: "Todo o Paço se paramentou de novo, de brocados e telas preciozissimas, e assim mesmo a Capella Real, hoje nova See, com Deão, e Cabido e todas as suas pertenças."<sup>15</sup> E os privilégios da nova Sé iam sendo sucessivamente ampliados; a 30 de Setembro de 1709, a mesma «Gazeta» informa: "Veyo a ElRey a licença q pedia pã a sua Cappã Real, q he hoje outra Sé, podendo pensionar os Bispados pã os Conegos, e annexar lhe as Igr<sup>as</sup> do Padroado, com 400 mil reis cada hum"<sup>16</sup>.

A bula *Apostolatus Ministerio*, de 1 de Março de 1710, elevou a Capela Real a Colegiada, com o título de S. Tomé Apóstolo; nesta altura, o Papa Clemente XI deu à Capela Real o direito a ter seis dignidades, dezoito cónegos e doze beneficiados.

Nos anos que se seguem, não se encontram notícias referentes às obras da Patriarcal. São os anos em que D. João V, preocupado com o problema da sucessão, se começou a interessar pelo monumento de Mafra; recordemos que D. Maria Bárbara nasceu a 4 de Dezembro de 1711.

Alguns anos mais tarde, a 7 de Novembro de 1716, pelo *motu proprio In supremo Apostolatus solio*, dividiu a cidade e diocese em duas partes, ficando a ocidental com a categoria de igreja metropolitana, e o seu arcebispo com o título de patriarca de Lisboa Ocidental. Este devia ser o capelão-mor da Capela Real e, conjuntamente, tinha uma série de privilégios de que se destacam o uso de todas as

insígnias e ornamentos que cabiam ao patriarca de Veneza, a faculdade da cruz e roquete aberto, de abençoar o povo, ter baldaquino e trono, celebrar de pontifical e conceder indulgências em todo o reino, com precedência sobre todos os bispos, incluindo o arcebispo primaz; facultava-lhe o uso do pálio, não só nas funções indicadas no pontifical romano, mas em festividades especificamente portuguesas, como as da Imaculada Conceição, Santo António, S. Vicente, Rainha Santa, S. Jorge e outras. Podia ainda usar hábito de púrpura e conceder as mesmas indulgências que os núncios de Portugal. Quanto aos Cónegos do Patriarcado, podiam usar em toda a parte, excepto em Roma, hábito prelatício de cor violácea e, nas funções religiosas, poderiam usar capa magna vermelha no Inverno, e, de Verão, mozeta vermelha sobre o roquete. Tinham precedência sobre todos os Cabidos e cónegos de Portugal. Um alvará de 24 de Dezembro de 1716 concedia-lhes as mesmas honras e prerrogativas dos grandes do reino, como os bispos. No mesmo mês de Dezembro, foi nomeado primeiro Patriarca o então bispo do Porto, D. Tomás de Almeida. Em Outubro de 1718, concedia o Papa ao vigário-geral do Patriarcado o título de arcebispo. Este conjunto de privilégios, e outros que não consideramos oportuno aqui citar, foram concedidos à igreja portuguesa, em grande medida em consequência do auxílio prestado por D. João V ao Papa, quando da ameaça turca sobre a Itália, e que acabou por concretizar-se em vitória na Batalha de Matapão<sup>17</sup>.

É precisamente a partir deste período, e já depois de lançada a primeira pedra em Mafra, que D. João V pensa novamente em construir uma nova Patriarcal. Para isso, chamou a Portugal um dos mais famosos arquitectos do barroco final italiano, "um grande Arquitecto Saboiardo, que chamão D. Felipe", no dizer do Conde de Povolide<sup>18</sup>, ou seja Filippo Juvarra.

Este tinha sido discípulo de Carlo Fontana e, em 1714, fora chamado à Corte de Vittorio Amedeo II de Sabóia. Segundo Giulio Carlo Argan, por esta época, era "già celebre, anche presso qualche corte straniera, come abile scenografo e progettista di apparati cerimoniale. Ha una cultura architettonica europea; l'attività teatrale lo ha abituato a concepire in grande, a servirsi di tutti gli espedienti prospettici e d'illuminazione, a non farsi scrupolo di mescolare stili diversi pur di ottenere l'effetto ... La situazione dell' edificio e il rapporto che lo legherà all' ambiente sono, per lui, le prime determinanti della forma architettonica."<sup>19</sup>

Juvarra é, consequentemente, um significativo representante da arte italiana do primeiro terço do século XVIII, tendo, segundo Wittkower, absorvido o Barroco académico de Fontana, e estudado o Renascimento antigo, e a arquitectura contemporânea, do que resultou um eclectismo, que é reconhecido pelo mesmo autor: "... it's therefore difficult to see a clear development of Juvarra's style. It would seem more to the point to differentiate between the

styles used for different tasks... Moreover, with this absolute mastery of historical and contemporary styles, Juvarra, with admirable ease, used what he regarded as suitable for the purpose."<sup>20</sup> Aliás, esta forma de encarar os estilos, na perspectiva de Forssman, é comum a toda a era do vitruvianismo (os séculos XVI, XVII e XVIII), em que se fez um uso significativa das ordens arquitectónicas.<sup>21</sup>

Quando Juvarra veio para Lisboa, a convite do Marquês de Fontes, é possível que já tivesse trabalhado para a Corte portuguesa, pois se encontra na Biblioteca de Turim um projecto de monumento para o funeral do "Re di Portogallo Piero I [sic]". No entanto, para Emilio Lavagnino, este projecto não corresponde necessariamente ao que Fontana realizou para Santo António dos Portugueses; Juvarra podia tê-lo realizado para outra cerimónia fúnebre, celebrada por ordem da Corte de Turim, ou na mesma igreja de Roma, mas em aniversário posterior<sup>22</sup>.

Os documentos da época são concordes em afirmar que foi o embaixador Marquês de Fontes, que se mantinha em contacto com o arquitecto, que o convidou a vir a Lisboa, a fim de realizar a Patriarcal e o Palácio Real. Numa biografia de Juvarra, de autor anónimo, lê-se: "Nel mentre Don Filippo si tratteneva a Roma (...) aveva contratto strettissima servitù con l'Ambasciatore della M. di Portogallo, Marchese de Fontes"; "... questi gli mostrò un modello di sua invenzione della chiesa patriarchale di Lisbona e del Pallazzo reale e ordinó a Don Filippo che ne

facesse un disegni in prospettiva con veduta del porto e di quella parte di città che si scopre da quel sito"<sup>23</sup>.

No catálogo dos desenhos de Juvarra, compilado pelo seu discípulo e colaborador Sacchetti, encontraram-se os esboços para o Palácio Real e Patriarcal de Lisboa, que mostram uma cúpula evocando S. Pedro de Roma, e duas torres que poderiam ter a sua origem na mesma cidade, por exemplo na Sant'Agnese de Borromini. Quanto ao Palácio Real, mostra a planta em U, com duas grandes alas e o corpo central convexo, o que evoca as propostas de Bernini para o Louvre, embora no caso deste projecto para Lisboa haja um domínio da linha recta, mais ao gosto do barroco tardio do século XVIII e também dos portugueses. Como afirmou Aurora Scotti: "Era in fondo per Juvarra un ritornare alle radici delle sintesi formali-luministiche di cui a Roma aveva già sperimentato con straordinario virtuosismo tutte le possibili variazioni che potevano trarsi dai complessi impianti borrominiani e dagli artifici berniniani, modelli che di nuovo infaticabilmente si preparava a riprendere e a rielaborare"<sup>24</sup>. Mas o projecto de Juvarra contava também com a preocupação de uma inserção urbanística e o arquitecto, decerto, não foi indiferente à topografia lisboeta, da cidade que sobe e desce, entre as colinas de S. Francisco e do Castelo ou da Graça; também não podia ignorar a ligação da cidade com o rio. Segundo Wittkower, Juvarra escolheu um local "suitable for the purpose"<sup>25</sup>.

Quanto à localização do palácio projectado por Juvara, parece ter-se gerado uma polémica, referida por João Baptista de Castro no seu *Mappa de Portugal*, que levou à reunião de 7 de Fevereiro de 1719 - data que julgamos correcta e não a de 1715, referida por Matos Sequeira<sup>26</sup> - de fidalgos, ministros e médicos, tendo também estado presentes o próprio Juvarra e ainda Ludovice. Esta comissão teria de escolher entre dois locais - o Terreiro do Paço e a colina de Buenos Aires, eminente à Ribeira de Alcântara. Não se pode confundir este local, em Lisboa, com aquele onde foi construído o Convento de Mafra, também designado por «Boa Vista», nem com uma localidade em Queluz, conhecida como «Belas Arias». Francisco Xavier da Silva fala também da Ribeira de Alcântara, ao nível do Tejo, muito mais para Ocidente em relação ao Terreiro do Paço<sup>27</sup>.

Nas *Mémoires Instructifs...* de Merveilleux também se lê que as sugestões feitas pelo Marquês de Abrantes a D. João V se contava "a construção de uma nova Lisboa, uma nova Patriarcal, fora do recinto da velha cidade, num sítio chamado Alcântara, próximo de Belém"<sup>28</sup>, o que aliás contraria as fontes que afirmam estar o Marquês entre os que votaram a favor do Terreiro do Paço.

Segundo Matos Sequeira, os médicos do Paço "aprovaram a ideia de se pôr de parte o sítio do Terreiro do Paço, pouco beneficiado pelos ventos que o castelo e os edificios altos lhe interceptavam, e opinaram, entre os dois, por Buenos Aires, porque a Ribeira de Alcântara

participava de vapores impuros juntamente com o perigo das águas estagnadas, do cheiro a maresia e de outros contras"<sup>29</sup>. Mesmo assim, os votos dividiram-se porque uma parte da nobreza - os marqueses de Abrantes<sup>30</sup> e de Minas, o Conde de Assumar e D. Manuel Caetano de Sousa - considerava que só o Terreiro do Paço tinha a dignidade suficiente para tal complexo architectónico, enquanto os outros - o Marquês de Alegrete, os Condes de Aveiras, Unhão, Valadares, Ericeira, S. Lourenço e o próprio Ludovice - preferiram Buenos Aires, não se tendo Juarra pronunciado.

Para João Baptista de Castro<sup>31</sup>, teria sido esta hesitação a causa do projecto não se ter chegado a realizar, porque o rei, como David, "deixava ao menos as riquezas, para que seu filho imitando a Salomão o edificasse", explicação que parece pouco provável. Faz mais sentido, na perspectiva de Robert Smith<sup>32</sup>, com a qual concordamos, a versão de Francisco Xavier da Silva, segundo a qual o rei teria desanimado, quando Juvara lhe pediu não só uma considerável soma, mas informou que precisaria de trinta anos para completar a obra, e D. João V desejava vê-la terminada. A verdade é que Juvara era onze anos mais velho que o rei de Portugal, e desta forma, também ele não veria certamente concretizado o seu projecto. Por isso, poderemos igualmente pôr a hipótese, tal como Smith, de que intrigas de Ludovice tenham impedido a realização da obra<sup>33</sup>.

Embora esteja fora de questão a afirmação de Cirilo Volkmar Machado de que Juarra fez os desenhos "para o

Palacio, convento, e Basilica Mafrense", talvez seja um eco dessas intrigas a afirmação de que a obra não se executou, "porque os Jesuitas fizeram dar a preferencia ao Frederico."<sup>34</sup>

O projecto de Juvarra, a ter sido realizado, teria uma importância fundamental e tornar-se-ia na mais significativa das obras áulicas idealizadas por D. João V, na consagração dos ideais da monarquia absoluta. É neste sentido que Aurora Scotti afirma: "Ma l'architettura per un artefice al servizio di una corte è essenzialmente architettura per una città-capitale, simbolo di potere del sovrano assoluto e per Juvarra una architettura al servizio di giovanni V che, a differenza dell'assolutismo statale di Luigi XIV puntava ancor molto sull'autorità religiosa per imporsi ai sudditi, doveva essere essenzialmente ricerca di un sito adatto ad accogliere il simbolo tangibile di tale potere, un Palazzo Reale con Patriarcale inclusa: l'opera architettonica sarebbe venuta così ad avere oltre che un valore spaziale intrinseco anche una precisa funzione di *segno comunicante*"<sup>35</sup>.

Juvara deixou Portugal cumulado de riquezas e ainda recebeu a Ordem de Cristo<sup>36</sup>, mas em termos de arquitectura, a sua permanência em Portugal não deixou vestígios, nem em obra realizada, nem influenciando artistas nacionais. Sobre esta questão diz ainda Aurora Scotti: "Se adesso ci volgiano a considerare l'architettura portoghese degli anni successivi alla partenza di Filippo Juvara ci colpisce la

mancanza assoluta di un'eco dei suoi numerosi progetti e di tutti quegli schizzi e suggerimenti che, stando ai numerosi esempi ritrovati negli album di disegni torinesi per tutta la restante sua attività, di certo, secondo la sua consuetudine, doveva aver lasciato allo stato compiuto, come fece poi per tutte le architetture torinesi ed anche per il palazzo reale di Madrid... Nessun influsso juvariano appare nei lavori intrapresi, alla sua partenza, nel Palazzo Reale al Terreiro do Paço, sotto la direzione del Ludovice... Nessun influsso di Juvara appare nemmeno nelle costruzione di Mafra che pura assomma in sé tanti ricordi italiani e romani... Con Mafra siamo agli antipodi delle soluzioni juvariane..."<sup>37</sup>.

Dada a eventual emulação entre Juvarra e Ludovice, em nada surpreende que este não se deixasse influenciar por quem teria conseguido afastar.

Posto assim de parte o projecto de construir de novo o Palácio e a Patriarcal, foram sendo feitas obras pontuais de ampliação e melhoramento no Paço da Ribeira. Algumas dessas intervenções realizaram-se após a «troca das Princesas» (1729), devido à vinda para Portugal de D. Mariana Vitória, como futura esposa de D. José. Embora o casamento não se consumasse, dada a pouca idade da princesa, começaram os projectos para a construção de novos aposentos, que podemos acompanhar quer pelas cartas da própria D. Mariana para sua mãe, quer pelo «Diário» do Conde da

Ericeira<sup>38</sup>. Assim, a partir de 10 de Abril de 1731, começam as referências sistemáticas às obras por parte do referido Conde. Os aposentos dos Principes, que se situavam no Eirado e parte da varanda, compreendiam "quatro casas". Entretanto, o principe dormia "em hum camarote de madeira na Caza das Procissões"<sup>39</sup>.

A partir de Setembro, é D. Mariana que começa a referir-se às obras com certo entusiasmo, esperando que estivessem prontas por meados do mês<sup>40</sup>.

Nos finais de Outubro as obras parecem estar avançadas, um quarto estava pronto, outros estavam a ser pintados e a princesa elogia a pintura<sup>41</sup>.

Em Novembro é o Conde da Ericeira que diz que o quarto do Principe estaria pronto no Natal<sup>42</sup>.

No entanto, as obras atrasaram-se e, nos inícios de 1732, ainda os aposentos não tinham sido completados<sup>43</sup>

Em Fevereiro seguinte a princesa informa sua mãe de que os quartos estão acabados, mas fazem-se outras obras e, assim só estarão definitivamente prontos para a Páscoa<sup>44</sup>.

A união dos principes seria consumada a 31 de Março, quando do aniversário de D. Mariana Vitória, pelo que podemos concluir que por esta altura as obras estariam finalmente completas.

Estas intervenções no Paço da Ribeira foram feitas muito provavelmente com projectos de António Canevari, architecto romano que permaneceu na Corte portuguesa entre

1727 e 1732, embora desde 1725 trabalhasse para o rei de Portugal no edifício da Arcádia romana<sup>45</sup>.

Segundo Fr. Cláudio da Conceição, D. João V "augmentou ... o Palacio de Lisboa com a escada principal do quarto da Rainha, delineada, e executada pelo Architecto Antonio Canavaro; e com casas novas, e excellentemente pintadas, e ricos adornos"<sup>46</sup>. De facto, D. Mariana refere-se às pinturas dos aposentos que considera "muito belas" e, na última carta em que fala do assunto refere também obras nos aposentos da rainha.

Outra das obras realizadas por Canevari foi a célebre Torre do Relógio, da qual dá testemunho o pintor Vieira Lusitano, na sua autobiografia em verso, *O Insigne Pintor e Leal Esposo*:

"Quase cinco horas contavão  
No Relógio da Gamenha  
Torre do Grão Canevari  
Que lhe ficava fronteira  
Joia que o fatal destroço  
Fez que deposto por terra  
Fosse, por causa da antiga  
Base em que só padecera..."<sup>47</sup>.

Quanto às pinturas acima referidas, sabe-se também por Cirilo, que os tectos do antigo Palácio Real foram pintados por Pierre-Antoine Quillard<sup>48</sup>, nada constando quanto ao que neles estava representado.

Em relação à Capela Real, também tinha sido melhorada, e conhecemos alguma coisa da sua aparência através de descrições de viajantes estrangeiros, que estiveram em Lisboa em 1730. Assim, um anónimo francês considerava-a "muito vasta. Além da capela-mor há doze altares privados que estão soberbamente ornamentados. Existe também ali uma grande tribuna, com dois pisos, guarnecida de rótulas, de onde habitualmente, o rei e a rainha ouvem Missa"<sup>49</sup>.

César de Saussure, no mesmo ano, acrescenta: "Esplende de riquezas, com excelentes quadros e mármore dos mais finos e ricos. As colunas que formam a nave estão revestidas, a toda altura de lâminas de prata, dando a impressão que são de prata maciça. O sacrário é de ouro, cravejado de diamantes e outras pedras preciosas..."<sup>50</sup>.

Para o enriquecimento da Patriarcal, D. João V encomendou em Florença, a Antonio Arrighi, uma banquetta de sete candelabros e uma cruz de prata dourada com lápis-lazuli, para a capela-mor, obra descrita num opúsculo de Benvenuto Benvenuti, (Florença, 1732), apresentada em Roma ao Papa e exposta ao público, antes de vir para Portugal. Também neste ano de 1732, Giacomo Pozzi e Giovanni Paolo Zappati entregam dois conjuntos de castiçais em que trabalhavam, destinados talvez às novas capelas da Patriarcal.<sup>51</sup>

No entanto, D. João V ainda não se encontrava satisfeito com o estado da Patriarcal e, depois da sagração

de Mafra, em 1730, deve ter de novo começado a pensar na sua reedificação. De facto, logo em 1733, o Conde da Ericeira, no seu *Diário*, nos dá testemunho desse projecto: "Continuasse a compra de m.<sup>tas</sup> cazas na Tanoaria, e dizem comprará ElRey todas as da Rua Nova de p<sup>te</sup> do Paço, de q se infere se cuida na nova igreja Patriarchal, em que entrará parte do mesmo Palacio"<sup>52</sup>. "Já se derrubão a Ilha das Cazas da rua nova de Almada q El Rey comprou por 45 V cruzados, e não se comprão tantas da Tanoaria, e rua Nova como se dizia"<sup>53</sup>.

O *Diário* do Conde da Ericeira termina no fim de 1733 e nos anos seguintes não se conhecem mais referências à construção da Patriarcal. Apenas Ludovice, em 1736, se refere a "novos desejos do rei para erigir uma Patriarcal ... mais uma vez frustrados"<sup>54</sup>.

Entretanto, a 20 de Dezembro de 1737, o patriarca D. Tomás de Almeida foi feito Cardeal, embora só em 1738, pela bula de Clemente XII, *Inter Praecipuas Apostoloci Ministerii*, tenha a dignidade de Cardeal ficado definitivamente ligada à de Capelão-mor e Patriarca. A partir de 13 de Dezembro de 1740, pela bula *Salvatoris nostri Mater*, do Papa Bento XIV, a metrópole de Lisboa oriental era incorporada no Patriarcado, reunificando-se assim, de novo, as duas igrejas de Lisboa. É neste contexto que D. João V, já muito adiantadas as obras de Mafra, se interessou de novo pela Patriarcal.

Não se conhece o momento exacto em que se iniciaram as obras, que culminariam na sagração da Igreja em Novembro de 1746, mas a verdade é que, durante toda a parte final do reinado de D. João V e, ainda no início do de D. José, elas continuaram.

Ayres de Carvalho afirma que terá sido "pouco depois de 1736 que o rei terá novamente pensado em erigir a sua tão desejada «Patriarcal»"<sup>55</sup>, mas consideramos esta data demasiado prematura, sobretudo por ser anterior a 1737, data em que D. Tomás de Almeida ascendeu à dignidade de Cardeal Patriarca. Embora, pelo que se deduz da aquisição de terrenos, referida pelo «Diário» do Conde de Ericeira, o rei já planeasse a nova Patriarcal, no início da década de trinta, só posteriormente àquela vitória diplomática junto da Santa Sé teria decidido arrancar com as obras.

De estranhar são as afirmações de Ludovice, numa carta escrita a propósito das obras do Aqueduto e revelada por José da Cunha Saraiva<sup>56</sup>. Na verdade, sendo a carta de Setembro de 1746, e vindo a Patriarcal a ser sagrada dois meses depois, é surpreendente que, a propósito da hipótese do Aqueduto vir a terminar junto ao Noviciado da Cotovia, Ludovice escreva: "...Porque, ordenando-me Sua Magestade pouco tempo antes, que escolhesse um sitio para huma Igreja Patriarchal, e achára, que só o havia entre este Noviciado e o convento de Jesus, não só para huma Igreja da extensão de S. Pedro de Roma, e seu adro; mas juntamente para hum Palacio Patriarchal, huma Canonica, hum Seminario, e huma

freguezia, cuja planta apresentei a Sua Magestade, sem que para estes edificios se houvesse de demolir, nem as casas do dito Dom Rodrigo, nem o dito Noviciado, e Convento, sendo a entrada para esta grande obra junto as casas do Conde de Soure, que também se conservavaõ; e o dito edificio ficaria distante do dito Noviciado tanto como a largura do Rocio. Lograrião os ditos Padres não somente huma grande parte de vista de mar; mas juntamente a vista de hum edificio composto da mais exquisita archytetura; ao que sua Magestade disse, que pelos Padres não perderem alguma vista de mar, da que tem presentemente havião de fazer todas as diligencias pelo desgostar; e que assim não cançasse neste projecto"<sup>57</sup>.

Lamentavelmente nada mais se conhece sobre este projecto da Patriarcal, nem das razões que levariam D. João V a optar pela reedificação da sua Capela Real. Não deixa de ser significativo que João Pedro Ludovice, depois do Terramoto, viesse a projectar uma Patriarcal no local, aproximadamente, onde o pai, falecido em 1752, a tinha pensado. Concretizava-se assim o sonho do velho architecto?

Quanto à atribuição de todas as obras que tiveram lugar no Paço da Ribeira a Ludovice, a mesma não está documentada. Há, no entanto, e sobretudo no que respeita à Igreja, uma metodologia idêntica à efectuada para Mafra, que é precisamente a importação de desenhos das igrejas de Roma, que se intensifica durante estes anos.

Na verdade, logo em 1740, são pedidos para Roma a Manuel Pereira de Sampaio, os modelos em madeira em tamanho

grande, dos altares de S. Pedro (Cátedra, Confissão, Sacramento) com os aparatos para a Exposição do Santíssimo<sup>58</sup>. A execução destes modelos foi entregue aos próprios funcionários da Fábrica de S. Pedro. A direcção dos modelos dos altares pertenceu ao guarda-livros Paolo Niccoli. Alugaram-se armazéns na Ripa Grande, para a execução dos trabalhos, que envolveram o architecto Giuseppe Doria, para os desenhos e os cálculos; o abade encarregue das roupas brancas de S. Pedro para os desenhos das alfaias, o carpinteiro Antonio Ravasi, os entalhadores Domenico Mazzoni e Pietro Corsini, o latoeiro Giuseppe Ricciani, o serralheiro Claudio Pachellini, o espadeiro Ignazio Giacchese, os douradores Pietro Lori e Bernardino d'Antoni, o pintor Giovanni d'Antoni, e o carpinteiro Giovanni Palmini para a embalagem<sup>59</sup>. Para os cibórios segundo modelo romano, superintende o abade Salvi no Vaticano, onde no cibório do Santíssimo trabalham o carpinteiro Giuseppe Palms, o entalhador Carlo Pacilli e Lorenzo Sacchi; o abade Caraffa superintende em S. João de Latrão, onde o mesmo Palms trabalha com Pacini no cibório da capela Corsini e o architecto Salvador Casali desenha os aparatos processionais<sup>60</sup>. Logo em Novembro de 1741 foram enviados para Lisboa boa parte destes modelos<sup>61</sup>. Todas estas encomendas, e outras idênticas, se destinavam sem dúvida aos altares e interiores da Patriarcal. É a elas que se refere Marie-Thérèse Mandroux, quando afirma que, em Fevereiro de 1742, chegou a Lisboa uma encomenda, "concernant l'imitation

en bois grandeur nature de toutes les *macchinette* mobiles des Expositions du Saint-Sacrement (...), telles qu'elles étaient traditionnellement réalisées sur les principaux autels de St. Pierre. Modèles évidemment destinés aux cérémonies eucharistiques de la Patriarcale, et non à des réalisations architecturales, comme on pourrait le croire"<sup>62</sup>. De salientar que estas *maquinetas* nada têm a ver com o que se entende usualmente por "maquineta", ou seja, "pequeno trono de altar, para expor o SS. Sacramento; redoma em que se põe uma imagem de santo"<sup>63</sup>. Aquilo que se importou foram grandes aparatos destinados a alterar o aspecto dos altares, consoante a liturgia, de acordo com os modelos de S. Pedro de Roma. Na verdade, todo o complexo da Patriarcal se devia equiparar a S. Pedro. Isso é bem patente na ala sul do Palácio Patriarcal, construída entre 1740 e 1744, onde se situavam os apartamentos de aparato, designados, à imitação do Vaticano, de «Escada Régia», «Sala do Colégio», «Sala Ducal» e «Capela Paulina»<sup>64</sup>.

E as encomendas prosseguiram, chegando a 24 de Março de 1742, novos ornamentos para a Basílica Patriarcal, de que faziam parte, de novo, "modelos de altares e aparatos para exposiçaõ", dezoito mitras, pavilhões segundo os modelos do Vaticano e de S. João de Latrão, baldaquinos e respectivos panos segundo modelos de S. Pedro e um tapete como o da Capela Pontifícia na sexta-feira Santa, realizado por Pietro Ferloni<sup>65</sup>.

Ludovice seria o architecto deste complexo: igreja e Palácio Patriarcal. Mas estaria só na direcção de todas as obras que então se realizavam?

Temos razões para acreditar que não. Sabe-se que a partir de 1743, a Torre dos Sinos foi aumentada com um novo andar de sineiras<sup>66</sup>. Um documento recentemente publicado e que parece passar despercebido ao autor da sua publicação revela-nos o nome do architecto dessa torre: Carlos Mardel.

De facto, em 1745, foi entregue a este architecto a reconstrução da frontaria da Igreja da Anunciada, em Setúbal, que ameaçava ruína. No entanto, a obra não se fez, por falta de dinheiro e desentendimentos com o prior. Anos mais tarde, em 1753, Eugénio dos Santos apresentou o seu parecer sobre o projecto de Mardel, com novos riscos para as torres da fachada. Foi então que Mardel se veio defender, dando exemplos de outras torres que fez do mesmo modo:

"...E si estivessem as torres emforcadas como se dis, no auião estas ser os primeiros, e se pode ver esta de st<sup>a</sup> Patriarchal, e do Paço, e dos Martiros, que o mesmo fes, e outras mais, as quaes todas tem sinos grandes...

Lisboa em 8 de Dezembro de 1753

O architecto das Ordems Carlos Mardel"<sup>67</sup>.

Não nos surpreende esta participação de Carlos Mardel, que também, como veremos, por estes anos terá trabalhado na renovação das torres da Basílica de Santa Maria.

*As obras da Patriarcal*

É possível acompanhar a par e passo a evolução das obras da Patriarcal, a partir do início da década de quarenta, através de uma gazeta que saiu, inicialmente como a designação de «Folheto de Lisboa» e depois de «Mercúrio Histórico de Lisboa». Fizémos o levantamento de todas as notícias referentes à reedificação da Patriarcal, a partir dos exemplares existentes nas Bibliotecas Nacional de Lisboa e Pública de Évora, de que se encontra publicado apenas o volume relativo ao ano de 1740<sup>68</sup>.

É pela primeira vez em 23 de Julho de 1740, que o autor deste semanário informa que "estão ajustadas as obras da Patriarcal" e que se fala da avaliação e compra de casas junto da mesma Patriarcal, para posterior demolição<sup>69</sup>.

Logo a 6 de Agosto se diz que se mandaram vir pedreiros das obras de Mafra, para nas pedreiras de Alcântara e de outras parte, arrancarem pedras para as obras da Patriarcal. Na semana seguinte, continuam a chegar "pedras de extraordinaria grandeza", que começam a ser lavradas por muitos oficiais.

A 3 de Setembro, já se abrem os alicerces para as obras e continuam a transportar-se pedras, de tal grandeza, que são necessárias para puxar o carro, trinta, quarenta e cinquenta juntas de bois.

A 24 de Setembro as obras continuam, com alguma dificuldade, dada a quantidade de água, junto ao Paço, que é

necessário esgotar continuamente. Entretanto, cada vez mais oficiais trabalham nas pedras que vão chegando.

Cerca de um mês depois, a 29 de Outubro, fala-se de dois alicerces, um que se vai abrindo "pela rua acima para a parte da Ribeyra das Naus, e outro para a parte das cazas do Conde da Ribeyra."

No final do ano, a 3 de Dezembro, mais de 200 oficiais trabalham nestas obras.

Os primeiros meses do ano de 1741<sup>70</sup> assistem à continuação dos trabalhos com abertura de mais alicerces, chegando-se a interromper a passagem de carruagens "para a p.<sup>te</sup> dos Cobertos" (25 de Fevereiro) e "por baixo do arco da campainha hindo da Tanoaria" (11 de Março). É dada ordem de despejo a "todos os moradores da Tanoaria athe a Calsada de S. Francisco ... pã se deytarem abayxo e se acrescentar por aquela p.<sup>te</sup> o Palacio Real".

A 28 de Julho, começaram-se a demolir casas e entretanto vão chegando das Províncias Regimentos para trabalhar na obra de Patriarcal (29 de Julho).

Notícia importante é a de 10 de Fevereiro de 1742<sup>71</sup>, em que se diz ter chegado de Veneza "o modello do Templo, que hade servir de S. Bazilica Patriarcal, em que ha muytos annos se trabalhava em Roma: traz todas as peças numeradas para se encaixarem em os seus lugares, e he da mesma grandeza que se hade fazer: suppoem-se que sera armado em Alcantra, ou em alguma parte, que os olhos do povo o nam vam a registrar com a sua coriozidade." Na gazeta da Biblioteca

Pública de Évora explica-se que se trata de um modelo "em madeira na mesma forma que se hade obrar em pedra, vindo todas as peças numeradas pã se encaixarem onde devem de ser e se supoem será armado na Tapada de Alcantara."

De facto, põe-se a hipótese de ter vindo de Roma um modelo, provavelmente não da mesma grandeza, mas na mesma forma e proporção do que se havia de construir em pedra, como se diz no manuscrito de Évora. Não esqueçamos que, alguns anos depois, vinha para Portugal um modelo da Capela de S. João Baptista, para a igreja de S. Roque, embora este se justificasse por discordâncias existentes entre os autores italianos do projecto e Ludovice. Não seria, contudo, de admirar que viesse também o modelo para um edifício que, de algum modo, se tinha de adaptar a uma estrutura pré-existente.

Numa publicação muito recente, Angela Delaforce, a propósito do alargamento da Patriarcal na década de 40, cita uma carta do Núncio em que este fala dos *arquitectos* para o novo projecto, embora não os nomeie<sup>72</sup>.

Será de presumir que esses *arquitectos* sejam os mesmos que, na altura, trabalhavam no projecto da Capela de S. João Baptista e, além disso, tinham a responsabilidade de administrar o dinheiro enviado de Lisboa e dirigir as encomendas feitas para Roma, ou seja Salvi e Vanvitelli. Estes factos justificam que eles assinem diversos recibos, mas não são suficientes para garantir que tenham sido autores de um projecto para a Patriarcal.

Consideramos, portanto, ainda em aberto a questão do projecto da Patriarcal joanina ter sido feita em Roma, embora não haja dúvidas de que o consultor e director das obras em Lisboa fosse Ludovice.

A partir de Junho, o autor do periódico informa-nos de que já se vêem quartos, passagens e escadas.

Nas cartas escritas em 1743, também a princesa D. Mariana Vitória fala do interesse quase obsessivo do rei pela Patriarcal<sup>73</sup>.

É em Julho deste ano que temos notícia do acabamento da Torre da Basílica onde se colocaria um sino de 600 arrobas. Esta torre é certamente aquela de que fala Carlos Mardel, que, como vimos, se diz seu autor. Esperava-se que o sino já pudesse tocar na véspera do dia de Nossa Senhora da Assunção (14 de Agosto), mas só foi definitivamente colocado em Outubro.

A 28 de Setembro, D. João V mandou levantar mais a Tribuna da Patriarcal.

Já em 1744<sup>74</sup>, estava pronto o pórtico do Paço, defronte da Basílica, enquadrado por duas colunas, ao mesmo tempo que se trabalhava na escadaria que levava da Basílica para o claustro.

Debaixo da tribuna real, abriram-se dois arcos de passagem para as naves laterais, e reduziram-se as tribunas das mesmas naves. Em Março, rebaixou-se o pavimento da capela-mor.

A construção da escadaria continuava, de forma a estar pronta na Procissão do Corpo de Deus, e descer por ela o Cardeal Patriarca com o Santíssimo Sacramento, como o fazia o Papa.

A 13 de Junho, estava finalmente acabada a torre-sineira.

As obras continuam até final do ano e nos primeiros meses de 1745<sup>75</sup>, chegando cada vez pedras de maior dimensão, algumas das quais de Pero Pinheiro. Em Junho, trabalhava-se no arco da capela-mor.

Em Setembro, estava-se terminando uma grande casa destinada à cerimónia do Lava-Pés.

Alguns meses mais tarde, em Novembro, preparava-se uma casa para as cerimónias da Patriarcal, enquanto se pavimentasse a igreja em xadrez, com pedras que tinham vindo de Itália e se punham grades na capela.

Entretanto, um fogo no Paço, a 24 de Dezembro de 1745 faz interromper as notícias sobre as obras da Patriarcal. E logo no início de 1746, reedificavam-se os aposentos da rainha, que tinham ardido<sup>76</sup>. Na mesma notícia se diz que se planeava um grande átrio junto ao palácio dos Condes da Ribeira, que serviria para residência dos Cardeais Patriarcas.

A ala fronteira à porta da Basílica, que tinha um pórtico enquadrado por colunas, estava quase pronta, com muitas salas já acabadas, com as respectivas portas, de modo

que a maior poderia substituir a igreja, enquanto esta era pavimentada.

A 30 de Abril, o rei ordenava que sobre a varanda que se edificava sobre os Armazéns da Ribeira das Naus, se construísse um aposento para as Infantas.

Só em Junho deste ano se completou a escadaria que levava da Patriarcal para os Claustros. A porta da igreja era ladeada por duas colunas "feitas de hua pedra vermelha, amarella, e com rayos de ouro, achada na Ribeyra de Alcantra"<sup>77</sup>.

No Verão, planeia-se sagrar a Patriarcal em Outubro, para o que se aceleram as obras. Novos trabalhadores são contratados nas comarcas vizinhas.

No início de Outubro, construía-se a nova capela-mor. A Capela do Santíssimo mudou-se da colateral do Evangelho para a colateral da Epístola. Lageava-se o pavimento com pedras de várias cores e faziam-se grades de pedra para os altares. Junto à escada do lado direito, fazia-se uma divisória para as relíquias da sagração.

Nos dias seguintes, as obras são cada vez mais intensas, contratando-se mais homens, até um total de três mil, e trabalhando-se dia e noite, até às nove horas.

A 12 de Novembro, noticia-se a sagração que havia de se iniciar no dia seguinte e durar toda a semana, vindo a notícia a ser dada em pormenor no «Mercúrio» de 19 de Novembro.

Mas mesmo depois da sagração, as obras continuam, não só na Patriarcal, mas nos aposentos que se construíam sobre o jardim que dava para a Ribeira das Naus.

Em 1748<sup>78</sup>, ainda continuavam as obras, sobretudo no Palácio junto à Patriarcal, principalmente na Sala Ducal, para a cerimónia do Lava-Pés. Concluía-se a escadaria que conduzia do átrio para as salas do novo Palácio Patriarcal. Acabava-se também a passagem entre a Campainha e o átrio, por onde devia passar a procissão. Os dois lados do arco estavam completados com vidraças, criando uma "admirável perspectiva"<sup>79</sup>.

Ao longo do ano de 1749<sup>80</sup> e, mesmo em Setembro de 1750<sup>81</sup>, já falecido D. João V, continuam as notícias de obras na Patriarcal.

A obra sobrevivia assim ao homem que a desejava, mas por breves anos, pois o terramoto a fez desaparecer e o incêndio que se lhe seguiu acabou de destruir o que ficara de pé. Da Patriarcal, hoje, apenas resta uma gravura<sup>82</sup>, com as ruínas, e possivelmente o portal da igreja de S. Domingos.

No entanto, o levantamento das notícias permite-nos ter hoje uma ideia mais clara do que foram as obras da Patriarcal ao longo da década de quarenta. Podemos sintetizar deste modo os factos recolhidos:

- Aspectos práticos relacionados com a realização dos trabalhos - expropriações de casas, demolições;

transporte de pedras de grandes dimensões; contratação de trabalhadores.

- Principais modificações na Patriarcal: a nova torre-sineira, a grande escada para o claustro, as modificações na tribuna real; o corpo em frente à Basílica, com pórtico ladeado por colunas; transferência da Capela do Santíssimo, levantamento da capela-mor de novo, renovação da cantaria das paredes; colocação no pavimento de lages vindas de Itália; renovação dos elementos decorativos; construção da Casa do Lava-Pés; construção de uma casa para as relíquias que viriam a servir na sagração; palácio Patriarcal (aproveitado do antigo palácio dos Condes da Ribeira, renovado) e respectiva escadaria.

Importante é também a preocupação urbanística de libertar o espaço em volta, demolindo casas e criando a Praça da Patriarcal.

Em relação ao Paço Real também foram feitas nesta época obras diversas, nomeadamente nos aposentos da Rainha, depois do incêndio de 1745, e nos aposentos destinados às infantas, construídos por cima dos armazéns da Ribeira das Naus, que Fr. Cláudio da Conceição diz estarem terminados em 1749.

*As encomendas artísticas para a Patriarcal*

As encomendas de alfaias litúrgicas para a Patriarcal acompanharam as que foram feitas para a Capela de S. João Baptista, em S. Roque.

Uma carta datada de Lisboa, de 31 de Outubro de 1743, encomendava a Sampaio uma fonte baptismal para a Patriarcal, para ser colocada na capela já levantada para tal fim em trabalhos referíveis a 1730. A fonte devia ser projectada com a bacia de pórfiro com ornatos metálicos, tampa, bacia para a água lustral e alfaias rituais<sup>83</sup>.

O primeiro projecto foi criticado como sendo uma má cópia da obra de Carlo Fontana em S. Pedro, mas a 12 de Março de 1744, foi aprovado um dos últimos desenhos enviados, com o pedido de se reduzirem os ornamentos para valorizar o pórfiro; a responsabilidade do projecto pode ser atribuída a Salvi e Vanvitelli que trabalhavam na época na Capela de S. João Baptista<sup>84</sup>. Marie-Thérèse Mandroux-França identificou desenhos pertencentes ao Museu Nacional de Arte Antiga como representando, não exactamente as Fontes Baptismais da Patriarcal, tal como foram realizadas, mas muito próximas pelos materiais, composição e decoração<sup>85</sup>.

O trabalho de pedra das pias baptismais (pórfiro, alabastro, jaspe, verde antigo e lápis-lazuli) foi realizado na oficina de Pietro Paolo Rotolone, e o trabalho de bronze (Cordeiro Pascal, *putti*, pomba do Espírito Santo) deve-se Francesco Giardoni, tendo também aqui colaborado Alessandro Giusti<sup>86</sup>.

As alfaias necessárias à cerimónia do Baptismo (recipientes para os santos óleos, vasos e concha) foram realizadas em prata dourada, por Francesco Smitti, que também trabalhou para S. João Baptista<sup>87</sup>.

A decoração do Baptistério seria ainda completada, pela encomenda ao pintor Agostino Masucci, de um outro painel do «Baptismo de Cristo», que o mesmo não pôde terminar, devido à sua doença, vindo a obra a ser acabada por Sebastiano Conca<sup>88</sup>.

Em 1743, com carta de Lisboa de 7 de Julho, foram encomendadas as grades para a capela-mor e as três maiores laterais da Patriarcal, e depois, a 31 de Outubro, a grade do Baptistério, tudo em bronze dourado<sup>89</sup>. As instruções de Lisboa recomendavam aos artistas que se inspirassem em modelos romanos, da Capela Sistina do Vaticano e da Capela Paulina do Quirinal. Também no Museu de Arte Antiga, Marie-Thérèse Mandroux identificou um desenho (Inv.º nº 264) que deve representar um dos projectos realizados para a Patriarcal, dado que evoca as grades da Capela Sistina<sup>90</sup>. O projecto definitivamente aprovado, a 15 de Março de 1744, não se sabe exactamente a que capela se destinava.

São conhecidos, pelo *Libro delle Cancellate, Battisterio et altro*, os artistas que realizaram estas obras<sup>91</sup>. As da capela-mor, que não seguiram os modelos enviados de Lisboa, maiores, com sete pilastras encimadas por cornija, onde nos dias de festa, se fixavam os candelabros, evocam as de Mafra, feitas em Paris, mas as da Patriarcal mostravam uma concepção decorativa «à romana». São de Antonio Arrighi, que cerca de 1730, já tinha realizado obras em prata para a Patriarcal, e que a partir

de 1740 ficou ao serviço de D. João V, trabalhando quer para aqui quer para S. João Baptista.

As grades da Capela do Santíssimo foram obra de Matteo Piroli, as da Capela da Sagrada Família, de Paolo Zappati, as da Capela da Imaculada Conceição de Antonio Montauti, e as do Baptistério, de Andrea Valadier<sup>92</sup>.

Ainda em 1743, António Montauti iniciava um baixo-relevo, em mármore, representando a «Virgem com o Menino», talvez destinado ao portal da Patriarcal<sup>93</sup>.

O «Mercúrio de Lisboa» informa-nos que, em Dezembro de 1744, foi colocado na capela colateral do lado da Epístola da Basílica Patriarcal, sobre um altar, um santuário com portas, feito em Roma, com 873 relíquias de Santos, em pequenos relicários de prata, postas pela ordem das Ladainhas dos Santos, e, no dia de qualquer santo incluído nesse relicário, aparecia um resplendor de prata no exterior.

Tinham-se também feito seis confessionários de ébano e pau amarelo do Maranhão, que se colocariam na Patriarcal, sobre três degraus<sup>94</sup>.

Anteriormente, a 25 de Setembro de 1744, encomendara-se em Roma uma estátua em prata da Imaculada Conceição, destinada à capela da mesma invocação existente na Patriarcal, cujo modelo deveria ser feito por Giovanni Battista Maini ou, na impossibilidade deste, por Bracci, Giuseppe Lironi ou Carlo Monaldi, escultores que já tinham trabalhado para Mafra. De facto, a preferência dada a Maini

justificava-se porque, de todas as esculturas feitas para aquela basílica, as suas foram as que mais tinham agradado<sup>95</sup>. A obra devia inspirar-se em pinturas de Guido Reni, Carlo Maratti, Lanfranco, Pietro da Cortona ou Gaulli e ser fundida numa só peça<sup>96</sup>.

Em 1746, já Maini tinha realizado o modelo e Gagliardi preparava a fusão em prata<sup>97</sup>. Por carta de 4 de Maio de 1748, sabe-se que a estátua da Imaculada já estava pronta para a fundição em S. Martinello al Monte de Pietà, mas como a igreja se destinava a ser demolida, Gagliardi foi obrigado a montar o modelo noutro lugar<sup>98</sup>.

A 21 de Maio de 1746, o «Mercúrio de Lisboa» noticia que tinham chegado de Roma doze estátuas dos Apóstolos, em prata dourada, com quatro palmos de altura, uma Cruz Patriarcal e sete castiçais, também de prata dourada<sup>99</sup>. As estátuas, assinaladas no comentário da planta revelada por Marie-Thérèse Mandroux, estavam colocadas sobre as duas banquetas do altar-mor da Basílica, e tinham sido realizadas pelo ourives Filippo Tolfani, segundo projectos de Ludovice. A mesma investigadora considera que o candelabro da colecção da Biblioteca Nacional (Inv. nº D2 R) tenha pertencido a esta encomenda, já que na base tem as armas da Igreja Patriarcal, sendo o medalhão central dedicado à «Virgem da Assunção», a quem a Patriarcal era consagrada<sup>100</sup>.

No ano de 1747, foi colocado o Baptistério na Patriarcal e também aí se colocaram as grades<sup>101</sup>. O «Mercúrio de Lisboa» de 30 de Setembro de 1747 dá a notícia,

dizendo que as grades e o baptistério tinham importado em mais de duzentos mil cruzados<sup>102</sup>. Estas tinham sido expostas no palácio Capponi-Cartelli.

Também as últimas encomendas para Lisboa foram expostas no Palazzo della Pilotta, residência de Sampaio, em 1749, destacando-se a estátua da «Imaculada» em prata e o baixo-relevo com a «Virgem com o Menino», em metal, segundo modelo de Maini, fundidas por Gagliardi e Francesco Giardoni, sendo ambas benzidas pelo Papa<sup>103</sup>.

Manuel Pereira de Sampaio faleceu em Civitavecchia, quando cuidava do embarque destas últimas peças<sup>104</sup>. Pelo «Mercúrio de Lisboa», sabemos que de Lisboa sairão, em Maio, duas naus de guerra, para escoltar a que trazia a estátua da «Imaculada» e outras preciosas alfaias litúrgicas<sup>105</sup>. No entanto, Fr. Cláudio da Conceição afirma que a Imagem da Conceição foi colocada na Patriarcal em 26 de Maio de 1750, tendo D. João V, logo nessa tarde, ido fazer as suas orações diante da nova imagem. O mesmo autor afirma que o Papa Bento XIV a tinha benzido e, no pedestal estava uma inscrição, que assinalava o facto:

*Benedictus XIV. Pontifex Maximus hanc Deiparae statuam Pontificia Benedictine consecravit Kalendis Octobris. M. DCC. XLIX.*<sup>106</sup>.

Quando veio de Itália esta imagem de Nossa Senhora da Conceição, segundo Machado de Castro, "por dictame de João de Federico", José de Almeida foi encarregado de esculpir dois anjos para enquadrarem a imagem<sup>107</sup>.

Apesar de a Patriarcal com o seu recheio se ter perdido totalmente no Terramoto de 1755, seria possível encontrar elementos acerca das alfaias e outras decorações encomendadas em Roma, se fosse encontrado o chamado *Album Weale*.

Segundo Marie-Thérèse Mandroux, Manuel Pereira de Sampaio, mandou reunir num volume os orçamentos das peças encomendadas em Roma, a que se juntavam os desenhos das mesmas. Era um manuscrito *in folio* de 319 páginas, com a designação de *Libro degli Abbozzi de disegni delle Commissione che si fanno in Roma per Ordine della Corte*. Este manuscrito foi enviado para Portugal em Maio de 1745 e perdeu-se-lhe o rasto até que em 1840 apareceu no mercado de arte inglês, na posse do livreiro e editor de arte John Weale. Este, ignorando o seu significado, mandou traduzir os textos para inglês e publicou-os em 1843 no *Weale's Quartely Papers on Architecture*, sem as respectivas ilustrações. Deste conjunto havia oitenta desenhos com as obras encomendadas para a Capela de S. João Batista, e dezasseis respeitantes a encomendas para a Patriarcal<sup>108</sup>. Desconhece-se de momento o paradeiro deste álbum, mas é indiscutível o seu interesse para o estudo das obras de arte encomendadas em Roma para a Patriarcal joanina.

#### *As descrições da Patriarcal e do Paço Real*

Na ausência do objecto architectónico, devemos recorrer a descrições coevas para reconstituir parcialmente

o que foi o conjunto constituído pelo Paço Real - em parte já anterior - e a Patriarcal.

No *Dictionnaire Historique* de Moreri, o palácio do rei de Portugal era considerado de grande beleza e magnificência, com um terraço com vista de rio e mar, terminando no Torreão filipino<sup>109</sup>.

Os estrangeiros que passaram por Lisboa também se referem a alguns aspectos do Palácio real, embora sem o descreverem. O viajante anónimo de 1730 refere apenas salas ricas e bem mobiladas<sup>110</sup>. Mais extensas são as observações de Merveuilleux, mas suas *Memórias Instructivas*, que acentua a comodidade do palácio, cujas paredes no Inverno, eram revestidas de tapeçarias, que se retiravam no Verão. À noite, era iluminado por enormes candelabros. Os aposentos do rei e da rainha, segundo o mesmo autor, estavam "atravancados de móveis de toda a espécie". Refere ainda o enorme terraço, virado para o Tejo, para o qual davam os aposentos da Rainha; debaixo deste ficavam os armazéns da Casa da Índia<sup>111</sup>.

Foi nesta zona que em 1745, houve o fogo que destruiu uma parte dos aposentos da rainha, logo mandada reconstruir, por ordem de D. João V<sup>112</sup>.

Sabe-se que era muito vasta a colecção de tapeçarias do Paço da Ribeira, que mereceu um estudo a Matos Sequeira<sup>113</sup>. Se bem que as tapeçarias existentes remontassem a períodos anteriores, só entre 1727 e 1729, a manufactura

dos Gobelins exportou para a Corte portuguesa peças no valor de 162 mil libras<sup>114</sup>.

Na gravura realizada por Debrie, em 1747, onde está representada a cerimónia do *Lava-pés aos pobres feito Por D. João V*, o qual teve lugar numa enorme sala do Paço, vê-se um conjunto de tapeçarias de grandes dimensões, que, pela presença de uma caravela em primeiro plano, se podem identificar com a série sobre a chegada dos Portugueses à Índia, realizada no século XVI, pela manufatura de Tournai<sup>115</sup>.

Sabemos também que algumas dessas tapeçarias arderam no fogo do Paço de 1745, segundo testemunho da princesa D. Mariana Vitória<sup>116</sup>.

Quanto ao mobiliário, seria, para além de talvez excessivo, extremamente requintado, compreendendo mesmo uma sala decorada, certamente ao gosto rococó, por Meissonnier<sup>117</sup>.

A única posição discordante é a do Chevalier des Courtils, o último testemunho anterior, que considera o palácio formado por um conjunto de edifícios "sem gosto, nem ordem, nem arquitectura", com excepção da parte nova que dá para o lado da Patriarcal, "bela e construída à moderna". Os apartamentos estão vazios, sem cadeiras, nem quadros, nem móveis, apenas ornamentados com tapeçarias dos Gobelins. Em contrapartida, é o único que refere a existência de lambris de azulejos<sup>118</sup>.

O testemunho mais completo do que era o Paço da Ribeira antes do Terramoto, é o do manuscrito de 1754, transcrito por Camilo Castelo Branco nas suas *Noites de Insomnia*, talvez também obra de viajante estrangeiro. Aqui se descreve o Palácio e a respectiva história, desde a época de D. Manuel. O edifício desenvolvia-se à volta de três pátios, para os quais se abriam quartos e salões, de que se destacavam a «casa de gala» e a «sala dos tudescos», com a respectiva guarda alemã.

O «pátio da capela», que dava para a Patriarcal, era rodeado por galerias de arcos sobre colunas, onde, por baixo das arcadas, havia tendas e lojas onde se vendiam todas as preciosidades. Saindo deste pátio por um pórtico virado a sul, acedia-se a outro, de planta rectangular, também cercado de galerias, sobre o qual abriam as janelas do quarto das rainhas. Aqui se situava a magnífica torre do relógio, mandada construir por D. João V, ou seja a torre realizada por Canevari. Do lado da Ribeira das Naus, situava-se outra grande dependência do palácio, "feito à moderna" e destinado às Infantas. Trata-se da parte do palácio que D. João V mandou erguer em Abril de 1746, de acordo com notícia do «Mercúrio de Lisboa»<sup>119</sup>. Ao fundo desta dependência, havia uma varanda descoberta, com balaustrada de mármore lavrado, em cujos pilares assentavam vasos de jaspe, com flores.

O autor anónimo refere-se, em seguida, à galeria que dava para o Terreiro do Paço, e terminava no Forte, mandado

construir por Filipe II de Espanha e obra do seu architecto Filipe Terzi, obra de grande qualidade como o autor não viu em "todo o reino de França", o que comprova a nossa hipótese de que se trata também de um viajante.

Uma varanda de arcos dava serventia à Sala dos Tudescos e, na fachada sul, comunicava com outra dependência, também com galerias, eirados e torreões, onde residiam normalmente os infantes, e naquela época, era habitada pela rainha viúva de D. João V, D. Maria Ana de Áustria. Nesta parte se destacavam as antecâmaras, com notáveis tapeçarias, móveis e pinturas.

D. José habitava então o Forte, cujas salas continham o que de mais precioso havia, desde tapeçarias diversas, a quadros de pintores conhecidos, e a móveis dignos do rei.

A «Casa dos Embaixadores» é considerada a melhor da Europa, afirmação que só pode ser feita por quem viaja e está habilitado a comparar.

É também preciosa a Biblioteca, comparável à do Vaticano e à do rei de França, e cujas colecções de livros e manuscritos se devem a D. João V.

Do lado do rio, havia ainda um magnífico jardim, com viveiro de aves raras.

Finalmente, o autor anónimo de 1754 afirma que D. João V mandara construir outra ala neste palácio, que dava para o Largo da Patriarcal e continuava até ao teatro da ópera, afirmação de considerar para a datação deste texto,

visto que sabemos que o teatro da ópera se inaugurou apenas em Abril de 1755.

Mais importante é a atribuição deste corpo "ao famoso architecto Frederico", ou seja, a Ludovice. O mesmo abria por dois lanços para o Largo da Patriarcal, tendo ao centro de cada um, um pórtico grandioso, ladeado por grossas colunas de mármore, com capitéis coríntios. O resto do edifício era de cantaria, "com oculos romanos na cimalha". Na verdade, esta descrição permite identificar este corpo do Paço Real com o que resistiu parcialmente ao Terramoto e foi representado na gravura de 1757, de Jacques Philippe Le Bas, *Place de la Patriarchale*<sup>120</sup>, na qual se vêem claramente um dos pórticos e os referidos óculos elípticos na cimalha. É possível também que sejam as colunas de um destes pórticos que foram aproveitadas para a Igreja de S. Domingos.

Finalmente refere o mesmo autor a passagem para o teatro da ópera, considerada pela qualidade dos mármorees "a mais arrogante e magestática obra de Lisboa". Por cima, ficava uma capela feita para uso particular dos Patriarcas, à imitação da que os pontífices têm em Roma, ainda não concluída, mas notável pelo emprego de materiais nobres, como os jaspes, vermelhos, negros e brancos<sup>121</sup>.

Estes pormenores demonstram claramente que os projectos de Paço Real e Patriarcal de D. João V foram continuados por seu filho D. José, mantendo a mesma preocupação de seguir os modelos da Roma Pontifícia.

*A Patriarcal e o Paço Real segundo os autores do  
século XIX*

No século passado, ainda permaneceu o eco da grandeza da Patriarcal nalguns escritores que se debruçaram sobre o período joanino, embora baseando-se em testemunhos escritos do século XVIII, nomeadamente o de Inácio Barbosa Machado<sup>122</sup> e o de João Baptista de Castro<sup>123</sup>. Assim, Ribeiro Guimarães, no volume IV do *Sumário de Vária História*, resume o texto do primeiro daqueles autores sobre a procissão do Corpo de Deus e transcreve alguns excertos, com a descrição da Patriarcal, e, no volume V, transcreve a passagem referente aos sinos<sup>124</sup>. Esta passagem, assim como a referente aos castiçais e cruz de Arrighi, são repetidas por Manuel Bernardes Branco<sup>125</sup>.

Vilhena Barbosa, nos seus «Fragmentos de um Roteiro de Lisboa (inédito)», fala não só das obras feitas por D. João V, como da sua continuação na época de D. José, conciliando-se esta informação com o que é dito pelo autor anónimo transcrito por Camilo<sup>126</sup>:

"El rei D. João V ... resolveu-se a reformar os seus paços da Ribeira e a Capela Real. Os paços foram muito aformoseados tanto na disposição e ornatos das salas, como na arquitectura exterior das suas diferentes fachadas. A capela foi reconstruída, aumentada e decorada por tal modo que ficou um grande e rico templo, digno de acomodar nele essa esplendida instituição que assemelhou Lisboa a Roma nas suas festas religiosas. Com estas obras desapareceu o Largo

da Tanoaria; metamorfosearam-se os edificios que o cercavam e também mudou de forma o antigo pátio da capela.

No seguinte reinado, operou-se neste sitio outra e muito importante transformação, primeiramente com as demolições e edificações que se fizeram em 1751, para o estabelecimento do Cabido, ou Sacro colégio patriarcal, de administração da fazenda, e arrecadação do tesouro ou guarda joias daquela santa igreja; depois em 1753 [sic] com a fundação do vasto e magnifico teatro régio que o terramoto destruiu ao cabo de um ano da sua inauguração; e finalmente em 1754 em que se começou a grande obra da nova calçada de S. Francisco. Esta calçada que principiava junto à capela-mor de Patriarcal, no largo que se estendia em frente deste templo e que havia pouco fora ampliado e denominado Praça da Patriarcal, foi também destruída por aquele cataclismo antes de se concluir."<sup>127</sup>

Júlio de Castilho, em "O Paço da Ribeira", reproduz textos do estrangeiro anónimo de 1730, de Fr. Cláudio da Conceição e de Camilo Castelo Branco, mas refere-se sobretudo a elementos decorativos; fala ainda da Torre do Relógio de Canevari e das prováveis obras que se seguiram ao incêndio de 24 (e não de 14) de Dezembro de 1745. A propósito da Livraria informa "que mal cabia em uma grande sala no edificio chamado o Forte" (ou seja, o torreão, mandado construir por Filipe II). Diz ainda, na esteira de D. António Caetano de Sousa, que D. João V a aumentou com milhares de volumes, entre os quais se contavam manuscritos

e edições raras. Fala ainda na pintura existente no Palácio: tectos pintados por Quillard, nos salões de recepção, e uma colecção dos retratos das filhas de D. José, por Vieira Lusitano<sup>128</sup>.

Ainda no século XIX, Guilherme Rodrigues, na revista «O Recreio», num artigo intitulado "A Capela dos Paços Reaes e a Patriarcal de Lisboa" conta-nos toda a história da capela real, desde a sua instituição pelos suevos, à formação da Basílica Patriarcal por D. João V, até à sua integração na Sé de Lisboa em 1834, seguindo sobretudo os textos de Fr. Cláudio da Conceição e de João Bautista de Castro<sup>129</sup>.

Finalmente, já no século XX, João Paulo (Mário) Freire no seu "Roteiro da Baixa antes de 1755" ajuda-nos a esclarecer alguma coisa acerca da localização da Patriarcal, informando que determinadas ruas desapareceram para "dar lugar às reais", como as ruas do Arco do Ouro, da Tanoaria, da Trabuqueta, o Beco das cruces e a rua da Torrrinha, mas surpreendentemente dá para esse desaparecimento uma data - 1714 - que julgamos errada, pois as demolições na Tanoaria fizeram-se sobretudo na década de 40, pelo que supomos seria 1741 a data provável<sup>130</sup>.

Para os limites da Praça da Patriarcal, ou Praça da Santa Basílica, segue Vieira da Silva em *As muralhas da Ribeira*: "os seus limites eram os seguintes: ao norte a muralha de suporte da C. de S. Francisco, que em 1754 começou a ser reconstituída; ao poente e ao sul,

dependencias do Paço Real, formando a do poente um ângulo recto até ao incorporado monte; ao oriente a fachada com a porta principal da Igreja Patriarcal, traçada aquela em direcção perpendicular à da Rua da Calçetaria, e sensivelmente na posição determinada pelas frontarias dos modernos edifícios da Igreja de S. Julião e da Câmara Municipal de Lisboa".

#### *Os vestígios da Patriarcal e do Paço Real*

Do Paço Real, nada chegou até nós e as vistas panorâmicas de Lisboa, além de pouco exactas, dão destaque acima de tudo ao «Torreão» da época de Filipe II e à fachada para o Terreiro do Paço, enquanto as obras do tempo de D. João V se desenvolveram para os lados da Calçada de S. Francisco.

Assim, a gravura inglesa representando Lisboa antes do Terramoto de 1755<sup>131</sup> não é muito exacta: o nº 21, indicado como Palácio do Príncipe parece identificar-se, não com o corpo construído na década de 40, mas antes com o Palácio dos Condes da Ribeira, de facto adquirido por D. João V.

Quanto à Capela Real, indicada com o número 29, parece-nos muito recuada em relação ao Palácio Real e desviada para o lado direito. Além disso, a torre de coroamento bulboso, evoca o Barroco Germânico, o que não é de estranhar, pois, como acima dissémos, é documentalmente atribuível a Carlos Mardel.

Quanto à «Vista do Paço da Ribeira antes do Terramoto de 1755», assinada por J. Anº dos Reis Zuzarte, e exposta no Museu da Cidade<sup>132</sup>, parece-nos mais digna de confiança e condicente com as plantas existentes. Aí se vê claramente a rua que atravessava o palácio e as duas torres, a indicada com a letra C - a Torre do Relógio de Canevari - e a indicada com a letra D - a "Torre da Patriarcal, a do sino grande", portanto a que foi inaugurada em 1743, embora ainda incompleta.

Do Museu da Cidade fazem ainda parte três plantas, numeradas de 1 a 3, onde são visíveis as alterações no espaço envolvente da capela e a regularização do Pátio e da Praça. Além disso, comparámos estas três plantas com a reproduzida por Júlio de Castilho<sup>133</sup> e verificámos que esta corresponde precisamente à planta nº 3. De destacar, na nº 2, a escada de acesso à Patriarcal, que seria a realizada por D. João V. Também comparando as três plantas se entendem as compras de casas para demolição e criação de um espaço mais digno.

Da colecção de desenhos da Biblioteca Nacional de Lisboa faz parte uma planta, feita depois do Terramoto de 1755, mostrando o local da Patriarcal, ao lado do Paço da Ribeira, assim como as acomodações do Patriarca, dos Principais, e o tribunal da Congregação Camarária<sup>134</sup>. Esta planta é completada pela que foi revelada por Marie-Thérèse Mandroux-França e que representa a Basílica Patriarcal<sup>135</sup>.

Na primeira planta é visível a porta que se abriu no lado do Evangelho e que domina um largo átrio. Esta porta tinha acesso por escadas que se iam estreitando até chegar a um patim, do qual partiam dois lanços divergentes que conduziam à entrada lateral da Patriarcal<sup>136</sup>.

Do lado oposto, é visível a entrada principal da Patriarcal, do lado da Epístola, com acesso por uma escada de dois lanços. Ao fundo, estava o pátio "à maneira de claustro". Este pátio comunicava com o palácio.

A Capela da Conceição e a sacristia são independentes da Patriarcal, sendo a primeira perpendicular ao lado da Epístola e a segunda paralela à nave.

Na planta da Basílica, confirma-se a profundidade da capela-mor, equivalente à nave da igreja, o coro situado a meio da nave principal e os oito novos altares nas naves laterais. Faltam infelizmente os alçados, mas a comparação destas plantas com o texto de Barbosa Machado, mostra a sua veracidade.

Finalmente, da colecção do Museu da Cidade, faz ainda parte um conjunto de gravuras que nos mostram o aspecto de alguns edifícios depois do Terramoto. Destes se destaca «A Praça da Patriarcal depois do Terramoto» de Ja. Ph. Le Bas, datada de 1757<sup>137</sup>. É um pouco difícil relacionar o que é representado com a planta, dada a irregularidade da praça e o facto de os edifícios apresentados se organizarem em ângulo recto. Mas o importante é a leitura do trecho arquitectónico de pé, que coincide exactamente com a

descrição transmitida por Camilo Castelo Branco e que se refere ao corpo construído por D. João V, de que dois lanços se abriam para o Largo da Patriarcal, tendo ao meio um pórtico grandioso, ladeado por grossas colunas, todo construído em cantaria e "com oculos romanos na cimalha"<sup>138</sup>.

De facto, os dois corpos visíveis na gravura têm três andares, sendo o terceiro mais elevado, tratado à maneira de piso nobre, como aliás também acontece nos torreões de Mafra; no coroamento do terceiro piso, aparecem óculos elípticos, que igualmente surgem em Mafra, embora recuados. Tudo isto confirma a atribuição a Ludovice, feita por Camilo. As janelas dos pisos inferiores são mais simples, mas a do terceiro piso é coroada por uma cornija e tem uma almofada na parte inferior. Nos cunhais, é visível a cantaria rusticada, nos pisos inferiores. Quanto à porta, é de arco de volta perfeita, ladeada por duas colunas, aparentemente coríntias; esta porta liga-se ao janelão central superior por uma balaustrada. A janela, também ladeada por colunas, é encimada por um arco de volta perfeita, à maneira de frontão, em cujo tímpano se vê um medalhão. O pórtico abrange os dois pisos inferiores e a janela corresponde ao terceiro piso.

Seria deste pórtico, que pouco sofreu com o Terramoto, que foram aproveitadas as colunas que se encontram actualmente na porta principal da Igreja de S. Domingos? Provavelmente sim.

Segundo Júlio de Castilho, das obras de D. João V, resta ainda a «porta das galés» no Arsenal da Marinha.

Estas aproximações são igualmente feitas por Robert C. Smith, que, no entanto, considera que os dois trechos do palácio correspondem "ao exterior da Capela Real"<sup>139</sup>, o que não nos parece provável, dado o carácter evidentemente civil do edifício representado na gravura e também porque sabemos que houve uma ampliação desta zona do Palácio, durante a década de 40.

Da referida «porta das galés», não encontramos referência em nenhum outro autor.

*A descrição possível do interior da Patriarcal*

A basílica Patriarcal divide-se em três naves, sendo a central mais larga e alta, apoiada em pilares de secção quadrada, o que a aproxima de certas igrejas de três naves do período maneirista. O alçado era composto pelas arcadas, revestidas a mármore, e janelas que iluminavam a Igreja. Entre as janelas, viam-se pinturas de autores do século XVII, representando santos nacionais, como S. Dâmaso, os Mártires de Lisboa, S. Gonçalo, S. João de Deus, Santa Engrácia, Santa Isabel e Santa Senhorinha. Todos estes quadros tinham molduras de talha dourada. Mais acima, corria a cimalha, sobre a qual assentava a abóbada de berço, pintada com grotescos dourados sobre fundo branco.

O arco triunfal era revestido de talha dourada. A capela-mor, de comprimento e largura iguais ao corpo da

igreja, permitia assim a celebração das complexas liturgias à imitação de S. Pedro de Roma.

Nas paredes da capela-mor, viam-se quadros com molduras de "miudos e delicados labores de talha dourada" - talvez de estilo *rocaille*. Os quadros representavam cenas da vida da Virgem, e debaixo deles, as paredes estavam cobertas de telas franjadas a ouro.

O altar era "à romana", com profusão de dourados, e o painel representava a «Assumpção da Virgem», obra de Vieira Lusitano, que fora encomendada pelo próprio soberano, como o pintor afirma no seu poema autobiográfico:

"E mais aquella notavel  
Idéa do Entroncamento  
Da Divina Mãe assunta  
Com o Salvador do Universo  
  
Assumpto, que aquele Magno  
Fidelissimo Primeiro  
Deu vocalmente ao seu nobre  
Pintor e delle o vio feito"<sup>140</sup>.

Deste quadro existe possivelmente o desenho a sanguínea sobre papel, que mostra Deus de braços abertos, a receber a Virgem que se eleva ao céu mais abaixo, numa composição dominada pela diagonal<sup>141</sup>. Sobre o altar estava um docel de tela branca, franjado a ouro.

As naves laterais tinham as paredes revestidas de silhares de azulejo. É um tanto surpreendente a presença do

azulejo num templo decorado "à romana". Estes azulejos foram colocados posteriormente à morte de D. João V e nem sequer temos a certeza de que foram encomenda deste rei. Na verdade, segundo Vergílio Correia<sup>142</sup>, Bartolomeu Antunes, que faleceu em Lisboa a 15 de Março de 1753, no seu testamento, onde se declara "mestre do officio de Ladrilhador", depois de encomendar a alma a Deus, mencionar os seus oito filhos e instituir vários legados pios, acrescenta:

"Declaro que eu estou fazendo, ou por m.ª orde a obra de Azulejo e Ladrilhos da Santa Bazilica Patriarchal, por conta da q. tenho recebydo a q.<sup>ta</sup> de dous mil cruzados as quaes se levarãõ em conta no ajuste final da mesma obra de que meo f.º Antº Antunes dará conta"<sup>143</sup>.

Vergílio Correia identificou esta obra com os azulejos da Sé de Lisboa, que eram de facto anteriores<sup>144</sup>. A obra em que Bartolomeu Antunes trabalhava, era, assim, a da Basílica Patriarcal, que segundo a descrição de Barbosa Machado, tinha de facto, azulejos.

Os tectos, das mesmas naves laterais, apainelados, mostravam pinturas de grotescos. Eram iluminadas directamente por janelas fronteiras às arcadas.

Em cada uma destas naves, foram colocados, na década de quarenta (antes da Sagração), quatro altares, igualmente "à maneira de Roma", com painéis pintados, ladeados por colunas, representando a vida e milagres de santos venerados pela Casa Real Portuguesa. Eram também coroados por docéis e

nas cimalthas tinham cartelas revestidas a ouro. Estes quadros seriam da autoria de Vieira Lusitano, que desde 1733 fora nomeado pintor régio, começando por executar encomendas para a Patriarcal<sup>145</sup>.

A capela colateral do lado do evangelho era dedicada ao Santíssimo Sacramento e aqui se encontravam as estátuas de prata importadas de Roma.

Frente à capela-mor estavam as tribunas reais e, debaixo delas, existiam três portas de comunicação com uma galeria que conduzia ao interior do palácio.

As obras realizadas na Capela Real no tempo de D. João V devem ter-se concentrado no alargamento da capela-mor, com vista a servir as liturgias pontifícias, e na colocação dos oito novos altares nas naves laterais. Foi também transformada a capela do Santíssimo. Podem, no entanto, ter tido maior amplitude, já que, segundo o ritual da igreja romana, uma igreja perde a consagração quando se reconstrói totalmente<sup>146</sup>.

Além disso, reordenou-se o espaço envolvente da Basílica e Palácio, com a realização da Praça da Patriarcal e a construção de um novo corpo do palácio real. Este é, sem qualquer dúvida, da autoria de Ludovice. Quanto à decoração interior da Patriarcal, não apenas retábulos e estátuas de santos, maquiuetas e banquetas de altar, julgamos que foi importada de Roma, tal como a capela de S. João Baptista que é igualmente um espaço interior. E tal como aconteceu

relativamente a esta, é provável que viesse um modelo de Roma, com a situação dos altares e respectiva decoração.

NOTAS:

<sup>1</sup>Marie - Thérèse Mandroux-França, "La Patriarchale du Roi Jean V de Portugal" in Colóquio / artes, 2ª série, nº 83, Lisboa, Dezembro de 1989; este subcapítulo foi reformulado em função dos artigos publicados por esta investigadora, que aliás vêm de encontro ao que já intuíamos, através de outras fontes.

<sup>2</sup>Inácio Barbosa Machado, Relaçam da Enfermidade, ultimas Acçoens, Morte, e Sepultura do Muito Alto, e Poderoso Rey, e Senhor D. João V..., Lisboa, Na Officina de Ignacio Rodrigues, Anno de MDCCL

<sup>3</sup>D. Francisco Innocencio de Souza Coutinho, Eloqio Funebre do muito alto, e muito poderozo Rey Fidelissimo D. João V..., offerecido ao Serenissimo Senhor Infante D. Pedro por Jozé da Sylva Natividade, Impressor da Serenissima Casa, e Estado de Infantado, Lisboa, MDCCL

<sup>4</sup>Fr. António da Graça, Oração Funebre, que nas exequias do muito alto poderoso, e fidelissimo Rey de Portugal D. João V... disse, e offerece a El Rey nosso Senhor D. Joseph I, o ..., Lisboa, Anno de MDCCL

<sup>5</sup>Sebastiam Maria Correa, Oração nas Exequias do fidelissimo Rey de Portugal D. João V. Que em nome de Sua Magestade se celebrarão na Igreja de S. Antonio da Nação Portuguesa... Traduzida por Manoel Carlos da Silva, Lisboa, MDCCLII

<sup>6</sup>D. Joseph Caldeira, Oração Funebre nas Solemnes Exequias, que na Igreja de N. Senhora do Loreto desta Cidade Celebrou ...a Irmandade dos Clerigos, Lisboa, MDCCLI

<sup>7</sup>Dr. Ignacio Manoel da Costa, Oração Funebre, Panegyrica e Historica nas Reaes Exequias, que celebraram os Irmãos da Veneravel Irmandade do Principe dos Apostolos S. Pedro, da Cidade do Rio de Janeiro, Lisboa, MDCCLI

<sup>8</sup>Fr. Matheus da Incarnação, Sermão nas Exequias delRey Fidelissimo D. João V. Que o Senado da Camera da Cidade do Rio de Janeiro fez celebrar, na Sé da mesma Cidade...Lisboa, MDCCL

<sup>9</sup>Fr. Antonio da Assumpção, Sermão das Solemnissimas Exequias do Serenissimo Senhor Rey D. João V. Que celebrou na sua Cathedral ... D. João de N. S. da Porta, Bispo da Cidade de Leyria..., Lisboa, MDCCLI

<sup>10</sup>Dr. Filippe de Oliveira, Oração Funebre panegyrica, e historica nas exequias do ... Senhor Rey D. João V. Celebradas pela Irmandade de S. Bartholomeo da naçam alemã... Lisboa, MDCCL

<sup>11</sup>Fr. Antonio da Charneca, Sermão nas Exequias Do muito Alto, e Poderoso Senhor D. João V, que em a Igreja de Santiago da Villa de Pena-Macor fizerão os seus Senadores..., Lisboa, MDCCLI

- <sup>12</sup>Diogo Rangel de Macedo, Elogio Historico, e Paneqyrico do muito alto, muito poderoso, e Fidelissimo Rey D. João V, Lisboa, 1751
- <sup>13</sup>José Soares da Silva, Gazeta em forma de carta (Anos de 1701 a 1716), Tomo I, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1933; ver anexo documental I.
- <sup>14</sup>Idem, ibidem; ver anexo documental I.
- <sup>15</sup>Idem, ibidem
- <sup>16</sup>Idem, ibidem
- <sup>17</sup>Padre António Domingues de Sousa Costa, "Patriarcado de Lisboa" in Dicionário de História de Portugal, dirigido por Joel Serrão, vol. V, Livraria Figueirinhas, Porto, 1990, pp. 14-16
- <sup>18</sup>António Vasconcelos de Saldanha e Carmen M. Radulet, introdução, Portugal, Lisboa e a Corte nos reinados de D. Pedro II e D. João V, Memórias Históricas de Tristão da Cunha de Ataíde, 1º Conde de Povolide, Chaves Ferreira, Publicações, S. S., 1990, p. 321; ver anexo documental II.
- <sup>19</sup>Giulio Carlo Argan, Storia dell' Arte Italiana, 3, Firenze, Sansoni ed., 1980, p. 377
- <sup>20</sup>Rudolf Wittkower, Art and Architecture in Italy, 1600-1750, The Pelican History of Arts, Penguin Books, 3<sup>rd</sup> ed. revised, 1973, p. 275
- <sup>21</sup>Erik Forssman, Dorico, ionico, corintio nell'architettura del Rinascimento, Roma-Bari, Editori Laterza, 1988 (tradução portuguesa, Editorial Presença, Lisboa, 1990)
- <sup>22</sup>Emilio Lavagnino, L'Opera del Genio Italiano all'estero, Gli artisti italiani in Portogallo, Vol. unico, La libreria dello Stato, 1940, XVIII, E. F.
- <sup>23</sup>Idem, ibidem, pp. 91-92
- <sup>24</sup>Aurora Scotti, "L' Attività di Filippo Juvara a Lisbona" in Colóquio / artes, 2ª série, nº 28, Lisboa, Junho de 1976, p. 54
- <sup>25</sup>Rudolf Wittkower, op. cit., p. 276
- <sup>26</sup>Gustavo de Matos Sequeira, Depois do Terramoto, vol. I, Academia das Ciências, Lisboa, 1967, pp. 85-86
- <sup>27</sup>Citado por Robert C. Smith, "João Frederico Ludovice, an eighteenth century architect in Portugal" in The Art Bulletin, 1936, p. 346
- <sup>28</sup>Castelo Branco Chaves, O Portugal de D. João V visto por três forasteiros, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1983, «Série Portugal e os Estrangeiros», p. 153
- <sup>29</sup>Gustavo de Matos Sequeira, op. cit., p. 85
- <sup>30</sup>Vimos acima que a sua opinião seria outra, segundo Merveilleux.
- <sup>31</sup>João Baptista de Castro, Mappa de Portugal, vol. III, Lisboa, 1870, pp. 114-115
- <sup>32</sup>Robert C. Smith, op. cit., p. 347
- <sup>33</sup>Idem, ibidem, p. 347
- <sup>34</sup>Cyrrillo Volkmar Machado, Colecção de Memórias, 2ª ed., Coimbra Imprensa da Universidade, 1922, p. 143
- <sup>35</sup>Aurora Scotti, op. cit.
- <sup>36</sup>Ver anexo documental II.
- <sup>37</sup>Aurora Scotti, op. cit.

<sup>38</sup>D. Francisco Xavier de Meneses, 4º Conde da Ericeira, Diário (1731-33), apresentado e anotado por Eduardo Brasão, Separata de «Biblos», vol. XVIII, Tomo II, Coimbra, Coimbra Eda, 1943

<sup>39</sup>Idem, ibidem, «Diário» de 25 de Junho de 1731; ver anexo documental III.

<sup>40</sup>Caetano de Abreu Beirão, Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha (1721-1748), Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, p. 84; ver anexo documental III.

<sup>41</sup>Idem, ibidem, p. 87; ver anexo documental III.

<sup>42</sup>D. Francisco Xavier de Meneses, op. cit. (27 de Novembro de 1731); ver anexo documental III.

<sup>43</sup>Idem, ibidem (15 e 22 de Janeiro de 1732); ver anexo documental III.

<sup>44</sup>Caetano de Abreu Beirão, op. cit., p. 95; ver anexo documental III.

<sup>45</sup>Guida alla mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, Roma, 3 dicembre 1990 - 31 gennaio 1991, ed. Argos, pp. 45 e 47

<sup>46</sup>Fr. Cláudio da Conceição, Gabinete Histórico, Tomo XI, Lisboa, 1827, p. 375

<sup>47</sup>Vieira Lusitano, O Insigne Pintor e Leal Esposo, 1880, pp. 579-80

<sup>48</sup>Cyrillo Volkmar Machado, op. cit., p. 77

<sup>49</sup>Castelo Branco Chaves, op. cit., p. 40

<sup>50</sup>Idem, ibidem, p. 264

<sup>51</sup>Guida alla mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, op. cit., p. 55

<sup>52</sup>D. Francisco Xavier de Meneses, op. cit., Diário de 8 de Dezembro de 1733

<sup>53</sup>Idem, ibidem, Diário de 15 de Dezembro de 1733

<sup>54</sup>Ayres de Carvalho, D. João V e a arte do seu tempo, vol. II, Edição do autor, 1962, p. 378

<sup>55</sup>Ayres de Carvalho, op. cit., pp. 376-377

<sup>56</sup>José da Cunha Saraiva, "O Aqueduto das Águas Livres e o Arquitecto Ludovice" in Boletim Cultural e Estatístico, Câmara Municipal de Lisboa, vol. I, nº 4, Outubro a Novembro de 1937, pp. 11-22; texto reproduzido no Catálogo da Exposição D. João V e o abastecimento de água a Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1990, pp. 259-265

<sup>57</sup>D. João V e o abastecimento de água a Lisboa, op. cit., pp. 264-265

<sup>58</sup>Guida alla Mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, op. cit., p. 61 (Biblioteca da Ajuda, Ms. 49-IX-22, fls. 40, 41 e 54)

<sup>59</sup>Ibidem, p. 62 (Biblioteca da Ajuda, Ms. 49-VIII.12, n. 195/ a-c, 199, 200, 201/a-b, 202/a-b, 203, 272, 273 e Ms. 49-IX-22, fls. 62-91)

<sup>60</sup>Ibidem, p. 62 (Biblioteca da Ajuda, Ms. 49-VIII-12, n. 186)

<sup>61</sup>Ibidem, p. 62, (Biblioteca da Ajuda, Ms. 49-VIII-26, fls. 3, 7-81)

<sup>62</sup>Marie-Thérèse Mandroux-França, "La Patriarcale du Roi Jean V de Portugal" in Colóquio / artes, 2ª série, nº 83, Dezembro de 1989, p. 38

<sup>63</sup>"Machineta" in Antonio de Moraes Silva, Diccionario da Lingua Portuguesa, 8ª ed., vol. II, Empreza Litteraria Fluminense, Rio de Janeiro, Lisboa, 1890 (com actualização da ortografia); e ainda: "maquineta" - pequeno baldaquino in Maria João Madeira Rodrigues, Pedro Fialho de Sousa, Horácio Bonifácio, Vocabulário Técnico e Crítico de Arquitectura, Quimera Eda, 1990

<sup>64</sup>Marie-Thérèse Mandroux-França, "La Patriarcale du Roi Jean V de Portugal" in Colóquio / artes, op. cit., p. 37; idem, "A Patriarcal do Rei D. João V de Portugal" in Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1992, p. 41

<sup>65</sup>Guida alla Mostra Roma Lusitana - Lisbona romana, op. cit., p. 62 (Biblioteca da Ajuda, Ms 49-VIII-26, fls V, 3-6 e 7; Ms. 49-IX-22, fls. 71, 79 e 91)

<sup>66</sup>Idem, "A Patriarcal do rei D. João V de Portugal", op. cit., p. 42

<sup>67</sup>Documento publicado por Horácio Bonifácio, Polivalência e Contradição. Tradição seiscentista: o barroco e a inclusão de sistemas ecléticos no século XVIII. A segunda geração de arquitectos, U.T. Lisboa, Faculdade de Arquitectura, 1990, pp. 222-223

<sup>68</sup>Padre Luis Montês Mattoso, Anno Noticioso e Historico de 1740, Lisboa, 1834-38

<sup>69</sup>Luiz Montez Mattozo, Anno Noticioso e Historico, op. cit.; ver anexo documental IV.

<sup>70</sup>Folheto de Lisboa Occidental, de 7 de Janeiro a 30 de Dezembro de 1741, Cód. CIV d. 1 vol. 4º da Biblioteca Pública de Évora 1-9; ver anexo documental IV.

<sup>71</sup>No que respeita a este ano, comparámos o Cód. 8.066 da Biblioteca Nacional de Lisboa com o Cód. CIV d. 1 vol. 4º da Biblioteca Pública de Évora 1-10; ver anexo documental IV.

<sup>72</sup>Angela Delaforce, "Lisbon, 'This New Rome'. Dom João V of Portugal and Relations between Rome and Lisbon" in The Age of the Baroque in Portugal, Yale University Press, New Haven and London, 1993, p. 72 e nota 130 (ASV Portugallo, Seg. 104A, fol. 131, 13 Oct. 1744)

<sup>73</sup>Caetano de Abreu Beirão, op. cit., p. 203

<sup>74</sup>Mercúrio Historico de Lisboa (a partir de 21 de Setembro de 1743, muda a designação do «Folheto de Lisboa») de 5 de Janeiro de 1743 a 4 de Dezembro de 1745, Cod. 554 dos Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa; Mercúrio Histórico de Lisboa, cod. CIV d. de 1743; Cod. CIV d. de 1744 1-11 1-12

e Cod. CIV d. ou CIV d. ambos de 1745, 1-14 1-15

um dos quais da autoria de Luis Montez Matoso (Biblioteca Pública de Évora).

<sup>75</sup>Ver nota anterior.

- <sup>76</sup>Mercúrio Histórico de Lisboa, 1746, Cod. CIV d. da Biblioteca Pública de Évora 1-16
- <sup>77</sup>Notícia de 11 de Junho de 1746; ver anexo documental IV.
- <sup>78</sup>Mercúrio de Lisboa, Cód. CIV d. da Biblioteca Pública de Évora 1-18
- <sup>79</sup>Notícia de 8 de Junho de 1748; ver anexo documental IV.
- <sup>80</sup>Mercúrio Histórico de Lisboa, Cod. CIV d. da Biblioteca Pública de Évora 1-19
- <sup>81</sup>Mercúrio Histórico de Lisboa, Cód. CIV d. 1 vol. 49 da Biblioteca Pública de Évora 1-20
- <sup>82</sup>Jacques Philippe Le Bas, «Place de la Patriarchale», gravura aberta a buril, 1757, Museu da Cidade de Lisboa (inv. nº 7223 / 2320)
- <sup>83</sup>Biblioteca da Ajuda, Ms. 49-VIII-29, fls. 51-54
- <sup>84</sup>Guia alla mostra Roma Lusitana - Lisboa Romana, op. cit. pp. 63-64 e 66
- <sup>85</sup>Marie-Thérèse Mandroux-França, "La Patriarcale du Roi Jean V de Portugal", op. cit., p. 38 e Pl. A, p. 34
- Idem, "A Patriarcal do Rei D. João V de Portugal", op. cit. pp. 46-48
- <sup>86</sup>Idem, "La Patriarcale du Roi Jean V du Portugal", op. cit., p. 39
- <sup>87</sup>Idem, ibidem
- <sup>88</sup>Idem, ibidem
- <sup>89</sup>Biblioteca da Ajuda, Ms. 49-VIII-29, fls. 51-54 e 54-56; Guia alla Mostra Roma Lusitana-Lisbona Romana, op. cit. p. 65
- <sup>90</sup>Marie-Thérèse Mandroux-França, "La Patriarcale du Roi Jean V de Portugal", op. cit., pp. 38-39
- <sup>91</sup>Idem, ibidem, pp. 38-39
- <sup>92</sup>Idem, ibidem, p. 39
- Guia alla Mostra Roma Lusitana-Lisbona Romana, op. cit., p. 72
- <sup>93</sup>Biblioteca da Ajuda, Ms. 49-IX-22, fl. 145 e 150
- Guia alla Mostra Roma Lusitana-Lisbona Romana, op. cit., p. 64
- <sup>94</sup>Mercúrio Histórico de Lisboa de 12 de Dezembro de 1744; ver anexo documental IV.
- <sup>95</sup>Jennifer Montagu, "João V and Italian Sculpture" in The Age of the Baroque in Portugal, Yale University Press, New Haven and London, 1993, p. 85
- <sup>96</sup>Biblioteca da Ajuda, Ms. 49-VIII-29, fls. 70-75 v.
- Guia alla mostra Roma Lusitana-Lisbona Romana, op. cit., p. 67
- <sup>97</sup>Ibidem, p. 70
- <sup>98</sup>Ibidem, p. 73
- <sup>99</sup>Mercúrio Histórico de Lisboa, 21 de Maio de 1746; ver anexo documental IV.
- <sup>100</sup>Marie-Thérèse Mandroux-França, "A Patriarcal do rei D. João V de Portugal", op. cit., p. 49
- <sup>101</sup>Guia alla mostra Roma Lusitana - Lisboa Romana, op. cit., p. 71
- <sup>102</sup>Mercúrio Histórico de Lisboa de 30 de Setembro e de 28 de Outubro de 1747; ver anexo documental IV.

- <sup>103</sup>Guida alla mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, p. 74
- <sup>104</sup>Ibidem, pp. 74-75
- <sup>105</sup>Mercúrio Histórico de Lisboa, 16 de Maio de 1750; ver anexo documental IV.
- <sup>106</sup>Fr. Cláudio da Conceição, Gabinete Histórico, vol. 9, Lisboa, 1823; ver anexo documental IV
- <sup>107</sup>José Fernandes Pereira, Retórica da Perfeição (Sobre Arquitectura e Escultura de Mafra), Dissertação para Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1992, p. 281
- <sup>108</sup>Marie-Thérèse Mandroux-França, "La Patriarcale du Roi Jean V de Portugal", op. cit., pp. 39 e 42;
- Idem, "A Patriarcal do Rei D. João V de Portugal", op. cit., pp. 50-52
- <sup>109</sup>Louis Moreri, Le grand Dictionnaire Historique, Tome quatrième, A Paris, Chez Jean Baptiste Coignard, MDCCXXXII
- <sup>110</sup>Castelo Branco Chaves, O Portugal de D. João V visto por três forasteiros, (tradução, prefácio e notas de...), Biblioteca Nacional, Lisboa, 1983, p. 39
- <sup>111</sup>Idem, ibidem, "Memórias Instructivas sobre Portugal" de Charles Frédéric de Merveuilleux, pp. 218, 219 e 222
- <sup>112</sup>Gazeta de Lisboa de 28 de Dezembro de 1745;
- Luis José de Figueiredo, Noticias annuaes do anno de 1740 Athe o anno de 1749, Cod. 480 dos Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa, 156 fls., encadernadas em pergaminho; ver anexo documental IV.
- <sup>113</sup>Matos Sequeira, "As Tapeçarias do Paço da Ribeira" in Terra Portuguesa, Anno 19, nº 5, Junho de 1916
- <sup>114</sup>José de Figueiredo, "Introdução" ao Catálogo da Exposição de Obras de Arte Francesa Existentes em Portugal, Lisboa, 1934
- <sup>115</sup>Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., p. 147, I - 1
- <sup>116</sup>Caetano de Abreu Beirão, op. cit., p. 253; ver anexo documental IV
- <sup>117</sup>José-Augusto França, Lisboa Pombalina e o Iluminismo, Livros Horizonte, Lisboa, 1965, p. 45
- <sup>118</sup>Albert Alain Bourdon, "Une Description de Lisbonne à l'occasion de la visite d'une escadre française en Juin 1755" in Bulletin des Études Portugaises, Nouvelle Série, Tome XXVI, Lisbonne, Paris, 1965; ver anexo documental V.
- <sup>119</sup>Mercurio Historico de Lisboa, de 30 de Abril de 1746; ver anexo documental IV.
- <sup>120</sup>Museu da Cidade, Inv.º nº 7223/2320
- <sup>121</sup>Camillo Castello Branco, Noites de Insomnia, vols. 39 e 40, Porto, Livraria Chardron, de Lello & Irmão Editores, 1929, pp. 112 a 116
- <sup>122</sup>Ver anexo documental V.
- <sup>123</sup>João Bautista de Castro, Mappa de Portugal, Tomo 39, parte V, Lisboa, 1870, pp. 109-110 (descrição dos castiçais e cruz de Arrighi)
- <sup>124</sup>J. Ribeiro Guimarães, Sumário de vária História, vol. 49, 1874, pp. 20-26, e vol. 59, 1875

- 125 Manuel Bernardes Branco, Portugal na época de D. João V, Lisboa, 1885, pp. 150-151
- 126 Sobre este, ver anexo documental V.
- 127 J. Vilhena Barbosa, "Praça do Pelourinho" in Fragments de um Roteiro de Lisboa (inédito), «Archivo Pittoresco», 69 ano, 1863, p. 130
- 128 Júlio de Castilho, "O Paço da Ribeira" in A Restauração de Portugal. Opusculo histórico dirigido por L. A. Palmeirim, Lisboa, Empresa do Occidente, Largo do Poço Novo, MDCCCLXXXV
- 129 Guilherme Rodrigues, "A Capela dos Paços Reaes e a Patriarchal" in O Recreio, nº 8, série 6ª, 1 de Outubro de 1888, pp. 117-119; 137-139; 146-149 e 164-166
- 130 João Paulo Freire (Mário), "Do Rocio ao Terreiro do Paço" in Roteiro da Baixa antes de 1755, Lisboa, Livraria Pacheco, 1933
- 131 Ilustração 8-9 in José-Augusto França, Lisboa: urbanismo e arquitectura, 1ª ed., Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, «Biblioteca Breve», vol. 53
- 132 Ilustração 7 in ibidem.
- 133 Júlio de Castilho, Lisboa antiga, vol. VIII, Lisboa, 1937
- 134 Ayres de Carvalho, Catálogo da Coleção de Desenhos, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1977, nº 541, p. 89 (D. 13 R.)
- 135 Marie-Thérèse Mandroux-França, "La Patriarcale du Roi Jean V de Portugal", op.cit., pp. 40-41
- 136 Ver anexo documental V: narrativa de Ignácio de Barbosa Machado.
- 137 Museu da Cidade, invº nº 7223/2320
- 138 Ver anexo documental V: descrição transcrita por Camilo Castelo Branco.
- 139 Robert C. Smith, "João Frederico Ludovice, an eighteenth century architect", op. ci., pp. 348-352
- 140 Vieira Lusitano, O Insigne Pintor e Leal Esposo, Lisboa, 1780
- 141 Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, Europália 91, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1993, p. 244, II - 48, Museu de Évora, invº nº 671
- 142 Vergílio Correia, «Oleiros e pintores de louça e azulejo, de Lisboa: Olarias (Anjos)» in Atlântida, nºs 29-30, Março e Abril de 1918, pp. 539-49
- 143 Testamento de Bartolomeu Antunes, A.N.T.T., Testamentos, livro 225, fl. 52 (citado por Vergílio Correia)
- 144 Segundo José Meco, a quem agradecemos esta informação.
- 145 Ibidem, p. 244, II - 48
- 146 Mons. Angelo Mercati e Mons. Augusto Pelzer (dir.), "Dedicazione o consacrazione" in Dizionario Ecclesiastico, vol. I, Unione Tipografica - Editrice Torinese, 1953

## 1.2. Mafra - um caso específico de fundação régia.<sup>1</sup>

### *Cronologia dos principais factos da história do*

#### *Convento de Mafra*

Duas razões são apontadas pelas fontes da época como estando na origem da construção do Convento de Mafra, qualquer delas justificando-o pelo cumprimento de um voto:

- a mais divulgada prende-se com a falta de um herdeiro, e assim o edifício surgiria como agradecimento pelo nascimento do primeiro filho (D. Maria Bárbara), após alguns anos sem descendência;

- a segunda versão diz que o rei agradeceria desse modo o ter-se libertado de uma doença.

Os dois factos são mais ou menos contemporâneos: em Junho de 1711, foi descoberta uma grave doença em D. João V<sup>2</sup>. Quase simultâneamente a «Gazeta» de José Soares da Silva noticiava, em 15 de Julho de 1711, que a rainha se encontrava "pejada"<sup>3</sup> e, precisamente cinco meses depois, anunciava o nascimento da princesa<sup>4</sup>.

Na verdade, a razão que levaria o rei a fundar um convento está indissolúvelmente ligada à da escolha da vila de Mafra para construção do mesmo, e esta ideia já não era nova.

De acordo com Fr. João de S. José do Prado, o cronista da sagração, D. João Luis de Meneses para "bem espiritual dos moradores da Villa de Mafra ... intentou no anno de 1622 edificar na sobredita Villa hum Convento à

nossa Província da Arrábida..."<sup>5</sup>, intenção que não chegou a concretizar.

O mesmo tentou um seu descendente, o Visconde de Vila Nova de Cerveira, D. Tomás de Lima Noronha e Vasconcelos, estribeiro-mor da Rainha, que tinha a sua quinta em Mafra. De acordo com José da Cunha Brochado, "este foi o motivo de lá se fazer a igreja dedicada a s<sup>to</sup> António, porém o milagre de haver filhos, foi o dizer o duque de Cadaval, D. Jayme de Mello a ElRei *"que, que trabalhasse a Rainha, para ter filhos, que era obrigada a isso..."*<sup>6</sup>.

Na verdade, já em 1705 o visconde recebera na sua quinta dois frades arrábidos, mas o Desembargo do Paço não lhe autorizou a fundação do convento, "por estar o Reyno cheyo de Conventos mendicantes", nas palavras de Fr. João de S. José do Prado, o que não nos surpreende já que os conventos da Regra de S. Francisco proliferaram em Portugal nos séculos XVII e XVIII.

Era portanto necessária uma razão muito forte, para que esta situação se alterasse. E essa foi o facto de, três anos depois, "e outros tantos que ElRey era casado, e não tinha successão", estarem numa sala do Paço, que chamavam da Galé, o Cardeal da Cunha, então Bispo Capelão mor, e o mordomo mor e então Conde de Santa Cruz, D. Martinho Martins Mascarenhas, quando surgiu Fr. António de S. José, a quem pediram que encomendasse o rei a Deus, para que Lhe desse filhos e successão ao reino, ao que o frade arrábido redarguira misteriosamente: *"Ele terá filhos se quiser"*<sup>7</sup>.

Alguns dias depois, a cena repetiu-se e, pedindo-lhe o Cardeal da Cunha que se explicasse, disse o frade "*que ElRey teria filhos, se fizesse voto a Deus de fundar hum convento dedicado a Santo António na villa de Mafra*"<sup>8</sup>.

Não sabemos se o frade estaria instrumentalizado pelo Visconde de Vila Nova de Cerveira, como o pretende Alberto Pimentel<sup>9</sup>.

A verdade é que os reis fizeram o voto e, quando Fr. António de S. José faleceu, a 9 de Março de 1711, já a rainha começava a ter sinais de gravidez.

Esta é a versão da historiografia oficial do período joanino, também confirmada por D. António Caetano de Sousa, na sua *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, que afirma: "*Foy o motivo desta Obra hum voto, que havia feito de edificar hum Mosteiro aos Religiosos Capuchos da Provincia da Arrabida, em honra de Santo Antonio, se pelos seus rogos alcançasse de Deos a desejada sucessão, que havia mais de dous annos se esperava depois do seu Augustissimo Consorcio*"<sup>10</sup>.

Uma versão diferente é dada por outros autores, como Charles Frédéric de Merveilleux, que ao passar por Mafra, conta que o rei mandou construir o convento "em cumprimento de uma promessa feita numa grande aflicção. (...) Este principe sofria de uma grande enfermidade que lhe causava um total esgotamento de forças. O seu médico ... quis refazer o rei de tal esgotamento com um remédio por tal forma corrosivo que pôs o enfermo à beira do túmulo. Foi então que

Sua Majestade fez o voto de fundar um convento destinado à comunidade mais pobre que houvesse na Europa"<sup>11</sup>.

Não esqueçamos que Merveuilleux escreve em 1738, evocando a sua passagem por Portugal em 1726 e o seu relato não será tão fidedigno como o dos cronistas oficiais. Além disso, a igreja do Menino Deus, em Lisboa, anda ligada a voto idêntico, pelo que logo em 26 de Setembro de 1711 foi dado o alvará, concedendo a licença para a fundação, em Mafra, de um convento franciscano, para treze frades.

Posteriormente, a dimensão do convento foi ampliada, sucessivamente para quarenta, oitenta e, finalmente, trezentos frades<sup>12</sup>.

De como se passou de um edifício tão modesto para uma obra tão grandiosa, não há factos concretos que o expliquem, a não ser o desejo do próprio rei e, talvez o conselho do homem que desde logo surgiu ligado ao projecto - Ludovice.

Uma tradição, que surge logo nas primeiras fontes, e que tem levantado alguma polémica, diz que D. João V escolheu a planta de Mafra entre várias que lhe tinham sido apresentadas. Esta é a versão do duque de Cadaval, que logo em 1730 afirmara: "*Mandou elRey fazer varios riscos, e resolveo que se eze cutasse o que fez João Federico Ludovici Allemão de nação official de Ourives da prata, ... e pella sua Coriozidade insigne Architecto*"<sup>13</sup>. Também o cronista da sagração, Fr. João de S. José, diz exactamente o mesmo: "*Muitas, e varias foram as plantas de Igrejas, que por ordem*

*d'ElRey se fizerão, porem entre todas mereceo ter o primeiro lugar no seo agrado a de João Federico Ludovici, Tudesco de Nação*"<sup>14</sup>.

E não podemos deixar de acentuar que Frei João de S. José é um homem rigoroso quando descreve as cerimónias da sagração, indicando o nome de António Baptista como mestre da obra que ajudou a fazer o cimento necessário. Sabemos que este António Baptista era o filho e sucessor do primeiro mestre da obra, o milanês Carlos Baptista Garvo. Se sabia o nome do mestre dos pedreiros, como ignoraria ele o do architecto responsável pela planta?

Mais tarde, Cyrillo Volkmar Machado foi responsável pela lenda de um hipotético concurso entre Juvara, Canevari e Ludovice, de que este saíra vencedor, graças à pressão dos Jesuítas<sup>15</sup>. Hipótese na verdade bastante improvável, quando se sabe que Juvara esteve em Portugal já em 1719, dois anos depois da sagração, e fizera sim, os projectos para um Paço Real e Patriarcal em Lisboa, enquanto Canevari só estaria entre nós em 1728, trabalhando nas obras do Paço Real e do Aqueduto.

As dúvidas surgem devido a desconhecer-se a formação artística de Ludovice, de que adiante falaremos, como também não se sabe de quem seriam efectivamente as outras plantas - embora se pressuponha que fossem de architectos nacionais, como o Padre Tinoco - e porque se passou de um modesto convento para um edifício de tão grandes dimensões.

De seguro, sabe-se que logo partiram três religiosos para Mafra e fizeram pequenas celas para se acomodarem.

O rei encarregou António Rebelo da Fonseca da escolha do local e, ao fim de dois anos, optou-se pelo sítio do Alto da Vela, a 234 metros de altitude e fronteiro ao mar da Ericeira, um pouco distante da vila, para nascente.

Do que se passou entre 1713 e 1717, não há muitos dados concretos, a não ser relativamente à chegada, em 1716, dos 400 a 600 oficiais encarregados de abrir os alicerces<sup>16</sup>, mas a «Gazeta de Lisboa» de 9 de Setembro de 1717 noticiava a visita do rei a Mafra, "*a ver hu sitio para hu Convento de Capuchos Arrabidos que alli quer fundar*"<sup>17</sup>.

A primeira pedra viria a ser lançada a 17 de Novembro de 1717, para o que foi construída uma igreja em madeira, que os ventos derrubaram, tendo de se construir rapidamente outra, para que a cerimónia se realizasse.

A pedra fundamental era em mármore de Carrara, com uma inscrição, e debaixo da mesma foi colocada uma arca, com doze medalhas, quatro de ouro, quatro de prata e quatro em metal, em que estavam esculpidos a igreja e convento.

Parece não haver dúvidas de que esta cerimónia se referia já a um grandioso empreendimento régio, cujos planos foram desde o princípio, de Ludovice, e de que a Basílica não sofreria quaisquer alterações<sup>18</sup>.

No entanto, nas referidas medalhas, e de acordo com Fr. Cláudio da Conceição, via-se "o sumptuoso Templo (...)" mostrando na perspectiva duas altas torres nas ilhargas, no

meio o zimbório, as portas do Templo para o poente, e o Convento da parte esquerda, por assim estar nesse tempo delineado"<sup>19</sup>.

Segundo o mesmo Fr. Cláudio, a dada altura, e de "forma intempestiva", o rei decidiria passar de um convento de oitenta frades (o que estaria representado nas medalhas) para um "*de trezentos Frades, recolhida toda esta maquina dentro em hum Palacio*"<sup>20</sup>.

António Filipe Pimentel que acompanha todo o processo, entende que essa alteração se terá verificado, por volta de 1721/22, depois de falhado o projecto da Patriarcal, em Lisboa, com projecto de Juvara<sup>21</sup>, com o que estamos de acordo, pensando nós que essa alteração se terá dado em virtude da influência de Ludovice junto do rei, que convenceria, perante desenhos e exemplos romanos, a fazer em Mafra o que não fizera em Lisboa: uma basílica equivalente a S. Pedro de Roma, um palácio e, enfim, o convento, mas à escala régia. Mafra teria na verdade crescido do diálogo de D. João V e de Ludovice e da análise de muitos projectos de igrejas romanas, então pedidos para Itália, como está demonstrado pela correspondência publicada por Ayres de Carvalho<sup>22</sup>.

O entusiasmo de D. João V pelas obras de Mafra está demonstrado pela frequência com que visitou as mesmas, fazendo muitas vezes questão de aí passar o seu aniversário<sup>23</sup>.

Por essa mesma razão decidiu D. João V que a sagração teria lugar no ano em que o dia 22 de Outubro calhasse a um domingo, como previam os rituais da igreja romana, o que se verificaria em 1730. Apesar do atraso das obras, intensificaram-se os trabalhos a partir de Junho de 1729, data em que se mandaram vir de todo o reino, carpinteiros, pedreiros e outros trabalhadores não especializados; de Junho a Outubro de 1730, estavam registados na obra de Mafra quarenta e cinco mil pessoas, além dos sete mil soldados de infantaria e cavalaria, que colaboravam no desentulhar do monte e em desbastar as pedras<sup>24</sup>. Daí que também esses trabalhadores fossem obrigados a trabalhos quase forçados, o que já na época foi objecto de críticas, como nos mostram documentos recentemente publicados por António Filipe Pimentel<sup>25</sup>.

A 22 de Outubro de 1730 teve, pois, lugar a cerimónia da sagração, detalhadamente descrita por Fr. João de S. José do Prado<sup>26</sup>.

As cerimónias de facto, surpreendem-nos, por um lado, pelo seu fausto, por outro, pela humildade e devoção com que o rei a elas assistiu.

A historiografia recente tem dado especial relevo ao papel que determinadas cerimónias oficiais representam como imagem do poder, arrastando consigo a participação de diversas artes. Este espectáculo do poder consagra aos olhos da população a excelência das pessoas régias, como do poder espiritual, e contribui de certo modo para a sua

legitimação. Através da «festa barroca», profana e /ou religiosa, os senhores fazem parte de um mundo inacessível, pela sua pujança, pela sua riqueza, pelo deslumbramento causado. Para o povo, este mundo só é acessível num paraíso prometido, depois da morte, mas já é um privilégio concedido pela magnanimidade dos senhores, poder participar dele, assistindo a estas festividades. A pompa dada à sagração de Mafra procuraria fazer esquecer todo o sofrimento imposto aos trabalhadores para que ela fosse possível, fazendo ao mesmo tempo crer que, de algum modo, o terem tornado possível este cerimonial, os aproximaria mais de Deus e do Paraíso desejado.<sup>27</sup>

A duração das cerimónias da sagração depende da grandeza da igreja, do número de altares que a mesma possui e da grandiosidade que se quer atribuir ao acto.

A escolha dos participantes era de primacial importância e, assim, para além do Patriarca D. Tomás de Almeida, a quem, por direito, cabia a sagração do altar-mor, D. João V convidou o Cardeal da Cunha, Inquisidor Geral, e o Cardeal da Mota, os quais chegaram à vila logo a 18 de Outubro, acompanhados de "*numerosas e luzidas comitivas*"<sup>28</sup>. Começava assim o espectáculo do poder, a «festa barroca».

A estes se juntaram o bispo de Leiria, D. Álvaro de Abranches, o bispo de Portalegre, D. Álvaro Pires de Castro, o bispo de Patara, D. Fr. José de Jesus Maria, e o bispo de Nanquim, D. António Pais Godinho, para fazerem as sagrações dos altares.

No dia 19, pelas cinco da tarde, chegava D. João V, acompanhado do Príncipe do Brasil, D. José, e do infante D. António, "que vinhão em huma vistoza berlinda acompanhados de hum troço de cavallaria de 50 cavallos commandados por Joseph Bernardo de Tavora, irmão do Conde de S. Vicente, e de varios criados, e moços de Estribeira"<sup>29</sup>.

No dia 20, pelas três da tarde, chegou finalmente o Patriarca de Lisboa, D. Tomás de Almeida, "com o seu estado costumado em funçoens publicas, precedendo-lhe o Meyrinho geral, e os officiaes de Camara desta Villa, todos montados a cavallo, e da mesma sorte o seguio o Crucifero com a Cruz Patriarcal, e logo sua Illustrissima Reverendissima em o seu coche, ao qual acompanhava outro de estado, e mais quatro de criados de sua comitiva"<sup>30</sup>.

Vieram ainda os Cónegos e Dignidades da Igreja Patriarcal, "todos com luzidas comitivas de carruagens, e domesticos"<sup>31</sup>.

Encontravam-se assim em Mafra as personagens principais do espectáculo que se iria desenrolar nos dias seguintes. O aparato das chegadas, e mesmo o seu espaçamento, contribuía para preparar o climax do acto - a sagração.

A cerimónia começava, de facto, de véspera, no dia 21, com a Vigília e jejum quer do consagrante, quer da comunidade, que pedia a sagração.

A preparação desta durou, na verdade, todo o dia anterior, desde as nove da manhã, e prolongou-se com a

vigília nocturna, estando a igreja e dependências devidamente decoradas para o efeito<sup>32</sup>.

A cerimónia da sagração começou entre as 4 e as 5 da manhã do dia 22, ao som de tambores e clarins e com formação da Infantaria e Cavalaria.

As cinco da manhã chegaram o rei e príncipe D. José e os infantes D. António e D. Francisco, o Patriarca, os cônegos e os cortesãos. Das seis para as sete, foi a vez da Rainha, princesa D. Mariana Vitória e infante D. Pedro, que tinham ficado em Belas.

Enquanto aguardava o início das cerimónias, na Sala da Benção, o rei recebia cumprimentos pelo seu aniversário.

Seguiu-se finalmente a sagração, segundo as práticas do ritual romano. Só depois da Missa de Pontifical e da comunidade cantar no coro as horas de sexta e noa, se dirigiram ao refeitório, onde, em extremo acto de humildade, o rei e príncipes distribuíram os primeiros pratos a toda a comunidade.

Ainda não eram nove horas da noite, voltaram ao coro onde foi pregado um sermão, se cantaram vésperas e veio o bispo de Leiria fazer a sigilação das relíquias para o altar que seria sagrado no dia seguinte. À meia-noite, cantaram-se matinas e as cerimónias terminaram às três da madrugada, após 23 longas horas, a que o rei assistiu sempre acompanhado pelo irmão D. António, já que o Príncipe D. José se sentira mal durante o sermão e fora obrigado a retirar-se<sup>33</sup>.

Cerimonial idêntico, embora começando um pouco mais tarde, se manteve até ao oitavo dia, com a sagração de cada um dos altares da Basílica<sup>34</sup>.

Finalmente, na tarde de 29 de Outubro, D. António retirou-se para a Corte, mas D. João V ainda permaneceu em Mafra até 5ª feira, 2 de Novembro, dia em que se despediu do Guardião e religiosos, para regressar à Corte apenas por um dia, já que sábado à noite veio assistir às matinas, pela manhã de domingo ouviu missa, assistiu à profissão de noviços e, finalmente, regressou à Corte.

Lenta, complicada e fastidiosa, a cerimónia da sagração era um espectáculo de grandeza dirigido aos sentidos de quem assistia, pela riqueza dos paramentos, pelo brilho das alfaias, pelo tremular das velas à noite, como pela música, os cânticos ou o repicar dos sinos, tudo acompanhado do perfume dos incensos. Espectáculo do poder espiritual, a que o rei assistia como humílimo crente, e a acentuá-lo o ter servido à mesa os religiosos, no dia da sagração. Mas humildade só aparente, já que, ao colocar-se nesta posição, o rei controlava também, sob o seu poder absoluto, o poder enorme da Igreja e desta ordem que tanta importância tinha nos seus reinos «d'aquém e d'além-mar». Tal como o palácio envolvia o convento<sup>35</sup>, aparentemente dominado pela basílica, ao centro, também D. João V envolvia a Igreja com a sua magnanimidade e devoção, de forma que seria difícil a esta opor-se-lhe de qualquer modo.<sup>36</sup>

No momento da sacração ainda a obra de Mafra estava muito atrasada, disso nos dando conta António Filipe Pimentel, que parte de um manuscrito intitulado *Noticia das Riays Obras de Mafra*: a fachada e as torres estavam acabadas, mas estas ainda envolvidas pelos engenhos elevatórios, e ao frontão faltava ainda o medalhão de jaspe. A igreja não tinha ainda o zimbório, mas os quadros nos altares já estavam colocados e o Cristo de José de Almeida, sobre o altar, substituía o que havia sido encomendado em Itália. Das capelas colaterais partia já um corredor, em direcção à Sacristia e Campo Santo. Distinguia-se também o traçado do plano geral. De cada lado da igreja nasciam as fachadas e os torreões também estavam principiados. Destacavam-se ainda os claustros. Na zona monástica, o refeitório já tinha os cachorros de pedra que iriam suportar os bancos, a casa dos lavatórios ainda não os tinha e a cozinha estava pronta, com fornos e chaminés. O grande pátio central, actual «Jardim do Buxo», mostrava já três andares todos diferentes<sup>37</sup>.

O sonho de Mafra dominaria ainda D. João V, durante alguns anos, como nos elucida o Conde da Ericeira, nos anos de 1731 e 1733<sup>38</sup>.

Importância para o avanço das obras teve a invenção, por Custódio Vieira, de uma máquina de mover terra, de que o mesmo «Diário» nos dá notícia em 25 de Setembro de 1731. No final deste mesmo ano, fez-se um contrato com os empreiteiros de vinte mil cruzados por mês, para conclusão

da obra, ficando por conta destes a qualidade dos materiais. Dois anos depois, a consignação para Mafra era de trinta e seis mil cruzados<sup>39</sup>.

Neste mesmo ano, de 1733, D. João V passou o seu aniversário em Mafra, assistindo à colocação das grades de ferro, provenientes de Paris, e obra do notável serralheiro Garnier<sup>40</sup>.

Depois desta data, o entusiasmo do rei por Mafra parece ter esmorecido. Entretanto, uma notícia isolada do mesmo «Diário» refere a compra de casas na Tanoaria e Rua Nova, com vista à "*nova Igreja Patriarcal*"<sup>41</sup>.

Achamos de interesse esta notícia, pois, a partir desta data, há, de facto, um silêncio relativamente às obras de Mafra, e acreditamos que o rei D. João V se começou a desinteressar de Mafra, quando centrou de novo as suas atenções num sonho interrompido, o projecto da Patriarcal, que teria abandonado ao rejeitar o projecto de Juvara, em 1719.

Notícias de Mafra voltam a aparecer apenas em 1740, quando o «Folheto de Lisboa» transcreve a *Relaçãõ. Das couzas mais notaveis do Real Convento de N. S. e S. Antº junto a Mafra*, curioso inventário numérico das grandezas do edifício, medidas a palmos, e contadas pela paciência, certamente, do autor do «Folheto», Luiz Montez Mattozo<sup>42</sup>.

No ano seguinte, o mesmo periódico revela que de Mafra se retiraram a maior parte dos trabalhadores, enquanto em Lisboa, avançam as obras do Aqueduto<sup>43</sup>.

Em Junho de 1742, um mês depois do ataque que marca o início da sua doença, o rei parece emocionalmente desligado da obra de Mafra, embora interessado no seu acabamento, para o que arrematou a fase final dos trabalhos, por um período de oito anos, por 625 mil cruzados.<sup>44</sup>

Alguns anos mais tarde, em 1746, o «Mercúrio Histórico de Lisboa» de 10 de Setembro, noticia que a Casa da Livraria está acabada, só lhe faltando as estantes, enquanto o Padre Domingos Pereira se encarregava da aquisição dos livros, para as bibliotecas de Mafra e das Necessidades<sup>45</sup>.

Esta notícia parece-nos de extraordinária importância, em primeiro lugar porque dá por terminada, ainda em vida de D. João V, a parte arquitectónica da Biblioteca, dado que é sabido que as estantes e o pavimento só foram iniciados no reinado de D. José; em segundo lugar porque mostra claramente a inflexão sofrida pela política cultural de D. João V, agora protegendo a Congregação do Oratório, para quem construía a casa das Necessidades. Podemos ainda concluir que as duas bibliotecas seriam idênticas na sua constituição.

A obra de Mafra ficaria completa em Maio de 1748<sup>46</sup>, ainda antes do prazo de oito anos estipulado em 1742. Demasiado tarde, porém, para o rei se gozar dela.

Não totalmente esquecida pelo seu criador, no entanto, a Basílica de Mafra ainda recebe quatro sinos neste mesmo ano, sagrados pelo Arcebispo de Lacedemónia<sup>47</sup>, sem a

presença do rei, demasiado doente para outras deslocações que não as que o levavam aos banhos curativos das Caldas.

Não queria D. João V, no entanto, que uma grande obra ficasse inútil e, a acreditarmos no redactor do «Mercúrio de Lisboa», Luiz Montez Matoso, eco normalmente fidedigno dos projectos da Corte, e ele próprio insuspeito, porque franciscano, D. João V já projectava entregar Mafra aos Cónegos de Santo Agostinho e instituir aí uma Universidade. Estava-se em Fevereiro de 1750<sup>48</sup>, o rei morreria a 31 de Julho e este seu projecto cairia no esquecimento. Curiosamente, foi a pedido do Marquês de Pombal que, por Breve do Papa Clemente XIV, de 4 de Julho de 1770, os Franciscanos arrábidos foram obrigados a abandonar o convento, em Maio de 1771, sendo o mesmo entregue aos Cónegos Regulares de Santo Agostinho, que aí permaneceriam até 1791. Foram eles os responsáveis por algumas obras importantes, como o pavimento e as estantes da Biblioteca<sup>49</sup>. Não tiveram, no entanto, oportunidade de transformar o convento num centro de ensino, como o teria desejado D. João V.<sup>50</sup>

*Ludovice, o architecto de Mafra*

A historiografia da arte portuguesa tem atribuído o projecto de Mafra a Ludovice, consenso que tem a sua origem em fontes da época, como o Duque de Cadaval, ou Fr. João de S. José do Prado, como acima dissémos.

A mesma informação foi, mais tarde veiculada por Fr. Cláudio da Conceição que também deixou a ideia da existência de vários projectos entre os quais D. João V teria preferido Ludovice, como também já referimos<sup>51</sup>. A razão desta escolha foi, segundo o mesmo autor, o ser Ludovice "na opinião commum o mais insigne nesta arte, e tinha mostrado na planta, que formou delle"<sup>52</sup>.

A esta tradição, acrescentou Cyrillo a do hipotético concurso entre Ludovice, Juvara e Canevari<sup>53</sup>, que foi aceite sem qualquer juízo crítico por historiadores da arte do nosso século. É o caso de Aarão de Lacerda que no capítulo dedicado à arte deste período, na *História de Portugal*, edição de Barcelos, afirma que D. João V "tratou de escolher a planta entre as três apresentadas a concurso e assinadas respectivamente por D. Felipe Juvarra, Antonio Canevari e João Frederico Ludovice...". E, na ausência de dados históricos concretos, divaga: "como seria magnifico o traçado de Mafra concebido pelo mesmo artista que levantou a Superga...". E mais adiante: "O projecto de Juvarra para Mafra devia ter muitos pontos de contacto com a Superga, obra de acentuado classicismo..."<sup>54</sup>.

Quanto a Canevari, acerca do qual a historiografia da época mais não conhecia do que o que fora dito por Vieira Lusitano ("*Do qual sublime talento / Deixaste Mafra de erecta ser*")<sup>55</sup> e Cyrillo, Aarão de Lacerda limitava-se a afirmar: "Posto de parte na construção de Mafra, o projecto de António Canevari - ... - ficou vitorioso João Frederico Ludovice, por motivos que se desconhecem. É de calcular que a escolha do seu plano fosse bem patrocinada pela Companhia de Jesus"<sup>56</sup>, afirmação que também retirou de Cyrillo.

O estudo deste período foi bastante enriquecido pelas contribuições de Robert C. Smith, Ayres de Carvalho e Yves Bottineau, a que recorreremos, repetidamente, ao longo deste capítulo.

Está, conseqüentemente, esclarecida a inexistência de um concurso, pelo menos nos termos em que Cyrillo o refere, embora o texto de Fr. Cláudio nos leve a pensar na existência de projectos de menor dimensão, talvez da autoria de architectos portugueses, como o Padre Tinoco, ou algum discípulo seu, que estivesse à altura do modesto empreendimento inicial de um convento para treze frades<sup>57</sup>.

Quanto a Juvara, como vimos no capítulo anterior, conhecem-se os projectos que realizou para um Palácio Real e Patriarcal a construir em Lisboa, e que, embora não executados, lhe valeram significativas recompensas da parte de D. João V.

De Canevari, também sabemos que trabalhou no Palácio Real, tendo construído, entre outras obras, a célebre Torre

do Relógio, além de ter projectado, o conjunto de Santo Antão do Tojal para D. Tomás de Almeida, como a seu tempo veremos.

Mesmo assim, Robert C. Smith, em *The Building of Mafra*, afirma que, em 1727, António Canevari foi chamado de Roma e que eram procurados modelos em S. Pedro, no Vaticano, nas fontes de Bernini<sup>58</sup>. Estando-se a três anos da sagração da Basílica, não nos parece provável que tal intervenção pudesse alterar substancialmente o projecto de Mafra; só a nível de pormenores pode ter havido qualquer alteração.

No estado actual da investigação, pensamos não ser possível destituir Ludovice da sua qualidade de principal architecto de Mafra, no que estamos de acordo, no essencial, com as afirmações de Robert C. Smith, no seu magistral estudo, publicado em 1936, *João Frederico Ludovice, an Eighteenth Century Architect in Portugal*<sup>59</sup>, onde se diz que abaixo de Ludovice trabalhava um grupo de architectos engenheiros, de que faziam parte o próprio filho, João Pedro Ludovice, formado em Cânones em Coimbra, mas que aprendeu architectura com o pai, Custódio Vieira, inventor de uma máquina elevatória, e Manuel da Maia. Não se sabe se algum deles foi responsável por uma parte do edifício, mas se o fizeram conformaram-se ao projecto geral, porque estilisticamente Mafra parece a criação de um só homem.

O nome de um outro architecto italiano aparece ligado a Mafra: trata-se de Tomasso Mattei, discípulo de Carlo Fontana, e activo em Roma no final do século XVII,

inícios do século XVIII<sup>60</sup>. Quem o revela é Ayres de Carvalho, a propósito de uma carta escrita por António Rebelo da Fonseca, em 22 de Junho de 1717, ao Marquês de Fontes, onde se lê: "*e outro simfica S. Mag.<sup>e</sup> certo, de q a planta de Thomaso Mathey se aperfeiçoará m.<sup>to</sup> com as direcçoens de VE*"<sup>61</sup>. Este dado é associado com uma passagem das *Mémoires Instructifs* de Merveilleux, onde se diz: "*...il falloit consulter son Ambassadeur à Rome & lui demander quelque Plan convenable, sur lequel on bâtiroit une Maison propre à faire connoître le zèle de Sa Majesté pour la gloire de Dieu. Ils furent écoutés, & l'on fit venir de Rome le plan d'un Bâtiment plus magnifique encore que celui de l'Escurial*"<sup>62</sup>. Deste modo, concluía-se que o projecto de Mafra teria sido encomendado em Roma, por intermédio do embaixador Marquês de Fontes, e o seu autor seria Tommaso Mattei, enquanto Ludovice não seria mais do que o responsável pela construção. Seguindo Ayres de Carvalho, também Yves Bottineau afirma que devia ter sido pedido um projecto a Carlo Fontana, que já estivera ao serviço da corte portuguesa, e, depois do seu falecimento, em 1714, o seu discípulo Tommasso Mattei, de colaboração com Gimac, que fora para Roma com o Marquês de Fontes, teriam modificado o projecto do mestre. Assim, se Ludovice elaborou o projecto primitivo, quando se tratou da proposta posterior, teve de ter em conta a planta elaborada em Roma<sup>63</sup>.

Este não era o parecer de Robert C. Smith, que, em 1973, a propósito dos planos obtidos pelo Marquês de Fontes

junto de Tommasso Mattei, diz que os mesmos tinham sido rejeitados em favor dos desenhados por Ludovice<sup>64</sup>.

Daqui se poderia concluir que a escolha entre vários projectos de que tradicionalmente se fala, se referia não a propostas nacionais, mas a outras vindas de Roma.

Quanto à hipótese de Carlo Fontana, falecido em 1714, e, como se sabe, arquitecto régio ao serviço de D. Pedro II, que também o tinha feito cavaleiro de Cristo, não se conhecem obras suas para a Corte portuguesa, posteriormente ao catafalco de D. Pedro. Como afirma Angela Delaforce, "there is no documentary evidence for recent attributions to Fontana of the plans for Mafra"<sup>65</sup>.

E se Yves Bottineau encontra uma semelhança chocante entre o projecto definitivo de Mafra e os de Fontana, considerando que a arte do palácio-mosteiro de D. João V é visivelmente decorrente dos meios architectónicos romanos no início do século XVIII e, mais precisamente, do círculo de Carlo Fontana<sup>66</sup>, isso não é suficiente para tornar Fontana o autor do projecto de Mafra.

E se esta afirmação, de facto, contém algo de verdadeiro, ela também o pode ser, não por o projecto ter vindo de Roma, mas porque o próprio Ludovice esteve em Roma e se formou nesse meio, como veremos. Além disso, Ludovice contava com italianos entre os seus colaboradores; segundo Robert Smith, D. João V pôs à sua disposição os mais destacados engenheiros do reino e o pedreiro milanês Carlo Battista Garvo, a quem sucedeu seu filho António, que já

trabalhava em Mafra, em 1724<sup>67</sup>. Fr. Cláudio explicita o serviço que a cada um cabia: "... escolheu a Carlos Baptista Garvo Milanes de Nação ,(...), e a seu filho António Baptista Garvo, o pai para o que tocava à alvenaria, e o filho para a cantaria..."<sup>68</sup>.

Também trabalharam em Mafra, dois espanhóis, Filipe Antonio Gavila (1718-1730) e seu filho Adriano Gavila, que em 1732 tinha o posto de capitão.

Além do filho, João Pedro, e de Custódio Vieira, a que já nos referimos, Ludovice contou também com a directa colaboração de Rodrigo Franco, que foi para as obras de Mafra, com quinze anos, em 1725, vivendo mesmo em casa do seu mestre durante "os dois anos que o alemão esteve nas obras"<sup>69</sup>.

Outro ajudante de Ludovice em Mafra, foi Mateus Vicente de Oliveira, que pode ter tido colaboração mais activa no acabamento da Sacristia, onde é usado o arco de querena, elemento muito comum nas suas obras posteriores<sup>70</sup>.

Ludovice é portanto o chefe de uma equipa de arquitectos e engenheiros, que estarão activos no segundo e terceiro quartel do século XVIII.

Por vezes, um testemunho que parece apontar para a existência de um outro arquitecto de origem genovesa, acaba por se revelar, afinal, como mais uma prova da autoria de Ludovice. Assim, na obra *Delle vite de' pittori, scultori ed Architetti Genovesi*, de Soprani-Ratti, dicionário biográfico de artistas genoveses, na entrada referente a Giulio Cesar

di Teminè, pintor italiano que trabalhou em Lisboa, curiosamente lê-se: "... em Mafra, lugar pouco distante da referida cidade, está um grande Templo, de soberba estrutura, mandado levantar pelo Rei D. João V. Este Templo foi projectado por um Genovês, de que não se sabe lá outra coisa senão a pátria e o nome de baptismo que era Antonio. O Cav. Francisco Vieira, pintor de mérito, que é conhecido não só em Lisboa, mas em toda a Europa, numa carta sua escrita a meu pai, faz o grande elogio de tal Architectura, e exalta aquele insigne architecto genovês"<sup>71</sup>.

Já sabemos que Vieira Lusitano não gostava de Ludovice e esta será a razão de ser de tal missiva, questão esclarecida por Pier Paolo Quieto, que transcreve a carta original do pintor português, dirigida a C. G. Ratti, autor do aditamento à obra de Raffaello Soprano, *Vite Pittori, Scultori e Architetti genovesi*, que faz parte de uma compilação de cartas coligida por Bottari-Ticozzi<sup>72</sup>. Aí se lê: "*Di Mafra già ne avrete notizia, perchè molti artefici v'hanno lavorato e si sono impiegati nel regio edifizio, che vi fece fare il re antecessore, dove un capo maestro genovese per nome Carlo Battista fu l'architetto che a lui si deve il buono che vè perchè il cognominato Federico che aveva il titolo d'architetto era di professione orefice e di nazione tedesca...*"<sup>73</sup>.

Por esta carta se verifica que Vieira Lusitano se referia a Carlo Battista Garvo, filho de António (donde a

para desmerecer a Ludovice, a quem sempre considerou indigno de tal obra, lastimando que dela não tivesse sido encarregado Canevari<sup>74</sup>.

Uma súmula, datada de 1985 e dirigida ao grande público, de toda a problemática da autoria do projecto de Mafra, e que, inexplicavelmente, retira a Ludovice a paternidade do mesmo, é a que o então Conservador do Palácio apresenta no respectivo Roteiro, retomando a questão dos "concursos", em que Ludovice, "sendo protegido da Companhia de Jesus e da corte alemã da Rainha D. Mariana de Áustria conseguiu ver preferidos os seus projectos em relao aos demais. Porém, segundo tudo indica, o «plano» definitivo da Real Obra de Mafra não foi da sua autoria, mas antes terá sido delineado em Roma, sob as directivas do Marquês de Fontes e com o apoio de insignes architectos italianos (Carlos Gimac, Carlos Fontana, Tomazzo Mattey, Filipe Juvara e Antonio Canevari)"<sup>75</sup>.

Tudo o que atrás ficou dito sobre a questão é suficiente para pôr em causa tal ponto de vista, que preferimos não comentar.

Mas porque razão, existindo tantas fontes contemporâneas a atribuir ao mesmo homem a autoria de um projecto, ele tem sido tão contestado?

Os principais obstáculos à sua aceitao parecem-nos vir de trs razões fundamentais:

19 - Ludovice não veio para Lisboa como arquitecto, mas como ourives, pelo que seria necessariamente um arquitecto mediocre.

29 - Ludovice não era uma personagem simpática, além de que era estrangeiro, e conseguiu, ultrapassando muitos, ganhar a confiança do rei e ascender ao mais alto nível da sua carreira profissional, ao receber, já no reinado de D. José, o título de «arquitecto-mor do Reino».

39 - Ludovice era de origem social baixa, vindo para Portugal como «artifice», casou na família Verney, construiu duas casas e seu filho acabou por receber o foro de "cavaleiro fidalgo", o que também significa uma promoção social, paralela e consequente da sua situação profissional.

Para além de Vieira Lusitano, cuja má vontade contra o arquitecto já referimos, também Merveilleux é um dos principais responsáveis por denegrir a sua imagem:

"Era um alemão muito bruto que sabia alguma coisa de desenho".

"Aconteceu em Mafra o que sempre acontece quando o arquitecto é mau: viram-se obrigados a construir e a demolir várias vezes a mesma obra."<sup>76</sup>

A verdade é que todo o texto de Merveilleux é tendencioso, falando de Portugal e dos portugueses com certo desprezo e, por outro lado, cai em contradição ao afirmar, a propósito da igreja de Mafra: "... pareceu-me que ficaria magnifica..." "...é já um dos mais soberbos [edifícios] pela

magnificência e formosos mármoreos que ali estão sendo empregados."77

De facto, o gosto de Merveilleux parece estar mais de acordo com o classicismo francês e recusar os ornatos barrocos, pois lamenta que a beleza da igreja de Mafra seja "prejudicada pela sobrecarga de adornos"78.

A mesma ideia da incompetência de Ludovice é repetida por um historiador espanhol contemporâneo, Fernando Chueca Goitia, quando o considera "arquitecto mediocre - porque não era tal a sua formação". Além disso, afirma: "...que não era um arquitecto com um conceito claro desta arte demonstra-o o próprio monumento de Mafra, ambicioso, interessante, mas falho de unidade, articulação e correspondência entre as partes, mas falho de unidade, articulação e correspondência entre as partes. Ludwig pela sua formação de ourives, devia ter gosto e sensibilidade para os detalhes decorativos, mas faltava-lhe a concepção architectónica e sentido de grande composição"79.

É precisamente com estas afirmações que discordamos, pois de modo nenhum falta unidade a um conjunto architectónico como o de Mafra, perfeitamente articulado e integrando uma grande variedade de funções - palácio, igreja, convento. Na verdade - mas nem sequer o podemos considerar defeito - os pormenores decorativos evocam a formação artística de Ludovice, pois por vezes, o arquitecto parece ampliar a uma escala colossal as delicadezas do trabalho da prata.

É preciso, portanto, analisar circunstanciadamente qual a formação artística de Ludovice e a sua evolução, para podermos aferir das suas capacidades como arquitecto, de que aliás também deu provas na construção da capela-mor de Évora, a partir de 1716.

Johann Friedrich Ludwig nasceu a 19 de Março de 1673 em Honhardt (entre a Suábia e a Francónia). Filho de Peter Ludwig, que faleceu em 1687, foi o padrinho, Johann Willelm Engelhardt, que o iniciou na arquitectura. Pouco depois, passou por Ulm, Regensburg e Augsburg, onde aprendeu ourivesaria e técnica da fundição dos metais. Sabe-se que de 1689 a 1697 serviu no exército bávaro, tendo participado na guerra da Liga de Augsburg contra a França. Nessa época, contactou com engenheiros militares, como um dos seus próprios irmãos, mas não há a certeza que ele próprio tenha praticado a engenharia militar. Depois de 1697, foi para Itália, fixou-se em Roma, e rompeu com a família por razões que se desconhecem, vindo, em 1734, a ser dado como morto pelo concelho de Halle, e a herança da mãe, falecida em 1729, foi distribuída pelos irmãos<sup>80</sup>.

Em Roma, trabalhou com o ourives Johann Adolf Gaap, tendo-se dedicado à fundição e cinzelagem de imagens, de que se destaca a colaboração, na qualidade de *argentiere*, com o Padre Andrea Pozzo, na execução do altar de Santo Inácio, na Igreja de Gesù.

Para a mesma igreja, mas para a Capela de S. Luis Gonzaga, realizou, entre 1699 e 1700, seis querubins com

festões de prata, sendo designado nos documentos por *argentiere augustano*.<sup>81</sup>

Graças aos documentos do Arquivo Romano da Companhia de Jesus, é possível saber qual a colaboração exacta de Ludovice na Capela de Santo Inácio: o relevo da base de uma das colunas do retábulo do altar, representando «Energúmeno libertado pelo Santo» foi concebido pelo escultor Angelo Rossi e executado por A. Gaap e Ludovice; os três anjos e dois querubins de prata, ao lado da grande estátua de Santo Inácio, são do escultor Pietro Le Gros e cinzelados por Ludovice; a casula e a cruz que o santo usa são também de Le Gros e Ludovice, no que respeita à fundição; os ornatos de prata que decoram os grandes tocheiros de bronze dourado são também de Ludovice; uma lanterna que fica suspenda da moldura superior da porta do lado direito é ainda de Ludovice<sup>82</sup>.

Em 1700, renunciou ao protestantismo e casou com Clara Morelli, filha de um sapateiro de Spoleto, de quem teve dois filhos: João Pedro e Maria Joaquina.

No ano seguinte, assinou um contrato com os Jesuítas para vir trabalhar na igreja de Santo Antão, por um período de sete anos.

Durante o tempo que passou em Itália é possível que tivesse tido contactos com Carlo Fontana, então o mais importante arquitecto da Academia de S. Lucas, que dirigia a fábrica de S. Pedro<sup>83</sup>.

Não se sabe exactamente como Ludovice se insinuou na Corte portuguesa, ao mesmo tempo que descurava as suas obrigações relativamente ao cumprimento do contrato com os Jesuítas, para a realização do sacrário de Santo Antão. Além deste, realizou para a mesma Igreja os púlpitos e uma banquetta<sup>84</sup>.

O certo é que a partir de 1711 apareceu ligado ao projecto de Mafra e, em 1716, o rei D. João V decidiu ajudar a reedificação da capela-mor da catedral de Évora, com a condição de Ludovice ser o architecto escolhido.

Em 1718, entrou para a Irmandade de S. Lucas, o que é significativo, na medida em que os ourives se integravam na Confraria de Santo Elói, enquanto esta Irmandade era aberta a pintores e architectos.

Nos anos de 1719 e 1720, Ludovice realizou as decorações efémeras para a procissão do Corpo de Deus<sup>85</sup>.

Em 1720, comprou a Quinta da Alfarrobeira em Benfica, em cuja ermida, dedicada a Nossa Senhora da Conceição, casou, a 28 de Julho de 1722, com Ana Maria Verney, irmã do «estrangeirado» Luis António Verney, casamento que mostra claramente a sua ascensão social. Deste enlace nasceram vários filhos, de que o primeiro, João Frederico, foi afillhado de D. João V e Padre Oratoriano.

A sua ligação à família de Verney e a escolha da Congregação do Oratório pelo filho que seguiu a carreira eclesiástica mostram como Ludovice estaria relacionado com uma intelectualidade iluminista, protegida pelo rei.

A casa da Quinta da Alfarrobeira, de claro gosto classicizante, é de sua autoria, construída a partir de 1727.

Desde 1720, foi architecto das Obras de S. Vicente de Fora, cargo em que sucedeu a Luis Nunes Tinoco<sup>86</sup>, facto importante se atendermos à influência que esta igreja italiana, em território português, teve sobre a Basílica de Mafra<sup>87</sup>.

Em 1740, recebeu o Hábito de Cristo, apesar de ser filho de luteranos e, ele próprio, luterano convertido, e ainda de ter exercido um ofício mecânico, o de ourives da prata. Segundo documento citado por Ayres de Carvalho, estas foram as razões que impediram seu filho João Pedro de receber o mesmo Hábito em 1733<sup>88</sup>.

A partir de 1745, fez o projecto do altar-mor da Igreja de S. Domingos em Lisboa, obra concluída pelo escultor João António Bellini de Pádua, que com ele trabalhara em Évora.

Sabe-se que esteve ligado, de algum modo, às obras do Aqueduto. De facto, numa carta sua, datada de Setembro de 1746, declara explicitamente que D. João V "*também me encommendou vocalmente a direcção de todo o aqueduto*"<sup>89</sup>; e, mais adiante, na mesma carta, referindo uma queixa feita ao Tribunal, afirma que "*... uma pessoa do dito Tribunal dissera ... que lhe constava que sem aprovação de João Frederico, havia ordem de Sua Magestade para se não fazer coisa alguma na obra do Aqueducto*"<sup>90</sup>.

Colaborou ainda nas obras da Patriarcal, quer tenha dirigido ou não um projecto seu, será de sua autoria, como vimos, o corpo que se vê ainda de pé, na gravura de Le Bas. As colunas da entrada principal foram aproveitadas para o portal da Igreja de S. Domingos em Lisboa, vendo-se ainda nos seus capitéis o monograma do monarca - *J V R* entrelaçado - significando João V Rei<sup>91</sup>.

Interferiu igualmente nos projectos da Capela de S. João Baptista para a igreja de S. Roque, estando por trás das orientações enviadas para Roma para alterá-la<sup>92</sup>, o que demonstra, mais uma vez, a consideração em que era tido pela Corte de Lisboa, onde desempenhava funções de conselheiro e consultor em matéria artística.

Em 1747, fez o seu palácio de S. Pedro de Alcântara, onde viria a falecer em 1752. Trata-se de um palácio urbano ao gosto italiano, desenvolvendo-se em vários andares e com especial acentuação do eixo central, pela utilização de pilastras que dividem verticalmente a composição e criam a ilusão de avanço da parte central sobre as laterais<sup>93</sup>, que exerceu alguma influência em residências que se construíram em Lisboa em meados e na segunda metade do século XVIII, como por exemplo o Palácio do Patriarcado. Na verdade, numa inscrição lapidar existente no fecho de uma porta de escada deste palácio, lê-se: "Edificada em 1730, pelo architecto Ludovice, que foi de Mafra. Restaurada e acrescentada sob a direcção de J. A. Santos Cardoso e J. Moreira Rato - 1867"<sup>94</sup>, inscrição que se julga referente a uma capela

existente no interior do palácio, mas que faz pressupor a existência de um edifício anterior, certamente arruinado pelo Terramoto e ao qual Ludovice estaria ligado.

É assim de estranhar que Ayres de Carvalho afirme que Ludovice "passou a repetir-se monotonamente, sem nenhuma centelha que o fizesse brilhar da massa anónima de quantos architectos, sem obra meritória, serviram D. João V no último quartel do seu reinado."<sup>95</sup>

Uma das suas últimas obras foi a varanda da aclamação de D. José, como se vê por documento coevo: "...e tanto levando-lhe [a D. José] Fedrico o risco pã a varanda da Aclamação que dizem se fara em 8 do que vem ordenou que a fosse levar ao Conde de Soure como Provedor da Casa das Obras..."<sup>96</sup>.

Pouco tempo depois, a 11 de Setembro de 1750, concedia-lhe D. José o título de architecto-mor do Reino, com patente e soldo de brigadeiro, título que representa a consagração final e o reconhecimento pela sua carreira ao serviço de D. João V.

A «Gazeta de Lisboa» noticiou a sua morte como a de "... um homem que se distinguiu nas artes da pintura, escultura e architectura, Cavaleiro da ordem de Cristo, Architecto-mor deste reino e Brigadeiro de Infantaria, postos a que foi promovido por El-Rey Nosso Senhor ... em consideração não só do esplendor do grande e magnificente monumento de Mafra e de outros que são devidos à sua vasta

*inspiração e aos seus projectos mas também pelo serviço que ele fez à nação Portuguesa a treinar os seus artistas*"<sup>97</sup>.

Ludovice foi, contudo, uma personalidade pouco simpática aos seus contemporâneos, que deveu a sua ascensão social à protecção que teve de D. João V, que o compensou com a Ordem de Cristo, possivelmente dispensando-o dos habituais documentos de habilitação<sup>98</sup>, que certamente resultariam num parecer negativo, e compensando o seu filho João Pedro com o "ofício de contador do Mestrado da Ordem de Cristo"<sup>99</sup> e, mais tarde, com o "foro de Fidalgo de sua casa"<sup>100</sup>.

Foi a sua relação pessoal com o rei que lhe valeu inimizades e que o «Folheto de Lisboa» um tanto sarcasticamente documenta: "*O celebre Architecto Federico se acha gravem<sup>te</sup> enfermo; não se sabe a cauza, mas suspeita se ser castigo do nosso Soberano de algu erro que cometesse na sua Arte*"<sup>101</sup>. Entre os seus inimigos contava-se precisamente Vieira Lusitano, injustamente tratado pela Corte.

É um facto que Ludovice se consagrou como architecto e como tal foi designado, pelo menos desde a inscrição da Capela-mor da Sé de Évora - *Architectus Regis*. As próprias hesitações demonstradas na correspondência para Roma e a procura de modelos italianos, documentada nas cartas publicadas por Ayres de Carvalho<sup>102</sup>, apenas vêm comprovar que Mafra não foi planeada por um grande architecto romano, mas por alguém que, tendo na memória os monumentos romanos e tendo privado de perto com Carlo Fontana e seus discípulos,

necessitava, por vezes, de reavivar a memória e documentar-se melhor para concretizar os projectos que tinha em mente.

O problema da formação de Ludovice como architecto ficou parcialmente esclarecido com a publicação dos livros que lhe pertenciam e que são enumerados no seu testamento<sup>103</sup>. Do conjunto faz parte uma vasta colecção de estampas, reproduzindo obras de Rafael e sua escola, Anibale Carracci, Guido Reni, Domenichino, Lanfranco, Pietro da Cortona, Tiziano, Veronese e Tintoretto, Carlo Maratta, Poussin e vários outros de menor importância, no domínio da pintura; várias outras estampas reproduzem monumentos de Roma, da Alemanha, vistas da casa e jardins do Principe Panfili, em Roma, plantas e prospectos dos principais palácios de Roma, jardins de Roma e Tivoli, desenhados por Giovanni Battista Falda, fontes de Roma, plantas, elevações e frontespícios das igrejas de Roma, as capelas e altares mais notáveis de Roma, um álbum de 143 estampas sobre as proporções de palácios e templos de Roma, vistas de França, um livro sobre as casas de campo, jardins e palácios do duque de Sabóia, um livro de architectura de portas e palácios (talvez o de Lepautre?), entre vários outros.

Completavam esta biblioteca de especialidade, dois tomos das *Prospetivi* do Padre Pozzo, o livro "dos preceitos da pintura de Leonardo da Vinci", um livro da *Iconologia* de Cesare Ripa, vidas de pintores italianos de Lomazzo e de João Baglione, além dos diversos tratados de architectura então disponíveis: o de Vitrúvio, o de Serlio, em duas

edições, latina e italiana, os de Scamozzi, de Palladio, de Alberti, de Vignola e de João Baptista Montano.

Havia ainda livros relativos a festas, como as do casamento de Filipe V com Isabel Farnese, realizadas em Parma e outro sobre "algumas funções feitas em Roma".

Estes livros, certamente já trazidos de Itália mostram claramente como os interesses de Ludovice se orientavam para o estudo da arquitectura. Demonstram também que a formação de Ludovice se fizera sob a influência dos grandes tratadistas do Renascimento e Maneirismo, o que está perfeitamente de acordo com o que conhecemos da sua arquitectura. Curiosamente são muito menos os que se referem à sua especialidade de ourives, apenas um "que trata da arte dos metais" de Jorge Agricola e um "Tratado sobre fundição de metais, e suas qualidades".

Em latim, possuía ainda dois tomos do *Templo Vaticano e sua origem* de Carlo Fontana, e *A Bazilica Pizana*.

Completavam a sua colecção vários livros franceses em que mais uma vez se aliavam os tratados, de Blondel e Androuet, além de traduções de Vignola e Vitrúvio, às descrições de monumentos como o Hospital dos Inválidos, um tratado de desenhos de jardins por Blondel e ainda a *Explicação de alguns termos de geometria e arquitectura* de Daviler. Em castelhano, possuía também uma *Descrição do Escorial* e um manual de arquitectura: *Uso de arquitectura*.<sup>104</sup>

A simples enumeração das principais obras da sua biblioteca é elucidativa da formação de Ludovice e dos seus conhecimentos de arquitectura, que lhe permitiram um lugar de destaque na Corte joanina, tendo -se, como se afirma na «Gazeta de Lisboa» notabilizado não só como arquitecto de Mafra, mas também pelos discípulos que formou, podendo-se acrescentar ao nome tradicionalmente mencionado de Mateus Vicente de Oliveira, o de Rodrigo Franco e, sem dúvida, o de seu próprio filho João Pedro Ludovice.

#### *Descrição do Palácio - Convento de Mafra*

Uma das primeiras questões que consideramos dever analisar diz respeito ao plano geral do palácio-convento de Mafra e suas relações com o monumento espanhol do Escorial. Tornou-se, desde o início, um lugar comum a comparação entre os dois monumentos, devido ao facto de ambos se comporem de três elementos fundamentais - convento, igreja e palácio - e também em virtude da sua enorme dimensão.

Assim, logo no manuscrito designado por *Dia da fundação do mosteiro que a grandeza da Magestade de elRey D. João V mandou fazer na villa de Mafra...*<sup>105</sup>, essa comparação está presente:

*"Assim se fica bem vendo  
que esta obra he singular  
e que a perder de vista  
fica o grande Escurial."*

Também na *Relação das Riais Obras de Mafra*, de 1730, se repete a mesma ideia:

*"Ó templo de Salomão  
Aqui não temos que fazer  
Ó Escorial de Espanha  
Que não tens tanto que ver"*<sup>106</sup>.

Anos mais tarde, Merveuilleux, nas suas *Mémoires Instructifs...*, relatando a sua viagem à Serra da Estrela, diz ter-se afastado do caminho, "para passar por Mafra, deserto onde o rei D. João está a fazer construir um segundo Escorial..."<sup>107</sup>.

Esta comparação foi repetida várias vezes, sempre que o monumento de Mafra era referido ou descrito, como no *Guia de Portugal* (1924), onde se lê: "O monumento foi concebido como uma imitação do Escorial - palácio ao mesmo tempo que convento, aqui, porém, menos convento do que palácio."<sup>108</sup> João A. Piloto (1952) afirma também que a planta de Mafra "faz lembrar o Mosteiro do Escorial"<sup>109</sup>. Da mesma forma pensam vários historiadores de arte estrangeiros, como Fernando Chueca Goitia (1963), que expressamente acentua: "El monumento de Mafra está concebido con el deseo de emular y aun superar a El Escorial. Basta comparar dos fotos aéreas de los dos grandes conjuntos para apercebirse de ello."<sup>110</sup> Mais recentemente (1980), Germain Bazin volta ao tema, para contestar os que o contradizem: "On a nié que Jean V ait pensé à l'Escorial en construisant Mafra. C'est nier l'évidence même."<sup>111</sup>

A discussão é um tanto académica e, se pensarmos de forma geral, o Escorial é, de facto, o único monumento existente na Península Ibérica, ou talvez mesmo na Europa Ocidental, que pode servir de termo de comparação com Mafra, e seria muito mais complicado fazer uma comparação com outros monumentos idênticos existentes na Europa Central, como é o caso de Melk, para só referir o mais conhecido.

A questão de fundo, que outros investigadores colocam é se, dentro dessa aproximação genérica, que é evidente, não há diferenças. Assim, já em 1959, George Kubler afirmava o que o autor do *Guia de Portugal* já intuira: "Mafra is a palace-convent, unlike the Escorial, which is a convent-palace"<sup>112</sup>. A mesma ideia foi adoptada por Pais da Silva (1971), ao declarar: "Esta discriminação, e especialmente a exaltação do núcleo civil do conjunto, bastaria para bem distinguir o pensamento arquitectónico que gerou Mafra do de Herrera (S. Lourenço do Escorial, Espanha) de que tem sido aproximado"<sup>113</sup>.

Julgamos que o problema ficou definitivamente esclarecido com o estudo de Yves Bottineau (1983), cujas conclusões resumimos e sistematizamos:

1.º Dum modo geral, as relações entre Portugal e Espanha durante o reinado de D. João V e, em particular, durante o período que precede a construção de Mafra, foram tensas ou mesmo de guerra (a paz foi assinada em 1715); assim, D. João V "teria procurado o seu modelo na construção

mais célebre de um rei usurpador e num reino inimigo", o que parece paradoxal<sup>114</sup>.

2.º O mosteiro do Escorial é consagrado aos mortos sepultados no Panteão, enquanto Mafra é o cumprimento de um voto de acção de graças pelo nascimento da primeira filha de D. João V.

3.º A organização da planta é diferente, pois no Escorial a igreja está atrás ao fundo de um pátio, enquanto em Mafra ela ocupa o centro da fachada principal.

4.º O texto em que essa aproximação pela primeira vez se faz - uma passagem de Mervejilleux<sup>115</sup> - refere-se apenas à grandeza, prestígio e categoria do monumento, e só a esse nível se poderá compará-los.

António Filipe Pimentel voltou à questão, dedicando todo um capítulo da sua dissertação a "O «Escorial Português»"<sup>116</sup>, onde entre outras coisas salienta que "o modelo escorialense se perfilará (...) na sombra de alguns dos mais imponentes edifícios erguidos nos séculos XVII e XVIII para lá dos Pirinéus", como é o caso, entre outros, do "complexo-monástico-militar dos Inválidos"<sup>117</sup> (do qual, aliás, Ludovice também possuía uma descrição), mas sobretudo "nos territórios onde reinava o segundo ramo dos Habsburgos e nas regiões que lhes ficavam próximas - Áustria, Baviera, Tirol, Suábia, Suíça, etc."<sup>118</sup>. O tema do palácio-convento encontrar-se-ia assim "ao serviço de um programa apologético do ideal do Sacro Império Germânico, no interior do qual se

consumaria a reconciliação dos poderes espiritual e temporal"<sup>119</sup>.

Mafra retomava a forma antiquíssima do "palácio-bloco", de que sobressaía, sem dúvida, como exemplo mais próximo o Escorial. Mas ao monumento português caberia "a ilustração visual e retórica de um poder absoluto"<sup>120</sup>, que pretendia "absorver no interior do seu corpo imenso e multiforme a instituição eclesiástica, na sua dupla configuração regular e secular..."<sup>121</sup>. Por isso Mafra foi um convento e Igreja, cercados por um palácio, sendo a Basílica "o eixo gerador de todo o programa arquitectónico"<sup>122</sup>.

O Escorial esteve presente - e não esqueçamos que Ludovice tinha entre os seus livros uma descrição deste monumento - mas Mafra é outra coisa, obedece a outra «ideia».

E também, se considerarmos que D. João V pretendia, acima de tudo, aproximar-se do ideal de monarquia absoluta que a Corte de Luis XIV representava, e o facto de que este rei, de certo modo, se desinteressara do Louvre, a favor de Versailles, trocando assim um palácio na capital por outro nos arredores, poderemos pensar que, a dada altura do seu reinado D. João V terá abandonado a ideia do Paço Real e Patriarcal a construir em Lisboa, e terá pensado num palácio de características monumentais, a alguns quilómetros da capital e na proximidade do mar. E se, como refere uma tradição local<sup>123</sup> (para a qual infelizmente não encontrámos confirmação), D. João V tivesse aberto uma avenida, a toda a

largura da igreja, que levaria até ao mar, numa extensão de cerca de dez quilómetros, ter-se-ia alcançado uma das mais espectaculares perspectivas do urbanismo barroco. Tal avenida poder-se-ia comparar às que partem do palácio de Versailles, e poderia na sua fase inicial ser enriquecida com jardins de buxo e fontes, sendo o restante arborizado.

Outro problema que se discute é o das fontes de inspiração de um monumento deste tipo, para além do já referido Escorial. A tentativa de encontrar complexos idênticos obriga-nos a olhar para a Alemanha do Sul e Áustria, onde, tanto antes como depois de Mafra, se construíram monumentais palácios-conventos (Melk, 1702/1736; Einsiedeln, 1704/1749; Weingarten, 1715/1738; Göttweig, 1719/1783; e finalmente, Klosterneubourg, 1730/1755), mas a verdade é que, como viu António Filipe Pimentel, eles são antes filiáveis no mesmo modelo, o próprio Escorial<sup>124</sup>, dadas as ligações entre os dois tronos, ambos Habsbourg, e o facto de Carlos VI da Áustria ter vivido em Espanha, como herdeiro do trono, embora o viesse a perder a favor de Filipe V. Assim, não teria muito significado o facto de Ludovice ser alemão, ou de a rainha D. Maria Ana ser irmã e filha de imperadores austríacos.

No entanto, já Robert Smith, em 1936, tinha chamado a atenção para o facto de a colocação da igreja no centro da fachada principal ser derivada da arquitectura germânica de finais do século XVII e inícios do século XVIII<sup>125</sup>; e enumerava vários exemplos, entre os quais o mosteiro "auf

dem Heiligen Berge", perto de Olmutz, erguido entre 1669 e 1679 por Baldassare Fontana; a reconstrução do mosteiro beneditino de Maria-Einsiedeln, na Suíça, por Gaspar Mosbrugger, ou os planos deste mesmo arquitecto para Kloster Kalchrain (1702-1705); ou ainda a fachada da igreja de Stift Göttweig na Áustria, também colocada no centro da ala principal do mosteiro, mas dando para um pátio interior, como o Escorial. Apesar da maioria destes exemplos ser posterior à saída de Ludovice de terras germânicas, ele pode ter-se inspirado nos mosteiros germânicos, até porque da sua biblioteca fazia parte um caderno de 21 estampas de alguns edifícios da Alemanha, como acima dissémos.

Também Pais da Silva encontrou origem germânica na solução de organizar o grupo conventual "ao redor de um pátio interno" e no uso de "torreões laterais"<sup>126</sup>.

Finalmente, Yves Bottineau menciona também uma série de exemplos, entre os quais o da abadia de Melk, iniciada em 1702, por Jacob Prantdauer; Klosterneubourg, iniciado em 1730, por Donato Felice D'Allio, mas inacabado, como já dissémos; e a abadia de Banz, à qual Baltasar Neumann acrescentou pavilhões de ângulo. Sendo a maior parte destes edifícios posteriores ou contemporâneos de Mafra, nenhum lhe pode ter servido de modelo, mas a verdade é que entre todos eles existe um ar de família, talvez porque formalmente se inspirem no Escorial, e esteticamente no Barroco italiano de seiscentos.

Também não pode deixar de nos impressionar a semelhança que existe entre a vista tirada do jardim de buxo do convento de Mafra para a cabeceira da igreja, em que se destaca o jogo barroco da cúpula e das torres, e um plano idêntico tirado a partir do Pátio dos Prelados da Abadia de Melk. E, sem dúvida, que os pavilhões nas extremidades da fachada são um hábito germânico, aparecendo na igreja de S. Carlos Borromeu, de Viena, obra de Éscher von Erlach, ou enquadrando a fachada da catedral de Fulda, de J. Dientzenhofer.

Mas as semelhanças e diferenças entre o barroco germânico ou *Hochbarock* e Mafra merecem uma reflexão mais aprofundada.

Em primeiro lugar, há que referir que a situação do Abade ou Prelado, na Áustria é diferente do ponto de vista político-social. Lá, o abade era não só o chefe da comunidade religiosa, mas o responsável pelos interesses laicos do domínio monástico, obrigado por isso a contactos frequentes com o mundo exterior. Por isso, ele tinha necessidade de uma residência que encontrava o seu modelo na arquitectura dos castelos<sup>127</sup>.

Foi em relação com estes aposentos do Prelado que, desde o primeiro quartel do século XVII começou a aparecer nos mosteiros austríacos, a sala das festas, que no século XVIII se transformaram nas magníficas salas de mármore, de que a de Melk pode ser exemplo.

Podemos encontrar duas espécies destas salas: aquelas cujo elemento dominante é a representação dos antepassados imperiais sob a forma de retratos ou estátuas, alinhadas por ordem cronológica; ou aquelas que pela sua decoração (em estuques imitando mármore) representam uma espécie de templo à glória do imperador, podendo culminar numa pintura alegórica no tecto com esse significado preciso<sup>128</sup>.

A primeira *Kaisersaal*, com os retratos dos soberanos Habsbourg desde Maximiliano I a Fernando III, encontra-se no mosteiro beneditino de St Lambrecht (Estíria), reconstruído em 1640 por iniciativa do próprio Fernando III, imperador de 1637 a 1657<sup>129</sup>. A fonte iconográfica destas séries de retratos imperiais está no conjunto de estátuas de bronze do túmulo do Imperador Maximiliano I, na Hofkirche de Innsbruck, de inícios do século XVI<sup>130</sup>.

Ora em Mafra não existe nada que se possa comparar a uma *Kaisersaal*. Em contrapartida, ela existiu no Mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa - Sala dos Reis - e a série régia dos retratos foi precisamente renovada nos inícios do reinado de D. João V, como veremos. Existe também, ligada à família dos Braganças, na Sala dos Tudescos do Paço de Vila Viçosa, igualmente reformada por D. João V, que recorreu, como veremos, ao pintor da Corte de Sabóia, Duprà. Teria D. João V em mente as «salas imperiais» da Áustria que sua esposa tivera ocasião de conhecer? É possível, mas também é significativo que não mandasse fazer uma em Mafra.

Outro elemento que pode aproximar Mafra dos mosteiros alemães, é o projecto. De facto, desde inícios do século XVII que estes, grandes complexos geralmente de três andares, começam a apresentar todos os edifícios necessários à existência do convento organizados à volta de pátios<sup>131</sup>. A partir de então, a disposição do edifício relativamente a um eixo central passa a ter um significado simbólico. Como afirma Ida Theillet, "la confrontation des deux sphères d'influence de l'église et de l'état s'exprime déjà par le système architectural choisi"<sup>132</sup>. Estas salas passam a colocar-se no eixo central, deixam de ter os retratos dos imperadores, e passam a mostrar uma arquitectura representativa da dignidade imperial, que concorda com a alegoria pintada no tecto - são as «salas de mármore»<sup>133</sup>. Normalmente, o corpo do edifício em que as mesmas se situam está colocado no mesmo eixo central que a Igreja.<sup>134</sup>

E que se passa em Mafra? Em frente à igreja, no local correspondente ao nartex, mas ao nível do piso do palácio, encontramos uma sala de mármore, não fingidos, como na Áustria, mas autênticos; só que, na sua disposição interna, como externa, esta sala tem um significado religioso - ela imita a «Sala da Bênção» de S. Pedro de Roma. Entretanto, no pólo oposto, encontramos também uma sala especialmente cuidada, inclusivamente a nível da fachada, mas ela não é uma sala de festas, mas um verdadeiro templo do saber profano - a biblioteca. Em Mafra, não há, de facto, uma sala virada para as festas profanas. Casa de Deus

e casa do Saber, existe um programa que pode ter sido inspirado nos mosteiros austríacos, mas tem a sua originalidade própria. Só em Melk, as duas alas que enquadram a igreja correspondem, a da direita, à «sala dos mármore» e a da esquerda, à biblioteca, mas o significado simbólico é naturalmente diferente do que encontramos em Mafra.

Com Fisher von Erlach, começou-se a preferir a forma oval para estas salas<sup>135</sup>. Em Mafra, também existe uma sala de planta elíptica - mas é a Sala do Capítulo. Todo o triunfalismo do Catolicismo austríaco está ausente de Mafra. A festa entre nós é sempre religiosa.

Se as fontes germânicas podem ajudar a compreender o plano geral de Mafra, o mesmo não acontece com os seus elementos isolados, que têm as suas raízes em Itália, aliás como a própria arquitectura germânica, e também em Portugal.

Por outro lado, sendo Mafra um monumento tardio em relação ao auge do barroco, não se encontra aqui a complexa movimentação da arquitectura italiana do século XVII. Quem olha para a fachada principal do monumento, não pode deixar de ficar impressionado pela sua imensa planimetria, mas não deixa de ser curioso que, numa pintura datada de 1795 e assinada por Cyriaco, essa fachada apareça dominada por reentrâncias e saliências que lhe dão um sabor autenticamente barroco<sup>136</sup>.

Mas a nosso ver, não se deve apenas ao facto de se estar numa fase de transição para o neoclassicismo, a razão

e casa do Saber, existe um programa que pode ter sido inspirado nos mosteiros austríacos, mas tem a sua originalidade própria. Só em Melk, as duas alas que enquadram a igreja correspondem, a da direita, à «sala dos mármore» e a da esquerda, à biblioteca, mas o significado simbólico é naturalmente diferente do que encontramos em Mafra.

Com Fisher von Erlach, começou-se a preferir a forma oval para estas salas<sup>135</sup>. Em Mafra, também existe uma sala de planta elíptica - mas é a Sala do Capítulo. Todo o triunfalismo do Catolicismo austríaco está ausente de Mafra. A festa entre nós é sempre religiosa.

Se as fontes germânicas podem ajudar a compreender o plano geral de Mafra, o mesmo não acontece com os seus elementos isolados, que têm as suas raízes em Itália, aliás como a própria arquitectura germânica, e também em Portugal.

Por outro lado, sendo Mafra um monumento tardio em relação ao auge do barroco, não se encontra aqui a complexa movimentação da arquitectura italiana do século XVII. Quem olha para a fachada principal do monumento, não pode deixar de ficar impressionado pela sua imensa planimetria, mas não deixa de ser curioso que, numa pintura datada de 1795 e assinada por Cyriaco, essa fachada apareça dominada por reentrâncias e saliências que lhe dão um sabor autenticamente barroco<sup>136</sup>.

Mas a nosso ver, não se deve apenas ao facto de se estar numa fase de transição para o neoclassicismo, a razão

de ser da relativa sobriedade da fachada de Mafra, pois o barroco existe no monumento com expressão bastante original, embora de forma discreta. Pensamos que essa sobriedade tem as suas raízes na arquitectura nacional do século XVI e XVII, a que George Kubler chamou «arquitectura chã»<sup>137</sup>, baseada na tratadística italiana do maneirismo que aliás Ludovice também seguia, a avaliarmos pela sua biblioteca. Assim este arquitecto optou por uma imensa fachada plana, de que apenas ressaltam os pavilhões das extremidades, ou seja, "uma arquitectura compendial (...) caucionada pelos textos<sup>138</sup>.

A fachada da Basílica apresenta clara inspiração clássica, utilizando uma linguagem muito comum à arquitectura europeia do século XVI ao XVIII<sup>139</sup> - a sobreposição de ordens - cujas raízes estão em Alberti, que, por sua vez se inspirou no Coliseu de Roma e no teatro de Marcelo. Assim, o jónico e o compósito da fachada da igreja pressupõem o dórico das entradas do palácio, que se situam no piso térreo, ao nível do solo, enquanto a entrada da igreja, devido à altura da escadaria corresponde quase a um primeiro piso, ou piso nobre.

Discordamos de Robert Smith quando afirma haver relação desta fachada com a de igrejas austríacas, como a Santíssima Trindade de Salzburg, de Fischer von Erlach<sup>140</sup>, pois a verticalidade da fachada de Salzburgo é muito mais acentuada e o seu movimento não tem comparação; a única relação entre as duas igrejas é que ambas, sem dúvida se

filiam em Sant'Agnese de Borromini. Mas aqui também devemos acentuar as diferenças: a fachada de Sant'Agnese apresenta uma única ordem, encimada por um ático, seguindo o modelo da fachada maderniana de S. Pedro de Roma, e joga com o movimento de saliência e reentrância que não encontramos em Mafra, dado que a saliência gerada pelas colunas do primeiro piso não é suficiente para destruir a impressão geral de planimetria.

Dois elementos, no entanto, consideramos comuns a Mafra e Sant'Agnese: em primeiro lugar, a tendência para a horizontalidade da fachada, contrariada pela verticalidade da cúpula e das torres, tendência essa que em Roma se harmoniza com o comprimento da praça (um antigo circo romano) e em Mafra com a extensão geral da própria fachada; em segundo lugar, o perfil das torres, nas duas igrejas com dois pisos, além da fachada, sendo o inferior de planta quadrangular, demarcado por pilastras nos ângulos e com as ventanas abertas em arco de volta perfeita, enquanto no segundo piso, a planta tende para a elipse, é demarcada por colunas nos ângulos e as aberturas são rectangulares. Mesmo assim, em Sant'Agnese a elipse do segundo andar é mais acentuada e, conseqüentemente, as torres de Mafra parecem menos movimentadas.

Quanto ao coroamento da fachada por um frontão que se recorta no céu e não se inscreve num ático, também foi a solução adoptada por Fischer von Erlach em S. Carlos Borromeu de Viena e tem as suas raízes, significativamente,

na arquitectura imperial romana (Panteão); a mesma solução aparece na catedral de S. Paulo de Londres, de Christopher Wren, apesar de este também pretender igualar S. Pedro de Roma. Seria assim a opção mais conveniente à imponência que se pretendia dar à fachada.

Quanto à presença da galilé e à articulação, na fachada, entre janelas e nichos com estátuas, são soluções que se encontram na igreja de S. Vicente de Fora, de que Ludovice foi, como dissémos, arquitecto a partir de 1720. Mas em Mafra, dada a dimensão e importância da Igreja, o projecto é alargado, e, entre os três panos principais a que correspondem as arcadas e janelas superiores, situam-se dois panos intermédios, com portas rectangulares encimadas por nichos com estátuas, ampliando-se assim de três para cinco o número de panos da fachada, o que, como vimos, acentua a sua horizontalidade. Quanto às torres, elas surgem ao lado da fachada, ultrapassando a largura da igreja, e não integradas nela, como em S. Vicente, aumentando assim para sete o número total de panos. Curiosamente, esta solução aparece em muitas igrejas da América Latina (de língua espanhola), onde a impressão de monumentalidade é também notável.

Em relação às duas secções da fachada principal, entre a igreja e os pavilhões das extremidades, correspondentes ao palácio, parece não haver dúvidas de que elas são uma reprodução do palácio de Montecitorio, iniciado por Bernini e completado por Carlo Fontana, semelhança já referida por Robert Smith<sup>141</sup>. Outro palácio romano cuja

composição é bastante idêntica é o Chigi-Odescalchi, na Praça dos Santos Apóstolos, também de Bernini. Se o primeiro apresenta uma mesma composição em três andares claramente delimitados, com a parte central ligeiramente em ressalto e mais elevada, devido à presença de uma balaustrada coroada por estátuas - que em Mafra se reduzem a urnas - o segundo, embora apresente a mesma composição, tem a fachada unificada pela presença de pilastras de ordem colossal, abrangendo dois dos andares. No entanto, a balaustrada central não apresenta elementos decorativos e a solução do pórtico toscano, ladeado por duas colunas, aproxima-se mais de Mafra, onde o coroamento é feito por um frontão, enquanto no monumento romano, surge uma balaustrada.

De facto, a solução encontrada por Bernini para o palácio Chigi-Odescalchi, segundo Paolo Portoghesi, terá consequências decisivas na arquitectura austríaca e na de toda a Europa centro-setentrional<sup>142</sup>. Representava, por sua vez, uma derivação quase integral de Miguel Ângelo em Campidoglio, mas, segundo o mesmo autor, com uma sobriedade calculada e uma elegância no tratamento, que teriam consequências profundas na génese da linguagem tardo-barroca<sup>143</sup>.

Finalmente, os dois pavilhões das extremidades, destacando-se em volume do resto da fachada - único elemento que lhe transmite uma certa movimentação barroca - e coroados por cúpulas bulbosas têm, sem dúvida, um sabor germânico, que tem sido acentuado por diversos

historiadores, como Robert Smith, Pais da Silva ou, mais recentemente, Yves Bottineau, que apresenta, como termos de comparação, o sugestivo exemplo do pavilhão da igreja de Banz ou a reconstituição do projecto de Klosterneubourg<sup>144</sup>.

Não havendo dúvidas de que a ideia dos pavilhões laterais, em si mesma é germânica, a fonte de inspiração dos pavilhões de Mafra é nacional, ou melhor, situava-se em território nacional, embora sendo obra de arquitecto estrangeiro. Esta ideia é apresentada por Fernando Chueca Goitia, que afirma: "estes torreones son, ni más ni menos, una versión actualizada del torreón que proyectó Juan de Herrera para el palacio de la Ribera"<sup>145</sup>; apesar da linguagem coloquial utilizada por Chueca Goitia, esta é exactamente a posição de Robert Smith, investigador de indiscutível profundidade, que, no entanto, atribui o mesmo torreão a Filipe Terzi. Não cabe no âmbito do nosso trabalho discutir a autoria do «torreão» filipino do Paço da Ribeira, mas não há dúvida de que é ele o modelo inspirador dos pavilhões de Mafra: a planta quadrangular, os quatro andares, as pilastras, os frontões das janelas rectos e curvos, o piso térreo abaluartado com rampantes inclinados, tudo se identifica; só a cobertura é mais germanizada em Mafra<sup>146</sup>.

Exteriormente, os materiais usados em Mafra são o calcário típico da região, para a igreja, pavilhões laterais e molduras das portas e janelas; os dois corpos laterais são de tijolo forrado de estuque e que seria pintado de uma

tonalidade ocre amarelo, como no jardim conventual. As características climatéricas da região alteraram por completo a cor da pedra, dando-lhe um tom escuro e acinzentado, mas não podemos deixar de pensar que na época da sua construção, Mafra teria outro impacto visual, devido à tonalidade geral mais clara do conjunto.

De notar ainda ao centro da fachada, a importância da escadaria de acesso à igreja, que se desenvolve largamente à frente da mesma, criando em planta um movimento convexo, que não é legível em alçado.

A planta geral do edifício, que abrange cerca de 40000 m<sup>2</sup>, é constituída por dois rectângulos articulados por um dos lados maiores, sendo o principal voltado para o mar (ocidente) e compreendendo, ao centro, a igreja, ladeada por pátios, que têm acesso directo pelo piso inferior das torres, inscrevendo-se a igreja num quadrado sensivelmente igual ao do jardim de buxo (jardim conventual); de cada lado da igreja, para norte e para sul, estão dois claustros, à volta dos quais se dispõem dependências monásticas, como os refeitórios, a Sala dos Actos, enfermarias, capela do Campo Santo e Sala do Capítulo. O rectângulo menor é dominado ao centro pelo jardim conventual, situado no eixo da igreja, e decorado com lagos e buxo recortado, ao gosto francês; o mesmo é rodeado pelas celas, oficinas, cozinha e anexos e pátios. A biblioteca ocupa uma vasta sala na ala nascente, ao nível do quarto piso, e situa-se precisamente no eixo da

igreja, no local das «salas de mármore» dos conventos germânicos, como vimos.

A planta da igreja segue uma opção com raízes italianas, cujo modelo terá sido a igreja jesuíta de Santo Inácio, de Orazio Grassi, em parte completada em 1650<sup>147</sup>. De qualquer modo tal modelo tinha forte implantação em território nacional e essa será mais uma razão a confirmar que o projecto tenha sido feito em Portugal e não em Itália. De facto, a planta de nave única com capelas tem as suas origens remotas na arquitectura gótica portuguesa de S. Francisco de Évora, que terá influenciado tanto as igrejas do Espírito Santo, naquela cidade, como S. Roque de Lisboa. Por outro lado, uma proposta idêntica tinha sido adoptada em Itália para a igreja-mãe da Companhia, o Gesù de Roma; foi esta que parcialmente influenciou a planta de S. Vicente de Fora, e a conjugação destas duas tradições, a nacional e a italiana, teve fortes influências em toda a arquitectura portuguesa do século XVII, que preferiu este tipo de plantas à complexidade do barroco italiano. É portanto significativo que fosse esse o plano adoptado em Mafra, com a particularidade de se manter a ambiguidade - característica do Maneirismo, entre capelas laterais - que são comunicantes e permitem, portanto, um percurso - e naves laterais.

Outra Igreja que sem dúvida influenciou Mafra, no aspecto formal como no simbólico, foi a de S. Pedro de Roma. Assim, a Basílica tem acesso por um nártex ou galilé que acompanha toda a fachada e ainda o piso inferior das torres,

todo ornamentado com estátuas de origem italiana e, ao mesmo tempo, usando com sentido decorativo, o contraste dos mármorees brancos e cinzentos. A esta galilé, corresponde, no piso superior, a galeria feita à imitação da «Sala da Bênção» de S. Pedro de Roma, e que serve ao mesmo tempo de ligação entre as duas partes do palácio que ladeiam a igreja. Esta sucessão de salas que acompanha toda a fachada principal, unindo os dois torreões, constitui uma notável sequência perspéctica e cenográfica<sup>148</sup>. Foi na «Sala da Bênção» que se colocou, há poucos anos, o busto de D. João V, da autoria de Giusti<sup>149</sup>.

A planta geral desta Sala é idêntica à da galilé que lhe fica por baixo, mas aqui a decoração é feita à base de mármorees branco, rosa e negro, o que torna o ambiente mais quente e acolhedor.

Quanto à cabeceira da igreja é igualmente de raiz italiana, com transepto de topos semi-circulares e ábside também semi-circular, embora bastante profunda, solução que evoca um compromisso entre a planta centralizada, trifoliada, e a planta longitudinal. Mas em Mafra, de acordo com as normas do Concílio de Trento, a planta da igreja é claramente em cruz latina e afasta-se da movimentação das plantas barrocas romanas. Este tipo de planta segue o tratado de Serlio, que defende a planta em cruz latina, com capela-mor profunda, transepto saliente, nave única com cinco capelas laterais de cada lado e galilé<sup>150</sup>.

No entanto, aqui, como noutros pontos do complexo monástico, encontramos uma espécie de tendência barroca envergonhada ou camuflada, e assim as três primeiras capelas laterais (seguindo o percurso de entrada na Igreja) têm planta quadrangular com os ângulos cortados, ou seja oitavada, solução adoptada em algumas pequenas igrejas e capelas portuguesas; por outro lado, as duas capelas que ficam sob as tribunas, de cada lado do transepto, mas na sequência das anteriores, têm plantas elípticas, sendo o eixo maior da elipse correspondente à sua largura, o que é uma opção característica do gosto barroco.

O alçado da igreja é composto por arcadas separadas por pilastras compósitas emparelhadas, de ordem colossal; sobre a cornija, corre um ático, com aberturas rectangulares, que comunica com as tribunas e os órgãos; a cobertura é de abóbada de berço com penetrações, correspondendo estas a amplos janelões, coroados por frontões borrominescos e decorados, nas molduras, por motivos em forma de ramos de palma, com um sabor quase rococó e, sem dúvida, inspirados em ornatos de ourivesaria que Ludovice antes utilizara. As arcadas assentam em sóbrias pilastras toscanas, sem caneluras, sendo o único motivo decorativo um medalhão circular com uma cabeça em relevo, no eixo central sobre o arco, à mesma altura dos capitéis das pilastras. No último tramo, em vez das arcadas, surge uma porta rectangular, com magníficas grades, encimada por frontão borrominesco, com cartela de mármore negro no

tímpano, e, por cima, uma tribuna com balaustrada de mármore.

O cruzeiro do transepto apresenta os ângulos cortados, marcados igualmente por pilastras emparelhadas, de ordem compósita, e tribunas colocadas de ângulo, à mesma altura das da nave.

Os topos do transepto são ocupados pelas Capelas da Sagrada Família e da Coroação de Nossa Senhora, esta também dedicada ao Santíssimo Sacramento, fechada pelas belíssimas grades do serralheiro parisiense Garnier. Os retábulos são de mármore esculpido em relevo, que substituem os primitivos pintados, de que adiante falaremos. São obra de Giusti, posteriores a 1753<sup>151</sup>. A composição dos retábulos é idêntica à do altar-mor, ladeados por duas colunas compósitas, de ordem colossal, com fuste liso, coroadas por frontão triangular, em cujo tímpano se vêem três cabeças de querubim; à mesma altura do frontão, corre o ático de aberturas rectangulares; estes altares têm de cada lado, portas rectangulares, encimadas por dois andares de tribunas.

Os acessos às duas capelas colaterais e à primeira das capelas laterais, de cada lado, são enquadrados por duas colunas da ordem jónica, de fuste liso. Sobre eles, frente a frente, estão os órgãos.

A capela-mor tem uma composição idêntica, como dissémos, às dos topos do transepto, mas conserva ainda a pintura original, encomendada a Trevisani, e representando a

«Virgem mostrando o Menino a Santo António. Em vez dos janelões que iluminam o transepto, sobre o retábulo do altar-mor de Mafra, encontra-se um relevo esculpido, representando Cristo crucificado, numa glória de raios divinos, nuvens e anjos, adorado por dois anjos que ajoelham sobre o frontão, obra do escultor genovês Francesco Maria Schiaffino, tipicamente barroca, de origem berniniana. De cada lado da capela-mor, os dois órgãos encimam as portas de acesso às capelas colaterais.

As capelas colaterais são cobertas de cúpula com lanternim e as paredes são decoradas com pilastras jônicas caneladas, que contrastam com as colunas lisas da entrada. Na de S. Pedro de Alcântara, ainda se conservam as pinturas originais, de que adiante falaremos, enquanto a de Nossa Senhora da Conceição já se encontra decorada com retábulos de mármore; nos ângulos, a parede é decorada na parte superior com festões em relevo, dos quais pende uma borla, motivo excessivamente delicado para a escala a que é feito.

As capelas laterais, em número de quatro de cada lado, têm coberturas em correspondência com as plantas; assim, as primeiras, junto ao transepto, têm cúpulas elípticas, enquanto as restantes, de planta oitavada, são cobertas por cúpula semi-esférica. Em todas as capelas a decoração é feita com base em enormes esculturas situadas em nichos, nos ângulos, todas de proveniência italiana, e os retábulos são em mármore, da chamada Escola de Mafra<sup>152</sup>. Os altares são ladeados por colunas compósitas e as portas que

fazem a ligação entre as capelas são enquadradas por gigantescas e pesadas molduras de mármore negro.

Os pés da igreja são marcados, a toda a largura da nave principal, por três portas, de que a central é mais elevada; sobre esta, está um troféu com as figuras alegóricas da «Esperança» e da «Fé». Acima da cornija, abre-se um enorme janelão perspectivado, em *trompe l'oeil*, com tímpano decorado.

No cruzeiro do transepto, ergue-se uma enorme cúpula sobre tambor cilíndrico, coroada por lanternim à italiana. Esta cúpula segue, de forma mais simplificada, o modelo de Andrea Pozzo de cúpula oitavada com lanternim, com compartimentação de cada oitavo e decoração baseada em rosas minuciosamente relevadas. No entanto, em Mafra, anulou-se o perfil curvo das janelas, desapareceram as colunas e bases colocadas em planos diferentes, a acentuarem a perspectiva<sup>153</sup>. Interiormente, o tambor é envolvido por um varandim donde é possível ver a igreja; é directamente iluminado por enormes janelões, alternando com pilastras caneladas, ladeadas por colunas, todas da ordem compósita; os janelões são em arco de volta perfeita, coroados ao centro por um querubim e envolvidos por uma espécie de volutas forradas de acantos enrolados; na parte inferior, os janelões têm uma decoração em avental, com duas cornucópias simétricas. Na decoração da cúpula, combinam-se os mármore branco, rosa e negro. No topo do lanternim, fortemente

iluminado pela luz do dia, está o motivo berniniano da pomba do Espírito Santo, numa coroa de raios divinos.

Exteriormente, o tambor da cúpula é ornamentado pelos enormes janelões perspectivados, evocando os usados por Bernini no último piso do palácio Barberini, separados por pilastras lisas, formando ângulo, e colunas também de fuste liso, todas da ordem compósita; no coroamento dos janelões, estão frontões triangulares curvos, que, conjuntamente com as janelas perspectivadas, dão uma discreta movimentação barroca ao tambor da cúpula. A meia esfera da cúpula é apenas decorada por faixas lisas que compartimentam a mesma, alternando com duas fiadas de óculos. Não se encontra no tambor desta cúpula o recorte da cornija em movimento reentrante e saliente, bem típico do barroco romano por exemplo, Sant'Agnese). O lanternim envolvido por urnas chamejantes no enfiamento das colunas e coroado pela esfera e a cruz é talvez o elemento mais movimentado.

As urnas chamejantes aparecem igualmente nas torres e nos vértices extremos do frontão da fachada principal, que tem ao centro uma cruz.

O edifício é totalmente coberto por terraços, que permitem o acesso à cúpula. É precisamente destes terraços que se captam algumas das perspectivas mais barrocas do conjunto.

A Sacristia fica situada no lado sul da igreja, tendo acesso por um longo corredor que parte de uma das

capelas colaterais (a de Nossa Senhora da Conceição). A porta de entrada segue um modelo serliano, mas com frontão curvo. Tem a dimensão de uma pequena igreja. As paredes são divididas em painéis por pilastras compósitas, com volutas e folhas de acanto apenas nos ângulos; de cada lado, estão os arcazes em madeira do Brasil. O altar é dedicado a S. Francisco, apresentando um quadro de Inácio de Oliveira Bernardes, com moldura de mármore negro, envolvida por elementos decorativos, que muito se aproximam do rococó.

Junto à sacristia, fica a sala dos Lavabos, com quatro magníficas fontes, com bacia em forma de concha e espaldar coroado por frontão contracurvado e enquadrado por enormes volutas que suportam um entablamento onde assentam dois gigantescos búzios em mármore amarelo; ao centro do espaldar um motivo floral estilizado em forma de feixe, encimado por palmeta de concheados, já de gosto rococó.

Da zona conventual, destacam-se, em primeiro lugar, os dois claustros, que se situam respectivamente junto às fachadas laterais, norte e sul, da igreja. Em relação a estas, é curioso verificar que Ludovice rompe com uma regra da tratadística do século XVI, normalmente respeitada ao longo dos séculos XVII e XVIII, que é a da sobreposição das ordens; aqui Ludovice colocou pilastras jónicas no primeiro piso e toscanas no segundo.

É também de notar como toda a igreja, a nível das naves laterais, transepto e capela-mor, é reforçada por maciços contrafortes de secção quadrangular, ligados à

balaustrada que coroa o edifício por uma espécie de mísula invertida, solução que cria um efeito tipicamente barroco, pela alternância de reentrâncias e saliências, mais visível no conjunto formado pela capela-mor e dois braços do transepto. Mais uma vez aqui se verifica que as «ousadas» barrocas se afastam do aparato exterior do edifício, dado que esta perspectiva é especialmente legível a partir da zona conventual.

Os dois claustros são de grande simplicidade, com arcadas de volta perfeita, separadas por colunas toscanas lisas e friso com alternância de triglifos e métopas sem decoração.

Junto ao claustro norte, situa-se a capela do Campo Santo, ou seja, a capela funerária dos frades, que ocupa posição simétrica à da sacristia, do lado sul. O altar é decorado com uma pintura da «Ceia» de Quillard, e coroado por frontão contracurvado e quebrado, com dois querubins no tímpano, bem característico do barroco tardio de tradição borrominesca. De cada lado da capela, duas enormes tribunas assentam em pedrosas mísulas, decoradas com enormes volutas. A cobertura é em abóbada de berço com penetrações, separadas por arcos emparelhados não salientes, nos extremos, e abóbada de arestas na zona central.

A Enfermaria dos Frades é, com a cozinha, o único local do convento em que se encontram azulejos. Assim, cada uma das celas destinadas aos doentes é revestida por azulejos brancos, lisos, com cercadura azul de um único

azulejo e, em cada cela, um pequeno registo a azul e branco, representando Cristo crucificado e a Senhora da Conceição. A cobertura da enfermaria é de abóbada de berço abatido com penetrações. Ao fundo está um retábulo pintado, dedicado a Nossa Senhora da Conceição, com um querubim no tímpano e ladeado por colunas de mármore rosa, da ordem jónica. De cada lado, estão duas portas, encimadas por janelas com molduras ornamentadas com grinaldas e ladeadas por palmas; no tímpano das portas também aparece um querubim sob frontão borrominesco, apoiado em mísulas igualmente decoradas com motivos florais. Ao lado da enfermaria, situa-se a respectiva cozinha, forrada de azulejo branco liso.

A Capela dos Sete altares, ou «Capela da Caza» tinha esta designação a partir do número de altares que aí eram armados<sup>154</sup>. Compreende ao centro uma zona quadrangular, mais larga, coberta por cúpula, e nos extremos, uma abóbada de berço com penetrações. O elemento mais notável desta sala é a tribuna, dividida em três tramos, coberta por abóbada de arestas; sob a tribuna fica o átrio de acesso. A ornamentação é exclusivamente feita com painéis com molduras de mármore e mármore rosa no entablamento<sup>155</sup>.

Um dos espaços barrocos mais originais que encontramos no Convento de Mafra é a Sala do Capítulo, de planta elíptica, que se inspira no refeitório do Oratório de S. Filipe Néri, de Borromini<sup>156</sup>. Comunicava com os aposentos reais através de uma tribuna, apoiada em mísulas. A cobertura é em cúpula elíptica. Sendo a parede dupla, as



janelas são perspectivadas, com aberturas alternadas de formato rectangular e elíptico, o que cria vãos de viés, através dos quais a luz entra e é coada, proporcionando curiosos efeitos de claro-escuro. Luz e som são dois elementos essenciais nesta Sala, já que as condições acústicas são excelentes. As janelas são separadas por pilastras emparelhadas, com capitel canelado. No topo, um enorme painel de mármore rosa. Tinha altar desmontável e bancos circundantes<sup>157</sup>.

A chamada Casa das Colunas é um espaço rectangular, com quatro colunas dóricas ao centro, definindo um espaço quadrado<sup>158</sup>.

A Sala dos Actos, que funcionava como Academia, conforme inscrição no seu interior, já da época de D. José, conserva ainda uma pintura original. É ladeada por duas balaustradas e mantém as tribunas para a família real, em pau-brasil.

Notável é o conjunto conventual constituído pela sala dos lavabos, sala *de profundis* e refeitório dos frades, ainda com a original mesa corrida de madeira, assente em base de pedra e com bancos também de pedra. No topo do refeitório, está o quadro da «Ceia». A sala dos lavabos é de planta octogonal, com quatro nichos nos cantos, onde surgem quatro fontes em forma de terrina, assente sobre taças. A cobertura é em cúpula de gomos, com penetrações onde se abrem janelas. A sala *de Profundis* é de planta rectangular.

A cozinha é forrada de azulejo branco colocado em diagonal, que pela diferente coloração e textura grosseira alcança curioso efeito estético. É formada por três tramos, sendo o central mais largo. A cobertura é em abóbada de arestas. Conserva as duas enormes chaminés nos topos, mesas e pias de mármore.

A Biblioteca, conventual e palaciana, situa-se no quarto piso do lado nascente, no mesmo eixo que a igreja, como dissémos. Tem planta cruciforme, coberta com abóbada de berço e, no cruzamento dos dois corpos, uma cúpula apainelada. Pela decoração torna-se um espaço profano e palaciano. É notável o desenho do pavimento em mármore policromos. Originalmente era adornada com modelos de estatuária da Basílica.

O Jardim conventual, de planta quadrada, tem um tanque central, no cruzamento das duas alamedas que partem das quatro portas de acesso.

No eixo da entrada conventual, encontramos mais duas elipses, no cruzamento dos corredores de acesso ao Jardim do Buxo. Visíveis quase apenas em planta, são mais uma fuga camuflada à linha recta que domina o convento.

É difícil pensar hoje como seria o palácio no final da década de quarenta, quando foi considerado pronto a habitar, já que as pinturas a fresco nele existentes são do século XIX e o mobiliário na sua maior parte também provém dessa época ou de disposição museológica, pelo que nos dispensaremos de o comentar.

Arquitectonicamente, o palácio é uma sucessão de quartos, que ligam os dois torreões numa imensa perspectiva de salas e corredores, ligados pelo espaço da Sala da Benção, antecedida, em cada extremidade, por dois vestíbulos quadrados, com ângulos cortados, correspondentes às torres. Os dois vestíbulos são cobertos por cúpulas, enquanto a sala propriamente dita é coberta de abóbada de berço com penetrações. As paredes são marcadas por pilastras, com caneluras no lugar do capitel. A maior beleza desta sala está, como se disse, na combinação de mármore negro, branco e rosa.

Um dos aspectos mais notáveis do palácio são precisamente os dois torreões, onde, ao nível do terceiro piso, se situava o andar nobre, com os aposentos reais, tradicionalmente o do sul destinado aos reis e o do norte às rainhas, cada um com a respectiva capela ou oratório.

Exteriormente, os dois torreões são inspirados, como vimos, no torreão filipino do Paço da Ribeira. O piso inferior é envolvido por um fosso, com rampantes de influência militar; nele se abrem três janelões rectangulares em cada face; funciona ainda assim como um pódio ou embasamento. O segundo piso tem igualmente em cada face três janelas rectangulares, coroadas por cornija simples, e separadas por pilastras toscanas lisas - harmonizando-se com o seu carácter militar - mas sobrepostas, o que as torna mais susceptíveis à recepção da luz, processo que deriva de Miguel Ângelo, no pátio do



palácio Farnese, e foi também utilizado por Bernini, no último piso do palácio Barberini. O terceiro piso, que aqui corresponde ao piso nobre, apresenta igualmente janelas separadas por pilastras, mas estas são da ordem coríntia, mais de acordo com o seu carácter palaciano, embora também "saltando" a ordem jónica na usual sobreposição dos estilos. As janelas têm uma pequena balaustrada, à maneira de peitoril, e são coroadas por frontões triangulares, as das extremidades, e segmentares, as centrais, solução muito comum no barroco romano e que também já aparecia no torreão filipino. Cada torreão é coroado por um ático, com aberturas rectangulares horizontais. Sobre este assenta uma balaustrada que esconde uma fila de janelas recuadas. A cúpula bulbosa, de sabor germânico, é decorada com óculos que interrompem a cornija, dando-lhe um recorte ondulante.

A fachada lateral, na zona correspondente à portaria-mór repete a composição das fachadas do palácio, que enquadram a igreja.

A fachada posterior, de cinco pisos de janelas, a que se sobrepõe um *mezzanino*, e um ático perfurado com óculos elípticos, precisamente como na fachada visível na gravura de Le Bas que mostra a Praça da Patriarcal. Nas extremidades, ficam os torreões do Príncipe e da Princesa, apenas assinalados por urnas no coroamento e por janelas de sacada com balaústres de pedra.

A zona central é saliente e apoia-se em pilastras suportando arcos, que formam um pequeno átrio. É neste

corpo, a nível do quarto piso, que, como dissémos, se situa a biblioteca. No coroamento deste corpo também aparecem duas urnas. A parte média de cada ala, entre este corpo e os palacetes das extremidades, é igualmente assinalada por janelas de sacada e urnas no coroamento.

O edifício de Mafra não ficou isolado, apesar da sua monumentalidade. Um dos aspectos a salientar é o papel que as obras do convento desempenharam ao nível do ensino da arquitectura, que a nível civil não estava organizado em Portugal. Quer Ludovice, quer o seu filho João Pedro, que superintendeu nas obras, formaram discípulos que vieram a ter importância fundamental na arquitectura portuguesa, sobretudo na reconstrução de Lisboa, após o Terramoto, tais como Rodrigo Franco, cujo nome hoje podemos acrescentar aos discípulos de Ludovice<sup>159</sup>, Mateus Vicente de Oliveira, Reinaldo Manuel dos Santos, Manuel Caetano de Sousa, os quais marcaram significativamente as obras a que estão ligados, como uma parte importante do Palácio de Queluz, as igrejas de Santo António da Sé, dos Mártires e, acima de todas, a Basílica da Estrela (igreja do Sagrado Coração de Jesus), último reduto do barroco em Portugal, que segue o modelo de Mafra, embora em dimensões convencionais.

E o exemplo de Mafra deixou ecos, através dos mestres pedreiros que aí trabalharam, desde as modestas igrejas da zona saloia circundante (por exemplo, na Terrugem, ou no retábulo da igreja de Odrinhas), até à zona sul do país (por exemplo, o santuário da Senhora de Aires).

Como afirmava Pais da Silva, "Mafra injectou no Sul um gosto pelas dinâmicas formas borromínicas (frontões ondulantes de janelas, cúpulas bulbosas como remate de campanários, vergas arqueadas, baldaquinos curvos), de que se encontra rastro na arquitectura religiosa e civil setecentista em várias zonas do mundo português"<sup>160</sup>.

Ao introduzir em Portugal modelos de um barroco italiano já tardio, Ludovice não interferiu de forma violenta nas tradições da arquitectura nacional e conseguiu estabelecer a ligação do barroco joanino com o rococó e o neoclassicismo.

NOTAS:

<sup>1</sup>A publicação, depois da redacção inicial deste texto, da dissertação de Mestrado de António Filipe Pimentel, Arquitectura e poder. O Real Edifício de Mafra, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 1992, «Subsídios para a História da Arte Portuguesa» XXXV, assim como a defesa da tese de doutoramento de José Fernandes Pereira, Retórica da Perfeição (Sobre Arquitectura e Escultura de Mafra), IV vols., Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1993, tornam, por assim dizer, redundante tudo o que possamos dizer sobre Mafra, dado o desenvolvimento de ambos os trabalhos. No entanto, tornar-se-ia impensável um estudo sobre o reinado joanino que o não incluisse. Esta é, portanto, a nossa humilde perspectiva.

<sup>2</sup>Yves Bottineau, "A propos des sources architecturales de Mafra", XIX Separata dos Arquivos do Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa-Paris, 1983, p. 40

<sup>3</sup>"A noticia d'a morte do Emp.<sup>or</sup> agora se deu a sua irmã a nossa Rainha (a qual até aqui se lha tinha encuberto, por se entender que está pejada)..." (José Soares da Silva, Gazeta em forma de carta (anos de 1701-1716), Tomo I, Lisboa, 1933, Biblioteca Nacional)

<sup>4</sup>"15 de Dez.<sup>o</sup> de 1711 - Pario a nossa Rainha a 4 deste em hua sexta f. dia fausto, pello ser da gloriosissima s<sup>ta</sup> Barbara ... hua minina" (idem, ibidem)

<sup>5</sup>Monumento Sacro / da Fabrica, e solemmissima Sagração / da Santa Basilica do Real Convento, que junto á Villa / de / Mafra / dedicou / a / N. Senhora, e Santo António a Magestade Augusta do Maximo Rey D. João V. Escrito por Fr. João de S. Joseph do Prado, Religioso da Provincia da Arrabida, e primeiro Mestre das Cerimonias da dita Basilica, Lisboa, na Officina de Miguel Rodrigues, Impressor do Eminent. Senhor Card. Patriarca, MDCCLI

<sup>6</sup>José da Cunha Brochado, Torre do Tombo, Liv<sup>o</sup> 25, fol. 140 v<sup>o</sup>, Coll.<sup>ao</sup> de S. Vicente

<sup>7</sup>Fr. João de S. José do Prado, op. cit., cuja versão vimos seguindo.

<sup>8</sup>Idem, ibidem

<sup>9</sup>Alberto Pimentel, As amantes de D. João V. estudos históricos, Lisboa, 1892, p. 74

<sup>10</sup>D. António Caetano de Sousa, História Genealógica da Casa Real Portuguesa, vol. VIII, Coimbra, Atlântida, 1951, p. 136

<sup>11</sup>Castelo Branco Chaves, "Memórias Instructivas..." in O Portugal de D. João V visto por três forasteiros, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983, p. 187

<sup>12</sup>Fr. Cláudio da Conceição, Gabinete Histórico, Tomo VIII, Desde 1729 a 1730, Lisboa, 1820, p. 83

- <sup>13</sup>Duque do Cadaval, Memórias da fundação do Real Convento de N. S. e S. Ant<sup>o</sup> de Mafra, outavario, e sacração da igreja, s. 1., 1730
- <sup>14</sup>Fr. João de S. José do Prado, op. cit.
- <sup>15</sup>Cyrillo Volkmar Machado, Colecção de Memórias, 2ª ed., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 143
- <sup>16</sup>António Filipe Pimentel, op. cit., p. 167
- <sup>17</sup>Gazeta de Lisboa de 9 de Setembro de 1717: "ElRey nosso senhor esteve a semana passada em a Villa de Cintra donde passou à de Mafra, a ver..."
- <sup>18</sup>António Filipe Pimentel, op. cit., p. 168
- <sup>19</sup>Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., p. 108
- <sup>20</sup>Idem, ibidem, p. 84
- <sup>21</sup>António Filipe Pimentel, op. cit., pp. 176-177
- <sup>22</sup>Ayres de Carvalho, D. João V e a arte do seu tempo, 2 vols., Lisboa, 1960-62
- <sup>23</sup>Gazeta de Lisboa de 20 de Outubro de 1718; 8 de Outubro de 1722 e 24 de Fevereiro de 1724; ver anexo documental I.
- <sup>24</sup>Fr. Cláudio da Conceição, op. cit.
- <sup>25</sup>António Filipe Pimentel, op. cit., Documentos XI e XII, pp. 390-399
- <sup>26</sup>Fr. João de S. José do Prado, op. cit., pp. 9 e segs.
- <sup>27</sup>Margarida Calado, Sagração da Basílica de Mafra, palestra proferida no local por ocasião do 262º aniversário da sacração, em 22 de Outubro de 1992
- <sup>28</sup>Fr. João de S. José do Prado, op. cit., p. 10
- <sup>29</sup>Idem, ibidem, p. 10
- <sup>30</sup>Idem, ibidem, p. 10
- <sup>31</sup>Idem, ibidem, pp. 10-11
- <sup>32</sup>Idem, ibidem, pp. 13-31; ver anexo documental II.
- <sup>33</sup>Idem, ibidem, pp. 36 e segs.
- <sup>34</sup>Idem, ibidem, pp. 88 e segs.
- <sup>35</sup>Tese dominante da obra referida de António Filipe Pimentel, com a qual concordamos.
- <sup>36</sup>Margarida Calado, op. cit.
- <sup>37</sup>António Filipe Pimentel, op. cit., pp. 181-184
- <sup>38</sup>D. Francisco Xavier de Meneses, 4º Conde da Ericeira, Diário (1731-1733), apresentado e anotado por Eduardo Brazão, Separata de «Biblos», vol. XVIII, Tomo II, Coimbra, Coimbra Editora, 1943; ver anexo documental I.
- <sup>39</sup>Idem, ibidem: 16 de Março de 1733; ver anexo documental I.
- <sup>40</sup>Idem, ibidem: 20 de Outubro de 1733; ver anexo documental I.
- <sup>41</sup>Idem, ibidem, 8 de Dezembro de 1733; ver anexo documental do cap. 1.1.
- <sup>42</sup>Luiz Montez Mattozo, Ano Noticioso e Historico, Tomo I, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1934, pp. 183-185
- <sup>43</sup>Folheto de Lisboa Ocidental de 22 de Abril de 1741, Cód. CIV d. 1 vol. 4º da Biblioteca Pública de Évora 1-9; ver anexo documental I.
- <sup>44</sup>Folheto de Lisboa Ocidental de 30 de Junho de 1742; cód. CIV d. 1 vol. 4º da Biblioteca Pública de Évora 1-10; ver anexo documental I

- <sup>45</sup>Mercúrio Histórico de Lisboa de 10 de Setembro de 1746, Cód. CIV d. 1 vol. 4º da Biblioteca Pública de Évora; 1-16 ver anexo documental I.
- <sup>46</sup>Mercúrio de Lisboa Ocidental, Cód. CIV d. 1 vol. 4º da Biblioteca Pública de Évora 1-18; ver anexo documental I.
- <sup>47</sup>Ibidem, 31 de Agosto de 1748; ver anexo documental I.
- <sup>48</sup>Mercúrio Histórico de Lisboa, Cód. CIV d. 1 vol. 4º da Biblioteca Pública de Évora 1-20; ver anexo documental I.
- <sup>49</sup>Luis Filipe Marques da Gama, Palácio Nacional de Mafra, Roteiro, Lisboa-Mafra, 1985, pp. 26 e 27
- <sup>50</sup>Concluimos assim esta relação cronológica da história do edifício de Mafra, que fizemos coincidir com o final do reinado de D. João V, não nos referindo por essa razão a aspectos posteriores, relacionados com a decoração da Igreja e palácio.
- <sup>51</sup>Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., pp. 83-84
- <sup>52</sup>Idem, ibidem, p. 119
- <sup>53</sup>Cyrillo Volkmar Machado, op. cit., pp. 140 e 143
- <sup>54</sup>Aarão de Lacerda, Cap. V - "Arte: a) arquitectura" in História de Portugal (direcção literária de Damião Peres), Portucalense Editora L<sup>da</sup>., Barcelos, 1934, pp. 567 e 568
- <sup>55</sup>Vieira Lusitano, O Insigne Pintor e Leal Esposo, Lisboa, 1780
- <sup>56</sup>Aarão de Lacerda, op. cit., pp. 568-569
- <sup>57</sup>António Filipe Pimentel, op. cit., p. 170
- <sup>58</sup>Robert C. Smith, "The Building of Mafra" in Apollo, London, Denys Sutton, April, 1973, 97 (134), pp. 360-7
- <sup>59</sup>Robert C. Smith, in The Art Bulletin, vol. XVIII, nº 3, Setembro de 1936
- <sup>60</sup>Paolo Portoghesi, Roma Barocca, vol. II, Editori Laterzi, Roma-Bari, 1973
- <sup>61</sup>Ayres de Carvalho, D. João V e a arte do seu tempo, vol. II, p. 307
- <sup>62</sup>Idem, ibidem, vol. I, p. 268
- <sup>63</sup>Yves Bottineau, "A propos des sources architecturales de Mafra" in Arquivos do Centro Cultural Português, XIX Separata, Fundação Calouste-Gulbenkian, Lisboa-Paris, 1983, p. 47
- <sup>64</sup>Robert C. Smith, "The Building of Mafra", op. cit.
- <sup>65</sup>Angela Delaforce, "Lisbon, 'This New Rome'. Dom João V of Portugal and Relations between Rome and Lisbon" in The Age of the Baroque in Portugal, Yale University Press, New Haven and London, 1993
- <sup>66</sup>Yves Bottineau, op. cit., pp. 47-48
- <sup>67</sup>Robert C. Smith, "The building of Mafra", op. cit.
- <sup>68</sup>Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., pp. 119-120
- <sup>69</sup>Horácio Bonifácio, Polivalência e Contradição. Tradição seiscentista: o barroco e a inclusão de sistemas ecléticos no século XVIII. A 2ª geração de arquitectos, Dissertação de Doutoramento, U.T.L., Faculdade de Arquitectura, 1990
- <sup>70</sup>José Fernandes Pereira, Retórica da Perfeição (Sobre Arquitectura e Escultura de Mafra), Dissertação para

doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1992, vol. I, 1.8

<sup>71</sup>Tradução de Soprani-Ratti, Delle vite de' pittori, scultori ed Architetti Genovesi, Tomo secondo, Genova, MDCCLXIX, p. 233

<sup>72</sup>Bottari-Ticozzi, "Lettera ad Agostino Ratti" in Lettere sulla Pittura, Scultura, Architettura, Tomo VI, Roma, MDCCLXVII, pp. 281-284

<sup>73</sup>Pier Paolo Quieto, D. João V de Portugal. A sua Influência na Arte Italiana do Século XVIII, Edição Elo, Mafra-Lisboa, 1990, p. 72

<sup>74</sup>Ayres de Carvalho, D. João V e a Arte do seu tempo, vol. II, p. 361

<sup>75</sup>Luis Filipe Marques da Gama, Palácio Nacional de Mafra, Roteiro, Elo, Lisboa - Mafra, 1985, pp. 14-15

<sup>76</sup>C. F. Merveilleux, "Memórias Instructivas..." in O Portugal de D. João V visto por três forasteiros, tradução e notas de Castelo Branco Chaves, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1983, pp. 188 e 189

<sup>77</sup>Idem, ibidem, pp. 188-189

<sup>78</sup>Idem, ibidem

<sup>79</sup>Fernando Chueca Goitia, "El Convento de Mafra, version barroca de El Escorial" in «La arquitectura portuguesa en marcha hacia el Classicismo" in El Escorial; Madrid, 1963, pp. 229-230

<sup>80</sup>José Fernandes Pereira, op. cit., II vol., 2ª parte, 1.3.

<sup>81</sup>José Teixeira, "J. F. Ludovice: As «Marcas» da Ourivesaria" in Actas do I Congresso Internacional do Barroco, II vol., Porto, 1991, pp. 519-520

<sup>82</sup>Idem, ibidem, pp. 520-522

<sup>83</sup>Idem, ibidem, p. 524

<sup>84</sup>Idem, ibidem

<sup>85</sup>Ayres de Carvalho, op. cit., pp. 336-337

<sup>86</sup>Sousa Viterbo, Dicionário ...dos Architectos... vol. II, pp. 100-101

<sup>87</sup>José Fernandes Pereira, op. cit., p. 353

<sup>88</sup>Ayres de Carvalho, op. cit., vol. II, p. 321

<sup>89</sup>José da Cunha Saraiva, "O Aqueduto das Águas Livres e o Architecto Ludovice" in Boletim Cultural e Estatístico da Câmara Municipal de Lisboa, vol. I, nº 4, Outubro a Novembro de 1937, p. 526

<sup>90</sup>Idem, ibidem, p. 531

<sup>91</sup>Catálogo da Exposição O Triunfo do Barroco, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1993, III - 10, p. 281

<sup>92</sup>Ver capítulo 1.5. relativo à Capela de S. João Baptista.

<sup>93</sup>Maria João Madeira Rodrigues, "Palácio Ludovice" in Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa, vol. V, Lisboa, 2º tomo, Junta Distrital de Lisboa, pp. 56-57

<sup>94</sup>Maia Ataíde, "Palácio do Patriarcado" in Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa, op. cit. pp. 132-133

<sup>95</sup>Ayres de Carvalho, op. cit., p. 386

<sup>96</sup>Luis Silveira, "Algumas memorias do governo da Corte de Lisboa nos ultimos meses de vida de el-rei D. João V e dos

princípios do reinado de D. José (Documentos da Biblioteca Estadual de Hamburgo)" in Congresso do Mundo Português, vol. VIII, Lisboa, 1940, pp. 71 a 91

<sup>97</sup>Gazeta de Lisboa, de 25 de Janeiro de 1752

<sup>98</sup>Ayres de Carvalho, op. cit., p. 386

<sup>99</sup>Mercúrio Histórico de Lisboa, de 13 de Abril de 1743, Cod. 554 dos Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa

<sup>100</sup>Ibidem de 22 de Junho de 1748, Cod. CIV d. da Biblioteca pública de Évora 1-18

<sup>101</sup>Folheto de Lisboa Ocidental de 2 de Setembro de 1741, Cód. CIV d. da Biblioteca Pública de Évora 1-9

<sup>102</sup>Ayres de Carvalho, op. cit., pp. 387-424

<sup>103</sup>Horácio Bonifácio, op. cit., Apêndice Documental, A. N. T. T., «Testamentarias», Maço J - 275, João Frederico Ludovice, 1752

<sup>104</sup>Tentámos, em vão, junto dos seus descendentes saber qual o destino destes livros, mas, por alguma razão, não nos receberam.

<sup>105</sup>Ms. nº 50 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, publicado por António Filipe Pimentel, op. cit., pp. 331-338

<sup>106</sup>Manuscrito nº 3029 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, publicado por António Filipe Pimentel, op. cit., pp. 361-379

<sup>107</sup>Charles Frédéric de Merveuilleux, "Memórias Instructivas sobre Portugal" in O Portugal de D. João V visto por três forasteiros, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1983, p. 187

<sup>108</sup>Raul Proença, Guia de Portugal, vol. I, Lisboa e arredores, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1924, p. 561

<sup>109</sup>João A. Piloto, "A vida e a obra do arquitecto João Frederico Ludovice" in Revista Municipal, nº 52, 1º trimestre, Câmara Municipal de Lisboa, 1952

<sup>110</sup>Fernando Chueca Goitia, "El Convento de Mafra, version Barroca de El Escorial" in «La arquitectura portuguesa en marcha hacia el Clasicismo» in El Escorial, Madrid, 1963

<sup>111</sup>Germain Bazin, Les Palais de la Foi, tome I, Fribourg-Paris, 1980, p. 119

<sup>112</sup>George Kubler e Martin Soria, Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, Harmondsworth, The Pelican History of Art, 1959, p. 111

<sup>113</sup>Jorge H. Pais da Silva, "Mafra, Convento de" in Dicionário de História de Portugal, vol. II, Lisboa, 1971, p. 885

<sup>114</sup>Yves Bottineau, "A propos des Sources Architecturales de Mafra", XIX Separata, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa-Paris, 1983, p. 42

<sup>115</sup>O que não é verdade pois desde o início a comparação surgiu, como atrás vimos.

<sup>116</sup>António Filipe Pimentel, op. cit., pp. 199 e segs.

<sup>117</sup>Idem, ibidem, p. 211

<sup>118</sup>Idem, ibidem

<sup>119</sup>Idem, ibidem

<sup>120</sup>Idem, ibidem, p. 225

<sup>121</sup>Idem, ibidem, p. 227

- 122 Idem, ibidem, pp. 226 e 230
- 123 Raul Proença, op. cit., p. 567
- 124 António Filipe Pimentel, op. cit., p. 212
- 125 Robert C. Smith, "João Frederico Ludovice, an Eighteenth Century Architect in Portugal", op. cit., p. 305
- 126 Jorge H. Pais da Silva, op. cit., pp. 885-886
- 127 Ida Theillet, "La construction religieuse en Autriche" in Colóquio / artes, 2ª série, nº 57, Junho de 1983, p. 49
- 128 Idem, ibidem
- 129 Idem, ibidem
- 130 Idem, ibidem, p. 52
- 131 Idem, ibidem, p. 49
- 132 Idem, ibidem, p. 53
- 133 Idem, ibidem
- 134 Idem, ibidem
- 135 Idem, ibidem
- 136 "Convento e Palácio de Mafra", Cyriaco, 1795, Palácio Nacional de Mafra, nº invº 1761 in Manuel J. Gandra, Mafra Barroca (Iconografia), Associação da Nobreza Histórica de Portugal, Lisboa, 1989, nº 9
- 137 George Kubler, A Arquitectura Portuguesa Chã (1521-1706), Ed. Vega, Lisboa, 1988, p. 3
- 138 José Fernandes Pereira, op. cit., II vol., p. 361
- 139 Erik Forssmann, Dórico, Jónico e Coríntio na Arquitectura dos séculos XVI-XVIII, Editorial Presença, Lisboa, 1990, «Coleção Dimensões» nº 24
- 140 Robert Smith, op. cit., p. 306
- 141 Idem, ibidem, p. 308
- 142 Paolo Portoghesi, Roma barocca, 1. Nascita di un nuovo linguaggio, vol. I, Roma-Bari, 1973, p. 221
- 143 Idem, ibidem
- 144 Yves Bottineau, op. cit., p. 46 e figuras.
- 145 Fernando Chueca Goitia, op. cit., p. 232
- 146 José Fernandes Pereira, op. cit., II vol., 7.2.
- 147 Angela Delaforce, "Lisbon, «This New Rome»", op. cit., p. 60
- 148 José Fernandes Pereira, op. cit., pp. 371-372
- 149 Este busto, que se destinava à Livraria do Palácio das Necessidades, esteve muitos anos no Palácio de Belém. É lamentável que a sua actual colocação na «Sala da Benção», virado para a Igreja, mas de costas para a luz, não permita uma leitura conveniente da escultura.
- 150 José Fernandes Pereira, op. cit., II vol., 12.3.
- 151 Não cabe no âmbito deste trabalho desenvolver a questão da escultura da segunda metade do século XVIII, tema tratado por José Fernandes Pereira, op. cit., Livro II
- 152 Toda a iconografia destas capelas foi estudada por José Fernandes Pereira, op. cit.
- 153 José Fernandes Pereira, op. cit., pp. 371-72
- 154 Idem, ibidem, p. 398
- 155 Esta capela está actualmente adaptada a auditório.
- 156 Idem, ibidem, p. 401
- 157 Idem, ibidem
- 158 Idem, ibidem, p. 402

159 Ver Horácio Bonifácio, op. cit., p. 98

160 Jorge H. Pais da Silva, op. cit., p. 886

*A escultura, a pintura e as artes decorativas no  
Monumento de Mafra*

O primeiro aspecto que consideramos importante salientar é o da ausência, em Mafra, das duas artes que tradicionalmente caracterizam o barroco português, mesmo no período joanino e apesar da voluntária internacionalização do gosto artístico - a talha e o azulejo. Como a seu tempo verificámos, este, na sua forma mais simples - liso e branco - só se encontra presente naqueles locais onde o seu uso é justificado por razões de funcionalidade e higiene: enfermarias e cozinhas.

No entanto, um dos elementos que consideramos definidor do Barroco, o da integração das três artes (arquitectura - escultura - pintura) é cumprido em Mafra, na medida em que a arquitectura é sempre acompanhada de uma requintada decoração escultórica, da autoria do próprio arquitecto, e de um jogo cromático, que parte da combinação de mármore brancos, amarelos, rosas e negros, que está sempre presente nas zonas fundamentais do edifício. Curiosamente, essa policromia está praticamente ausente da fachada, onde apenas a pátina do tempo criou variações tonais.

Mas, à parte estes elementos, que constituem, por assim dizer, a essência do edifício, existem todos os outros, complementares, mas independentes e que abrangem a escultura, a pintura e as artes decorativas. Ora neste capítulo, D. João V teve o cuidado de encomendar obras de

nível internacional aos melhores artistas da época, ou seja, no que se refere à pintura e escultura, sobretudo em Itália, embora em Mafra também se encontrem obras dos seus pintores régios, Quillard, e, depois, Vieira Lusitano.

#### *A escultura*

O projecto inicial do monumento previa, tanto para a fachada principal e galilé, como para as capelas laterais, uma colecção de esculturas de vulto, num total de cinquenta e oito figuras, cinquenta e quatro santos e quatro anjos<sup>1</sup>, que foram encomendadas aos melhores artistas italianos da época.

Para os retábulos dos altares, estavam previstas pinturas, na maioria encomendadas também em Itália, mas que devido à humidade, foram quase todas substituídas por retábulos de mármore, da segunda metade do século XVIII, período que se situa já fora do âmbito do nosso trabalho. No entanto, não podemos deixar de apontar a importância que teve, a partir de 1753, o estabelecimento, em Mafra, de Alessandro Giusti, vindo para Portugal para montar a Capela de S. João Baptista, na Igreja de S. Roque, como veremos, e também autor do já referido busto de D. João V. Giusti foi o fundador de uma escola de escultura de raiz italiana, que se desenvolveu em Mafra, à sombra dos magníficos exemplares importados de Itália no início dos anos 30, e onde se formaram Machado de Castro, que aí trabalhou entre 1756 e

1770, e outros escultores que actuaram em Lisboa, depois do Terramoto.<sup>2</sup>

A escultura de Mafra, que foi estudada inicialmente por Ayres de Carvalho<sup>3</sup>, excluindo os já referidos retábulos da segunda metade do século, situa-se cronologicamente entre 1731 e 1733 e é obra de artistas italianos das melhores oficinas da época, de Roma, Florença e Génova, tornando-se assim um dos mais representativos conjuntos da escultura italiana dessa época.

Sabe-se, por uma carta de José Correia de Abreu, datada de Lisboa, de 10 de Maio de 1730, que foi dada prioridade na encomenda, ao Crucifixo com glória e um par de anjos em adoração, e, logo a seguir, ao relevo da Virgem com o Menino e Santo António, e só então, as estátuas da fachada e do vestíbulo.

Em Maio de 1730, já alguns desenhos tinham sido enviados de Itália, e outros se seguiriam. Com base neles, os escultores eram aceites ou rejeitados. A mesma carta pedia que os escultores fizessem modelos, de cerca de três palmos de altura, que se destinavam a ser colocados sobre as estantes da biblioteca. São talvez estes os modelos actualmente existentes no palácio de Mafra<sup>4</sup>.

Por carta de 13 de Maio de 1732, publicada por Ayres de Carvalho, sabemos que nessa altura já tinham sido enviadas vinte estátuas: "*Ja pello P.<sup>e</sup> Tambini tinhamos recebido a noticia q tinha embarcado 20 estatuas, e agora pella Liste q V. R. remete vejo de q sstos são...*"<sup>5</sup>.

No entanto, a totalidade das estátuas só chegaria em 1733, como se deduz de outra carta de Correia de Abreu, datada de 31 de Março daquele ano, em que este afirmava estar "... *descarregando com preça o Navio das estatuas e chegou hontem...*"<sup>6</sup>.

O embaixador português, Frei José Maria da Fonseca e Évora foi encarregado de encontrar os escultores que executassem esta encomenda, o que não era muito fácil na época. De facto, em Roma, desde o final do século XVII que à tradição berniniana se substituiu a influência francesa, particularmente depois da fundação da respectiva Academia, em 1666. Assim, foram franceses, de que se destaca Pierre Le Gros, que tiveram colaboração mais importante no altar de Santo Inácio para o transepto esquerdo do Gesù, enquanto Bernardino Ludovisi e Camillo Rusconi tinham tarefas subsidiárias. Este último (1658-1728) foi a mais forte personalidade entre os escultores romanos do primeiro quartel do século XVIII. A geração que se lhe seguiu já se afasta do barroco tardio que Rusconi defendera e é entre os seus representantes que encontramos alguns dos artistas representados em Mafra - Giovanni Battista Maini (1690-1752), Filippo della Valle (1697-1768), Pietro Bracci (1700-1773) e Carlo Monaldi (1690-1760), este último protegido por Fonseca e Évora.

Uma das principais obras em que estes artistas estiveram envolvidos, durante os anos 30 do século XVIII, foi a decoração da Capela Corsini, em S. João de Latrão,

obra em que trabalharam onze escultores, dos quais, pelo menos seis, dependiam directa ou indirectamente de Camillo Rusconi. Além dos artistas acima citados, trabalharam em Mafra e na Capela Corsini, Giuseppe Rusconi, Giuseppe Lironi e Bartolomeo Pincellotti<sup>7</sup>.

Pier Paolo Quieto considera o embaixador José Maria da Fonseca e Évora, como dissémos, responsável pela escolha dos escultores, como um dos principais vectores da actividade artística romana, mesmo fora da cidade. Não surpreende por isso que os artistas que para ele trabalharam na Capela de S. Francesco in Ara Coeli, em Bolsena, sejam os mesmos que trabalham para S. Pedro, para a Capela Corsini, em S. João de Latrão, e para Lisboa, Évora e Porto, por seu intermédio<sup>8</sup>.

Deste grupo de escultores, Filippo della Valle e Pietro Bracci representam a chamada fase rococó da escultura romana e vão ser os principais decoradores da última grande obra do Barroco tardio romano - a Fontana Trevi, cujo projecto, devido a Nicola Salvi, foi aprovado em 1732. As quatro estátuas do ático, já acabadas em 1735, são obra de escultores - Bartolomeo Pincellotti, Agostino Corsini, Bernardino Ludovisi e Francesco Queiroli - dos quais só o último não está representado em Mafra. A decoração escultórica da parte inferior da fonte é mais tardia (1759-1762), mas os seus principais autores são ainda Della Valle e Bracci. E apesar da tradição que atribui a Bernini o desenho da fonte, Wittkower considera que o Neptuno, frívolo

como um dançarino sobre uma enorme concha *rocaille*, se afasta muito do espírito das obras de Bernini, embora a Fontana Trevi, de facto, represente o ponto de chegada de uma época que deve os seus impulsos vitais àquele artista.

Outra oficina italiana que está presente em Mafra é a Florentina. Com excepção do já bastante idoso Giuseppe Piamontini, mestre de Montauti, eles eram membros da segunda geração de escultores que tinham sido enviados pelo Grão Duque Cosme III de Médici, para a academia florentina em Roma, para adquirirem a nova maneira barroca<sup>9</sup>.

De Florença é o discípulo de Ferrata, Giovanni Battista Foggini (1652-1737), que representava em Florença a mais elevada tradição da escultura berniniana. Entre os seus discípulos, destaca-se Giovanni Baratta (1670-1747), membro de uma grande família de escultores de Carrara, também representado em Mafra. Foi por ter necessidade de adquirir mármore de Carrara que Fonseca e Évora entrou em contacto com membros das famílias Vacca e Baratta, embora a maioria dos que trabalhou para Mafra não seja conhecida<sup>10</sup>.

Finalmente, a oficina genovesa, que nesta época tinha como principal representante Domenico Parodi, autor de um busto de D. João V, mas que não trabalhou para Mafra. Entre os seus discípulos estão contudo dois irmãos, Bernardo e Francesco Schiaffino (1689-1765), este último que esteve a estudar em Roma com Rusconi, e também está representado em Mafra.

Pelo que fica dito se constata que a escultura de Mafra se insere na evolução da escultura italiana da primeira metade do século XVIII e, embora nem toda tenha a mesma qualidade, é bem resolvida de um ponto de vista académico, dominando as características barrocas, de gestos amplos e teatrais, vestes agitadas, expressões marcadas de devoção e fé, ao gosto da Contra-Reforma.

A nível da fachada, devemos destacar, em primeiro lugar, o tímpano do frontão, onde, numa lâmina de jaspe de formato elíptico nos aparecem representados em meio-relevo, a «Virgem com o Menino e Santo António», aos quais a basílica é dedicada; envolvendo esse medalhão, grinaldas preenchem o resto do tímpano. Iconograficamente, segue-se o *Flos Sanctorum*, de Frei Diogo do Rosário, reunindo-se a Virgem, padroeira de Portugal, com Santo António, santo português<sup>11</sup>. Este conjunto foi atribuído por Cyrillo Volkmar Machado a Giuseppe Lironi (1689-1749), um dos já referidos colaboradores da Capela Corsini, a quem também é atribuído por Ayres de Carvalho, o «S. Bruno» da galilé. No entanto, segundo Jennifer Montagu, o seu nome não aparece em nenhuma das estátuas portuguesas<sup>12</sup>.

Nos dois nichos superiores da fachada, situam-se a norte e a sul, respectivamente, as estátuas de «S. Domingos» e «S. Francisco», fundadores das Ordens Mendicantes, em que se integrava Mafra, como convento de frades Arrábidos, a ordem mais pobre do reino, segundo Merveilleux<sup>13</sup>. São atribuídas a outro dos colaboradores da Capela Corsini,

Carlo Monaldi (1690-1760), escultor, como dissémos, escolhido por Fonseca e Évora, para quem já tinha realizado um «S. Francisco» para a série dos fundadores de Ordens em S. Pedro de Roma. No entanto, o «S. Domingos» poderá ser de Pietro Bracci<sup>14</sup>. Fonseca e Évora encomendou a Monaldi mais de cinco estátuas, entre as quais o «Santo Elias», para a Capela das Santas Virgens, assinado, o «S. Vicente», o «S. Sebastião», «Santa Teresa» e «S. Filipe Néri», para a galilé. O patrono de Lisboa distingue-se pela qualidade e naturalismo das vestes litúrgicas e preciosismo dos gestos, enquanto «S. Sebastião» vale pela dramaticidade dos gestos, bem correspondida no quebrar dos panejamentos. No entanto, em relação às duas estátuas de «S. Vicente» e «S. Sebastião», a escolha de Monaldi deveu-se, segundo Pier Paolo Quieto, à preferência de José Correia de Abreu, na medida em que, na sua correspondência, já publicada por Ayres de Carvalho<sup>15</sup>, como referimos, menciona desenhos de «S. Vicente» e «S. Sebastião», realizados por Agostino Cornachini, ordenando que *"nunca VR<sup>ma</sup> lhe mande fazer as duas Estatuas q elle tinha disegnado"*, porque *"na faciata, e nos vestibulos"*, *"devem estar as dos homens mais insignes"*. Ora, segundo o mesmo investigador italiano, *"isso é de admirar visto Cornacchini ser um artista que na época executou obras de grande qualidade"*, entre as quais, alguns anos depois. a «Justiça» da Capela Corsini<sup>16</sup>.

É ainda de Monaldi o baixo-relevo sobre a porta de entrada na Basílica, representando igualmente a «Virgem com

o Menino e Santo António»<sup>17</sup>. Em relação a esta obra, a escolha portuguesa não será recompensada, dado que, embora a primeira impressão fosse boa - "O Basso relevo q fez Monaldi teve boa aprovação..."<sup>18</sup> - depois de o ver colocado, mostrase desiludido: "O basso relevo, q.<sup>do</sup> se vio em baxo fazia hum bom effeito, porem antehontem o vi no seu lugar, e me fez m<sup>to</sup> diverso effeito, reconhecendose notavelm.<sup>te</sup> os veos azuis q tinha a pedra; q.<sup>do</sup> se tinha recomendado q nenhum dos d.<sup>os</sup> baxos relevos, nem as Estatuas tivessem veio algu"<sup>19</sup>.

Na parte inferior da fachada, em nichos situados no ponto de encontro desta com as torres, estão, a norte, «Santa Clara», outra das fundadoras da Ordem franciscana no seu ramo feminino, e «Santa Isabel, rainha da Húngria», certamente em homenagem à rainha D. Maria Ana de Áustria. Ambas as estátuas são de Giovanni Battista Maini (1690-1752), como vimos, um dos mais notáveis representantes do barroco romano e também colaborador da Capela Corsini. Estas esculturas foram das que mais agradaram na Corte, de modo que Maini foi escolhido para fazer o modelo do relevo oval com a «Virgem e o Menino» para a Patriarcal e, mais tarde, também o modelo da «Imaculada Conceição» para a mesma Basílica, como vimos<sup>20</sup>.

Na parte central da galilé, que corresponde à largura da igreja, estão seis estátuas: as duas maiores, enquadrando as portas, são os já referidos «S. Vicente» e «S. Sebastião»; as restantes são o «S. Bruno», atribuído a Lironi, «S. Bento», «S. Bernardo» e «S. João da Mata». A

Giuseppe Rusconi (1687-1758) que, como Maini, veio da Lombardia para Roma, são atribuídos por Cyrillo, precisamente o «S. Bento» e o «S. Bernardo», fundadores, respectivamente da Ordem Beneditina e da sua reforma cisterciense; o «S. João da Mata» é atribuído a Pietro Bracci por Ayres de Carvalho.

Na parte da galilé correspondente ao piso inferior das torres, de planta octogonal, situam-se, em nichos nos ângulos, mais quatro estátuas de cada lado: a norte, «S. Francisco de Paula», «S. Caetano», datada de 1733, «S. Félix de Valois» e «S. Pedro Nolasco», as duas primeiras, datadas e assinadas por Bernardino Ludovisi (cã 1713-1749), colaborador, como dissémos, da escultura da primeira fase da Fontana Trevi, e as segundas de Pietro Bracci, um dos principais escultores da segunda geração do século XVIII; a sul, «Santo Inácio» e «S. João de Deus», datado de 1733, são obra de Agostino Corsini (1688-1772), que também colaborou na Capela Corsini e na primeira fase da Fontana Trevi; «Santa Teresa» e «S. Filipe Néri» são de Carlo Monaldi, também colaborador da Capela Corsini. Tal programa iconográfico parece essencialmente ligado a fundadores ou membros ilustres de ordens religiosas que se expandiram sob o influxo da Contra-Reforma.

No interior da Igreja, destaca-se sobre o altar-mor, o «Cristo Crucificado numa glória», adorado por dois anjos, obra do escultor genovês Francesco Maria Schiaffino, que recebeu a sua formação em Roma junto de Camillo Rusconi<sup>21</sup>.

No mesmo local, esteve anteriormente um «Cristo e Anjos em adoração», obra do escultor português, formado na Academia de Roma, José de Almeida, que depois foi colocada na Igreja de Santo Estêvão em Alfama.

Várias vezes José Correia de Abreu se referiu a esta encomenda na sua correspondência, mostrando empenho em que a mesma fosse realizada por Schiaffino: "*Estimo m.to q Schiaffino se encarregue de fazer o Christo, Anjos e Gloria de marmore, pois as not.ãs q aqui temos são de ser hum Bravo Escultor...*"<sup>22</sup>.

Pela mesma correspondência, sabemos também que de Lisboa foi o modelo para o referido grupo, certamente devido à necessidade de exactidão nas medidas, dado o local a que se destinava: "*... o modello pã o Christo, Anjos e Gloria q deve fazer Schiaffino ja fica embarcado no Navio Talbot*"<sup>23</sup>.

Nas capelas da Basílica, encontram-se cerca de quarenta esculturas, também de artistas italianos, assim distribuídas:

Capela dos Santos Bispos - S. Simão, S. Bartolomeu, S. Mateus e S. Tadeu;

Capela de Nossa Senhora do Rosário - Santo André, S. Pedro Apóstolo, S. Paulo e S. Tiago Maior;

Capela de Nossa Senhora da Conceição (ou de S. Pedro de Alcântara) - Arcanjos S. Miguel, S. Gabriel e S. Rafael e Anjo Custódio do Reino;

Capela de S. Pedro de Alcântara - S. Joaquim, S. João Baptista, S. José e Santa Ana;

Capela dos Santos Mártires - S. Tiago Menor, S. João Evangelista, S. Tomé e S. Filipe;

Capela dos Santos Confessores - S. Lucas, S. Matias, S. Barnabé e S. Marcos;

Capela das Santas Virgens - Santo Elias, S. Tomás de Aquino, S. Boaventura e S. Paulo Eremita.

Vestíbulo Sul - Santa Maria Salomé, Santa Bárbara, Santa Rita de Cássia e Santa Isabel, rainha de Portugal;

Vestíbulo Norte - S. Roque, S. Francisco de Borja, S. Carlos Borromeu e S. Francisco Xavier<sup>24</sup>.

Não é possível a identificação dos autores de todas estas esculturas. No entanto, conhecem-se mais alguns, além dos já referidos. Assim, o «S. Miguel» e o «S. Gabriel» estão assinados por Gian Battista Maini; o «Anjo Tutelar do Reino» é atribuído a Filippo della Valle, um dos principais escultores romanos da segunda geração do século XVIII e dos principais colaboradores da Fontana Trevi<sup>25</sup>; o «S. Jerónimo» é por ele assinado: "*Philippus d'Valle Florentino 1733 Roma*"; o «S. Lucas» de Giuseppe Piamontini, escultor florentino, discípulo de Foggini; o «S. Filipe» e o «S. Tiago Menor» são de Giacchino Fortini, também colaborador de Foggini em Florença; o «S. Tadeu», é obra do florentino Vincenzo Foggini; «Santo André» e «S. Tiago Maior» são de Ticciati, outro florentino; «S. Pedro» e «S. Paulo» estão assinados e datados por Antonio Montauti e os «S. Bartolomeu», «S. João Baptista» e «S. José» são de Giovanni Isidoro Baratta, natural de Carrara, mas formado em Florença; o «S. Tomás de

Aquino» é atribuída a Simone Martinez, escultor de Messina, que, depois de uma passagem por Roma, se tornou escultor do rei em Turim.

Além de todas estas obras, assinadas, ou atribuídas por Ayres de Carvalho<sup>26</sup>, outros autores propõem outras atribuições ou referem simplesmente outros artistas. Assim, Emilio Lavagnino cita «Santa Maria Salomé» (1732) e «Santa Bárbara» (1733), obras do escultor romano Giovanni Battista de Rossi<sup>27</sup>; «Santa Rita de Cássia», obra de Fratini<sup>28</sup>; «S. Carlos Borromeu» (atribuído também por Pier Paolo Quieto) e «Santa Ana» seriam de Giuseppe Maria Frascari, também romano<sup>29</sup>.

Luis Xavier da Costa aponta mais alguns nomes, sem contudo fazer a identificação das respectivas obras: Alessandro Barbierus, J. Franzini, F. Vacca<sup>30</sup>.

Pier Paolo Quieto, na obra que vimos citando, atribui ao florentino Barbieri o «S. Simão», a G. B. Vacca o «S. João Evangelista» e o «S. Tomás» e a Giovanni Tanzi (escultor a que não encontramos qualquer referência) o «S. Barnabé» (1732). Atribui ainda a Pincellotti o «S. Gregório» e a Brocetti os «S. Marcos» e «Santo Ambrósio», datados de 1732, que segundo o mesmo autor, recordam "manifestações típicas do século XVIII florentino, com referências claras e evidentes a G. B. Foggini<sup>31</sup>. Considera ainda não ter meios para atribuir uma série de outras obras que se encontram no interior da basílica: «Santa Rita», «Santa Isabel de Portugal», «S. Joaquim» e «Santa Ana», «Santo Agostinho»,

«S. Francisco Saverio», «S. Roque», «S. Francisco Borja», «S. Paulo Eremita», «S. Boaventura» e «S. Rafael»<sup>32</sup>.

Sabe-se que em Mafra trabalharam escultores portugueses, como o já referido José de Almeida, que possivelmente colaborou com Ludovice na decoração da Basílica, ou Manuel Dias, com o qual, segundo documento citado por Ayres de Carvalho, se ajustou a realização de catorze imagens para a procissão da penitência, em 15 de Março de 1740<sup>33</sup>.

O nome de um outro escultor e pintor é referido na obra de Pier Paolo Quieto<sup>34</sup>. Trata-se de Pietro Bianchi, a quem este investigador atribui os modelos de estátuas "todas da medida de 3 palmos de terra cozida" que "devem servir pã ornar por sima as Estantes da Livraria..."<sup>35</sup>. Tal atribuição baseia-se no facto de Ratti afirmar na sua obra *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi* que o mesmo Bianchi, que modelava muito bem, fez o modelo do «S. João de Deus» que Filippo della Valle realizou para a Basílica de S. Pedro, e colaborou também com Maini e Pietro Bracci. Os modelos vindos para Mafra, que parecem "executados pela mesma mão, com a mesma argila, cozidos no mesmo forno e talvez ao mesmo tempo, dada a sua absoluta uniformidade cromática" podiam ser obra sua<sup>36</sup>.

Todas estas atribuições são, contudo, susceptíveis de crítica e segundo Jennifer Montagu, as tentativas de identificação dos autores das estátuas não assinadas "are

not entirely convincing and in some cases are manifestly wrong"<sup>37</sup>.

Não são em grande parte escultores conhecidos aqueles que trabalharam para Mafra. Na verdade, a encomenda era enorme e a escolha tornava-se difícil. De um modo geral, entregou-se a cada artista duas obras, tendo-se escolhido sem dúvida os melhores para a fachada e galilé<sup>38</sup>.

Mas a escolha dos escultores, sempre referida na correspondência, não seria tão importante, já que as recomendações de Lisboa constituíam um verdadeiro controle à criatividade do artista, que se via reduzido "a pouco mais de mão de obra"<sup>39</sup>, tendo de trabalhar, "segundo directrizes emanadas de Lisboa"<sup>40</sup>.

*Os escultores italianos em Mafra*

Agostino Corsini - Nasceu em Bolonha em 1688 e faleceu em 1772. Situa-se na tradição de Algardi<sup>41</sup>, mas foi discípulo e colaborador de Pietro Bracci. Fez um «S. Pedro» para a igreja da mesma invocação em Bolonha, um busto do Papa Bento XIII, para a igreja de Santa Maria Maior, em Roma, um «S. Jerónimo» para a Capela Corsini, em S. João de Latrão, o busto de mármore de Monsenhor Pallavicini e o túmulo do mesmo, em S. Francisco de Paula, além da «Abundância» para a Fontana Trevi. Colaborou também, como veremos, na Capela de S. João Baptista<sup>42</sup>.

Alessandro Barbieri - Escultor do século XVIII, originário de Reggio, que foi para Bolonha como discípulo de Pietro Tadolini<sup>43</sup>.

Antonio Montauti - Escultor, medalhista e arquitecto florentino, falecido em 1740. Foi discípulo de G. Piamontini. Em Florença realizou dois relevos ovais para S. Filipe Néri. Em Roma, fez o grupo de mármore «Pietà» para a cripta da Capela Corsini, em S. João de Latrão e a estátua de S. Bento para S. Pedro (1725). Mais tarde, a Corte de Lisboa encomendou-lhe uma «Virgem com o Menino» para a Patriarcal, mas a cabeça do Menino quebrou-se na viagem. Fez também uma cancela de bronze para a mesma Basílica, mas usou uma má qualidade de bronze que motivou queixas da Corte de

Lisboa, ao que se respondeu de Roma que o mesmo era um escultor altamente conceituado, em mármore e bronze<sup>44</sup>.

Bartolomeo Pincelloti - Escultor de Carrara, que morreu em Roma em 1740. Nesta cidade fez dois *putti* em mármore para Santo Agostinho (1730); a «Minerva» e a «Inocência» para o túmulo de Bento XIII (1734); a «Inocência» e a «Penitência» para a Capela Corsini de S. João de Latrão e, em 1735, trabalhava também na Fontana Trevi. Fez ainda para Brescia, dois bustos do Cardeal Querini, no Duomo Nuovo<sup>45</sup>.

Bernardino Ludovisi - Nasceu em 1693 e morreu em 1749. Escultor activo em Roma, foi discípulo de Pietro Bracci. Entre as obras que realizou, destacamos os Quatro Evangelistas para a fachada de S. Trinità dei Pellegrini, as esculturas do altar-mor de Santo Apolinário, o relevo «Zacarias e João» para a Basílica de S. João de Latrão, o túmulo de Lucrezia Rospigliosi para os Santos Apóstolos e o túmulo do Cardeal Spinola para S. Salvator delle Loggelle. Para Portugal, além de Mafra, enviou um relevo representando «S. João Baptista» para a capela de S. Roque, e a «Caridade Romana», datada de 1737, para as quintas reais de Belém<sup>46</sup>.

Carlo Monaldi - Nasceu em Roma em 1690 (ou em 1683, como afirma Emilio Lavagnino) e aí morreu em 1760. Nada se sabe da formação de Monaldi e não parece ter pertencido a

nenhuma escola, experimentando dificuldade em ser aceite na corporação, embora já em 1730 fosse membro da Academia de S. Lucas. Entre as obras que realizou, contam-se o «S. Francisco de Assis» para a Igreja de S. Pedro, parcialmente pago pelo Padre Fonseca e Évora, cujo busto também é de sua autoria; o «S. Caetano», também para S. Pedro, a «Magnificência» e a «Abundância» para a Capela Corsini de S. João de Latrão e uma fonte no Pallazzo Venezia, em Roma<sup>47</sup>.

Ferdinando Vacca - Escultor pertencente a uma família de artistas de Carrara, activo na primeira metade do século XVIII. Esculpiu túmulos para a Catedral de Pisa e igrejas de Pistoia e estátuas para a Catedral.

Giovanni Battista Vacca - É outro escultor da mesma família, que em 1760 trabalhou no Baptistério de Volterra<sup>48</sup>. É dele o «S. Tomás» de Mafra.<sup>49</sup>

Filippo della Valle - Nasceu em Florença em 1697 (Thieme-Becker e G.C. Argan) ou 1698 (Wittkower) e morreu em Roma, em 1768. Foi discípulo de G. B. Foggini em Florença e de Camillo Rusconi em Roma. Nesta cidade, em 1725, venceu o primeiro prémio do Concurso Clementino, juntamente com Bracci. Em 1730 já era académico. Com Maini, Montauti e Bracci representa o melhor da escultura romana de meados do século XVIII, caracterizada pelo *pathos* barroco e pelo naturalismo. Entre as suas numerosas obras, destacamos a «Temperança» para a Capela Corsini de S. João de Latrão; o

túmulo de Girolamo Sanminiati (falecido em 1733), para S. Giovanni dei Fiorentini; o túmulo de Maria Clementina de Inglaterra para os SS. Apostoli (1735); o busto do Papa Clemente XII (1730-40)<sup>50</sup>; o túmulo de Inocêncio XII para S. Pedro de Roma, de elegância quase rococó (1746); e a «Fecundidade» e a «Salubridade» para a Fontana Trevi (1760)<sup>51</sup>. Foi ainda atribuída a Filippo della Valle o modelo para o monumento fúnebre do Comendador Manuel Pereira de Sampaio, realizado entre 1748 e 1754. Desde 1748 que Sampaio planeara uma capela do lado esquerdo da Igreja de Santo António dos Portugueses, cujo projecto fora entregue a Luigi Vanvitelli, mas quando faleceu, em 1750, a capela ainda não tinha sido iniciada. Daí que o projecto só se venha a concretizar a partir de 1754, sob direcção do arquitecto Carlo Murena.<sup>52</sup>

Filippo Giovanni Tanzi - Escultor quase desconhecido, que realizou o «S. Barnabé» para Mafra<sup>53</sup>.

Francesco Maria Schiaffino - Nasceu em Génova em 1691 (?) e faleceu em 1765. Juntamente com seu irmão Bernardo, foi discípulo de Filippo Parodi e, mais tarde, estudou cinco anos em Roma, com Camillo Rusconi. Herdou o atelier do irmão e alcançou grande fama, recebendo encomendas de numerosas igrejas da Ligúria. Fez o busto do Duque de Richelieu, que em 1747 comandava as tropas francesas em Génova, e que serviu de modelo à estátua do

palácio ducal, destruída por um incêndio em 1777. Fez ainda um «Rapto de Proserpina» para o Palácio Real de Génova e dois bustos para o Palácio Soprani.<sup>54</sup>

Gioacchino Fortini - Escultor, arquitecto e medalhista, nasceu em 1671, em Settignano e morreu em 1736, em Florença. Colaborador de G. B. Foggini, foi autor de estátuas para a Capela de S. José da SS. Annunziata em Florença. Acabou a fachada de S. Firenze, começada por Antonio Maria Ferri (1715) e executou o monumento funerário do médico Giovanni Neri, na igreja de S. Gaetano. É também de sua autoria o monumento funerário do marechal von Hochkirchen, na Catedral de Colónia<sup>55</sup>.

Giovanni Battista Maini - Nasceu em Cassano Magnano (Lombardia), em 1690 e faleceu em Roma, em 1752. Aprendeu escultura em Milão, veio para Roma e, em 1728, já pertencia à Academia de S. Lucas. Continuou a tradição classicizante de Camillo Rusconi, de quem foi discípulo, durante as décadas de 30 e 40 do século XVIII. As suas obras mais importantes estão na Capela Corsini de S. João de Latrão: a estátua de Clemente XII, em bronze (1734), claramente inspirada no túmulo de Urbano VIII, de Bernini; o monumento ao Cardeal Neri Corsini (1732-35), elevado por Clemente XII, em memória de seu tio, em que a figura do Cardeal evoca o «Richelieu» de Philippe de Champaigne, e a figura da «Religião» está muito próxima da do túmulo de Gregório XIII

de Rusconi. De todos os artistas que trabalharam para Mafra, foi o que mais agradou, tendo-lhe sido posteriormente encomendado um medalhão e o modelo da estátua da Conceição, em prata, para a Patriarcal<sup>56</sup>.

Giovanni Battista de Rossi - Escultor em Roma, com actividade conhecida entre 1726 e 1738; fez esculturas para S. Pedro de Roma, S. João de Latrão, Santa Maria in Trastevere e Santa Prassede<sup>57</sup>.

Giovanni di Isidoro Baratta - Escultor nascido em Carrara, em 1670 e falecido em 1747. Foi discípulo de Foggini e Soldani, em Florença, e de Rusconi, em Roma. Trabalhou para Génova e Turim - onde foi muito apreciado por Juvarra - , Pistoia, Lucca e Pisa, tendo realizado obras para patronos privados e igrejas. Para Génova, fez as estátuas de Cleópatra e Artemisa para o Palazzo Durazzo, e o túmulo de Giulio e Francesco Spinola, na igreja de Santa Catarina; para Turim, fez estátuas para a Igreja de Santa Teresa e para a fachada do Palácio Real (1720); para Florença, fez o «Rafael e Tobias» para a igreja do Santo Spirito.

Giacobbe e Giuseppe Baratta, outros membros desconhecidos da família, assinam, segundo Pier Paolo Quieto, o «S. Mateus» e o «S. Matias» de Mafra.<sup>58</sup>

Girolamo Ticciati - Pintor, arquitecto, escultor, medalhista e escritor, nasceu em Florença, em 1676, e faleceu depois de 1740. Esculpiu numerosas estátuas para igrejas de Florença (Carmine, Santa Croce, um «S. João Baptista» para o Baptistério, Capuchinhos, uma «Imaculada», para Santa Maria Novella) e também realizou túmulos e bustos.

Pompilio Ticciati - Escultor florentino, era em 1731-32, *novizio* na Academia de Desenho de Florença, tendo obras datadas entre 1747 e 1777. Fez bustos e estátuas para igrejas de Florença e colaborou no monumento a Galileu.<sup>59</sup>

Giuseppe Brocetti - Escultor, arquitecto e medalhista, nascido em 1684, em Florença, e falecido em 1733. Tem várias obras para igrejas florentinas: estátuas da «Fé» e da «Caridade» para S. Lourenço; e estátuas e decorações em estuque para Santa Lucia in Prato, entre outras<sup>60</sup>.

Giuseppe Lironi - Escultor romano (1681-1749), pertence a uma família de escultores dos séculos XVII-XVIII, e foi, a partir de 1733, membro da Academia de S. Lucas, em Roma. Entre as suas obras mais importantes, contam-se uma «Justiça» para a Capela Corsini, em S. João de Latrão, relevos de estuque, para Santa Maria della Scala, outro relevo para Santa Maria Maior e uma «Prudência» e uma «Esperança» para S. Pedro. Fez ainda a máscara sobre a

inscrição, à entrada do Bosco Parrasio e preparou um modelo de Apolo, para colocar por cima desta. No entanto, e embora lhe seja atribuído o «S. Bruno», segundo Jennifer Montagu, o seu nome não aparece em nenhuma das estátuas de Mafra<sup>61</sup>.

Giuseppe Maria Frascari - Pintor e escultor em Roma, activo na primeira metade do século XVIII, é autor do «S. Gregório Taumaturgo» da fachada da Basílica de S. João de Latrão<sup>62</sup>.

Giuseppe Piamontini - Escultor e cinzelador, nasceu em Florença, em 1664, e faleceu em 1742. Foi discípulo de G. B. Foggini e Ercole Ferrata. Fez duas estátuas alegóricas, o «Pensamento» e a «Fortuna», para a Capela de S. José na SS. Annunziata de Florença, e a «Morte de Laocoonte» (Museu Nacional de Munique)<sup>63</sup>.

Giuseppe Rusconi - Nasceu em 1687 e faleceu em 1758, tendo sido, juntamente com Maini, um continuador da tradição classicizante de Camillo Rusconi, de quem foi discípulo predilecto e cuja estátua de Santo Inácio para S. Pedro completou. São de sua mão os anjos do Cibório de Santa Prassede e a «Fortaleza» para a Capela Corsini de S. João de Latrão<sup>64</sup>.

Pietro Bracci - Nasceu em Roma, em 1700 e faleceu em 1773. Foi discípulo de Camillo Rusconi e venceu, tal como

Filippo della Valle, o Concurso Clementino na Academia de S. Lucas, da qual viria a ser presidente, em 1756. Alcançou celebridade com o busto de Bento XIII(1724-1730)<sup>65</sup> para Santa Maria Maior. É também autor de duas estátuas de Clemente XII, do túmulo de Maria Sabieska e da estátua de Bento XIV, para S. Pedro de Roma, do baixo-relevo «S. João Baptista diante de Herodes» para S. João de Latrão, e das já referidas esculturas da Fontana Trevi (1759-62). Para a Corte portuguesa realizou ainda as estátuas de estuque branco para o mausoléu de D. João V em Roma. Segundo Robert Smith, foi "o maior imaginário italiano de então" e, para Giulio Carlo Argan representa o retomar da tradição berniniana, mas com um carácter pictórico mais superficial.

Contudo, para José Fernandes Pereira, as obras de Mafra correspondem à sua primeira fase, menos inventiva, mais comprometida com a estética de Rusconi<sup>66</sup>.

Simone Martinez - Escultor originário de Messina, morreu em Turim, em 1763. Em 1707-8, estava em Roma, onde era discípulo da Academia de S. Lucas e ganhou dois anos seguidos o primeiro prémio para terracotas em relevo, no Concurso Clementino da mesma Academia. Em 1736 já estava em Turim, onde foi *Scultore del Re* e dirigiu a Escola de Escultura. Aí fez as estátuas de Nereides e Tritões dos Jardins do Palácio Real<sup>67</sup>.

Vincenzo Foggini - Escultor florentino, filho de Giovanni Battista Foggini, activo entre 1736 e 1755. Fez a estátua equestre de Francisco I para o Arco de Triunfo da Porta de S. Gallo, em Florença. Colaborou com a estátua da «Astronomia» para o Monumento a Galileu, em Florença (1737). No entanto, Pier Paolo Quieto fala de um Francesco Foggini, que enviou para Mafra o «S. Tadeu», datado de 1732.<sup>68</sup>

NOTAS:

- <sup>1</sup>Jennifer Montagu, "João V and Italian Sculpture" in The Age of the Baroque in Portugal, Yale University Press, New Haven and London, 1993, p. 81
- <sup>2</sup>Sobre este tema, ver José Fernandes Pereira, Retórica da Perfeição, op. cit., Livro II - A Escultura, 15. e 16.
- <sup>3</sup>Ayres de Carvalho, A Escultura em Mafra, Ed. do Autor, Mafra, 1950; D. João V e a Arte do seu Tempo, vol. II, Ed. do Autor, Lisboa, 1962
- <sup>4</sup>Jennifer Montagu, op. cit., p. 82
- <sup>5</sup>Ayres de Carvalho, D. João V e a arte do seu tempo, op. cit., vol. II, p. 416
- <sup>6</sup>Idem, ibidem, p. 420
- <sup>7</sup>Rudolf Wittkower, Art and Architecture in Italy, 1600-1750, Pelican History of Art, Penguin Books, 3<sup>rd</sup> revised ed., 1973, London
- <sup>8</sup>Pier Paolo Quieto, Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII secolo, Relazione, 1988, pp. 21-22
- <sup>9</sup>Jennifer Montagu, op. cit., p. 84
- <sup>10</sup>Idem, ibidem
- <sup>11</sup>José Fernandes Pereira, op. cit., Livro II, 2ª parte
- <sup>12</sup>Jennifer Montagu, op. cit., p. 82
- <sup>13</sup>Merveilleux, "Memórias Instructivas..." in Castelo Branco Chaves, O Portugal de D. João V visto por três forasteiros, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1983, p. 187
- <sup>14</sup>José Fernandes Pereira, op. cit., pp. 582-83
- <sup>15</sup>Ayres de Carvalho, D. João V e a arte do seu tempo, op. cit., p. 405 (carta de 10 de Maio de 1730)
- <sup>16</sup>Pier Paolo Quieto, op. cit., p. 71
- <sup>17</sup>Emilio Lavagnino, L'Opera del genio italiano all'estero, vol. unico, La Libreria dello Stato, 1940, p. 99; Jennifer Montagu, op. cit., p. 82
- <sup>18</sup>Ayres de Carvalho, op. cit., p. 413 (Carta de 3 de Janeiro de 1731)
- <sup>19</sup>Idem, ibidem, p. 413 (Carta de 10 de Janeiro de 1731)
- <sup>20</sup>Jennifer Montagu, op. cit., pp. 84-85
- <sup>21</sup>Jennifer Montagu, op. cit., p. 84
- <sup>22</sup>Ayres de Carvalho, op. cit., p. 411 (carta de 27 de Setembro de 1730)
- <sup>23</sup>Idem, ibidem, p. 413, (carta de 17 de Janeiro de 1731)
- <sup>24</sup>A primeira enumeração destas esculturas que conhecemos é a que consta da "Relação Das Couzas mais notaveis do Real Convento de N. S. e S. Antº junto a Mafra", incluída nas notícias de 18 de Junho de 1740 por Luiz Montez Mattoso, Ano Noticioso e Historico, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1934; sobre o assunto, ver José Fernandes Pereira, op. cit., Livro II, 4. A Iconografia do interior da Igreja
- <sup>25</sup>Segundo o Dr. Paulo Barata, do Palácio Nacional de Mafra, o provável autor do «Anjo Tutelar» é o escultor belga

- Laurent Delvaux - citado por José Fernandes Pereira, op. cit., p. 588, nota 135.
- <sup>26</sup>Ayres de Carvalho, A Escultura de Mafra, Lisboa, 1950
- <sup>27</sup>Emilio Lavagnino, L'Opera del Genio Italiano all'Estero, op. cit., p. 99
- <sup>28</sup>Idem, ibidem
- <sup>29</sup>Idem, ibidem
- <sup>30</sup>Luis Xavier da Costa, As Belas Artes Plásticas em Portugal no século XVIII, Lisboa, 1935
- <sup>31</sup>Pier Paolo Quieto, "O monumento de Mafra" in D. João V de Portugal e a sua influência na arte italiana do século XVIII, Elo, Lisboa, Mafra, 1990, p. 82
- <sup>32</sup>Idem, ibidem
- <sup>33</sup>Ayres de Carvalho, A Escultura de Mafra, op. cit., p. 24
- <sup>34</sup>Pierpaolo Quieto, op. cit., 1988, pp. 68-69
- <sup>35</sup>Ayres de Carvalho, D. João V e a arte do seu tempo, op. cit. p. 406
- <sup>36</sup>Pier Paolo Quieto, op. cit., 1990, p. 76
- <sup>37</sup>Jennifer Montagu, op. cit., p. 83
- <sup>38</sup>José Fernandes Pereira, op. cit., p. 577
- <sup>39</sup>Idem, ibidem
- <sup>40</sup>Idem, ibidem, p. 582
- <sup>41</sup>Idem, ibidem, p. 585
- <sup>42</sup>Thieme-Becker, vol. 7, 1912  
Bénézit, tomo 2  
Emilio Lavagnino, op. cit., p. 100  
Pier Paolo Quieto, op. cit., 1990, pp. 81-82
- <sup>43</sup>Thieme-Becker, vol. 3, 1909  
Bénézit, tomo 1
- <sup>44</sup>Thieme-Becker, vol. 25, 1931,  
Emilio Lavagnino, op. cit., p. 100  
Pier Paolo Quieto, op. cit., 1990, p. 82  
Jennifer Montagu, op. cit., p. 84
- <sup>45</sup>Thieme-Becker, vol. 27, 1933  
Bénézit, tomo 6
- <sup>46</sup>Thieme-Becker, vol. 23, 1929  
Bénézit, tomo 4  
Emilio Lavagnino, op. cit., pp. 99-100  
José Fernandes Pereira, op. cit., p. 584  
Jennifer Montagu, op. cit. p. 84
- <sup>47</sup>Thieme-Becker, vol. 25, 1931  
Bénézit, tomo 6  
Emilio Lavagnino, op. cit., p. 99  
José Fernandes Pereira, op. cit., p. 576  
Jennifer Montagu, op. cit., pp. 82-83
- <sup>48</sup>Thieme-Becker, vol. 34, 1940  
Bénézit, tomo 8  
Jennifer Montagu, op. cit. p. 84
- <sup>49</sup>Guida alla Mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, Roma, 3 dicembre 1990 - 31 gennaio, 1991, ed. Argos, p. 125, nº 58 a nº 69
- <sup>50</sup>Ibidem, nº 114, p. 151
- <sup>51</sup>Thieme-Becker, vol. 34, 1940  
Wittkower, op. cit.

- Giulio Carlo Argan, Storia dell'Arte Italiana, vol. 3, Sansoni Ed., Firenze, X ristampa, 1980, p. 452
- <sup>52</sup>Guida alla Mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, p. 105, nº 20
- <sup>53</sup>Pier Paolo Quieto, op. cit., 1990, p. 82
- José Fernandes Pereira, op. cit., p. 578
- <sup>54</sup>Thieme-Becker, vol. 30, 1936
- Bénézit, tomo 7
- Pier Paolo Quieto, op. cit., 1990, p. 76
- Jennifer Montagu, op. cit., p. 84
- <sup>55</sup>Thieme-Becker, vol. 12, 1916
- Bénézit, vol. 4
- <sup>56</sup>Thieme-Becker, vol. 23, 1929
- Bénézit, tomo 5
- José Fernandes Pereira, op. cit., p. 583
- Jennifer Montagu, op. cit., pp. 84-85
- <sup>57</sup>Thieme-Becker, vol. 29, 1935,
- Bénézit, tomo 7
- Pier Paolo Quieto, op. cit., 1990, p. 82
- <sup>58</sup>Thieme-Becker, vol. 3, 1909
- Bénézit, tomo 1
- Emilio Lavagnino, p. 100
- Pier Paolo Quieto, p. 82
- Jennifer Montagu, p. 84
- <sup>59</sup>Thieme-Becker, vol. 33, 1939
- Bénézit, tomo 8
- <sup>60</sup>Thieme-Becker, vol. 5, 1911
- José Fernandes Pereira, op. cit., p. 588
- <sup>61</sup>Thieme-Becker, vol. 23, 1929
- Bénézit, tomo 5
- Pier Paolo Quieto, op. cit., p. 81
- José Fernandes Pereira, op. cit., p. 585
- Jennifer Montagu, op. cit., p. 82
- <sup>62</sup>Thieme-Becker, vol. 12, 1916
- Bénézit, tomo 4
- Emilio Lavagnino, op. cit., p. 99
- <sup>63</sup>Thieme-Becker, vol. 25, 1931
- Bénézit, tomo 6
- José Fernandes Pereira, op. cit., p. 588
- <sup>64</sup>Thieme-Becker, vol. 29, 1935
- Pier Paolo Quieto, op. cit., 1990, p. 81
- <sup>65</sup>Guida alla Mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, nº 113, p. 150
- <sup>66</sup>Thieme-Becker, vol. 4, 1910
- Robert C. Smith, Os mausoléus de D. João V nas quatro partes do Mundo, Separata da «Revista da Faculdade de Letras, Lisboa, 1955
- Giulio Carlo Argan, op. cit., p. 454
- Pier Paolo Quieto, op. cit., 1990, p. 81
- José Fernandes Pereira, op. cit., p. 581
- <sup>67</sup>Thieme-Becker, vol. 24, 1930
- Bénézit, tomo 5
- Jennifer Montagu, p. 84
- <sup>68</sup>Thieme-Becker, vol. 12, 1916

Pier Paolo Quieto, op. cit., 1990, p. 82  
José Fernandes Pereira, op. cit., pp. 586-87

Obs.: Nos casos em que os dados biográficos sobre os artistas são muito escassos, constatámos que o Dicionário de Bénézit traduz, quase integralmente, o texto de Thieme-Becker, pelo que nos socorremos do primeiro como apoio à tradução do alemão e não como referência de base.

## A pintura

As obras pictóricas encomendadas por D. João V para Mafra foram, em parte, destruídas pelas condições de humidade, e os retábulos pintados foram substituídos, como dissémos, por outros, esculpidos em relevo. No entanto, sabe-se que todos os altares e lunetas tinham sido ornamentados com o que podemos considerar a melhor pintura da época, feita por artistas nacionais e estrangeiros.

Entre os primeiros conta-se Vieira Lusitano, que se formou em Roma, para onde foi em 1712, estudando junto de Benedetto Luti e Trevisani, tendo em 1716 alcançado o terceiro lugar no Concurso Clementino da Academia de S. Lucas, com um desenho representando «Urania», de Campidoglio<sup>1</sup>. Pintou para Mafra a «Sagrada Família», que depois da chegada do quadro de Masucci foi colocada num altar do Convento; não obstante, Correia de Abreu, na sua correspondência, dele diz que "*foy tambem hum singular quadro*"<sup>2</sup>.

Outro dos artistas nacionais que trabalhou para Mafra foi André Gonçalves, que embora não se deslocasse a Itália, estudou em Lisboa com o pintor genovês Giulio Cesare di Teminè. Dele Pierpaolo Quieto diz que segue a maneira típica da pintura romana e bolonhesa, como pode notar-se na grande tela da «Assunção», no palácio de Mafra, que o mesmo investigador considera inspirada pela que Guido Reni pintou para a igreja de Santo Ambrósio de Génova<sup>3</sup>. Também a «Virgem e S. Pedro de Alcântara» da Capela à esquerda do altar-mor

da Basílica de Mafra e a grande tela da portaria-mor, representando a «Virgem com o Menino que aparece a Santo António» mostram influências da «Virgem em Glória e os Santos protectores de Bolonha», igualmente de Reni e do quadro de Maratti, em Santo André do Quirinal<sup>4</sup>, obras conhecidas provavelmente através de gravuras.

O terceiro artista português que trabalhou para Mafra foi Inácio de Oliveira Bernardes, filho do grande pintor de azulejos, António de Oliveira Bernardes, que estudou na Academia de Portugal em Roma, e é autor do «S. Francisco recebendo os estigmas» da Sacristia, sendo-lhe ainda atribuídos os quadros que se encontram nas capelas dos torreões: a norte, «S. José trabalhando como carpinteiro» e, a sul, «Virgem com o Menino». Segundo Pierpaolo Quieto, as suas pinturas, pela composição e cor clara mostram como o pintor se aproximava dos objectivos que seriam típicos de um Marcello Leopardi<sup>5</sup>.

Entre os artistas estrangeiros, para além dos italianos que são os mais representados em Mafra, destaca-se, no entanto, Pierre Antoine Quillard, que, como já vimos, veio para Portugal com o naturalista Merveilleux e se tornou pintor régio, até à sua morte prematura, em 1733. São-lhe atribuídos «A Ceia», da Capela do Campo Santo; o «Lava-pés», por ele assinado, e uma das suas últimas obras, transferida da Portaria-mor para o palácio<sup>6</sup>; e uma «Coroação da Virgem». Deste pintor diz Pierpaolo Quieto que, mais do que a influência de Watteau, que tradicionalmente se lhe atribui,

mostra estar ligado aos exemplos de uma pintura que precisamente naqueles anos chegava a Mafra<sup>7</sup>.

Mas tal como em relação à escultura, D. João V escolheu a Itália para a pintura que destinava a Mafra, tendo feito encomendas a um conjunto de importantes pintores, dos quais destacamos: Pietro Bianchi, Sebastiano Conca, Corrado Giaquinto, Agostino e Lorenzo Masucci, Solimena, Francesco Trevisani, Giovanni Odazzi, Emmanuele Alfani e Pompeo Batoni<sup>8</sup>.

Para compreendermos o critério de escolha de D. João V, temos de conhecer, tal como fizémos para a escultura, a posição destes pintores na pintura italiana do século XVIII. Em primeiro lugar, há que salientar que dos principais centros artísticos da Itália de então - Nápoles, Roma, Bolonha, Génova e Veneza - a escolha do nosso rei se limita a pintores das duas primeiras cidades, e de influência bolonhesa.

É significativo que no século XVIII Nápoles tenha surgido como centro artístico de primeira importância, com características algo diferentes do tenebrismo do século XVII, herança de Caravaggio continuada por Ribera. Aí se desenvolvia uma pintura decorativa a fresco, que funde o colorismo veneziano com a grande "maniera" do romano Pietro da Cortona. Esta síntese foi realizada por Luca Giordano (1634-1705), cuja obra não se limita a Nápoles, mas se estende a toda a Itália e ainda à Áustria e a Espanha.

O continuador mais directo de Luca Giordano foi precisamente Francesco Solimena, que dominou a pintura napolitana sem contestação durante a primeira metade do século XVIII. Depois da morte de Luca Giordano, subiu os preços das suas pinturas e teve muitíssimas encomendas. Além do pintor já referido, sofreu também influências de Cortona, Lanfranco, de quem tirou a composição serpenteante, e Preti. As suas composições são cuidadosamente construídas, mas observando-as, G. C. Argan afirma que é fácil distinguir os meios de que se serve para conseguir o efeito final: "la prospettiva, l'illuminazione, il colore, i tipi delle figure e dei loro gesti. (...) Ricorrerà sempre ad un'architettura con grandi arcate per dar spazio al fondo e con gradinate in primo piano per far precipitare la composizione addosso agli spettatori; si servirà di un'illuminazione forte, da riflettore, che imprime alla composizione un'oscillazione luministica che accompagna il tumulto delle masse; (...). Varia le figure e i gesti, ma sulla base di tipi costanti: il re, la regina, il grande sacerdote, l'angelo; sdegno, timore, sorpresa. Non sono persone, ma figure rettoriche"<sup>9</sup>. Para Wittkower, as poses são estudadas e a maneira académica evidente, sendo fácil distinguir figuras e grupos convencionais, derivados de autoridades como Annibale Carracci, Domenichino e mesmo Rafael<sup>10</sup>.

De Solimena não se conhece actualmente qualquer quadro em Mafra, mas na Capela do Santo Cristo (primeira da nave lateral esquerda), o retábulo em baixo-relevo,

representando Cristo crucificado, a Virgem, S. João e as Três Marias, de efeito patético, é cópia de um quadro daquele pintor.

Solimena dirigiu uma Academia em Nápoles, onde se formaram numerosos pintores, como Corrado Giaquinto. Em Mafra, de sua autoria, conta-se uma «Crucificação», com a Virgem, S. João Evangelista e a Madalena, hoje no Palácio, mas que foi executada para a primeira capela à esquerda, dedicada a Jesus crucificado<sup>11</sup>. Pierpaolo Quieto<sup>12</sup> pensa que esta pintura deve ter sido uma das que vieram na Nau Tholley, em 1731, juntamente com o baixo-relevo de Monaldi<sup>13</sup>. Giaquinto teria então 26 anos e mostrava influência da «Crucificação» de Reni, destinada aos Capuchinhos e hoje na Pinacoteca Nacional de Bolonha. Segundo aquele investigador italiano, uma pintura de reduzidas dimensões, que se encontra na Igreja da Boa Hora, em Lisboa, é talvez o esboço do quadro de Mafra<sup>14</sup>.

É também da autoria de Giaquinto, um «Pentecostes»<sup>15</sup>, que se encontra no Palácio de Mafra, provavelmente realizado para a Capela de S. João Baptista, quando Masucci se encontrava doente, por decisão de Manuel Pereira de Sampaio, mas que D. João V recusou, pois só aceitava na sua Capela obras do seu pintor preferido<sup>16</sup>. No entanto, a obra foi paga em 1746, e, no ano seguinte, fez parte da expedição para Lisboa de numerosos quadros, para a Patriarcal e para S. Roque<sup>17</sup>.

A Sebastiano Conca, outro discípulo de Solimena, são atribuídos, precisamente um «Baptismo de Cristo» (hoje no Palácio), que deve ter sido igualmente encomendado por Manuel Pereira de Sampaio, quando da doença de Masucci<sup>18</sup>. Esta obra, executada em 1746, é feita com rápidas pinceladas, como se trabalhasse para um grande esboço<sup>19</sup>.

Pierpaolo Quieto atribui também a um pintor do seu círculo uma «Virgem que aparece a S. Pedro de Alcântara», que se encontrava na Casa *De Profundis* e está actualmente no Palácio. Segundo o referido investigador, esta pintura recorda o seu estilo quer na colocação quer no tratamento dos panos, quer no desfazer-se da superfície pictórica própria de algumas das suas obras<sup>20</sup>.

No Guia da Exposição «Roma Lusitana-Lisbona Romana», é referida uma tela do mesmo tema, proveniente da Capela de S. Pedro de Alcântara, de que se desconhece a data e a paternidade. As características estilísticas apontam para o círculo de Sebastiano Conca e mostram fortes ligações com o estilo de Corrado Giaquinto<sup>21</sup>.

São ainda atribuídos a Conca uma «Conceição»<sup>22</sup>, transferida da Igreja para o Palácio, e a «Assunção da Virgem», da enfermaria, anteriormente na Capela Real do Palácio; para Pierpaolo Quieto, esta obra está próxima da «Assunção e Anjos» da Galeria Nacional de Parma e do Museu da Catedral de Cuenca, em que o pintor se aproxima muito de Michele Rocca<sup>23</sup>.

A «Imaculada Conceição», que se encontra na Sala dos Actos do Palácio de Mafra, recentemente foi aproximada do estilo de Pompeo Battoni, por Pierpaolo Quieto<sup>24</sup>. Este artista, cujo nome não se encontrava até hoje ligado às encomendas para Mafra, constitui a grande novidade trazida por este investigador, que adiante analisaremos. Trata-se de um tema caro aos franciscanos, que teria certamente um significado moralizante na Sala dos Actos. É verosímil que tenha sido feito à volta de 1730, época em que na oficina de Conca também trabalhava Giaquinto<sup>25</sup>.

Uma outra pintura, que deveria encontrar-se na terceira capela do lado esquerdo da Basílica, inspirou um desenho de Vieira Lusitano, hoje no M.N.A.A., em que, segundo o mesmo Pierpaolo Quieto, o anjo ofertante evoca as primeiras experiências de Conca em Roma, quando o gosto dos patronos o fazia virar-se para o exemplo de Maratti<sup>26</sup>.

Outro importante centro artístico representado em Mafra foi, como dissemos, Roma, onde para além de pintores de origem napolitana, estavam presentes outras correntes. As pinturas que se encontram em Mafra mostram-nos, segundo Pierpaolo Quieto, a evolução da pintura romana, desde Pietro de Petri a Agostino Masucci, herdeiros da tradição de Maratti, naquele último aprofundada pelo estudo de Rafael; a Odazzi, que em Mafra concluiu a sua experiência que, para além de Maratti, derivava da sua aprendizagem com Gaulli; a Pietro Bianchi e a Battoni, que ainda bastante jovem,

revelava à corte portuguesa a sua primeira fase, enquanto na Estrela está documentada a última<sup>27</sup>.

De todos estes pintores, um dos mais famosos na época era Agostino Masucci, que, para além das obras que fez para Mafra, trabalhou igualmente para a capela-mor da catedral de Évora e fez os três cartões para os mosaicos da Capela de S. João Baptista, em S. Roque<sup>28</sup>.

A primeira obra que realizou para Mafra foi a «Sagrada Família», assinada e datada: "*Agostinus Massucci faciebat in anno MDCCXXI*", que seria colocada no altar homónimo no braço esquerdo do transepto. O facto desta obra ter uma data pouco posterior ao início da Basílica deve, segundo Pierpaolo Quieto, fazer supor que já existia na época um projecto bastante preciso para o interior, que permitia saber as medidas exactas das pinturas a colocar nos altares.

Esta pintura parece ter causado uma impressão muito profunda em D. João V e justifica a preferência que, a partir daí, o rei sempre demonstrou por Masucci, especialmente quando da realização dos cartões para os mosaicos da Capela de S. João Baptista<sup>29</sup>. De facto, Correia de Abreu, na sua correspondência, dá disso testemunho: "*As pinturas pã os Altares de Mafra (...) não tiverão nada de admiração, e só o quadro da Sagrada Família q fes Massucci levou os Aplauzos...*"<sup>30</sup>.

E, alguns dias depois, Correia de Abreu insistia no gosto do soberano: "*S. Mag. de se não satisfaz cada ves mais,*

de ver o Painel da Sagra Familia q fes Agº Massucci, e assim me ordenou dicesse a VR<sup>ma</sup> q lhe desse mil Louvores..."<sup>31</sup>.

Masucci não é um pintor muito apreciado actualmente, mas na sua época "foi tido em altíssima consideração"<sup>32</sup>.

Na mesma carta acima referida, se afirma como D. João V esperava com ansiedade "... o quadro da SS.<sup>ma</sup> Trind. e coroando N. Srê q elle [Masucci] está fazendo da mesma grandeza..."<sup>33</sup>, destinado ao altar do braço direito do transepto. Esta tela não volta a ser referida na correspondência portuguesa. A tela do mesmo título existente no Palácio de Mafra, foi recentemente considerada como atribuível a Francesco Mancini<sup>34</sup>, pintor que, contudo, nunca é referido nos documentos existentes<sup>35</sup>.

Esta obra é, de facto, mais virada para o que Pierpaolo Quieto chama a poética do rococó<sup>36</sup>, e é quase contemporânea da «Assunção», que Masucci realizou para o altar-mor de Évora, cuja encomenda data de 1728.

Agostino Masucci será também o autor de uma «Anunciação» que se encontra no Palácio de Mafra, muito semelhante a uma outra «Anunciação» de Monte Leone de Spoleto, datada e assinada de 1723<sup>37</sup>.

Mas da oficina de Masucci, outras obras vieram para Mafra. Assim, a «Ceia em Emaús», do refeitório do Convento, que à primeira vista se poderia atribuir ao próprio Agostino, mostra outro pintor que absorveu e desenvolveu as sugestões e os ensinamentos do mestre romano e do qual apreendeu o estilo e a poética, provavelmente o filho,

Lorenzo, e não Solimena, a quem tradicionalmente era atribuída esta pintura<sup>38</sup>.

Outro dos pintores que dominou em Roma no primeiro quartel do século XVIII foi Benedetto Luti, com o qual estudou Vieira Lusitano e também o pintor genovês Pietro Bianchi. Os seus contactos com Portugal podem ter sido proporcionados quer por intermédio de Vieira Lusitano, seu condiscípulo no atelier de Luti, quer através dos contactos que manteve com os escultores Bracci, Maini e della Valle, podendo, como já referimos, ser de sua autoria o conjunto de modelos em barro das esculturas de Mafra. Sabe-se que, em 1724, Alexandre de Gusmão lhe comprou uma obra de Benedetto Luti, por ele terminada, representando «O Arcanjo Gabriel e S. Sebastião, S. Roque e Santo Eusébio», que se destinava originalmente a uma igreja de Turim. A tela destinava-se à igreja de S. Vicente de Fora, mas perdeu-se-lhe o rasto<sup>39</sup>.

Em Mafra, é de sua autoria o «Cristo irado contra o mundo» que se encontra na portaria-mor, e é-lhe também atribuído o «Cristo, Virgem, S. Domingos e S. Francisco», que se encontra no palácio, provavelmente destinado à segunda capela da direita, segundo Ratti<sup>40</sup>.

Na pintura de Bianchi, encontram-se influências de Carracci, Guercino e Reni, ou seja, da Escola de Bolonha, e, conseqüentemente, de um "dato clássico tradicional", comportando embora "alusões a uma equilibrada componente do «rococó»"<sup>41</sup>.

As obras de Bianchi foram provavelmente enviadas para Portugal por Gusmão, segundo a correspondência de Ratti, citada por Quieto: "... quindi il Guzman ordinó al Bianchi un altro quadro della Vergini co' Santi S. Domenico e S. Francesco d'Assisi che pure fu a Lisbonna trasmesso"<sup>42</sup>.

Não muito longe do estilo monumental de Luti estava Francesco Trevisani. Foi também mestre de Vieira Lusitano depois da morte de Luti. Desde logo se relacionou com Portugal. Em Roma, pintou um «Êxtase de S. Francisco» para a Capela Savelli em Santa Maria in Aracoeli, por encomenda do Padre Fonseca e Évora. A obra foi exposta ao público em Outubro de 1729, tendo obtido ampla aprovação "per il suo amabile linguaggio figurativo di tono arcadico"<sup>43</sup>.

Em 1724 recebeu o grau de Cavaleiro da Ordem de Cristo, certamente pela sua colaboração na Academia de Portugal em Roma. Em 1730, pintou a «Virgem com o Menino e Santo António», que se encontra ainda hoje no seu local de origem, no altar-mor da Basílica.

A impressão causada por esta pintura não foi muito favorável, como se comprova, pela leitura da correspondência de Correia de Abreu: "O Painei de Trevisani ainda q a mim me não dezagrada, cá se esperava couza melhor..."<sup>44</sup>. Mas esta apreciação, segundo Pierpaolo Quieto poderia referir-se a um primeiro esboço do quadro, que se encontra na Sacristia de Santa Cruz de Coimbra<sup>45</sup>. Segundo o mesmo autor, este quadro de Coimbra está bastante próximo de uma versão de Santo António que Trevisani pintou em 1719 para a Igreja dos

Estigmas de S. Francisco, em Roma, do que se deduz que já nesses anos o pintor estaria preparando o quadro de Mafra<sup>46</sup>.

Ainda se encontram em Mafra obras de outros pintores italianos de menos renome, como Emanuele Alfani, autor de uma «Sagrada Família», assinada e datada de 1730, possivelmente destinada ao Convento<sup>47</sup>. Este pintor é igualmente autor de algumas obras para a Catedral de Évora, o que faz supor que teria certa importância na época, embora pouco se saiba sobre ele: desconhece-se o local e data de nascimento, mas as obras que fez mostram adesão aos modelos mais representativos da época<sup>48</sup>. Activo em Perugia, terá falecido depois de 1730<sup>49</sup>.

Giovanni Odazzi, pintor romano, é provavelmente o autor de uma «Imaculada Conceição»<sup>50</sup>, actualmente no Palácio, mas que se devia destinar à Capela da mesma invocação na Basílica, à direita do altar-mor. Esta atribuição de Pierpaolo Quieto baseia-se num texto das *Vidas de pintores, escultores e architectos...* de Pascoli, onde se diz que, enquanto pintava duas lunetas e a abóbada da igreja de Santa Bárbara em Rieti, Odazzi "...faceva un gran quadro, che fu spedito con altri, che da altri scelti pittori si facevano per il re del Portogallo, e vi figurò la Concezione della Madona"<sup>51</sup>.

Segundo o mesmo investigador italiano, esta obra ultrapassa os ensinamentos de Maratti e Gaulli - de quem o pintor foi discípulo - no sentido do «rococó»<sup>52</sup>.

Filippo Laurenzi, pintor igualmente pouco conhecido, é o autor da «Última Ceia», assinada e datada de 1730, que se encontra na Capela de S. Pedro de Alcântara, à esquerda do altar-mor. No entanto, o estilo deste pintor não está longe da maneira de Agostino Masucci e mais ainda, de seu filho Lorenzo, conhecendo-se algumas obras suas em Roma («S. Nicola di Bari» para S. Nicolau Tolentino, e «Visão de S. Pascoal Baylon» para a Igreja dos Estigmas de S. Francisco<sup>53</sup>).

Outras pinturas são de atribuição incerta: é o caso da «Virgem e Santo António» da Sala de Espera, muito próxima da que Maratti pintou para Santo André do Quirinal e que deve ser obra de um seguidor daquele mestre<sup>54</sup>, se não é da autoria do português André Gonçalves.

O mesmo acontece com a «Virgem com o Menino e Santos», hoje no Palácio, mas que se destinava provavelmente ao altar dos Santos Confessores, na Basílica, e que mostra influências da pintura de Verona e Bolonha. Pierpaolo Quieto sugere que o seu autor possa ter sido o pintor, restaurador e historiador de arte Pietro Guarienti, que por esses anos esteve em Portugal e trabalhou para a Corte e principais casas nobres<sup>55</sup>.

Outras obras perderam-se, como a pintura representando «Mártires franciscanos adorando a Virgem», que estaria na terceira capela da direita, segundo um manuscrito do século XIX, referido Pierpaolo Quieto<sup>56</sup>. Esta pintura deve ser de Giacomo Zoboli, que na sua *Nota di alcuni*

*dipinti*, cita precisamente uma pintura feita para o rei de Portugal e representando «Molti santi dell'ordine di S. Francesco oranti avanti la Madonna», de que existem em Roma desenhos preparatórios<sup>57</sup>. Realizou várias obras para Portugal, entre as quais um esboço representando o «Triunfo da Fé», para o rei D. João V (Pinacoteca Cívica de Modena)<sup>58</sup>. Na sua *Nota di alcuni dipinti*, o artista refere uma obra representando «La Fede sulle nuvole ai piedi della Croce che invita le nazioni all'adorazione con vari emblemi allusivi alli dati ecclesiastici, monarchia, colla veduta in lontano della città di Lisbona e demonii cacciati da un angelo». Esta obra foi encomendada em 1742 e foi paga entre 1745 e 1747, não sabemos aonde se destinava e perdeu-se. Embora nunca tenha vindo a Portugal, Zoboli pintou no fundo do quadro o Palácio Real de Lisboa com o conhecido Torreão<sup>59</sup>.

Zoboli pintou ainda uma «Madona appare a S. Andrea Corsini» para a igreja do Menino Jesus, por encomenda do português Monsenhor Cristóvão de Almeida, protonotário apostólico, em 1738, e um «S. Francisco de Sales e la Beata Giovanna Francesca Frenyot di Chantal», oferecido pela rainha D. Maria Bárbara de Bragança, filha de D. João V, a um convento madrileno<sup>60</sup>. Realizou também uma pintura para a igreja de Santa Cruz de Coimbra, documentada por um pagamento de três desenhos<sup>61</sup>, e duas pinturas para a Igreja dos Capuchinhos de Lisboa<sup>62</sup>, como a seu tempo veremos.

A grande novidade da obra de Pierpaolo Quieto parece-nos ser, no entanto, a atribuição de algumas obras de Mafra a Pompeo Battoni, artista cuja actividade para Portugal já era conhecida no que se refere à segunda metade do século XVIII e que assim nos aparece trabalhando para a Corte Portuguesa em princípio de carreira.

Pierpaolo Quieto atribui-lhe a «Virgem com o Menino em Glória», da Sala dos Actos, como vimos anteriormente considerada de Sebastiano Conca, assim como um busto da Virgem, existente no Palácio. Em relação à primeira obra, a principal dificuldade que o referido investigador encontra para poder atribuí-la a Conca é a composição, claramente piramidal, com o Padre Eterno no vértice da pirâmide e os dois anjos formando a base, esquema compositivo marcadamente renascentista e que está de acordo com as fontes rafaelescas de Battoni.

A comparação com outras telas do mesmo tema (da Princeton University e do Museu de Arte de Toledo, Ohio), uma das quais assinada e datada de 1747, e a referência a uma tela realizada para Lisboa, também em 1747, conduzem Anthony Clark e Pierpaolo Quieto, na esteira do primeiro, a atribuir a tela de Mafra a Battoni<sup>63</sup>. O mesmo autor afirma que as três obras referidas devem considerar-se consequência de uma mesma matriz, de uma mesma ideia, de uma mesma mão<sup>64</sup>. Comparando esta obra com outras de Battoni, encontra semelhanças nos pigmentos, no tratamento e iluminação dos panejamentos e no desenho do Menino Jesus. São também muito

claras as influências de Masucci e de Conca, o que não surpreende, porque Batoni foi, durante um curto período, discípulo deste último mestre. A importância que revestia a encomenda para a Sala dos Actos, justificaria a escolha de um mestre com a popularidade que Batoni já tinha alcançado nos anos 40.

Pierpaolo Quieto considera igualmente de Batoni o quadro devocional que se encontra no Palácio, representando um busto da Virgem, com as mãos cruzadas sobre o peito e os olhos levantados para o céu, numa expressão muito cara à pintura da Contra-reforma. Estes pequenos quadros eram muitas vezes oferecidos, havendo vários outros semelhantes na obra de Batoni. Também aqui é clara a influência de Masucci<sup>65</sup>.

Com a atribuição destas obras a Batoni, fecha-se o círculo de grandes pintores romanos que trabalharam para D. João V e, mais especificamente para Mafra, onde, lado a lado, com uma magnífica colecção de esculturas, deviam também figurar pinturas dos mais consagrados artistas italianos. A substituição dos altares, a dispersão das pinturas e, até a sua deterioração, têm-nos feito perder essa perspectiva.

*Os pintores de Mafra*

Agostino Masucci (1691-1768) - Embora actualmente pouco conhecido, relativamente a outros pintores seus contemporâneos, foi um dos mais famosos na sua época. Pintor de história e de retratos, tinha sido discípulo de Carlo Maratta, pintor eclético, herdeiro da tradição de Rafael e Tiziano, que se distinguiu na passagem do século XVII para o XVIII; o seu discípulo rivalizou com o Mestre na pintura de Madonas, ora sérias e magestosas, ora afáveis e doces. Em Roma, pintou um fresco no Jardim do Quirinal, para o Papa Bento XIV; uma «Santa Ana», na Igreja do Santíssimo Nome de Maria; uma «Sagrada Família», em Santa Maria Maior; e, em Urbino, um «S. Boaventura». Também foi popular como retratista (por exemplo, são conhecidos o retrato da Princesa Vittoria Attovisi, 1735, ou o do Cardeal Banchieri, 1738)<sup>66</sup>.

André Gonçalves - (1692-1762) É o artista que talvez melhor caracterize a situação da pintura portuguesa durante o reinado de D. João V. Na verdade, nunca se deslocou a Itália, mas formou-se na oficina de António de Oliveira Bernardes, uma das mais importantes que sem dúvida existiu em Lisboa no final do século XVII, e completou a sua formação junto do pintor genovês Giulio Cesare di Teminè.

A sua actividade está registada na Irmandade de S. Lucas entre 1711 e 1754.

Seguiu uma prática corrente na época, certamente também aprendida na oficina de Oliveira Bernardes, onde se pintavam azulejos, que era a cópia de gravuras, pelo que não foi um grande criador. Segundo Cyrillo, a única obra que verdadeiramente inventou seria um «S. Bento» existente na Capela de Santo Amaro<sup>67</sup>. Um dos seus modelos preferidos foi o pintor italiano Carlo Maratta, mas utilizou outros artistas italianos e mesmo gravuras de Rubens, se são de sua autoria certas pinturas dos Cardais<sup>68</sup>. De qualquer forma, o estilo por ele criado situa-se na tradição da pintura italiana de inícios do século XVIII - a que se designa por classicismo barroco - e o seu estilo, através dos seus discípulos e colaboradores, entre os quais se distingue Pedro Alexandrino, vai-se manter na Corte até finais do século XVIII.

Entre as suas obras, contam-se as cenas da Vida de José no Egipto, na Sacristia da Madre de Deus, cenas da vida de Santo António, na capela da mesma invocação nessa igreja, e a decoração da Capela-mor dos Paulistas.

Para Mafra, terá pintado, como dissémos, a «Assunção», hoje no palácio, a «Virgem e S. Pedro de Alcântara» da capela à esquerda do altar-mor, e a tela da portaria, representando a «Virgem com o Menino que aparece a Santo António».

Corrado Giaquinto (1703-1766) - Discípulo da academia napolitana dirigida por Solimena, veio para Roma,

onde desenvolveu a sua actividade entre 1723 e 1753. Aqui se juntou a Sebastiano Conca, também ele napolitano, com quem aprendeu o colorido; sentindo que este tipo de pintura estava a chegar a uma fase de esgotamento, renovou a emoção visual, procurando novas gamas cromáticas<sup>69</sup>; usando a luz e as cores transparentes, típicas do século XVIII, criou, segundo Wittkower, um estilo rococó que se aproxima estilisticamente de Boucher.

De Roma, Giaquinto passou a Madrid, onde sucedeu ao veneziano Jacopo Amigoni, como pintor da Corte (1753-1761), sendo também director da Academia de S. Fernando e aí permanecendo até à chegada de Mengs.

Francesco Solimena (1657-1747) - Também conhecido como o Abade Ciccio, nasceu em Nocera del Pagani di Angeli, aprendeu os rudimentos da pintura com o pai e partiu, posteriormente para Nápoles, onde estudou com Francesco di Maria; depois frequentou a Academia do Pó. Entre as suas obras mais notáveis, salientam-se a sacristia dos Padres Teatinos de S. Paulo Maior; as pinturas nos arcos das capelas da Igreja dos Santos Apóstolos; quatro pinturas para Monte Cassino e uma «Ceia» no refeitório dos Conventuais de Assis<sup>70</sup>.

Francesco Trevisani (1656-1746) - Natural de Capodistria completou a sua formação em Veneza, junto de Zanchi. Teve grande capacidade de adaptar-se aos estilos

então em moda, fazendo pinturas de gabinete em estilo rococó e doces Madonas, de grande popularidade em toda a Europa.

Entre as suas principais obras está uma «Crucificação», pertencente aos Albiccini de Forlí, considerada a sua melhor realização. Clemente XI também lhe encomendou um profeta para S. João de Latrão; pintou na cúpula da Catedral de Urbino as «Quatro partes do mundo»; existem ainda obras suas em Foligno, Camerino, Perugia, Forlí, e um «Santo António» em S. Roque de Veneza<sup>71</sup>.

Francisco Vieira de Matos, Vieira Lusitano (1699-1783) É o mais notável pintor português do período joanino. Nascido em Lisboa, o pai destinara-o à vida eclesiástica. Contudo desde cedo os seus interesses se viraram para a actividade artística, tendo iniciado a sua formação na Quinta da Boa Vista, em Carnide, onde o morgado Falcão de Gamboa mantinha uma tertúlia de intelectuais e artistas. Aí também conheceu D. Inês Helena de Lima e Melo, filha mais velha do morgado e sua futura mulher.

Devido à qualidade dos seus desenhos, em 1712 partiu para Roma, na embaixada do Marquês de Fontes, tornando-se discípulo de Benedetto Lutti e, posteriormente, de Trevisani. Em 1718, obteve o primeiro prémio no concurso da Academia de S. Lucas, com «Noé Embriagado diante dos filhos», o que prova como se integrou no gosto do barroco final italiano, vigente em Roma nos inícios do século XVIII.

Também nestes anos realizou as primeiras águas-fortes, vindo a ser igualmente um bom gravador.

Regressou a Lisboa em 1719, tendo logo recebido a encomenda de um painel do Santíssimo Sacramento para a procissão do Corpo de Deus. A 22 de Outubro desse mesmo ano era recebido na Irmandade de S. Lucas.

Do início da sua carreira é o conjunto de quadros para a Sacristia da Patriarcal, de que fazia parte um «Apostolado» logo concluído, e «Cristo Crucificado», «Flagelação», «Caminho do Calvário» e «Ecce Homo», terminados depois de 1733.

Entre as primeiras obras que chegaram até nós estão os dois painéis para a Capela de Santo António, em S. Roque, de 1720, elogiados por Pedro Alexandrino.

Fez também o perfil de D. João V para as moedas cunhadas por Mengin.

A 30 de Outubro de 1720, casou, por procuração com D. Inês, enclausurada pela família no Mosteiro de Santa Ana; foi o início de uma conturbada vida amorosa. Partiu para Roma, a fim de obter do Papa a libertação da sua mulher. Os sete anos que permaneceu em Roma contribuíram sem dúvida para completar a sua formação, tendo então pintado uma «Natividade» para Santo António dos Portugueses, e sendo promovido a Académico de mérito da Confraria de S. Lucas. Deste período conhecem-se também várias gravuras de mérito, de que se destacam «As três Parcas cortando o fio da existência a um mancebo», alusiva à morte do seu irmão, e

uma «Santa Rita de Cássia». Ilustrou também o *Compendio delle vite de Santi Orefici ed Argentieri* de Liborio Caglieri, tendo desenhado nove das dezasseis gravuras (1727).

Em 1728 regressou a Lisboa, conseguindo então que a mulher fugisse do convento para se lhe juntar. Uma gravura de «Santo António e Uma Vestal» é alusiva ao período que esteve afastado da mulher. É também desta época a gravura representando uma «Alegoria à História», destinada à Academia Real.

Em Junho de 1729 foi alvejado a tiro pelo cunhado, o que o obrigou a refugiar-se no Convento dos Paulistas, onde pintou a «Multiplicação dos Pães», «Moisés no Deserto» e «Eremitas» (1730-31).

Pintou também uma «Sagrada Família» para Mafra, que foi preterida a favor de outra pintada por Masucci. Por essa razão, ou para garantir uma vida mais segura, partiu para Itália com a mulher, tendo parado em Sevilha, onde se encontrava a Corte, e onde contactou com pintores locais, como Rubira. Aí recebeu a notícia da morte de Quillard (1733) e da sua nomeação como pintor régio. Regressou a Lisboa, vindo então a desenvolver o seu período de maior actividade. Em 1734, era ilustrador oficial da Academia de História. Estabeleceu-se em Mafra, onde pintou três frescos no tecto do palácio que habitava.

Nesta época, realizou também várias obras para a Patriarcal, nomeadamente doze quadros para os altares

laterais; entre estes contava-se uma «Assunção da Virgem», encomendada pelo próprio D. João V e de que existe um desenho preparatório a sanguínea sobre papel<sup>72</sup>

Em 1744, era-lhe concedido o grau de Cavaleiro da Ordem de Santiago da Espada.

Entre as obras realizadas como pintor régio, Cyrillo atribui-lhe o «Santo Agostinho» para a portaria da Graça (1736); «Santo António», «S. Pedro», «S. Paulo», «Sagrada Família» e «Santa Bárbara» para o Conde de Povolide (1736-40); «Sagrada Família» para o Conde de Assumar; «S. Francisco despojando-se dos fatos seculares» na Igreja do Menino Deus<sup>73</sup>.

Pintou ainda os retratos de todos os arcebispos de Lisboa, encomendados por D. Tomás de Almeida, para o Convento de Nossa Senhora da Conceição de Marvila, a que, segundo Taborda, foi acrescentado o do próprio Patriarca, por mandado de D. João V (1741)<sup>74</sup>. Na verdade, existe um outro retrato de meio corpo, do Patriarca, também atribuível a Vieira Lusitano. De facto sabe-se que o rei encomendou dois retratos do Patriarca a Vieira Lusitano, um destinado ao Palácio do Tesouro Velho, da Casa de Bragança, e outro para o Palácio de Marvila<sup>75</sup>.

Pintou ainda tectos como o da Igreja dos Mártires, que tinha sido apeado em 1746, sendo depois ornamentado com estuques de Grossi e um painel seu, representando a «Tomada de Lisboa por Afonso Henriques e Guilherme da Longa Espada»,

obra que se perdeu com o Terramoto, mas de que existe um desenho a sanguínea)<sup>76</sup>.

A actividade pictórica e de gravador de Vieira Lusitano continuou para além do reinado de D. João V, tendo praticamente terminado em 1775, ano da morte de D. Inês, em memória de quem fez uma gravura a talho-doce, onde se representa coroado de ciprestes e abraçado ao retrato da esposa. Recolheu então ao Convento do Beato em Xabregas, onde escreveu a sua autobiografia em verso, *O Insigne Pintor e Leal Esposo*.

Ainda voltou à actividade como primeiro director da Academia do Nu, fundada por Cyrillo, em 1780, que não foi por diante por incompreensão dos lisboetas da época<sup>77</sup>.

Giacomo Zoboli (Modena, 1681 - Roma, 1767)  
Retratista, pintor de história e de retábulos de altar, também lhe são atribuídas quinze águas-fortes sobre os feitos de Alois Gonzaga<sup>78</sup>.

Giovanni Odazzi (1663-1731) - Pintor e gravador romano, discípulo de Ciro Ferri e G. B. Gaulli. Tem obras em S. João de Latrão, um «S. Bruno» em Santa Maria degli Angeli e uma «Queda de Lúcifer», na igreja dos Santos Apóstolos<sup>79</sup>. Para Portugal, já tinha trabalhado para Santo António dos Portugueses («Beatas Teresa e Sancha de Portugal», cerca de 1725) e para a igreja de Aracoeli (Estandarte para a beatificação de Giacinta Marescotti, de 1727, perdido)<sup>80</sup>.

Uma primeira versão do quadro de Mafra encontra-se na igreja de S. Sebastião em Scandolaro di Foligno.

Inácio de Oliveira Bernardes (1695-1781) Pintor, arquitecto e cenógrafo, filho do pintor António de Oliveira Bernardes, foi um dos jovens enviado por D. João V para completar a sua formação na Academia de Portugal em Roma, onde estudou com Benedetto Luti e, por morte deste, com Paolo Mathei.

Regressado a Portugal desenvolveu a sua actividade como pintor, arquitecto e cenógrafo. Para além das obras que pintou para Mafra, são-lhe atribuídas a «Senhora da Arrábida», em Santa Isabel; «S. Francisco recebendo as Chagas» na igreja do Menino Deus; e em S. Francisco de Paula, cujo projecto é também de sua autoria, pintou a «Virgem com o Menino» no altar do Evangelho, a «Virgem Coroada pelos anjos» na Capela do Sacramento e o «S. Miguel» no tecto.

Grande parte da sua actividade desenvolve-se posteriormente ao período joanino, sendo de salientar, o projecto da casa de Gérard Devisme, em S. Domingos de Benfica, já de gosto neoclássico (1760-70) e as decorações que realizou na sua qualidade de cenógrafo e director dos teatros régios, existindo na Biblioteca Nacional de Lisboa vários desenhos de cenários que lhe são atribuídos<sup>81</sup>.

Em 1780, viria a ser eleito, juntamente com Vieira Lusitano, Director da Academia do Nu<sup>82</sup>.

Pierre Antoine Quillard (c.ª 1701-1733) Pintor de origem francesa, no estilo de Watteau, veio para Portugal com o naturalista Merveilleux, em 1726, e aqui permaneceu até à sua morte, em 1733 como Pintor régio.<sup>83</sup>

Pietro Bianchi (1694-1740)<sup>84</sup> - Pintor genovês, discípulo, em Roma, de Benedetto Luti, assemelha-se ao mestre na graciosidade, mas supera-o no engenho, que pôde aprender com Baciccio, de quem também foi discípulo. Entre as principais obras de Bianchi está, em Gubbio, uma «Santa Clara», com uma aparição angélica; o esboço deste quadro foi comprado pelo rei da Sardenha por preço elevado; para S. Pedro, pintou um quadro que foi reduzido a mosaico; o original está na Certosa, mas teve grande colaboração de Mancini, tendo Bianchi feito pouco mais do que o esboço<sup>85</sup>. Morreu cedo, pelo que não são muito numerosas as suas obras.

Pompeo Batoni (1708-1787) - Pintor de Lucca, veio para Roma em 1727, quando o ambiente artístico era dominado pelos continuadores de Maratti, entre os quais Benedetto Luti e a corrente veneziana de Trevisani<sup>86</sup>.

A sua obra, que depressa alcançou grande popularidade, é normalmente identificada com a viragem no sentido do neoclassicismo. Ficou especialmente célebre como retratista, trabalhando sobretudo para uma clientela inglesa, mas fez igualmente pintura religiosa e alegórica. A

partir de 1735, sabe-se que teve muitas encomendas para altares<sup>87</sup>. Serão talvez desta fase as pinturas de Mafra que lhe são atribuídas, e não dos seus primeiros anos em Roma.

A sua obra, de uma beleza académica, é influenciada pelos escultores clássicos, por Rafael e Domenichino.

São de sua autoria, mas já da época de D. Maria I, os quadros da Basílica da Estrela, pelo que a eles não nos referimos.

Sebastiano Conca nasceu cerca de 1680 em Gaeta (alguns autores antecipam o seu nascimento para 1676 ou 1679) e morreu em Nápoles, em 1764. Discípulo de Solimena, representou em Roma, onde se fixou, a tradição de Luca Giordano, em oposição à Academia; segundo Argan, com ele a decoração desceu de nível, tornou-se "un apparato ornamentale delle chiese, un complemento coloristico dell'architettura"<sup>88</sup>. Trabalhou para os reis de Espanha, Polónia, Sardenha, Portugal e para o arcebispo de Colónia<sup>89</sup>.

Conca distinguiu-se nos frescos e também nos retábulos de altar, ornando-os com glórias de anjos dispostos numa composição que lhe é muito particular; a sua obra mais célebre é a «Probativa» no Hospital de Siena; em Roma, distinguem-se a «Assunção, em S. Martinho, e o «Jonas», em S. João de Latrão, entre os Profetas que Clemente XI encomendou aos melhores pintores de Roma<sup>90</sup>.

De uma maneira geral, todas as peças encomendadas para Mafra, entre as quais grande variedade de alfaias e paramentos, destinados às cerimónias litúrgicas, panos e lâmpadas, foram, na sua maior parte, obra de mestres italianos, com excepção das grades em ferro e bronze, do serralheiro francês, Garnier, e dos bronzes e carrilhões, quase todos fundidos em Antuérpia e Liège, em 1730. Já Fr. Cláudio da Conceição afirmara: "*No mesmo tempo em que se deo principio à Igreja começou logo ElRei a fazer se trabalhasse em muitas Cidades da Europa, como foi Roma, Veneza, Milão, Hollanda, França, Liege, e Genova nas cousas necessarias para o culto Divino e adorno para aquelle tão grande como magestoso Templo...*"<sup>91</sup>.

É também através da correspondência publicada por Ayres de Carvalho que temos notícia da origem de grande parte das alfaias ainda expostas no Museu de Arte Sacra do Palácio de Mafra e que, segundo o mesmo investigador, têm gravadas as armas papais<sup>92</sup>.

Assim, logo na primeira carta, datada de 17 de Outubro de 1728, José Correia de Abreu afirma que sua Magestade lhe "*deu hua commissão pã a sua Igrã de Mafra*"<sup>93</sup> e acrescenta que sendo em Portugal "*os feitos das obras de prata excessivos*" resolveu encomendá-las em Roma.

É curioso notar-se o facto de Ludovice, inicialmente ourives, não ter sido convidado a desenhar também as peças de ourivesaria e prata de Mafra, pois ele seria o artista

indicado para desenhar um conjunto de alfaias com unidade e integrado na decoração do convento.

Da referida encomenda para Roma constavam: doze cálices de prata, de Capela, lisos e dourados, com ouro de Veneza, e com a copa de acordo com as recomendações feitas por S. Carlos Borromeu - portanto, de acordo com o espírito da Contra-Reforma militante dos séculos XVI-XVII - e não como se fazia em Roma; doze purificadores de prata; duas caixas de prata para óstias; três píxides, uma maior e duas mais pequenas, em prata dourada, por dentro e por fora; três campanelos de prata; duas navetas e três turíbulos de prata lavrada, uma Cruz e estandarte, mais cinco estandartes nas cinco cores da igreja, em damasco, guarnecidos de seda cor de ouro<sup>94</sup>.

Um aspecto a salientar é o sigilo pedido em relação a esta encomenda, que não se deveria saber que se destinava a Portugal<sup>95</sup>.

Uma carta de 20 de Julho de 1729 já nos dá notícia da chegada de uma "encomenda de prata p<sup>a</sup> Mafra"<sup>96</sup>, da qual se faz uma crítica pouco favorável: "a qual se achou m<sup>to</sup> Ordinaria no seo tanto", o que se atribui ao facto do ourives Giacomo Pozzi e do fundidor e cinzelador José Zappati<sup>97</sup> estarem muito ocupados com outras obras para Portugal, provavelmente de maior importância. No entanto, o Guia da Exposição *Roma Lusitana - Lisboa Romana*, indica que Giovanni Paolo (não José) (1691-1758), em 1728, trabalhava no seu atelier, numa muda de candelabros destinados a

Lisboa, não sabendo se para Mafra ou a Patriarcal. Tais candelabros estariam terminados em 1732, tendo-se perdido talvez no Terramoto. Zappati trabalhou ainda para Santo António dos Portugueses e, entre 1744 e 1747, fez parte do grupo de ourives da prata que trabalharam nas grades da Patriarcal<sup>98</sup>.

Na referida carta de Julho de 1729, ainda se encomendavam "*diversos livros de Epistolas e Evangelhos*", um báculo episcopal de prata dourada, uma custódia, também de prata dourada, uma caixa com três mitras, relíquias de diversas espécies e tamanhos, podendo alguns relicários ser de prata, e vinte missais encadernados, com os Santos da Ordem e do Reino, mas sem decorações a ouro<sup>99</sup>. Em carta de 24 de Janeiro de 1730, recomenda-se que "*os Missaes não tragaó os S.<sup>tos</sup> de Hespanha*"<sup>100</sup>.

Em carta de 7 de Fevereiro de 1730, mandavam-se abrir as estampas destinadas a ornamentar os missais com os santos do reino, que certamente não seriam facilmente obtidos em Roma: S. Vicente Mártir, com paramentos de diácono (e sem a nau e o corvo), Santo António, Santa Isabel, Rainha de Portugal e ainda um S. Francisco<sup>101</sup>.

A 20 de Junho de 1730, encomendava-se "*hum caixão de Ornam.<sup>tos</sup> com os seus armarios em sima pã os vasos sacros, semelhantes em tudo, e por tudo aos q costumava mandar fazer o Papa Ben<sup>o</sup> XIII pã as Sacristias e Capp.<sup>as</sup> secretas de Palacio*"<sup>102</sup> e mais uma vez se insistia no sigilo com que tais encomendas deviam ser executadas. Tal sigilo devia-se,

pensamos, ao desejo de ter alfaias litúrgicas iguais às que eram usadas nas igrejas de Roma. De facto, na mesma carta se encomendam vários tabernáculos idênticos aos usados em diversas igrejas romanas, como S. Pedro, S. João de Latrão e Santa Maria Maior, por ocasião de determinadas festividades litúrgicas<sup>103</sup>.

Entre os paramentos usados na Sagração da Basílica de Mafra, conta-se uma capa de asperges, realizada em Génova, cerca de 1730, que, segundo a tradição foi afecta ao uso de Fr. João de S. José do Prado, primeiro mestre de cerimónias da Basílica<sup>104</sup>, e autor de uma crónica onde a cerimónia é minuciosamente narrada, como vimos. A capa é ornamentada com motivos vegetalistas, de tradição ainda maneirista, que envolvem um sol central.

Do mesmo conjunto, também de proveniência genovesa, de cerca de 1730, fazem parte os panos de armar, de cor carmezim, bordados a fio de seda amarela, num desenho floral, também com origem no século XVI<sup>105</sup>. Seriam estes panos que decoravam a "sexta casa", capela decorada com armações de damasco carmesim com guarnições a ouro<sup>106</sup>.

Em carta de 1 de Outubro de 1732, recomenda-se que as lâmpadas de latão que se mandarão fazer para a igreja de Mafra "*não devem ser doiradas, se não bem esponejadas*"<sup>107</sup>; o autor desta encomenda é, segundo cartas de 9 de Janeiro e 24 de Fevereiro de 1733, Joseph Zapati, cujos desenhos foram aprovados por José Correia de Abreu<sup>108</sup>. As lâmpadas de bronze, tal como os cancelos, foram trabalhadas em oficinas

de Liège e Antuérpia, onde também se executaram os carrilhões, pelos artífices Nicolas Levache e Guilherme Witlockx, e nas de Paris pelos Slodtz<sup>109</sup>.

Nova encomenda de vulto surgia em carta de 30 de Junho de 1733: um pálio de oito varas em seda branca lisa, bordada a ouro, com sanefas bordadas por dentro e por fora; duas ombrelas para o Santíssimo, igualmente em seda branca bordada a ouro; oito lanternas de latão para as procissões<sup>110</sup>.

Para guardar estes ornamentos e vasos, era encomendado, em carta de 6 de Abril de 1734, "*um Cantarano com os seus tiradores, e cada ornamento com as suas Vestes Linias*"<sup>111</sup>. Os ornamentos das vestes deveriam ser bordados por Julião Saturni, considerado "*o mais perfeito, e de melhor consciencia*"<sup>112</sup>. Giuliano Saturni trabalhava em encomendas portuguesas desde 1711, quando o embaixador André de Melo e Castro lhe encomendou bordados para o interior dos seus coches. Também trabalhará, mais tarde, em paramentos para S. Roque<sup>113</sup>.

Em 25 de Maio do mesmo ano de 1734, encomendava-se um outro pálio, de lhama branca de ouro e prata, todo bordado, e dois pluviais de lhama, lisos<sup>114</sup>. E logo no dia seguinte, pedia-se um ostensório de prata dourada, a juntar a um cálice e uma píxide, já encomendados em 6 de Abril<sup>115</sup>, e com ornamentos em relevo, mas de modo a não molestar as mãos do sacerdote.

Em carta de 6 de Junho, esclarecia-se que o referido cálice devia ter o tamanho dos maiores que se fizeram para Mafra, mas o seu "*lavor seja mais perfeito e precioso*", o que pode fazer supor que esta encomenda não fosse de facto para Mafra, mas para a Patriarcal. E logo se encomendava um outro cálice e respectiva patena, igualmente de prata dourada, mas com lavor diferente<sup>116</sup>.

Em carta de 9 de Novembro de 1734, é referida nova encomenda de vulto de peças de prata, a executar no prazo de um ano; a lista das peças seguiria junto à carta, e escrita em italiano. Para a encomenda ficar pronta mais depressa, deveria ser dividida por vários mestres dos melhores. Acrescenta-se que os castiçais seriam feitos de acordo com os moldes que estavam na posse do ourives Giacomo Pozzi, que trabalhou para Mafra, como vimos. Estas obras deveriam ser perfeitas, mas não muito caras, "*bastando q seja o seu feitio mediocre*"<sup>117</sup>, o que pode fazer supor que ou não se destinavam nem a Mafra nem à Patriarcal, ou seriam para uso quotidiano dos frades, em Mafra, ou para oferecer a uma das muitas igrejas que o rei encheu de alfaias e paramentos litúrgicos.

A leitura desta correspondência basta para fazer uma ideia do cuidado que D. João V punha na ornamentação das igrejas, embora ainda esteja por fazer o estudo aprofundado da ourivesaria e paramentos de Mafra, primeiro capítulo de uma série de encomendas que culminarão, na década de 40, com

os conjuntos que vieram para a Patriarcal e para a Capela de S. João Baptista.

Segundo Reynaldo dos Santos, "a nossa ourivesaria sacra ressentente-se (...) desse conjunto de modelos italianos importados, fonte de irradiação de influências na concepção das formas, na modelação das figuras e na técnica do cinzelado de perfis, aliás um pouco duros"<sup>118</sup>. Embora encontremos neste juízo um certo preconceito contra as formas do barroco-rococó, a verdade é que este autor é dos raros que nos dá, em síntese, as características da ourivesaria portuguesa do século XVIII, marcada pela influência de Itália: "As bases das custódias tornam-se triangulares e decoram-se de figuras de vulto, baixos-relevos, perfis ricos de molduras, e os hostiários redondos têm grandes coroas radiadas com nuvens, cabeças de anjos, pedras preciosas, ou revestem-se de concheados, volutas, entrelaços, etc. As navetas deixam de ter a forma tradicional das naus para se tufarem em curvas e contracurvas já do rococó."<sup>119</sup>

*Grades de bronze*

As grades de ferro, com ornamentos de bronze, que isolam a Capela do Santíssimo e as do altar-mor (retiradas no século XIX e desaparecidas) foram encomendadas em Paris, por intermédio de D. Luis da Cunha, ao serralheiro francês Garnier, em 1730, antes da sagração. Esta encomenda é conhecida através do desenho enviado ao rei, representando o plano de todos os elementos que compõem as grades, com a cornija e os tocheiros sobre ela colocados, assim como os ornamentos clássicos em bronze, da autoria dos escultores franceses Slodtz e Sautray. O desenho, a tinta da China com aguadas amarelas e bistre, pertence à Biblioteca Nacional de Lisboa<sup>120</sup>.

Por outro lado, conhece-se também a nota de pagamento, em documento publicado no «Boletim da Academia Nacional de Belas Artes», onde se lê:

*"Memoria de todas as Somas que M.<sup>l</sup>s Tourton, Baur, e Companhia pagarão por conta da Fazenda Real.*

.....

*Pago a Garnier Serulheiro por saldo de contas das grades do Altar Mor.....16117 livras*

*Pago a Slodtz Sculptor por saldo de conta dos orçamentos de bronze para as ditas grades.....16545 livras*

*Pago a Sautray por saldo de contas dos ornam.<sup>tos</sup> de Bronze para as grades da Capella do Santissimo.....18200 livras"<sup>121</sup>.*

A actividade do escultor Charles Guillaume Sautray está documentada entre 1751 e 1780, tendo sido membro da Academia de S. Lucas e tomado parte nas suas exposições em 1752<sup>122</sup>. Deste modo, ou a sua actividade se iniciou mais de vinte anos antes, ou trata-se de um membro da sua família que trabalhou para Mafra.

Quanto a Slodtz, é sem dúvida um dos membros da família de Sébastien Slodtz, escultor de Antuérpia (nascido em 1655) e que veio para Paris, onde faleceu em 1726. Vários dos seus filhos foram escultores e pintores, mas o que realizou os desenhos para os ornamentos das grades de Mafra foi provavelmente Paul Ambroise, 6º filho daquele escultor, e também ele escultor e desenhador (1702-1758). Foi discípulo do pai e entrou para a Academia em 1743, sucedendo ao irmão, Sébastien Antoine (do qual não se conhecem obras), em 1754, como desenhador da Câmara e do Gabinete do Rei.

Quanto aos outros dois escultores, também filhos de Sébastien Slodtz, o mais velho, Sébastien René, morreu antes de 1726, e o mais célebre, René Michel, a quem chamaram de Miguel Ângelo (1705-1764), esteve em Roma entre 1728 e 1743, pelo que não é provável que trabalhasse com Garnier<sup>123</sup>.

As grades de Mafra estiveram expostas em Paris, antes de virem para Portugal, em 1730, e foram admiradas por Luis XV, o que ainda reforça a ideia de terem sido realizadas por um escultor próximo dos meios cortesãos.

### *Carrilhões*

As torres de Mafra têm, cada uma, um relógio e um carrilhão. A torre norte tem 56 sinos e a do sul, 54, e, destes, 45 constituem o carrilhão norte e 47 o do sul. Os sinos, em bronze, foram fundidos em Antuérpia e Liège, em 1730, e tocaram pela primeira vez no dia da sagração da Basílica, em 22 de Outubro desse ano.

O carrilhão da torre norte foi fundido em Liège, nas oficinas de Nicolas Levasche, e o da torre sul, de qualidade superior, foi fundido em Antuérpia, na fábrica de Willem Witlockx. Custaram 400 contos em ouro cada um.

Compreendem um sistema mecânico e um manual; o primeiro pode funcionar automaticamente, conjugado ou não com os mecanismos dos relógios; assim, ou se movem automaticamente antes de cada quarto de hora, ou se podem ouvir em qualquer momento, quando destravados propositadamente. Os sinos dos carrilhões são comuns aos dois sistemas, mas quando o funcionamento é automático são tocados por martelos e quando é manual, por badalos.

O primeiro carrilhador veio com os mecanismos e chamava-se Gregório de Roi e era natural de Liège.

Durante muitos anos, funcionaram deste modo os carrilhões automáticos: no relógio português (o da torre sul), os cilindros que os põem em funcionamento funcionavam todos os quartos de hora e às horas do dia para se ouvir um minuete; no relógio italiano (o da torre norte), só se ouviam minuetes ao nascer e ao pôr-do-sol<sup>124</sup>.

NOTAS:

- <sup>1</sup>Pierpaolo Quieto, Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII secolo (La pittura a Mafra, Evora, Lisbona), Relazione, 1988, «Studi e Ricerche di Storia dell'arte», I, pp. 88-89
- <sup>2</sup>Ayres de Carvalho, D. João V e a Arte do seu tempo, op. cit., vol. II, p. 413
- <sup>3</sup>Pierpaolo Quieto, op. cit., pp. 50-51
- <sup>4</sup>Idem, ibidem
- <sup>5</sup>Idem, ibidem, p. 51
- <sup>6</sup>Cyrillo Volkmar Machado, Colecção de Memórias, 2ª ed. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 77
- <sup>7</sup>Idem, ibidem, p. 98
- <sup>8</sup>Este último segundo a obra de Pierpaolo Quieto, que vimos citando.
- <sup>9</sup>Giulio Carlo Argan, Storia dell'arte italiana, vol. 3, X ristampa, Sansoni Ed., Firenze, 1980, pp. 402-404
- <sup>10</sup>Rudolf Wittkower, Art and architecture in Italy 1600-1750, 3rd revised ed., Penguin Books, London, 1973, «The Pelican History of Art»
- <sup>11</sup>Guida alla mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, Roma, 3 dicembre 1990 - 31 gennaio 1991, ed. Argos, nº 34, pp. 114-115
- <sup>12</sup>Pierpaolo Quieto, op. cit., pp. 92-93
- <sup>13</sup>Ayres de Carvalho, op. cit., p. 413
- <sup>14</sup>Pierpaolo Quieto, op. cit., p. 93
- <sup>15</sup>Angela Delaforce, "Lisbon, «This New Rome». Dom João V of Portugal and Relations between Rome and Lisboa" in The Age of the Baroque in Portugal, Yale University Press, New Haven and London, 1993, p. 69
- <sup>16</sup>Sousa Viterbo e R. Vicente d'Almeida, A Capela de S. João Baptista erecta na igreja de S. Roque, Lisboa, 1902, p. 86
- <sup>17</sup>Guida alla mostra Roma Lusitana-Lisbona Romana, op. cit., p. 120, nº 48
- <sup>18</sup>Sousa Viterbo, R. Vicente d'Almeida, op. cit.
- <sup>19</sup>Pierpaolo Quieto, op. cit., p. 110
- <sup>20</sup>Idem, ibidem, pp. 98-99
- <sup>21</sup>Guida alla Mostra Roma Lusitana-Lisbona Romana, op. cit., p. 115
- <sup>22</sup>Angela Delaforce, op. cit., p. 69
- <sup>23</sup>Pierpaolo Quieto, op. cit., pp. 99-100
- <sup>24</sup>Idem, ibidem, pp. 101 e segs.
- <sup>25</sup>Guida alla mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, op. cit., p. 116, nº 37
- <sup>26</sup>Pierpaolo Quieto, op. cit., p. 100
- <sup>27</sup>Idem, ibidem, p. 83
- <sup>28</sup>A Capela de S. João Baptista na Igreja de S. Roque da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Lisboa, 1893

- Túlio Espanca, Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora, vol. I, A.N.B.A., Lisboa, 1966
- <sup>29</sup>Sousa Viterbo e R. Vicente d'Almeida, op. cit.
- <sup>30</sup>Ayres de Carvalho, op. cit., p. 413 (Carta de 3 de Janeiro de 1731)
- <sup>31</sup>Idem, ibidem (Carta de 10 de Janeiro de 1731)
- <sup>32</sup>Pierpaolo Quieto, op. cit., p. 85
- <sup>33</sup>ver nota 34
- <sup>34</sup>Angela Delaforce, op. cit., p. 69
- <sup>35</sup>Guida alla Mostra Roma Lusitana-Lisbona Romana, op. cit., p. 117, nº 39
- <sup>36</sup>Pierpaolo Quieto, op. cit., p. 86
- <sup>37</sup>Idem, ibidem, p. 108
- <sup>38</sup>Idem, ibidem, p. 97-98
- <sup>39</sup>Guida alla Mostra Roma Lusitana-Lisbona Romana, op. cit., pp. 116-117, nº 38
- <sup>40</sup>Pierpaolo Quieto, op. cit., pp. 93-95
- <sup>41</sup>Idem, ibidem, p. 94
- <sup>42</sup>Idem, ibidem
- <sup>43</sup>Guida alla Mostra Roma Lusitana-Lisbona Romana, op. cit., p. 113, nº 32
- <sup>44</sup>Ayres de Carvalho, op. cit., vol. II, pp. 398 e 413 (Carta de 10 de Janeiro de 1731)
- <sup>45</sup>Pierpaolo Quieto, op. cit., p. 91
- <sup>46</sup>Idem, ibidem
- <sup>47</sup>Idem, ibidem, p. 99
- <sup>48</sup>Idem, ibidem
- <sup>49</sup>Bénézit, vol. I, 1966
- <sup>50</sup>Angela Delaforce, op. cit., p. 69
- <sup>51</sup>Lione Pascoli, Vite de' Pittori, Scultori, Architetti viventi dai manoscritti 1383 a 1743 della Biblioteca Comunale «Augusta» di Perugia, Libreria Ed. Canova, 1981, citado por Pierpaolo Quieto, op. cit., pp. 91-92
- <sup>52</sup>Pierpaolo Quieto, op. cit., p. 92
- <sup>53</sup>Pierpaolo Quieto, op. cit., p. 96
- <sup>54</sup>Idem, ibidem, p. 97
- <sup>55</sup>Idem, ibidem, pp. 95-96
- <sup>56</sup>Idem, ibidem, pp. 96-97
- <sup>57</sup>Guida alla Mostra Roma Lusitana-Lisbona Romana, op. cit., pp. 117-118, nº 40 e nº<sup>s</sup> 41-44
- <sup>58</sup>Pierpaolo Quieto, op. cit., p. 106
- <sup>59</sup>Guida alla Mostra Roma Lusitana-Lisbona Romana, pp. 118-119, nº 45
- <sup>60</sup>ibidem, pp. 121-122, nº 54
- <sup>61</sup>Idem, ibidem, pp. 106 e 119, nota 39
- <sup>62</sup>Idem, ibidem, p. 105
- <sup>63</sup>Pierpaolo Quieto, op. cit., pp. 101 e segs.
- <sup>64</sup>Idem, ibidem, p. 102
- <sup>65</sup>Idem, ibidem, pp. 103-104
- <sup>66</sup>Luigi Lanzi, op. cit.
- <sup>67</sup>Cyrillo Volkmar Machado, Coleção de Memórias, Coimbra, 1922, (1ªed. 1823)
- <sup>68</sup>Luís de Moura Sobral, «Gonçalves, André» in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Editorial Presença, Lisboa, 1989

- 69 Giulio Carlo Argan, Storia dell'Arte Italiana, 3, p. 405
- 70 Luigi Lanzi, La storia pittorica della Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina senese romana napoletana, Firenze, MDCCLXXXII, Nella Stamperie di Ant. Gius. Pagani e Comp., pp. 486-489
- Idem, Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo, Ed. terza, Tomo secondo, Bassano, MDCCIX, pp. 356-358
- 71 Luigi Lanzi, Storia pittorica della Italia dal risorgimento... op. cit., pp. 240-241
- 72 «Assunção da Virgem» in Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1993, II - 48
- 73 Cyrillo Volkmar Machado, Colecção de Memórias, 2ª ed., Coimbra, 1922
- 74 José da Cunha Taborda, Regras da Arte da Pintura, Coimbra, 1922 (1ª ed., 1815)
- 75 «Retrato de D. Tomás de Almeida» in Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1993, II - 41
- 76 «Alegoria da Tomada de Lisboa aos Mouros» in ibidem, II - 11
- 77 Margarida Calado, «Vieira Lusitano» in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Editorial Presença, Lisboa, 1989
- 78 Bénézit, vol. 8, 1966
- 79 Bénézit, vol. 6, 1966
- 80 Guida alla Mostra Roma Lusitana- Lisboa Romana, op. cit., p. 115, nº 36
- 81 Ayres de Carvalho, Catálogo da Colecção de Desenhos, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1977, nºs 391 a 450
- 82 Margarida Calado, «Bernardes, Inácio de Oliveira» in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Editorial Presença, Lisboa, 1989
- 83 Sobre este pintor ver subcapítulo 1.6. A escultura e a pintura.
- 84 Thieme-Becker, vol. 3, 1909
- 85 Luigi Lanzi, Storia pittorica della Italia dal risorgimento..., op. cit., Tomo secondo
- 86 Giulio Carlo Argan, op. cit., pp. 412 e 415
- 87 Margarida Calado, «Batoni, Pompeo» in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Editorial Presença, Lisboa, 1989
- 88 Giulio Carlo Argan, op. cit., p. 407
- 89 Thieme-Becker, vol. 7, 1912
- 90 Luigi Lanzi, Storia pittorica della Italia inferiore..., op. cit., pp. 364-366; idem, Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento..., op. cit., pp. 244-245
- 91 Fr. Cláudio da Conceição, Gabinete Historico, Tomo VIII, Lisboa, 1820
- 92 Ayres de Carvalho, D. João V e a Arte do seu tempo, vol. II, Lisboa, 1962, p. 400
- 93 Idem, ibidem, p. 399
- 94 Idem, ibidem
- 95 Idem, ibidem
- 96 Idem, ibidem, p. 400
- 97 Idem, ibidem, pp. 438 e 441

- 98 Guida alla Mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, op. cit., p. 139, nº 93
- 99 Ayres de Carvalho, op. cit., p. 400
- 100 Idem, ibidem, p. 403
- 101 Idem, ibidem
- 102 Idem, ibidem, p. 409
- 103 Idem, ibidem
- 104 Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, Centro Cultural de Belém, 1993, p. 177, I - 34
- 105 Ibidem, pp. 177-78, I - 35
- 106 Ver anexo documental.
- 107 Ayres de Carvalho, op. cit., p. 418
- 108 Idem, ibidem, p. 419
- 109 Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., p. 178, I - 36
- 110 Ayres de Carvalho, op. cit., p. 420
- 111 Idem, ibidem, p. 422
- 112 Idem, ibidem
- 113 Guida alla Mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, op. cit. p. 140, nº 94
- 114 Ayres de Carvalho, op. cit., p. 422
- 115 Idem, ibidem, (Carta de 6/4/1734)
- 116 Idem, ibidem, pp. 422-423
- 117 Idem, ibidem, pp. 423-424
- 118 Reynaldo dos Santos, Oito Séculos de Arte Portuguesa, vol. III - Artes Decorativas, p. 400
- 119 Idem, ibidem
- 120 Ayres de Carvalho, Catálogo da Coleção de Desenhos, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1977, p. 79, nº 508 (Inv.º D. 114 A.);
- Catálogo da Exposição Presença de alguns artistas Franceses em Portugal no século XVIII. Sua influência, Lisboa, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 1982
- 121 Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, I, Documentos, Lisboa, 1935, p. 43
- 122 Bénézit, vol. 7. 1966
- 123 Idem, ibidem
- 124 Carrilhões de Mafra, policopiado da Câmara Municipal de Mafra;
- Luis Filipe Marques da Gama, Palácio Nacional de Mafra, Roteiro, Mafra, 1985, pp. 46 e 48

### 1.3. Os Paços reais na capital e arredores.

*"Sa Majesté a plusieurs maisons de plaisance. Elle en a deux du côté de la tour de Belem, dont une au bord de la mer, vis à vis de laquelle est un fort beau quai en fer à cheval; l'autre est assise sur un coteau, à un quart de lieue de la première. Ces deux maisons valent à peine les vuide bouteilles de nos financiers qui commencent à s'engraisser aux dépens du pauvre peuple. Le roi a encore une maison qu'on appelle Salvaterre à onze lieues de Lisbonne (...). Cintre est une autre maison royale à quatre lieues de Lisbonne. On la dit belle et dans le goût d'une noble antiquité. Je n'en parlerai pas plus que de Salveterre que je n'ai pas vu."*<sup>1</sup>

Quando falamos dos Paços reais, temos de ter em consideração aqueles que D. João V herdou dos seus antepassados, como o de Sintra e o de Salvaterra, este utilizado sobretudo para caçadas, e aqueles que adquiriu e melhorou, como os de Belém, mas acima de tudo os que construiu de raiz, de que se destaca as Necessidades.

Há ainda que referir outros dois paços que se ligam à Casa do Infantado, o de Caxias e o de Queluz, além do de Belas, que foi utilizado como corte do Infante D. Manuel.

Quanto ao Paço de Alcântara, que se situava no actual sítio do Calvário, ele parece ter sido pouco

utilizado por D. João V, certamente por seu pai, o rei D. Pedro II, aí ter falecido.

"Pela porta da Tapada" é que entraram e saíram entre outros, "D. João V, em a noite do dia do falecimento de seu pai (9 de Dezembro de 1706), cujo cadáver, depois de extraídas as vísceras, foi levado para o convento de S. Vicente de Fora."<sup>2</sup>

Nada consta, no entanto, acerca de qualquer melhoramento feito por D. João V no mesmo Paço.

Em relação ao Paço de Sintra, cuja construção remonta aos séculos XV e XVI, sabemos que D. João V aí passou alguns dias, no início do reinado, em Julho de 1708, fugindo precisamente aos incómodos causados pelas obras no Paço da Ribeira<sup>3</sup>.

Nesta altura, deve o rei ter pensado nalguns melhoramentos. De acordo com Vítor Serrão, "foram repostas coberturas de madeira (como a da Sala dos Cisnes e a da Sala das Pêgas, que receberam novas pinturas simulando as antigas), feitas obras vultuosas de pedraria (parece que sob direcção do architecto régio Padre Tinoco), a Capela recebeu um retábulo com colunas torsas dentro dos conceitos do «Estilo Nacional», foram inclusive ordenados arranjos exteriores, de modo a adaptar o recinto palaciano às exigências de uma Corte mais ostensivamente mundana."<sup>4</sup>

Deve também corresponder a esta campanha a colocação de painéis de azulejo na Sala dos Brasões, que tanto Robert Smith como Santos Simões atribuíram ao monogramista P.M.P. e

situaram entre 1710 e 1730, o primeiro, cerca de 1720, o segundo<sup>5</sup>. Estes azulejos representam caçadas, baseadas em gravuras estrangeiras<sup>6</sup>, envolvidas por cercaduras de acantos enrolados, assentando os painéis em rodapés com grinaldas e atlantes. Os azulejos revestem as paredes integralmente e acompanham as portas, sobre as quais se vêem cartelas de sabor ainda maneirista, ladeadas por meninos.

O Paço de Salvaterra, embora utilizado pela corte joanina, por ocasião de caçadas, não foi objecto de modificações no tempo de D. João V, certamente por ter já merecido a atenção de seu pai, D. Pedro II, tendo a capela sido renovada no seu reinado (1690)<sup>7</sup>.

Além dos paços existentes nos arredores da capital, devemos mencionar outros, que estudaremos ao longo deste trabalho, como o Paço de Vendas Novas, construído por ocasião da troca das princesas, como apoio à deslocação de toda a Corte ao Caia, em 1729; o Paço de Vila Viçosa, residência tradicional da Casa de Bragança, e onde D. João V fez importantes obras; e o Paço das Caldas da Rainha, consequente à doença do monarca e às suas repetidas deslocações a essa estância termal, nos últimos oito anos do seu reinado.

*Palácio Real de Belém*

O Palácio de Belém, ou melhor, o conjunto das Quintas Reais de Belém, constituiu, sem dúvida, a mais importante residência de lazer utilizada por D. João V.

Adquiridas entre 1726 e 1729, tais quintas constituíam um local aprazível, próximo das praias, e, ao mesmo tempo, da Tapada Real, onde o rei ia caçar, não necessitando assim de utilizar o Paço de Alcântara, que não lhe era agradável.

Foi por exemplo, em Belém - zona da Junqueira - que em 1738 se realizou uma célebre corrida de touros, à qual esteve presente a família real, que certamente utilizou a residência de Belém para repousar<sup>8</sup>.

Em Belém, podia D. João V comprazer-se em armar o modelo da Basílica de S. Pedro, conforme notícia do «Folheto de Lisboa» de 31 de Agosto de 1743:

*"El Rey nosso Sr. sahic sabbado passado 24 do corrente a divertirçe no paseyo do Rio athe ao sitio de Bellem, e na Caza Real de Praya mandou armar o modello da Bazilica de S. Pedro de Roma, e senão pncera pã e effeito"*<sup>9</sup>.

A origem e aquisição por D. João V das Quintas de Belém e do seu palácio é parcialmente narrada por Fr. Cláudio da Conceição, que afirma ter visto os documentos "no Archivo dos Illustrissimos e Excellentissimos Senhores Marquezes de Vagos"<sup>10</sup>.

Segundo este cronista, a quinta foi adquirida em Julho de 1726 ao Conde de Aveiras, João da Silva Telo de Meneses, por duzentos mil cruzados. A propriedade compreendia casas nobres, jardins, cerca e diversas casas em volta. Os seus limites eram, do lado nascente, a ribeira dos Gafos, do Sul, a estrada pública que conduzia a Belém, a poente, a travessa dos Ferreiros, a quinta de Pedro de Vasconcelos e Sousa, e terras do Mosteiro dos Jerónimos, onde se situava um depósito de água.

Esta propriedade tinha no jardim, frente à estrada de Belém, três salas de recreio, sendo a do meio enfeitada com estuques em relevo e uma fonte com uma figura de jaspe. O jardim de cima foi acrescentado e ornado com estátuas de mármore e o tanque foi refeito, tendo-se feito também uma escada de acesso ao jardim de baixo. A varanda da residência principal ligava-se ao jardim por duas escadas de pedra com balaustrada de jaspe e, por baixo da varanda, ficava uma gruta, e uma fonte com uma estátua de mármore de Itália, dois gabinetes, e duas casas que se ligaram uma à outra. A pequena Livraria dava para o pátio virado a poente. Deste lado, havia também um jardim, com um tanque e outra figura de mármore de Itália, compondo a fonte. Ao fundo do jardim, estava um pombal, ornado com meios corpos de mármore, e, encostado ao muro deste jardim, a todo o comprimento, havia outro tanque, além da Ermida da Arrábida e celas destinadas aos frades<sup>11</sup>.

É também Fr. Cláudio que justifica a designação de «Arrábida», que ainda hoje é dada a uma zona do palácio de Belém. Os frades arrábidos dispunham de um hospício no lugar de Belém, graças à piedade de umas senhoras que faleceram, perdendo os mesmos esse benefício<sup>12</sup>. Foi então que o Conde de Aveiras "fez nesta sua quinta huma Hospedaria para os dictos Padres, que constava de huma Ermida de sufficiente grandeza singularmente adornada, e com todos os paramentos necessarios para se poder dizer Missa, e nella quatro cadeiras, por modo de Côro com hum Breviário grande, para poderem rezar o Officio Divino em Comunidade, quando quizessem guardar esta forma regular. Seis Cellas com todo o preciso para o seu bom cómodo, sem exceder os limites da pobreza...; huma dellas com mais distincção para o Provincial, quando della se quizesse aproveitar: refeitorio com todo o asseio, e nelle aquella mesma qualidade de louça, de que usava a Provincia, e hum Ermitão, ou Donato, para assistir, e cuidar dos Padres."<sup>13</sup>

Quando D. João V adquiriu a propriedade, os frades arrábidos passaram a pernoitar em Mafra.

A «Arrábida», com o Pátio dos Bichos e a rampa que lhe dá acesso formam o núcleo mais antigo do palácio, que remonta ao século XVI. Foi esta zona a adaptada para residência dos Presidentes da República<sup>14</sup>.

Além das quintas adquiridas ao Conde de Aveiro, que de facto, eram duas, " a de baixo, que era onde se erguiam as casas nobres, era residência de luxo em que só havia

jardins e, talvez, algum pomar. A outra, a de cima, era cultivada e dentro dela também havia casas de moradia de que ainda existem restos"<sup>15</sup>, D. João V adquiriu na zona de Belém mais quatro quintas, de acordo com o mesmo estudo de Mário Sampaio Ribeiro:

- A quinta do Conde de Óbidos, também conhecida por Quinta do Conde Meirinho-mor, tinha um palácio com entrada pela estrada do Penedo, e, à frente, um pomar rectangular, além de terrenos cultivados a sul<sup>16</sup>; era utilizada para repouso quando havia caçadas na Tapada, onde, segundo é tradição, foi construído um teatro de ópera, inaugurado em 4 de Novembro de 1739<sup>17</sup>, e cujas casas correspondem actualmente ao quartel da Calçada da Ajuda, enquanto a quinta corresponde ao Jardim Botânico da Ajuda;

- a quinta da Calheta (Pátio das Vacas), chamada Quinta Real do Meio, que foi vendida a D. João V por Pedro de Vasconcelos e Sousa; era um conjunto de casas nobres no sítio de Alconena, com entrada a nascente, e pavilhão dos empregados, poço, tanque e lago grande com duas figuras de mármore de Itália<sup>18</sup>;

- a quinta do Conde de S. Lourenço, "situada sobre a praia, a poente dos Jerónimos e mesmo junto à Merciaria de Baixo e que, depois de adquirida pelo rei, se passou a chamar Quinta Real da Praia"<sup>19</sup>; este palácio tinha sido edificado no século XVI também por D. Manuel de Portugal, que depois passou ao Conde de S. Lourenço. Ao que se sabe, existiam nesta zona três palacetes com jardim, muralha, cais

privativo e a fachada principal virada ao rio, sendo a do Palácio da Praia orientada a nascente; eram separadas por valas de água, tendo como único contacto com a terra a estrada para Cascais<sup>20</sup>; foi nesta quinta que em 1729 se construiu a escada e arco triunfal para a recepção de D. Mariana Vitória<sup>21</sup>;

- finalmente, a Quinta do Correio-Mor, adquirida a Luis Victorio de Sousa da Mata Coutinho, em 1727, e que ficava entre a do Conde de S. Lourenço e a cerca do Convento de Nossa Senhora do Bom Sucesso.

As quatro primeiras quintas referidas, ou seja, as duas do Conde de Aveiras (a de baixo e a de cima), a dos Condes da Calheta e a do Conde de Óbidos, "eram praticamente pegadas, constituindo uma larga faixa de terra, que se estendia desde a rua de Belém ao Alto da Ajuda"<sup>22</sup>.

Deste conjunto de seis quintas, destacam-se actualmente duas com as respectivas residências: o Palácio Real de Belém, melhorado por D. João V, mas que, quando o rei o adquiriu já se compunha basicamente dos cinco corpos que hoje lhe constituem a fachada principal, e que foi profundamente afectado pelo terramoto de 1755<sup>23</sup>; o palácio da Calheta, também do século XVII, mas reedificado em 1726, e que foi alterado sobretudo para a Exposição do Mundo Português, em 1940.

O palácio de Belém apresenta-se-nos num ponto alto, relativamente à actual Praça Afonso de Albuquerque, proporcionando assim uma agradável vista que se alonga pelos

jardins em plataformas descendentes até ao rio Tejo, onde, em tempos de D. João V se localizava um cais, onde, por exemplo, o cortejo real desembarcou no regresso do Caia, em 1729, e onde a futura rainha D. Mariana Vitória teve assim o primeiro contacto com a cidade que lhe havia de servir de residência.

A fachada principal é composta por cinco corpos reentrantes, sendo o central (correspondente interiormente à Sala dos Retratos) o mais recuado e o mais alto<sup>24</sup>. Os dois corpos laterais (correspondentes ao Museu da Presidência e gabinete de trabalho do P. R.) foram construídos pelo Conde de Aveiras. No entanto, tendo o Palácio sofrido consideráveis estragos com o Terramoto de 1755, grande parte do que hoje se vê corresponde, de facto, à reconstrução da segunda metade do século XVIII<sup>25</sup>.

Assim, o primeiro arquitecto encarregue da referida reconstrução foi João Pedro Ludovice, filho do arquitecto de Mafra, mas já activo no reinado de D. João V, e que viria a morrer em 1760. Mas foi, de facto, só na década de setenta que as obras se intensificaram, tendo Ayres de Carvalho atribuído a direcção da obra a Mateus Vicente de Oliveira.<sup>26</sup> Segundo o mesmo investigador, é desta época (1778), a aplicação de azulejos na fachada, representando figuras mitológicas e alegóricas, segundo a *Iconologia* de Cesare Ripa. As barras envolventes apresentam aproveitamento de azulejos policromos do século XVII, da época do Conde de Aveiras.

À frente da fachada, a varanda de pedra onde se encontram os azulejos deita sobre o Jardim do Buxo, desdobrado em dois planos; este jardim remonta ao tempo de D. Manuel de Portugal<sup>27</sup>, tendo a parte superior sido ampliada pelo Conde de Aveiras, que aí fez um lago e ornamentou-o com estátuas<sup>28</sup>. No entanto, também estes jardins sofreram alterações no final do século XVIII (1787-1795), tendo neles trabalhado o mestre pedreiro João Gomes<sup>29</sup>.

No final do Jardim de Buxo, sobre a praça Afonso de Albuquerque, existe um pavilhão, com nicho exterior, que corresponde às "casas de recreação" construídas nos finais do século XVII, ou inícios do século XVIII, pelo Conde de Aveiras.

O acesso ao Palácio é feito por duas rampas: a do lado esquerdo é considerada um dos mais antigos vestígios do conjunto e dava acesso à Quinta do Outeiro das Vinhas, propriedade dos frades jerónimos; a do lado direito, do tempo de D. Manuel de Portugal, leva ao chamado Pátio das Damas.

A primeira rampa dá acesso, em primeiro lugar, ao pátio das Equipagens, onde, a sul, existiam cavalariças construídas pelo Conde de Aveiras, e de que restam apenas as paredes; mais acima, encontra-se o Pátio dos Bichos, onde ainda se vêem nove portas gradeadas, correspondendo a outras tantas jaulas, que parecem remontar ao tempo de D. Manuel de Portugal, já que existem referências às feras por ele

trazidas para Belém. De qualquer modo, sobretudo no século XVIII, os animais raros faziam parte das colecções reais por toda a Europa e não é de estranhar que o mesmo acontecesse entre nós; sabe-se, por exemplo, que no início do século XIX aí existiam leões e era permitido o acesso ao público, o que também era vulgar em relação a outras colecções régias<sup>30</sup>.

O Pátio dos Bichos dá acesso, pelo portão do muro do poente, ao Jardim das Tileiras, integrado no Jardim Colonial, e que marca o local onde começava a quinta de Belém: era esta a já referida Quinta do Outeiro das Vinhas, propriedade dos jerónimos. Foi D. João V que substituiu a vinha por um pomar, cujas ruas se cruzam em estrela e aí plantou laranjeiras, limoeiros, oliveiras, amendoeiras, tangerineiras; era o *Regius Hortus Suburbanus*, que podemos comparar à *Orangerie* de Versailles; na verdade, o gosto pelos citrinos fazia parte dos requintes gastronómicos das mesas reais da Europa da época.

O Jardim da Cascata, sobre o qual não nos debruçamos, por corresponder já à campanha de obras de D. Maria I (1780-1784), situa-se aproximadamente no local onde o Conde de Aveiras mandara fazer um "pombal em forma de teatro", conforme refere Fr. Cláudio da Conceição<sup>31</sup>.

Este jardim termina a sul por uma balaustrada de pedra que dá para o Pátio dos Bichos e é limitado a leste pela «Arrábida». José António Saraiva põe a hipótese de a ermida corresponder à Casa do Veado (Jardim Colonial) onde ainda se podem ver estuques de João Grossi<sup>32</sup>, o escultor

italiano que veio para Portugal ainda no tempo de D. João V e que se especializou em estuques, muito populares na decoração de tectos depois do Terramoto. Nesta zona encontra-se um tanque, único vestígio dos antigos tanques de rega da quinta e aí se fizeram muitas alterações no nosso século.

A fachada poente do palácio faz a ligação da «Arrábida» com o antigo palácio de D. Manuel de Portugal; aí existia um torreão com um imponente pórtico, desaparecido quando das obras do Conde de Aveiras.

Interiormente, o palácio encontra-se profundamente alterado pelos seus régios habitantes durante o século XIX, e depois de 1910, devido às necessidades de instalação da Presidência da República.

No entanto, podemos destacar a chamada Sala das Bicas, onde o tecto é decorado com uma larga composição alegórica do final do século XVIII, da autoria de M. Piolti, segundo Ayres de Carvalho, tendo um medalhão central, que representa «Flora», da autoria de Máximo Paulino dos Reis. Para José Meco, esta pintura revela características mais arcaicas, podendo ser uma obra do período joanino, depois retocada e refeita. Esta sala é decorada com um silhar de azulejos, que põe algumas dúvidas quanto à sua cronologia. Inspirado na padronagem da primeira metade do século XVII e utilizando as três cores usuais nesse período - azul, amarelo e branco - foi provavelmente realizado próximo de meados do século XVIII, durante as remodelações feitas por

D. João V, conforme se pode concluir pelo tipo de pintura e pelo uso de certos ornatos característicos do estilo «Regência», como as palmetas, enquanto outros são característicos da transição do barroco joanino para o rococó, na fase anterior ao Terramoto<sup>33</sup>.

Durante muito tempo esteve nesta sala o busto de D. João V actualmente em Mafra. Este busto veio para aqui transferido da Livraria das Necessidades, para onde fora originalmente realizado.

O palácio de Belém era também decorado "com muitos quadros dos pintores célebres"<sup>34</sup>, que em grande parte foram levados para o Brasil pela família real e nunca mais voltaram para aquela residência. É provável que pertencesse a essa colecção original de pintura um quadro holandês do século XVII, representando «Cristo ressuscitado», que se encontra na Sala Dourada.

São contraditórios os juízos sobre o Palácio de Belém. Ribeiro Guimarães diz: "As salas à frente são boas, tudo o mais é mesquinho (...). Se tantas centenas de contos de réis, que se despenderam no mal situado palacio das Necessidades, se houberam empregado n'este de Belem, seria uma das mais formosas vivendas realengas"<sup>35</sup>.

Em contrapartida, Guilherme Rodrigues afirma: "Tem salas esplendidas, e com especialidade a sala de baile, que é d'um effeito deslumbrante"<sup>36</sup>.

Esta sala é, na verdade, posterior a D. João V, como todas as outras, e apresenta pinturas nos tectos de Máximo Paulino dos Reis e *appliques* de talha dourada neoclássica<sup>37</sup>.

Sendo impossível imaginar o que foi a residência régia joanina, penso importante salientar dois factos: o primeiro é que este conjunto de quintas foi pensado por D. João V, dada a sua vastidão, sobretudo a nível dos jardins, e a sua proximidade da Tapada Real, zona de caça por excelência, como uma zona de lazer, de diversão, onde o corpo podia folgar, com bons ares e a proximidade das praias. A este respeito, parece-nos significativo o facto de o rei que tanto em Mafra como nas Necessidades, procurou a convivência com membros do clero, aqui «expulsou» os seus queridos arrábidos para Mafra.

O segundo aspecto a acentuar é o carácter panorâmico da residência, cujos jardins se estendiam em socalcos até ao rio: um verdadeiro *Belvedere*, tão ao gosto barroco, tal como em Viena, numa outra escala, o grande amador de arte que foi o príncipe Eugénio, também fez construir. E não podemos deixar de pensar que D. João V seguia as pisadas daquele príncipe no que se refere à colecção de obras de arte, como veremos noutro ponto deste trabalho.

D. João V completa a sua intervenção em Belém com a construção de um depósito de coches e estufins e novas cavaleriças, a norte do velho picadeiro de D. Manuel de Portugal, junto à Ribeira dos Gafos, sobre a qual implantou uma ampla calçada de acesso<sup>38</sup> - a actual calçada da Ajuda.

Estas cavalariaças (ocupadas actualmente por um quartel de Polícia de Intervenção) tinham em 1729, entre cocheiros, sotas-cavalariaços e moços, 136 homens empregados<sup>39</sup>. Não muito longe, o rei cria cavalariaças reais em Pedrouços, das quais dependem na mesma época sessenta e cinco eguariaços. Todos estes factos nos parecem confirmar a hipótese de que esta era uma ampla zona de lazer, que permitia as mais variadas diversões.

Para além do *Regius Hortus*, D. João V também cuidou dos jardins, para eles adquirindo algumas peças escultóricas dos melhores artistas italianos. O que resta dessas peças está disperso no actual Jardim Colonial. Destacam-se o grupo «Caridade Romana», representando uma rapariga que alimenta com o leite do seu seio o pai, velho e manietado, obra de Bernardino Ludovisi, de 1737, portanto de um dos mais notáveis escultores romanos da época, que também trabalhou para Mafra, como vimos.

Outro grupo representa «Cleópatra expirando nos braços de sua aia» e é obra de Giuseppe Mazzuoli, de 1717. Trata-se de um escultor de Siena, que estudou em Roma com Ercole Ferrata e cujo estilo barroco se situa dentro da tradição berniniana, tendo numerosas obras realizadas entre 1673 e 1725, data da sua morte<sup>40</sup>.

O *Palácio da Calheta (Pátio das Vacas)*, que se destaca deste conjunto das quintas de Belém, corresponde às casas nobres e quinta compradas por D. João V a Pedro de

Vasconcelos e Sousa da Câmara (famílias da Calheta e Castelo Melhor reunidas), em Setembro de 1726, por 50000 cruzados.

O palácio entrou em decadência no final do século XIX, mas a partir de 1916 foi recuperado para instalação do Museu Agrícola Colonial, hoje Jardim - Museu Agrícola Tropical.

Arquitectonicamente, é uma construção característica do século XVII, com algumas modificações do século XVIII e alterações para a Exposição do Mundo Português.

A fachada mais notável é a sul, que dá para um jardim de buxo, que por sua vez se situa num plano superior, relativamente à quinta (hoje Jardim Tropical). A fachada tem dois corpos em ressalto nas extremidades, mas é irregular na altura e alinhamento, embora mantenha os dois andares, com maior importância para o primeiro - piso nobre.

O corpo sul-poente, que dá para o jardim e Calçada do Galvão, tem duas ordens de janelas, sendo todas do tipo varandas, as do piso inferior com balaústres e as do piso superior com gradeamento de ferro corrido. Segue-se um corpo recuado, com cinco janelas, sendo a central inferior, coroada por ático; as aberturas do piso térreo dão para um terraço com balaustrada, que, por sua vez, dá para um tanque rectangular que acompanha a todo o comprimento este corpo do edifício. Ao centro da fachada existe outro corpo em ressalto, com duas janelas no piso superior, sobre um arco abatido (de 1943-44) do qual nasce, ladeada igualmente por uma balaustrada, a ponte de passagem sobre o lago, que foi

alargado na mesma época a toda a extensão da fachada, e dá acesso ao referido jardim de buxo, também arranjado nesta época.

Segue-se, ligeiramente recuado, um outro corpo, também com cinco janelas, com gradeamento de ferro corrido, no primeiro piso, enquanto o piso térreo é constituído por uma galeria que abre directamente sobre o tanque, por cinco arcos abatidos, assentes em pilastras; esta arcada foi fechada na altura da Exposição do Mundo Português, sendo no restauro de 1980 restituída ao que se julga ser a sua traça original.

Na extremidade, existe outro corpo saliente, com dois pisos de janelas.

A frontaria norte foi muito alterada nos anos sessenta, tornando-se contínua, sendo acrescentada uma varanda sobre a porta central e sendo aberta uma outra entrada no piso térreo e janelas fachadas no piso superior, com intuito de dar maior harmonia às fachadas.

No interior, é de salientar a colecção de azulejos: na Sala da Zoologia, azulejos policromos do século XVII; estes pertencem à fase final da policromia seiscentista, intensificando os ornatos com os verdes e roxos densos e os contornos negros<sup>41</sup>. Na Sala das Oleaginosas, silhares do terceiro quartel do século XVIII, a azul e branco, com cenas de batalhas e fábulas; na Sala dos Legumes, os silhares são já da época de D. Maria I, com medalhões com paisagens arquitectónicas, envolvidos por motivos decorativos

policromos; finalmente, na Sala de Jantar, silhares do final do século XVII, de tipo holandês, com cenas de caça e campestres, a azul e branco. Alguns destes painéis são sublinhados a manganês, como os da sala das Batalhas do Palácio Fronteira<sup>42</sup>.

Nenhum destes conjuntos pertence ao período joanino, a não ser talvez, os da Sala das Oleaginosas, nem se sabe exactamente o que o palácio seria nesta época. Estando aí instaladas secretarias de Estado na época de D. José, é natural que no tempo de D. João V funcionasse como apoio à residência principal de Belém, tendo apenas a zona da quinta maior importância.<sup>43</sup>

O projecto de D. João V para o sítio de Belém não terá sido totalmente realizado. No entanto, para além das obras, sobretudo no palácio de Baixo, da quinta dos Aveiras, que foi enriquecido com estátuas, lagos, fontes, balaustradas e escadarias, cavalariças e apoios, o rei abriu o primeiro troço da calçada da Ajuda até ao Pátio das Vacas, canalizando o rio dos Gafos, atravessando o qual se construiu uma ponte de acesso à quinta do meio; construiu um porto, que se localizava mais ou menos onde está hoje o monumento a Afonso de Albuquerque, e, além disso cavalariças e cocheiras de apoio às viagens da corte<sup>44</sup>.

## *Os palácios da Casa do Infantado*

### *A Quinta Real de Caxias*

A Quinta Real de Caxias é outra das residências de recreio nos arredores de Lisboa, cuja construção foi iniciada no reinado de D. João V. Ligada à Casa do Infantado, só passou para o domínio da Coroa a partir de 18 de Março de 1834, quando aquela Casa foi extinta, como uma das medidas tomadas para acabar com os privilégios de carácter senhorial<sup>45</sup>.

A Casa do Infantado surgiu na segunda metade do século XVII, com o objectivo de dotar o Infante D. Pedro de rendimentos próprios, e "tornou-se uma instituição patrimonial dos segundos filhos dos monarcas"<sup>46</sup>. Era um potentado económico extremamente poderoso, cujos domínios ainda foram enriquecidos em 1708 com diversas povoações importantes.

O Infante D. Francisco, irmão de D. João V, nascido em 25 de Maio de 1691 e falecido em 21 de Julho de 1742, senhor célebre pela sua crueldade e ambições à coroa, foi o responsável pelo início da construção da residência de Caxias, interrompida pela sua morte, e retomada mais tarde por iniciativa do Infante D. Pedro, que lhe sucedeu, embora, de facto, só fosse terminada no século XIX.

Como quinta de recreio e conseqüente zona de lazer, teria sido mandada construir como variante à "casa de campo" de Queluz, bastante utilizada pelo Infante D. Francisco, sobretudo em períodos de Verão<sup>47</sup>.

Dada a sua proximidade de Lisboa, e mesmo de Queluz, parece que a quinta de Caxias se destinava a ser utilizada por curtos períodos, donde a modéstia da residência, em relação à zona dos jardins e mesmo à zona agrícola. Todos os autores que sobre ele escrevem nisso são concordantes: "O paço é um edifício de mui acanhadas dimensões e de modesta fábrica" - diz Vilhena Barbosa<sup>48</sup>. "O Paço não tem grandiosidade nem conserva vestígios de luxo. Uma casa campestre. Nada que lembre o esplendor de Queluz" - afirmam Branca de Gonta Colaço e Maria Archer<sup>49</sup>.

É-nos difícil, hoje, ter uma ideia do que foi o Paço de Caxias no tempo do Infante D. Francisco; sabe-se que foi ele que deu início "à plantação e obras de arte da quinta"<sup>50</sup>, mas que tudo ficou incompleto e o Infante D. Pedro, como disputou perante os tribunais a posse da Casa do Infantado com seu tio, o Infante D. António, não deve ter continuado as obras senão quando essa posse lhe foi assegurada.

É possível que a casa já existisse como propriedade de algum nobre a quem tivesse sido confiscada. Do tempo de D. Francisco seriam a adaptação da casa rural a residência real, a Capela, o arco que lhe dá acesso pelo interior e, talvez, o painel de azulejos da fachada.

Na posse do Instituto de Altos Estudos Militares, os interiores do Paço foram adaptados às necessidades de tais funções. Exteriormente, tem a aparência de um modesto solar,

onde se destaca o terraço, com o referido grande painel de azulejos azuis e brancos.

O enquadramento dos silhares e das portas e janelas tem ornamentação *rocaille*; na parte figurada, representa de um lado, uma cena de caça ao touro e do outro, uma cena de jardim; esta composição é datada por Santos Simões de cerca de 1760, sendo assim da campanha de obras do Infante D. Pedro; mas o uso exclusivo do azul e branco pode fazer pressupor uma data mais antiga, já que os motivos *rocaille* aparecem já na década de quarenta. Interiormente também se verifica o revestimento azulejar; nas duas salas que dão para a varanda, existem silhares com cercaduras *rocaille*, com o motivo em «asa de morcego»; nos corredores, os azulejos são de tipo ornamental; destaca-se o salão nobre, onde se vêem silhares de azulejos neoclássicos, do tipo «grinaldas», sendo as paredes decoradas com motivos idênticos, pintados sobre tela; este conjunto foi atribuído por Santos Simões a um período entre 1790 e 1800, e os azulejos são provavelmente da Fábrica do Rato<sup>51</sup>.

Existia uma capela à altura do primeiro andar, que foi adaptada a sala de projecções<sup>52</sup>.

O mais importante deste conjunto são, de facto, os jardins e a zona agrícola, mas "o abandono, o desprezo, a ruína" em que se encontravam até ao momento em que mereceram a atenção da Câmara Municipal de Oeiras, tornaram irrecuperáveis certas peças de escultura<sup>53</sup>.

Do conjunto original ainda persistem o «palácio», o terreiro fronteiro, o jardim com cascata e miradouro, a zona da quinta ajardinada de feição parcialmente agrícola, com respectivo sistema de rega, e uma interessante alameda marcada por um alinhamento de amieiros de grande porte, iniciada por uma araucária saliente<sup>54</sup>.

Do que ele ainda era no século XIX, dá-nos testemunho Vilhena Barbosa: A quinta "em parte é plana, e em parte montuosa. Na planície estão os jardins, pomares e ruas de bosque. Nos montes cultivam-se cereais, o que lhes dá, depois das ceifas, aspecto árido e monótono, que singularmente contrasta com os arvoredos, jardins, lagos, e outras graciosas construções que se estendem junto às suas faldas.

A parte recreativa da quinta, apesar de estar plantada no gosto antigo, que obrigava a natureza e a arte a sujeitarem-se às regras da symetria, ainda assim é bella"<sup>55</sup>.

De facto, o jardim à francesa não devia agradar ao gosto romântico do autor. Foi sob a influência dos jardins de Vaux-le-Vicomte e de Versailles, planeados por Le Nôtre, que a moda se espalhou na Europa, da Áustria (Schönbrun, Schwarzenberg) à Península Ibérica (La Granja): "o jardim passa a desenvolver-se em extensão e normalmente em zonas planas ou de pequenos declives"; surgem "amplas e extensas avenidas enquadradas por vegetação talhada, apontando para distantes pontos de vista, que muitas vezes excedem em muito os limites do jardim e onde sobressaem marcos paisagísticos

de referência como sejam moinhos de vento, torres ou pavilhões. É no jardim que se desenvolvem os principais acontecimentos sociais, as representações artísticas e os jogos"<sup>56</sup>. Em Portugal, dois dos exemplares, mais notáveis, de jardins à francesa de meados do século XVIII, são os dos Palácios da Casa do Infantado em Caxias e Queluz.

Curiosamente, as reticências de Vilhena Barbosa ao encontrar beleza nestes jardins, apesar da sua concepção organizada, parecem encontrar justificação num texto actual a propósito dos mesmos: "...Já podemos identificar neste conjunto a nível dos elementos decorativos a invocação da pitoresca gruta, e de toda uma mitologia ligada à floresta, que muito mais tarde" [não tanto, se olharmos para Inglaterra] "iriam constituir o «jardim romântico»"<sup>57</sup>.

Mas retomemos a descrição do «Archivo Pittoresco» e comparemo-la com o que hoje vemos:

"O jardim principal e a sua soberba cascata, apresentam uma perspectiva cheia de belleza e magestade... Cercam-n'o em parte, por dois lados, altas paredes de verdura, (...), com varios nichos a espaços guarnecidos de estatuas. Adornam-lhe o centro cinco lagos de marmore, (...), e no fundo ergue-se, em toda a largura do jardim, a formosa cascata com as suas galerias laterais", que numa gravura ilustrativa do artigo é representada em funcionamento.

De facto, Vilhena Barbosa é um tanto impreciso: os lagos são quatro, dois ovais e dois circulares; ao centro,

tinham pequenos conjuntos escultóricos, constituídos por três *putti*; correspondendo cada lago a uma das estações do ano, o lago da Primavera mostra flores e os signos do Carneiro, Touro e Gémeos; o do Verão, espigas e os signos do Caranguejo, Leão e Virgem; o do Outono, frutos e os signos da Balança, Escorpião e Sagitário; finalmente, o do Inverno, neve e os signos do Capricórnio, Aquário e Peixes. A presença dos signos do Zodíaco é comum em jardins barrocos; aparecem, por exemplo, nos Jardins do Paço Episcopal de Castelo Branco, sob a forma de pequenas estátuas sobre pedestais.

"Eleva-se a cascata a grande altura, rematando em um pavilhão oitavado, com tres janelas e uma porta, todas de vidraças. No centro do pavilhão levanta-se a um metro, ou pouco mais, do pavimento, um tanque de marmore, todo lavrado em delicadas esculturas" - com motivos *rocaille* - "tendo em cada uma das faces um bom espaço aberto no marmore, e tapado com vidro, de modo que quem está sentado em qualquer dos assentos de veludo carmesi, que estão cortando os quatro angulos da casa, vê os peixes multicolores, que nadam e brincam dentro do tanque. Do meio d'este ergue-se um lindo obelisco" - a fonte com obelisco é um elemento tipicamente barroco, que remonta à Fontana dei Quattro Fiumi de Bernini - "de marmore de cores, por onde sae agua para o tanque. Das tres janellas, principalmente da que se abre na frente da cascata, goza-se uma vista encantadora...".

"É de um efeito maravilhoso ver rebentar, logo debaixo do pavilhão, um grande volume de águas, que, em amplos lençoes e por entre repuxos que se cruzam, se vem precipitando de degrau em degrau até ao lago, onde está figurado o banho de Diana. O lago é grande, e formado das mesmas pedras carcomidas e tostadas de que são fabricadas a parte central da cascata, por onde se despenham as águas, e as grutas que se estendem de um e outro lado."<sup>58</sup>

O Banho de Diana a que Vilhena Barbosa se refere um pouco confusamente, é o episódio da mitologia segundo o qual Diana vinha tomar banho junto da gruta onde o seu amado pastor, Endimião, dormia o sono eterno, mas sem envelhecer ou morrer, quando foi surpreendida pelo pastor Acteion. Furiosa, a deusa transforma-o em veado e o intruso é devorado pelos seus cães, enquanto as ninfas, surpreendidas, saem do banho tapando-se com lençóis. É uma cena dramática, de grande efeito decorativo, tipicamente barroca. As estátuas eram de barro pintado de branco, provavelmente para serem substituídas por outras de mármore, o que nunca se verificou.

Diz ainda Vilhena Barbosa: "As galerias são muito extensas, e dispostas em throno, como jardins suspensos, guarnecendo-as pela frente uma serie de vasos de flores, e no fundo vestindo-lhes as paredes massiços de verdura. Communicam-se entre si e com o jardim por quatro grandes escadarias, duas contiguas á cascata e as outras duas nas extremidades"<sup>59</sup>.

Toda a construção é de pedra rusticada. O terceiro andar é suportado por duas colunas torsas, igualmente rusticadas, outro elemento do barroco berniniano que aparece nesta fonte; de recordar que Bernini não só usou a coluna torsa no baldaquino de S. Pedro, mas igualmente nos Jardins de Villa d'Este, em Tivoli, onde trabalhou depois de Pirro Ligorio, e aqui, também a utilizou em fontes.

A parte central da cascata é coroada por uma cegonha de asas abertas.

As galerias estavam outrora ligadas às passagens subterrâneas que percorrem todo o interior da Cascata, formando um autêntico labirinto, bem propício aos jogos amorosos da época galante por excelência - o século XVIII.

Os tuneis que davam acesso a estas galerias foram entaipados, certamente porque a cascata deve ter começado a abrir rachas; então, no local das entradas dos mesmos foram pintados arcos a ocre e cor de vinho, cores também usadas nas balaustradas e pavilhões. No interior de uma das passagens subterrâneas, por baixo da cascata, há um lago em forma de concha, que só se compreende em função dessa circulação aberta.

Segundo Vilhena Barbosa, no ponto mais alto da quinta existia um mirante, já então muito deteriorado, com melhor vista ainda que a do pavilhão da cascata.

Um aspecto importante a considerar neste jardim é que ele é pensado em função de várias vistas e ângulos perspécticos, que se podiam ter de baixo para cima, ao

contemplar a cascata, e de cima para baixo, ao longo das diferentes galerias.

Importante era a relação do jardim com a estátua de S. Bruno, o patrono dos Cartuxos vizinhos, e que se perdeu pela construção do muro que separa a área do Reformatório de Caxias da que pertence ao Instituto de Altos Estudos Militares<sup>60</sup>.

Esta estátua encontrava-se no eixo do grupo da Diana, que está no centro do grande lago, ligação onde é tentador encontrar uma intencionalidade simbólica: Diana, a Lua, a noite e as trevas do paganismo; S. Bruno, o sol, a luz do cristianismo.<sup>61</sup>

Outras figuras mitológicas ainda se adivinhavam, há alguns anos, quando pela primeira vez visitámos o jardim, em estátuas muito fragmentadas, sobre pedestais de pedra, que se distribuíam pelo mesmo: Júpiter, Marte, Flora (pelas flores), Pomona (pelos frutos), Ceres (pelas espigas), certamente alusivas às estações do ano.

Também as ruas do jardim que se estruturavam numa complexa malha geométrica, tinham os seus nomes: rua da Imperatriz, rua de Hércules, rua do Doctor, rua das Alfarrobeiras, rua dos Damasqueiros, rua do Jogo, etc.<sup>62</sup>.

Também obedece a um planeamento a escolha das espécies vegetais aqui plantadas, de que se destacam as enormes araucárias, de que lamentavelmente uma já foi cortada.

Quanto à autoria dos grupos escultóricos existentes na Quinta de Caxias, parece não haver dúvidas: Machado de Castro, em carta escrita a 3 de Fevereiro de 1817, onde se defendia de uma injusta acusação de preguiçoso, por não executar rapidamente as encomendas que lhe faziam, afirma: "...quem fez a grande quantidade de Estátuas em barro, e do tamanho do natural corpolento, que estão na Quinta de Caxias ... e algumas figuras para a mesma quinta de Caxias e q̄ ainda se achão nesta Casa, por ignorar a q̄m pretensa o tirallas daqui, senão os infelizes acusados desta desgraçada Repartição?"<sup>63</sup>

Sendo obra de Machado de Castro e correspondendo já ao arranjo final do jardim, consideramos que estas esculturas devem estar ligadas à campanha de obras da iniciativa de D. Pedro e podem-se aproximar das que o mesmo escultor realizou para o palácio do Marquês de Pombal em Oeiras.

Mais problemática é a atribuição do palácio e da planificação dos jardins. Dada a inexistência de documentos, teremos de ficar no plano das hipóteses.

Consideramos que no período que é objecto do nosso estudo, existiram duas campanhas de obras, a primeira correspondente ao senhorio do Infante D. Francisco, que, como vimos, termina em 1742, e a segunda, correspondente ao senhorio do Infante D. Pedro, iniciada alguns anos depois, no final da década, e que se prolongaria pelos reinados de D. José e D. Maria I, casada, como se sabe com seu tio D.

Pedro. Julgamos que a construção do palácio deve ter correspondido à primeira campanha, enquanto os jardins devem ter sido executados sob a égide de D. Pedro, ainda que fossem iniciados anteriormente.

Em relação à primeira campanha, parece-nos que o seu autor só pode ter sido Manuel da Costa Negreiros, architecto da Casa do Infantado, que trabalhou igualmente para o Infante D. Francisco em Queluz, conforme podemos ler na já citada monografia do palácio, de Natália Brito Correia Guedes. Pela sua simplicidade é difícil comparar a residência de Caxias com outras obras do mesmo architecto, mas as suas características de casa rural e a sua perfeita integração na architectura tradicional portuguesa de carácter solarengo não nos parecem contrariar esta hipótese.

Falecido D. Francisco, as obras foram interrompidas, desconhecemos até quando. Mas, como sugere Natália B. C. Guedes, o interesse de D. Pedro por Queluz deve ter aumentado depois do incêndio do seu palácio em Lisboa, em 1751, embora as obras em Queluz já durassem desde 1748, altura em que foram entregues a Mateus Vicente de Oliveira, muito provavelmente porque Manuel da Costa Negreiros já estaria doente, vindo a morrer em 1750.

Seria, portanto, entre 1748 e 1751 que as obras de Caxias teriam sido retomadas, por simetria com o que se passa em Queluz.

Quem foi então o novo architecto de Caxias? Uma primeira hipótese seria precisamente a do mesmo de Queluz,

ou seja, Mateus Vicente de Oliveira, mas nada nos sugere a presença dele. Por outro lado, o facto de as esculturas serem de Machado de Castro, que também trabalhava no vizinho palácio de Oeiras, da autoria, quase sem sombra de dúvida de Carlos Mardel, aponta-nos o nome deste arquitecto.

Mas outros factos nos fortalecem esta hipótese. Autor da Cascata dos Poetas, de Oeiras, logicamente Mardel podia ter realizado a de Caxias, ele que esteve ligado às obras do Aqueduto, que é o arquitecto dos Chafarizes de Lisboa, que forçosamente conhecia os segredos técnicos da circulação das águas.

Na verdade, existe em Caxias um notável sistema de captação de águas, que tinham origem na ribeira de Queijas: a água era canalizada até ao muro que limitava a quinta e daí era distribuída por uma rede de canais que abrangiam a cascata, todos os repuxos das fontes e ainda tanques destinados à rega.

Mas, além disso, nos jardins de Caxias, aparecem-nos dois pavilhões "de telhado oriental"<sup>64</sup>, ou seja, os telhados duplos, que sabemos foram introduzidos em Portugal por este arquitecto vindo do centro da Europa.

Estes dois pavilhões de planta octogonal irregular (quadrados de ângulos cortados), conhecidos na planta de 1844 como «Casa da fructa» e «Casa do poço», são interpretados pelo arquitecto Braisinha como o pavilhão do fogo, porque nele funcionava uma ferraria, e pavilhão da água.

O mesmo arquitecto, baseando-se em aspectos simbólicos e metafísicos, ligados às formas geométricas privilegiadas, que se adaptam perfeitamente ao traçado dos Jardins de Caxias, chega também à conclusão de que os conhecimentos que tal planeamento implicava, só poderiam ser da responsabilidade de Carlos Mardel, que trabalhava, como se disse, na vizinha quinta dos Carvalhos, em Oeiras. Não esqueçamos que Mardel, em 1747, tinha sido nomeado arquitecto dos Paços reais, mais um elemento a favor da sua autoria, já que Mateus Vicente estaria muito ocupado com a obra de Queluz.

### *Palácio do Infantado em Queluz*

O Palácio de Queluz constitui outro dos domínios da Casa do Infantado - tal como a Quinta Real de Caxias - que começou a ser alterado e ampliado no final do reinado de D. João V, mas cujas obras se prolongaram por mais de meio século (1747-1807). Por esse motivo, embora não desenvolvêssemos, neste capítulo, um estudo monográfico do mesmo palácio<sup>65</sup>, não podemos, no entanto, deixar de fazer referência à primeira fase das suas obras.

A Quinta de Queluz fez parte dos domínios da Casa do Infantado desde o seu primeiro senhor, o Infante D. Pedro, e integrava-se num conjunto de propriedades que tinham sido confiscadas ao Marquês de Castelo Rodrigo, em consequência da fidelidade deste à causa espanhola. Tal como aconteceu com a Quinta Real de Caxias, quando a Casa do Infantado foi extinta por Decreto de 18 de Março de 1834, esta foi uma das casas reservadas para recreio régio<sup>66</sup>.

O Infante D. Francisco, que sucedeu a D. Pedro II, seu pai, na posse da Casa do Infantado, várias vezes esteve em Queluz, um dos pontos de partida para as suas caçadas. A «Gazeta de Lisboa», entre o início da sua publicação, em 1715, e a morte do Infante, em 1742, regista sete vezes a estada do mesmo na sua "casa de campo"<sup>67</sup>, sendo quatro em Agosto e uma em Setembro, o que prova a sua preferência por aquela residência em tempo de Verão. Uma certa tradição romântica liga a essas passagens agitadas de D. Francisco

por Queluz, a presença da sua alma de homem cruel e ambicioso, penando nas salas do Paço<sup>68</sup>.

D. Francisco deixou, no entanto, o seu nome ligado a Queluz de forma muito mais concreta: foi ele o primeiro a introduzir algumas alterações no palácio, fazendo alguns melhoramentos no Pavilhão de Caça existente e iniciando o seu prolongamento sob orientação do arquitecto da Casa do Infantado, que obtivera a Carta de Porte em 9 de Fevereiro de 1740, Manuel da Costa Negreiros<sup>69</sup>. Esse prolongamento fez-se no sentido sul-poente, com um torreão e uma ermida, compreendendo o primeiro salas de aparato, quartos e antecâmaras.

D. Francisco também mandou efectuar obras nas cocheiras, dirigidas pelo mestre ferreiro José Ferreira da silva e pelo mestre pintor Cristóvão da Silva.

No tempo do Infante, a Quinta de Queluz compreendia "o Palácio Velho, o pequeno pomar, a casa imediata, no sítio do embrechado, um mirante no sítio do Miradouro, um casal e uma ermida, demolida no tempo de D. Pedro III"<sup>70</sup>.

Mas foi, de facto, o terceiro senhor da Casa do Infantado, o Infante D. Pedro, filho de D. João V, mais tarde, por casamento com sua sobrinha D. Maria I, o rei D. Pedro III, quem daria início à construção do Palácio de Queluz, tal como nós hoje o conhecemos.

O projecto inicial deve-se a Mateus Vicente de Oliveira, certamente por o arquitecto Manuel da Costa Negreiros já se encontrar doente nessa época, e a primeira

fase das obras (1747-1758), segundo a monografia de Natália Correia Guedes, correspondeu à realização de terraplanagens e destruição de parte das obras realizadas no tempo de D. Francisco. Parece que depois do incêndio que destruiu o palácio Corte Real, em 1751, D. Pedro pensaria em dar maior dignidade à Casa de Queluz e, então, a partir de 1752, intensificaram-se as obras. Desta época é a construção do corpo central, a adaptação da antiga cozinha do velho Pavilhão dos Castelo Rodrigo, a construção da ala da Capela e da Sacristia, e onde ficam actualmente as Salas da Música e do Trono.

Trata-se, portanto, de uma campanha posterior à morte de D. João V e fora do âmbito do nosso trabalho, como as outras que se lhe seguiram: a segunda de 1758 a 1786, sob a direcção de Jean Baptiste Robillion; e a terceira, de 1785/86 a 1789, sob a direcção de Manuel Caetano de Sousa.

Importante será salientar que o projecto inicial de Queluz foi obra de um arquitecto, Mateus Vicente de Oliveira, formado na escola de Mafra, e, consequentemente, discípulo de João Frederico Ludovice, que, como vimos, aí iniciou uma escola de arquitectura que teria importância significativa na segunda metade do século XVIII.

No entanto, Queluz pouco ou nada tem a ver com Mafra. Ao aparato monumental do palácio-convento joanino, marcado interiormente por grande simplicidade, dada a convivência com os frades arrábidos, sucede em Queluz uma concepção arquitectónica que "concentra o esforço monumental

e decorativo em interiores (fachadas para os Jardins)", "intimismo rococó" ... "reforçado pela grande importância concedida à ornamentação das diversas câmaras" ... "que tornam o palácio a mais notável manifestação da arte *rocaille* cortesã no país e uma das que mais se aproximam da atmosfera requintada e galante dos interiores franceses e germânicos"<sup>71</sup>.

No entanto, o carácter nacional do conjunto manifesta-se na decoração de interiores, através da utilização da talha, enquanto no exterior, apesar da inspiração claramente francesa dos jardins à *le Nôtre*, a presença dos azulejos (por exemplo, no canal da Ribeira do Jamor) emprestam-lhe igualmente um carácter português.

Queluz mostra-se, portanto, como herdeiro da tradição joanina, em que à influência do estrangeiro e consequente internacionalização da arte portuguesa, devida ao intercâmbio de artistas e obras de arte, se alia a presença forte das duas manifestações típicas do barroco português - a talha e azulejo - mostrando também claramente a inflexão do gosto artístico no sentido da simplicidade neoclássica, a nível de exteriores, e o gosto rococó a nível de interiores.

NOTAS:

<sup>1</sup>Albert-Alain Bourdon, "Une Description de Lisbonne à l'occasion de la visite d'une escadre française en Juin 1755" in Bulletin des Études Portugaises, Nouvelle Série, Tome XXVI, Lisbonne-Paris, 1965

<sup>2</sup>Jordão de Freitas, "Paço Real de Alcântara. Sua localização - Elementos para a sua história desde o domínio filipino", separata de Olisipo, nº 36, Lisboa, Outubro de 1946

<sup>3</sup>"L.ª 31 de Julho - Veyo El Rey de Sintra aonde esteve huns dias, fugindo às poeiras das obras do Paço..." in José Soares da Silva, Gazeta em forma de carta (Anos de 1701 a 1716), Tomo I, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1733

<sup>4</sup>Vítor Serrão, Sintra, Editorial Presença, Lisboa, 1989, «Cidades e Vilas de Portugal», nº 6, pp. 33 e 61

<sup>5</sup>J. M. dos Santos Simões, Azulejaria Portuguesa no século XVIII, com notas de Flávio Gonçalves. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979

<sup>6</sup>José Meco, O Azulejo em Portugal, Publicações Alfa, Lisboa, 1989, p. 16

<sup>7</sup>G. de Matos Sequeira, Inventário Artístico de Portugal, III, Distrito de Santarém, Lisboa, A.N.B.A., 1949

<sup>8</sup>J. Ribeiro Guimarães, "As festas da Junqueira em 1738" in Sumário de vária História, vol. 39, Lisboa, 1873

<sup>9</sup>Folheto de Lisboa, Cód. 8065-8066 da Biblioteca Nacional de Lisboa, anos de 1740 e 1743; Códice 554 da Biblioteca Nacional de Lisboa, anos de 1743 a 1745

<sup>10</sup>Fr. Cláudio da Conceição, Gabinete Histórico, Tomo XI, p. 377; ver anexo documental.

<sup>11</sup>Idem, ibidem, pp. 380-382

<sup>12</sup>Ver também: J. Ribeiro Guimarães, "O Paço de Belem" in Sumário de vária História, vol. 39, Lisboa, 1873

<sup>13</sup>Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., p. 383

<sup>14</sup>José António Saraiva, O Palácio de Belém com os seus hóspedes, os seus segredos, e a sua vida quotidiana, Editorial Inquérito, 1985

<sup>15</sup>Mário de Sampaio Ribeiro, "As Quintas Reais do lugar de Belém" in Anais das Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico Municipais, nº 15, Lisboa, Janeiro a Março de 1935

<sup>16</sup>Gabriel Palma Dias, «As intervenções Joaninas nas Quintas de Belém à Ajuda» in Encontro Dos Alvores do Barroco à Agonia do rococó, vol. II, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, Lisboa, 1994, p. 5

<sup>17</sup>Em 1737, na Quinta de Cima, segundo Gabriel Palma Dias, «As intervenções Joaninas nas Quintas de Belém à Ajuda» in op. cit., vol. II, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, Lisboa, 1994, p. 6

<sup>18</sup>Idem, «As intervenções Joaninas nas Quintas de Belém à Ajuda» in op. cit. vol. II, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, Lisboa, 1994, p. 5 e nota 16

<sup>19</sup>Idem, ibidem, p. 19

- <sup>20</sup>Walter Rosa, "Elementos de estrutura urbana de Belém até ao século XVIII" in Centro Cultural de Belém - Concurso para o projecto, Instituto Português do Património Cultural, 1989, pp. 123-128
- <sup>21</sup>Gabriel Palma Dias, «As Intervenções Joaninas nas Quintas de Belém à Ajuda» in op. cit., vol. II, p. 6
- <sup>22</sup>José António Saraiva, op. cit., p. 43
- <sup>23</sup>Vitor Serrão, "Palácio de Belém" in Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa, vol. V, Lisboa, 3º tomo, Assembleia Distrital de Lisboa, 1988, pp. 170-173
- <sup>24</sup>José António Saraiva, op. cit., p. 29
- <sup>25</sup>Vitor Serrão, op. cit.
- <sup>26</sup>Idem, ibidem
- <sup>27</sup>Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., p. 378; ver anexo documental
- <sup>28</sup>José António Saraiva, op. cit., p. 28
- <sup>29</sup>Vitor Serrão, op. cit.
- <sup>30</sup>José António Saraiva, op. cit., p. 12
- <sup>31</sup>Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., p. 382
- <sup>32</sup>Vitor Serrão, op. cit.
- <sup>33</sup>José Meco, O Azulejo em Portugal, op. cit., p. 179
- <sup>34</sup>Guilherme Rodrigues, "O Palácio Real de Belem" in O Recreio, nº 19, 4ª série, 19 de Dezembro de 1887, pp. 295 e segs.
- <sup>35</sup>Ribeiro Guimarães, op. cit., p. 181
- <sup>36</sup>Guilherme Rodrigues, op. cit., p. 295
- <sup>37</sup>Vitor Serrão, op. cit.
- <sup>38</sup>José António Saraiva, op. cit., p. 42
- <sup>39</sup>Idem, ibidem, p. 43
- <sup>40</sup>Giuseppe Mazzuoli nasceu em 1 de Janeiro de 1644, em Volterra (?) e faleceu em Roma em 7 de Março de 1725. Em 1675 entrou para a Congregação dos Virtuosos e, em 1679, para a Academia de S. Lucas. Fez a «Caridade» para o Túmulo de Alexandre VII, segundo desenho de Bernini (Thieme-Becker).
- <sup>41</sup>José Meco, op. cit., p. 211
- <sup>42</sup>Idem, ibidem, p. 210
- <sup>43</sup>São pouco abundantes as informações bibliográficas sobre este palácio; sobre ele vimos: Norberto de Araújo, "Palácio da Calheta" in Inventário Artístico de Lisboa, Fasc. IV, 1946; Horácio Bonifácio, "Palácio Calheta" in Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa, V vol., Lisboa, 3º tomo, Assembleia Distrital de Lisboa, 1988, pp. 163-165. Contámos ainda com a colaboração de um trabalho de alunos de Arquitectura (Adriano Augusto, Jorge Moreira, José António Vieira, José Júlio Reis) sobre Casas nobres do século XVIII, Lisboa, 1985.
- <sup>44</sup>Gabriel Palma Dias, «As Intervenções Joaninas nas Quintas de Belém à Ajuda» in op. cit., vol. II, pp. 5-6
- <sup>45</sup>Armando de Castro, "Infantado, Casa do" in Dicionário de História de Portugal, vol. II, Iniciativas Editoriais, Lisboa, 1971, pp. 540-541
- <sup>46</sup>Idem, ibidem, p. 540

- <sup>47</sup>Natália Brito Correia Guedes, O Palácio dos Senhores do Infantado em Queluz, Livros Horizonte, Lisboa, 1971
- <sup>48</sup>Vilhena Barbosa, "Fragmentos de um roteiro de Lisboa (Inédito). Arrabaldes de Lisboa" in Arquivo Pittoresco, Tomo VI, Lisboa, 1863, pp. 377-379
- <sup>49</sup>Branca de Gonta Colaço e Maria Archer, Memórias da Linha de Cascais, Parceria António Maria Pereira, Lisboa, 1943
- <sup>50</sup>Vilhena Barbosa, op. cit., p. 378
- <sup>51</sup>J. M. dos Santos Simões, Azulejaria em Portugal no século XVIII, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979
- <sup>52</sup>Branca de Gonta Colaço e Maria Archer, op. cit., pp. 123-4
- <sup>53</sup>Rodrigo Dias, "Jardim do Paço Real de Caxias" in Boletim Municipal da Câmara Municipal de Oeiras, nº 6, Outubro / Novembro / Dezembro de 1983
- <sup>54</sup>De acordo com um trabalho de alunos da Faculdade de Arquitectura da U. T. L., sob orientação do Arquitecto Braisinha.
- <sup>55</sup>Vilhena Barbosa, op. cit., p. 379
- <sup>56</sup>Jardins do Palácio Real de Caxias, Edição policopiada do Centro Nacional de Cultura, Abril de 1986
- <sup>57</sup>Rodrigo Dias, op. cit., p. 11
- <sup>58</sup>Vilhena Barbosa, op. cit., p. 379
- <sup>59</sup>Idem, ibidem
- <sup>60</sup>Jardins do Paço Real de Caxias, op. cit., p. 8
- <sup>61</sup>Tal interpretação é sugerida pelo arquitecto Braisinha, com quem falámos particularmente sobre o assunto, e que dá a todo o jardim uma leitura simbólica, o que aliás não é inédito na época barroca.
- <sup>62</sup>Jardins do Paço Real de Caxias, op. cit., p. 8
- <sup>63</sup>Citação extraída de Diogo de Macedo, Machado de Castro, Ed. Ártis, Lisboa, 1958, p. 140
- <sup>64</sup>Branca de Gonta Colaço e Maria Archer, op. cit., p. 126
- <sup>65</sup>O Palácio de Queluz tem sido objecto de vários estudos monográficos, de que citamos:
- António Caldeira Pires, História do Palácio Nacional de Queluz, Coimbra, 1925-26
- Gustavo de Matos Sequeira, Queluz - Monografia Historica e Archeologia Artistica, Porto, 1932
- Francisco Câncio, O Paço de Queluz, Lisboa, 1950
- Natália Brito Correia Guedes, O Palácio dos Senhores do Infantado em Queluz, Livros Horizonte, Lisboa, 1971
- Simonetta Luz Afonso, O Palácio de Queluz, Publicações Alfa, Lisboa, 1986
- Idem e Angela Delaforce, Palácio de Queluz. Jardins, Quetzal Editores e I.P.P.C., 1989
- <sup>66</sup>Armando de Castro, "Infantado, Casa do", op. cit.
- <sup>67</sup>Segundo levantamento de Natália Brito Correia Guedes, op. cit.
- <sup>68</sup>"O Paço Real de Caxias" in Ilustração Portuguesa, II ano, 25 de Setembro de 1905, nº 99, pp. 748-749
- <sup>69</sup>Francisco José Gentil Berger, Manuel da Costa Negreiros no estudo sistemático do barroco joanino na região de Lisboa, Dissertação para Doutoramento, U.T.L., Faculdade de

Arquitectura, 1990, p. 26; este arquitecto só em nota refere a possível passagem de Negreiros por Queluz (p. 34, nota 8).

<sup>70</sup>Natália Brito Correia Guedes, op. cit.

<sup>71</sup>J. H. Pais da Silva, "Queluz, Palácio de" in Dicionário de História de Portugal, op. cit., vol. V, p. 514

*Palácio das Necessidades*

Origem e evolução das obras das Necessidades, de acordo com documentos da época

A 10 de Maio de 1742, D. João V adoeceu, vítima de uma trombose cerebral, a que se seguiriam, a partir de 27 de Setembro do mesmo ano, ataques epilépticos, que periodicamente o assaltariam, até à sua morte, em 31 de Julho de 1750<sup>1</sup>.

Durante a doença, D. João V mandou reunir no seu quarto as imagens de maior devoção existentes em Lisboa, entre as quais a da Senhora das Necessidades, que ali ficaria até à morte do monarca, acompanhando-o em todas as jornadas que fez aos banhos termais das Caldas da Rainha<sup>2</sup>.

Entre 29 e 30 de Junho de 1742, teve lugar a primeira recuperação do rei, que, como as que se seguiam aos ataques epilépticos, foram sempre atribuídas a "milagre de Deus, por intercessão de Nossa Senhora das Necessidades"<sup>3</sup>.

Não é pois de surpreender que, logo a partir de 7 de Julho de 1742, o «Folheto de Lisboa» noticie a intenção do rei agradecer a todas as imagens a sua cura, mas em particular à Senhora das Necessidades, mandando-lhe fazer uma igreja, no local onde se situava a sua ermida<sup>4</sup>.

Em Outubro, já o rei adquiria terras na zona e dizia-se que a igreja a construir formaria paróquia, à custa das vizinhas, nomeadamente da de Nossa Senhora da Ajuda<sup>5</sup>.

Esta compra foi concretizada por escritura de 8 de Novembro de 1742<sup>6</sup>. Segundo Fr. Cláudio da Conceição, a

intenção do rei ao comprar o "Prazo da Ribeira de Alcantara" era "mandar fazer ao lado della huma accomodação, onde podesse gosar da presença, e companhia da sua insigne Bemfeitora"<sup>7</sup>. As terras adquiridas eram prazo aforado à Comenda de S. Brás, da Ordem de Malta, e pertenciam a Gaspar Pereira do Lago e a seu filho, Baltasar Pereira do Lago, que as venderam ao rei, em 8 de Novembro de 1742, por escritura lançada nas notas do Tabelião Manoel de Passos de Carvalho<sup>8</sup>. O rei já tinha comprado o senhorio e foro à Ordem de Malta, constando a propriedade de casa, com ermida e quinta, de um e outro lado da estrada<sup>9</sup>.

As obras das Necessidades iniciaram-se em Abril de 1743 e, logo de início, trabalhavam nelas quinhentos homens<sup>10</sup>.

Segundo a mesma fonte, as obras começaram pela transformação da ermida existente, a que se retirou o coro da entrada e se acrescentou a Capela-mor e a tribuna, para aí se colocar um trono para a imagem da Senhora. Foi também feito, por trás da capela, um coro, onde se colocaram cadeiras de "pau fino" para trinta sacerdotes. Além disso, renovavam-se as pinturas e douravam-se as talhas existentes<sup>11</sup>.

Pretendendo D. João V fazer da Casa das Necessidades um Hospício com objectivos pedagógicos, consequentemente uma obra de grande dimensão, para a qual era necessária muita pedra, comprou a Paulino da Costa Ribeiro, curador de seu irmão, António da Costa Ribeiro, um terreno de cultivo,

chamado Lapa da Moira, no alto do monte, em frente ao convento do Sacramento, onde havia uma pedreira e um moinho de vento. Esta compra, registada no mesmo tabelião Passos, fez-se a 31 de Janeiro de 1744. A 8 de Julho do mesmo ano, foi adquirida a terra do Arraial, no sítio de Buenos Aires, por trás da Ermida das Necessidades, cujo prazo pertencia ao Padre António Baptista Viçoso, e Igreja do Senhor Jesus da Boa Morte, tendo já anteriormente o rei comprado o senhorio directo da terra a Jerónimo António de Castilho, o que também ficou registado no referido tabelião Passos<sup>12</sup>.

De estranhar a notícia dada no «Mercúrio de Lisboa» de 7 de Março de 1744, quanto à tomada de posse de uma casa no sítio de Buenos Aires, por parte dos Padres da Congregação de S. Filipe Néri<sup>13</sup>. No entanto, não foi no "principio do anno de 1745", como afirma Fr. Cláudio da Conceição, que se decidiu entregar a Casa das Necessidades aos Congregados de S. Filipe Néri, mas em 1744, pois a notícia de 19 de Dezembro do mesmo ano claramente indica estar tomada essa decisão e já se estar constituindo a respectiva Livraria<sup>14</sup>. De Fevereiro e Abril de 1745 datam, respectivamente, o alvará e carta de doação, sendo a notícia do primeiro dada na «Gazeta de Lisboa»<sup>15</sup>, enquanto o «Mercúrio» refere apenas o *Te Deum*, em acção de graças por tal acto<sup>16</sup>.

As notícias dos anos seguintes dão-nos a ideia do ritmo dos trabalhos, com alguns atrasos, normais em tais

situações, e descrevem as construções que vão sendo feitas<sup>17</sup>.

Contraditórios começam a ser os textos, quando se trata do acabamento das obras. Assim, o «Mercúrio de Lisboa» de 30 de Novembro de 1748 dá o Colégio como "quase todo acabado" e em Abril de 1749, prevê que as obras fiquem acabadas no verão seguinte, enquanto na monografia do palácio se afirma que, durante esses oito anos "apenas se tinha concluído o palácio, aumentado a ermida e terminado uma quarta parte do chamado hospício", limitação em que aliás segue o texto de Fr. Cláudio da Conceição<sup>18</sup>.

Mais de estranhar é a referência à sagração da Igreja e instalação dos Padres no respectivo hospício. Assim a mesma monografia informa, dando como fonte Fr. Cláudio da Conceição: "... determinou o Rei que se sagra-se a Capela Real e dois dias antes da sagração, a 25 de Abril de 1751, entregou aos padres o decreto da Dotação da Casa, que foi de doze mil cruzados." E mais adiante: "Na tarde do dia 6 de Maio vieram os padres com o seu superior habitar o hospício, começando a ensinar no dia 27 de Julho"<sup>19</sup>. De facto, relendo o texto de Fr. Cláudio, encontramos: "Tomando os Padres da Congregação do Oratorio de S. Filipe Neri (...) posse do Real Hospício das Necessidades em 6 de Maio de 1750, vespera da Festa da Ascensão do Senhor, por doação do mesmo Hospício lhe fez o seu Fundador o Senhor Rei D. João V, parece acertado dar aqui a notícia desta Milagrosa Imagem e Ermida..."<sup>20</sup>.

De facto, também lemos no «Mercúrio de Lisboa» que a Igreja das Necessidades foi sagrada a 12 de Abril de 1750, pelo Arcebispo de Lacedemónia, D. José Dantas Barbosa, e que no dia 7 de Maio do mesmo ano, portanto ainda em vida de D. João V, foram os Congregados tomar posse e habitar o Real Colégio de Nossa Senhora das Necessidades<sup>21</sup>.

Exactamente a mesma versão, com variação de um dia, é dada por João Baptista de Castro no *Mappa de Portugal*, onde afirma que D. João V mandou "fundar este sumptuosissimo edificio para habitação dos padres congregados, os quaes tomaram posse delle nas primeiras vespervas da Ascensão de Christo em 6 de maio de 1750"<sup>22</sup>.

Também em autores contemporâneos se mantém esta dúvida entre 6 e 7 de Maio; assim, António Coimbra Martins afirma que os Oratorianos se instalaram em Lisboa "a partir de 6 de Maio de 1750, no sítio das Necessidades"<sup>23</sup>, enquanto António Alberto de Andrade diz: "Com a doação da Real Casa das Necessidades, onde entraram em 7 de Maio de 1750, abre-se novo período e bem mais fecundo, na história da pedagogia dos Oratorianos"<sup>24</sup>.

A releitura atenta dos textos mostra o seguinte:

1. O autor da monografia engana-se quanto ao ano de entrada dos Padres de S. Filipe Néri na casa das Necessidades, que é 1750 - reinado de D. João V - e não 1751.

2. Foi de facto a 6 e não a 7 de Maio que os mesmos Padres entraram nesta casa, dado que Fr. Cláudio da

Conceição especifica que tal facto teve lugar na véspera de 5ª feira da Ascensão, portanto numa 4ª feira; mas o autor do «Mercúrio de Lisboa» enganou-se apenas no dia: se a notícia é de sábado, dia 9, quarta-feira seria dia 6 e não 7, como ele diz.

As aulas abriram, de facto, a 27 de Julho, poucos dias antes da morte de D. João V, o que não lhe retira o mérito de ter aberto novas perspectivas ao ensino em Portugal, tendo tido a preocupação de fornecer a Livraria do mesmo convento com o que de melhor havia na época, paralelamente à de Mafra<sup>25</sup>.

### A questão da autoria do Palácio das Necessidades

A historiografia da arte portuguesa tradicionalmente atribuiu a Caetano Tomás de Sousa o projecto das Necessidades. João Baptista de Castro, no seu *Mappa de Portugal* afirmava explicitamente: "Ficou a igreja isenta, e livre dos perigosos impulsos do grande terremoto; o convento porem escapou da ultima ruina, a que está exposta a sua elevada construcção por causa da prevista vigilancia do insigne Caetano Thomaz que na fundação mandou segurar com linhas de ferro todo o edificio, e agora para o seu reparo arbitrou o dito architecto quarenta mil cruzados."<sup>26</sup>

O «Mercúrio de Lisboa» refere-se genericamente aos "architectos" e "mestres de obras"<sup>27</sup>, sem apontar nomes; no entanto, faz-nos supor que era uma equipa e não um architecto que dirigia tão vastas obras.

A tradicional atribuição a Caetano Tomás tem como base um documento, também referido na monografia do palácio, *Cópia do Decreto para pagamento das Obras de Pedreiro que se deviam na Igreja Convento e Palácio de Nossa Senhora das Necessidades*<sup>28</sup>, onde se encontram os seguintes nomes: José da Cunha, Manuel Francisco de Sousa, Manuel Antunes Feyo, Máximo de Carvalho, Caetano Tomás de Sousa, Francisco Xavier Pinto, Pedro Luiz, Caetano Jerónimo e Jorge de Abreu. Não se dá no entanto neste documento qualquer destaque especial a Caetano Tomás como autor do projecto.

Também Fr. Cláudio da Conceição não refere nomes, mas afirma: "Não se descuidavão os Mestres conhecendo o

empenho d'ElRei, de trabalhar efficazmente na conclusão da obra."<sup>29</sup>

O mesmo autor refere uma importante personalidade da arquitectura e engenharia portuguesa do século XVIII, a trabalhar nesta zona - Manuel da Maia: "De todos estes terrenos mandou ElRei fazer pelo Brigadeiro Manoel da Maia, e Capitão Paulo Farinha Lopes, e o Ajudante Francisco Xavier Paes, huma Carta Topografica com todas as dimensões, demarcações e confrontações, e colloca-la no principio do Livro das Notas do Tabelião José António soares, do anno de 1745, onde existião as Escripturas das compras dos sobredictos terrenos."<sup>30</sup>

Dada a irregularidade dos terrenos onde se situa o complexo das Necessidades e o próprio confronto com zonas de interesse estratégico - "cujo risco abrangia tudo o que havia comprado, tirando somente da parte do Norte, o que era necessario para a Frotificação de Lisboa, segundo a planta, que tinha sido approvada em 1701"<sup>31</sup> - parece-nos extremamente interessante o facto de o nome de Manuel da Maia aqui aparecer. Na verdade, o homem que pensaria a Lisboa post-terramoto não teria tido alguma relação com este projecto urbanístico barroco, que abrangia um palácio-hospício-igreja, uma praça, com lago e obelisco e uma quinta com vasto terreno em declive?

Um outro nome surgiu ligado ao projecto das Necessidades, atribuição que foi suscitada por afirmações de

meados do século XIX, do arquitecto Joaquim Possidónio Narciso da Silva, em 1848:

" O Palácio e Convento das Necessidades foi edificado com todo o esmero, delineando e dirigindo estas obras um arquitecto italiano, o qual não as concluiu por não querer receber do Senhor Rei D. João V a confirmação da mercê de Cavaleiro de Cristo, insígnia de que usava, tendo-a recebido do Santo Padre."<sup>32</sup>

Por este pormenor, foi fácil, através do *Diccionario dos architectos...* de Sousa Viterbo<sup>33</sup> identificar o referido arquitecto como sendo o toscano João Nicolau Servandoni, a quem foi concedida a Cruz de Cristo, quando estava ao serviço do rei de França, como arquitecto do arcebispo de Sens (1743). Quando o mesmo passou por Lisboa, dois meses depois, foi chamado à Mesa da Consciência, por não ter direito a usar a referida Cruz, esta foi-lhe arrancada e ainda esteve preso um dia. Segundo Ayres de Carvalho, encontrando-se a trabalhar na Corte de Filipe V, Servandoni foi atraído a Portugal pela fama das riquezas de D. João V. Para este historiador, é ele o autor do Convento e palácio das Necessidades, "um belo plano architectónico e cenográfico implantado numa colina que domina a cidade, com uma bela cerca e jardins, uma torre, uma fonte e um obelisco", "que sem dúvida foi construído e adulterado por um modesto artifice português."<sup>34</sup>

Também na monografia do palácio se identifica Giovanni Servandoni como sendo o arquitecto das

Necessidades. Para este historiador ele esteve em Lisboa em 1745-46 e "a razão da sua relativamente curta estadia no nosso país" teria sido precisamente o incidente referido"<sup>35</sup>.

Sousa Viterbo aponta o ano de 1743 para a estadia de Servandoni em Lisboa, o que coincidia com o início das obras das Necessidades, mas a citada monografia refere-se - não indicando as suas fontes - aos anos de 1745-46, quando as obras já iam adiantadas.

Resta dizer que Servandoni regressou a França, vindo a falecer em Paris, em 1766, cidade onde deixou a igreja de S. Sulpício, de características neoclassicizantes, que nada têm a ver com as Necessidades.

Recentemente foi esclarecido o problema da autoria do projecto das Necessidades, por vários investigadores que chegaram a conclusões próximas por via lógica, e documental e estilística.

A lógica dizia que o autor do projecto devia ser o arquitecto que tinha ao tempo o cargo de Arquitecto da Casa das Obras e dos Paços Reais, ou seja, Custódio Vieira. Esta autoria estava curiosamente documentada num manuscrito de José Manuel de Carvalho e Negreiros, filho de Manuel da Costa Negreiros, onde também se dizia que este arquitecto e Eugénio dos Santos tinham tomado conta da obra após a morte de Custódio Vieira: "... foi o dito Eugénio dos Santos e Carvalho (...) encarregado das obras do Palácio e Hospício das Necessidades, em cuja diligência tão bem foi empregado (...) M.<sup>el</sup> da Costa Negreiros. Esta dita incumbência (...)

sucedeu logo e faleceu o Sarg<sup>o</sup> Mór Engenheiro Custódio Vieira, Arquitecto da dita obra"<sup>36</sup>.

Parece portanto evidente que o projecto das Necessidades é português, da autoria de Custódio Vieira, que morreu pouco tempo depois, sendo substituído pelos dois architectos, Manuel da Costa Negreiros e Eugénio dos Santos.

Quanto à intervenção de Servandoni referida por Possidónio da Silva, que não cita a sua fonte, não está confirmada, mas a ter-se dado, apenas se referiria a alguns desenhos de pormenor<sup>37</sup>. Pessoalmente acreditamos na autoria portuguesa do projecto, no que não estamos sós: "Nunca um architecto internacional de encenações teatrais e festivas deixaria de querer imprimir ao primeiro palácio real que lhe fosse confiado em toda a Europa, uma monumentalidade e uma unidade conceptual que o distinguissem."<sup>38</sup>

Resta-nos reflectir porque seriam aqueles os architectos escolhidos para continuar a obra das Necessidades e não Carlos Mardel, que sucedeu a Custódio Vieira como Arquitecto dos Paços Reais. Ora sabemos que aos sessenta e três anos, o mesmo Vieira, a 18 de Outubro de 1743, assinara o seu último auto de medição da obra das Águas Livres, para vir dirigir a obra das Necessidades<sup>39</sup>. Seriam duas empresas demasiado grandes para um homem só. Mardel ficou com o Aqueduto, Negreiros e Eugénio dos Santos com as Necessidades.

ao que fica dito<sup>40</sup>, assim como por uma dissertação que tem como tema o mesmo palácio<sup>41</sup>.

Sabendo-se o autor do projecto e os directores da obra, permanece ainda a questão da intervenção ou não destes no projecto original. A verdade é que Custódio Vieira já se encontrava doente em Março de 1744, vindo a falecer em 24 de Abril desse mesmo ano<sup>42</sup>. Depois da sua morte, ainda foram comprados novos terrenos, como dissémos, pelo que o projecto deve ter sido alterado.

Manuel da Costa Negreiros foi Inspector geral das obras de 1745 à sua morte, em 1750, sendo substituído por Eugénio dos Santos. Os preços da obra de pedreiro foram determinados em 1752 por uma comissão que englobava, além do dito Eugénio dos Santos, Elias Sebastião Pope e Santos Pacheco, vindo as obras de carpintaria a ser concluídas em 1753<sup>43</sup>.

Sabendo-se ainda que Eugénio dos Santos, por estes anos, foi encarregue da direcção das obras das Caldas da Rainha, destaca-se Manuel da Costa Negreiros, na direcção da obra. No entanto, "o *organicismo* das Necessidades faz pensar numa autoria múltipla<sup>44</sup>. No entanto, estilisticamente, a opção dominante será de Negreiros. A ordem jónica das colunas e pilastras, os festões entre as volutas dos capitéis aproximam-se do Senhor Jesus da Boa Nova. A torre será também de sua autoria<sup>45</sup>, podendo-se filiar na da Graça.

Outro arquitecto é estilisticamente revelado nesta obra, que poderia ser Mardel, como já dissémos arquitecto

dos Paços reais desde 1747, dada a semelhança das molduras de certas janelas com as do Palácio Pombal em Oeiras<sup>46</sup>, e também o volume do convento, o ritmo de aberturas da fachada, que prenuncia as da Baixa Pombalina, portanto, ainda Mardel, ou Eugénio dos Santos, embora a participação do primeiro seja uma questão em aberto, enquanto a do segundo é seguramente documentada.

Concluindo, podemos afirmar que Custódio Vieira terá sido autor de um primeiro projecto, alterado provavelmente por Negreiros, sendo Eugénio dos Santos, talvez com Mardel, responsável pelo hospício-escola<sup>47</sup>. Todos terão trabalhado sobre projecto inicial de Custódio Vieira. A participação de Servandoni, que se limitaria à realização de alguns desenhos de pormenor, carece de confirmação<sup>48</sup>.

Resta referir a importância estilística que as Necessidades tiveram na arquitectura posterior. Já falámos das semelhanças do convento com a arquitectura pombalina, mas é de acentuar também a semelhança da torre das Necessidades com a torre fronteira ao palácio de Queluz, construída já durante o período de Regência de D. João VI, por Manuel Caetano de Sousa, filho de Caetano Tomás de Sousa, que como pedreiro trabalhou nas Necessidades e a quem aliás é atribuído um desenho da mesma torre-sineira da segunda metade do século XVIII<sup>49</sup> e vários outros (plantas, alçados, fachadas) do mesmo edifício. No entanto, tais desenhos não são do projecto, mas levantamentos a *posteriori*, dado que a torre foi "truncada de um corpo com

janelas ... pelo que ficou com cerca de menos um metro e setenta que previsto no desenho de projecto, e o desenho em causa a apresentar com a altura que tem realmente"<sup>50</sup>.

Na verdade as duas torres - a das Necessidades e a de Queluz - têm o relógio na parte inferior, acima do nível das habitações, quatro aberturas de arco de volta perfeita, fogaréis na prumada dos ângulos e no coroamento, a esfera e o galo.

Muito semelhante, e também de Manuel Caetano de Sousa é a torre-sineira da Ajuda, construída cerca de 1792: "De planta quadrangular, o andar onde se encontram os sinos está rasgado por quatro aberturas estreitas e altas, tendo superiormente nos ângulos, fogaréis barrocos e estando encimada por um corpo mais pequeno, com aberturas ovais, coroado por um globo sobre o qual se encontra um típico galo de campanário, ambos metálicos"<sup>51</sup>.

Por tudo o que foi dito, parece-nos poder concluir que o conjunto das Necessidades é uma obra de arquitectos portugueses e pela época em que foi construído - a década de quarenta do século XVIII - e pelos arquitectos e pedreiros que nela trabalharam - Eugénio dos Santos, Mardel (?), Caetano Tomás - veio a ter grande influência na reconstrução de Lisboa e em toda a arquitectura da segunda metade do mesmo século.

Descrição do Palácio das Necessidades e algumas  
considerações acerca da sua importância

O Palácio das Necessidades não chegou a ser utilizado por D. João V, a que morreria a 31 de Julho de 1750, poucos dias depois da entrada dos Padres. Quando do Terramoto, o palácio era habitado pelo Infante D. Manuel: "Os Congregados todavia se abarracaram na cerca, onde também o serenissimo infante D. Manuel mandou fazer para si uma decente accomodação de madeira"<sup>52</sup>.

Ao longo do século XIX, o edifício sofreu bastantes alterações a nível de interiores, devidas não só aos reis que o habitaram, mas também decorrentes de aí se terem reunido as Cortes constituintes, em 1821, na antiga Livraria, para o que se destruíram as estantes. Todas essas modificações são minuciosamente descritas na já citada monografia do Dr. Manuel Corte-Real<sup>53</sup>, e saem do âmbito cronológico do nosso trabalho.

Pretendemos fazer uma ideia do aspecto do palácio à morte de D. João V, assim como da igreja e convento, pelo que, em relação aos interiores, recorreremos sobretudo a descrições de uma época mais recuada.

O complexo das Necessidades desenvolve-se horizontalmente, numa composição perfeitamente integrada no terreno em declive e, ao mesmo tempo, revelando preocupações urbanísticas e cenográficas bastante raras na arquitectura civil portuguesa. Este facto faz dele um dos nossos mais importantes palácios barrocos ligados a uma praça, onde se

destaca a fonte com o obelisco de tradição berniniana; além disso, a fachada principal desenvolve-se paralelamente ao rio, permitindo desfrutar um panorama que, na época, ia de Belém ao mar da Palha.

Esta fachada, de dois pisos, compõe-se de cinco panos, em linha quebrada, de forma a aproveitar a insolação; o primeiro pano, que faz ângulo recto com a fachada lateral, onde se encontra a torre, é coroado por uma balaustrada que encobre as coberturas; o segundo pano, saliente, corresponde à capela, e os outros três são coroados por cornija, sobre a qual assenta o telhado.

O andar nobre é acentuado pelo tratamento dado às janelas, de maiores dimensões, com sacada e coroamento de áticas triangulares.

A disposição à volta de um pátio interior, característica da tradição mediterrânica, permite a articulação da capela, convento e palácio e, ao mesmo tempo, a iluminação e arejamento dos aposentos que serve.

A capela, que é a chave de toda a composição, não sofreu alterações exteriores. Destacada em saliência do conjunto da fachada principal, se no piso superior esse ressalto é menor, acentua-se claramente no inferior, através de um nartex, cujo acesso é feito por cinco degraus, tendo cinco aberturas, a central e as duas laterais, em arco de volta perfeita, enquanto as duas colaterais, rectangulares, em combinação com a central, evocam o ainda maneirista motivo serliano, muito de acordo com as tradições da

arquitectura portuguesa. Estas aberturas são enquadradas por colunas da ordem jónica, na parte frontal, e pilastras nas laterais. Este nártex é coberto por um terraço com balaústres e florões de pedra, que servem de cimalha às colunas.

A parte superior da fachada, coroada por um frontão, apresenta ao centro um janelão, ladeado por dois nichos, com as imagens de S. Camilo e S. Carlos Borromeu, este de Alexandre Giusti<sup>54</sup>.

Por cima da porta que dá acesso à igreja, está uma medalha, com a imagem de Nossa Senhora com o Menino Jesus, em meio-relevo. De cada lado, estão duas estátuas de mármore, representando «S. Pedro», de Alessandro Giusti, com a inscrição "A.I.R.R. 1753", e «S. Paulo», de José de Almeida<sup>55</sup>, com a inscrição "Lusitanus fecit", certamente alusão ao facto de aquele escultor ter frequentado a Academia Portuguesa de Roma, fundada por D. João V.

A torre-sineira, de quatro ventanas, eleva-se na fachada poente e parece-nos um tanto desproporcionada, porque pouco elevada para a sua dimensão; integra-se, no entanto, no conjunto arquitectónico de que faz parte e beneficia da inclinação do terreno. É adornada nos remates por fogaréus tipicamente barrocos, coroada por grimpa e rematada em bronze, por um galo sobre esfera; à altura do andar nobre rasga-se uma janela, também coroada de ática com varanda.

O interior da igreja é de pequenas dimensões, certamente, porque, como vimos, aproveitado da anterior ermida. Tem uma só nave e capela-mor muito profunda, de planta rectangular, com acesso por arco triunfal assente em pilastras pouco salientes, com capitéis coríntios.

A abóbada, tribunas, tectos e paredes da capela-mor são revestidos por talha dourada e o altar protegido por baldaquino. Alterada no século XIX (1833 e 1857) do seu aspecto anterior nos dá conta Fr. Cláudio da Conceição<sup>56</sup>.

O Convento é um grande edifício de cinco pisos, de que se destacava a Livraria, situada no andar das Aulas, e de que apenas resta o portal. Esta Livraria estava ligada aos objectivos pedagógicos e científicos que orientavam os Padres do Oratório e que tinham sido estabelecidos pelo próprio D. João V no decreto de 8 de Fevereiro de 1745, mas que só se puderam concretizar a partir da instalação dos Padres na Casa das Necessidades. Podiam leccionar "quatro classes de ensino: a primeira de Doutrina Cristã, ler, escrever e contar; a segunda, de Gramática e Retórica; a terceira, de Teologia Moral e a quarta, de Filosofia." "Pelo tempo adiante", poderiam "ensinar Teologia Especulativa e outra qualquer ciência ou faculdade."<sup>57</sup>

Foi a Congregação do Oratório, através do Padre João Baptista, que "introduziu no curso de 1748 as doutrinas cartesianas e newtonianas, aplicáveis às questões físicas"<sup>58</sup>, e, na Casa das Necessidades, os Oratorianos

dispunham de um Laboratório de Física e de um observatório astronómico. É ainda o Chevalier des Courtils que nos diz:

"La bibliothèque n'est pas encore achevée. Le vaisseau en est beau et vaste. On y voit le buste du feu roi fort bien travaillé<sup>59</sup>. Il y a en cet endroit une quantité prodigieuse de livres de toutes les langues et les plus rares manuscrits. On y finit une belle salle d'observation et des galeries pour observer la nuit les étoiles. Entre tous les instruments de mathématiques qu'on y peut voir, ceux qui méritent une attention sont une sphère et un globe, tous deux d'une grosseur prodigieuse et d'une exacte bonté, un télescope de cuivre poli fort long et fort épais, et une fort belle pierre d'aimant. Les Oratoriens sont de tous les moines du royaume les plus aimables et les plus savants. (...) Ces bons Pères se piquent presque tous de parler français, et en effet ils en savent assez pour qu'on puisse aimer leur conversation."<sup>60</sup>

Segundo Fr. Cláudio da Conceição, na Livraria encontrava-se um painel representando «Nossa Senhora com o Menino Jesus, rodeada por vários santos», entre os quais, São José, Santo António, S. Filipe Néri, Santo Agostinho, S. Caetano e S. Venâncio; era obra de Pietro di Pietri, discípulo de Carlo Maratta, pertencera a um Cardeal francês falecido em Roma, e tinha sido adquirido por Alexandre de Gusmão para D. João V, por um conto e seiscentos mil réis<sup>61</sup>. Depois de ter estado na Quinta do Calvário, passou para as Necessidades. Segundo o Dr. Manuel Corte-Real, em 1756 não

se encontrava na biblioteca, "mas num patamar da escada que ligava o andar principal com o que lhe ficava superior"<sup>62</sup>.

A protecção dada pelo rei D. João V à Congregação do Oratório, o facto de ser um padre oratoriano, Domingos Pereira, a constituir as duas importantes bibliotecas conventuais, e a prática autorizada de um ensino experimental, já em 1748, são uma prova clara de que este monarca pretendia pôr fim ao monopólio pedagógico dos Jesuítas e pretendia, embora com lentidão e as devidas cautelas, actualizar os conhecimentos científicos em Portugal, pondo-os a par com o que de mais evoluído havia na Europa de então, e fazem, de facto, um monarca das Luzes. O mérito é de D. João V e não de D. José, como se afirmava na monografia do palácio acima citada<sup>63</sup>.

O claustro, de reduzidas dimensões, serve de iluminação e arejamento. Tem três arcos de volta perfeita por cada lado e é fechado nos dois pisos superiores. A comunicação da igreja com o convento é feita ao nível do segundo piso, por um passadiço abobadado, ao longo do qual se desenvolve a monumental escadaria azulejada.

Do convento, nas vésperas do Terramoto, diz o Chevalier des Courtils:

"Le couvent des Pères de l'Oratoire est hors de la ville du côté de Belem. Il est nouvellement bâti. C'est encore une fondation de Jean V qui a eu la politique bien entendue d'établir les moines dépositaires des plus grandes richesses de son royaume. Ce couvent est très noble et très

vaste. Les escaliers de marbre et les corridors y sont fort larges et bien éclairés. Ils sont, comme partout en ce pays, lambrissés de fayence. La cuisine est charmante, revêtue de bassins, tuyaux et laviers de marbre"<sup>64</sup>.

Também João Baptista de Castro, no seu *Mappa de Portugal*, afirmava:

"Compõe-se este regio artefacto de excellentes cellas, vastos dormitorios, e primorasas officinas: de uma diliciosa, e dilatada cerca, onde os jardins ornados com immensa copia de flores, e grande numero de estatuas, e bustos, bellas fontes de pedraria, compridos passeios, e bem ordenadas ruas povoadas de arvores diversas, formam primorosamente o sitio mais agradavel, que se vê em Lisboa..."<sup>65</sup>.

Na verdade, ligada ao convento, estava a cerca, ocupada na parte superior por culturas agrícolas, e, na inferior, por um pomar abundantemente irrigado, em que dominavam os citrinos. O jardim à francesa era decorado com estátuas das Virtudes, de tamanho maior que o natural, que desapareceram, assim como a Cascata de que fala o Chevalier des Courtils, provavelmente durante as transformações do século XIX, que levaram à actual Tapada:

"Leur jardin est fort joli, quoique petit. On voit dans un parterre sept statues de marbre représentant les sept vertus cardinales. Il y a encore un grand clos plein d'orangers et citronniers qui y croissent sans presque de soin. Tout en haut de cet enclos est une grotte de rocaille

fort jolie d'ou tombe une cascade d'eau qui, s'enfuyant sous terre, forme un joli jet d'eau à cent pas au-dessous et un autre encore à la fin de la pente qui est naturelle à cet enclos."<sup>66</sup>

O portal do Palácio, encimado por janela de sacada recortada é muito simples. Abre-se para um pátio quadrado que dá acesso ao vestíbulo, donde arrancam duas escadarias simétricas, com paredes e tectos apainelados em pedra, que conduzem ao piso nobre. Este comunica com a igreja por tribunas.

Os interiores do palácio foram significativamente alterados nos séculos XIX e XX.

Segundo a monografia do palácio, que segue o arquitecto Possidónio da Silva, não haveria grandes distinções entre convento e palácio: "chão de tijoleira, rodapés de azulejo, paredes caiadas, tectos em abóbada. As divisões eram pequenas, comunicando directamente umas com as outras, (...), e iluminadas por janelas sem vidraça, apenas com um postigo de vidro em meia porta de cada janela"<sup>67</sup>.

Um aspecto final a considerar nas Necessidades é o da decoração. Ainda que a nível do palácio, as actuais decorações datem do século XIX, é importante verificar que, não só a arquitectura, mas os aspectos decorativos são caracteristicamente portugueses, ao contrário do que acontece, por exemplo, em Mafra. Assim, como já dissémos, a capela-mor da igreja foi decorada com talha dourada,

adquirindo o aspecto de «igreja toda de ouro» - revestiu-se de talha não só a tribuna, mas as paredes e tecto<sup>68</sup>.

Por outro lado, o azulejo adquire aqui características verdadeiramente originais, que anunciam a mudança para a policromia: no piso térreo, molduras com motivos *rocaille* azul e branco envolvem elementos decorativos azul a meia tinta e branco, com ornamentação de folhas e anjinhos, aos quais se juntam, por vezes, pormenores amarelos e manganês muito claros; ou então, nos corredores superiores, molduras *rocaille* enquadram caçadas, cenas galantes, etc.<sup>69</sup>

O conjunto mais notável é o da cozinha, inteiramente forrada a azulejo de figura avulsa nas paredes, com uma cornija em *trompel'oeil*, também em azulejo azul e branco, enquanto na abóbada o motivo exclusivo são estrelas de duas dimensões. Todos os elementos arquitectónicos são sublinhados pelas molduras, enquanto no centro da abóbada um medalhão mostra os únicos toques de policromia do conjunto (amarelo).

Os azulejos das Necessidades situam-se no período pré-Terramoto, caracterizando-se pelos ornatos de inspiração rococó - «asa-de-morcego» e concheados assimétricos - e pela presença, lado a lado, de composições a azul e branco e de outras já marcadas por uma discreta policromia<sup>70</sup>.

Embora Santos Simões os considere de uma mesma época e fabricação, o que é de aceitar, a data de 1740 por ele apontada deve ser alargada para o final da década de

quarenta, inícios da seguinte, dado que o palácio se iniciou em 1742<sup>71</sup>.

Um dos aspectos que consideramos mais importante no conjunto das Necessidades é a sua integração urbana, dando para uma vasta praça, com vista panorâmica para o rio, e sendo assinalada por um jardim fronteiro, com magnífica fonte, de taça polilobada, com obelisco central, e rodeada por quatro figuras monstruosas, onde mascarões, golfinhos e plantas se envolvem com motivos *rocaille*. O obelisco é dedicado à Virgem e datado de 1747, por ocasião da celebração do quinquagésimo oitavo aniversário de D. João V.

Parece-nos extremamente importante como símbolo barroco, a presença do obelisco, coroado pela esfera e pela cruz. Trazidos do Egipto, onde representavam um dos raios do deus Sol, no tempo dos Romanos, os obeliscos foram cristianizados e assinalaram as principais praças de Roma - como a praça de S. Pedro e a Piazza del Popolo - quando da urbanização da cidade por Domenico Fontana, ao serviço do Papa Sisto V. A associação do obelisco à fonte já aparecia na Piazza del Popolo, mas ela foi sem dúvida concretizada numa perspectiva barroca, na Fontana dei Quattro Fiumi de Bernini, na Piazza Navona. Sendo o barroco uma arte solar, o obelisco, como seu símbolo, pode ser interpretado como raio da luz divina, mas também, num sentido laico, como símbolo do poder absoluto (Luis XIV - Rei-Sol) e também como símbolo da luz - as «Luzes», que, por acção de D. João V e dos Padres do Oratório são introduzidas em Portugal.

No entanto, é bem diferente hoje o aspecto da praça, cortada pela rua, onde se cruzam automóveis, do seu aspecto original, tal como é descrito por Fr. Cláudio da Conceição<sup>72</sup>.

NOTAS:

- <sup>1</sup>Paulo Drummond Braga, "A Doença de D. João V como tema de oratória Barroca: o problema da «cura»" in Actas do I Congresso Internacional do Barroco, I vol., Reitoria da Universidade do Porto, Governo Civil do Porto, Porto, 1991, p. 167
- <sup>2</sup>Francisco Xavier da Silva, Elogio Funebre..., Regia Officina Sylviana, Lisboa, 1750, p. 313
- <sup>3</sup>Paulo Drummond Braga, op. cit., p. 168
- <sup>4</sup>Folheto de Lisboa de 7 de Julho de 1742; ver anexo documental II.
- <sup>5</sup>Ibidem, 20 de Outubro de 1742; ver anexo documental II.
- <sup>6</sup>Manuel H. Corte-Real, O Palácio das Necessidades, Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1983, p. 13
- <sup>7</sup>Fr. Cláudio da Conceição, Gabinete Histórico, Tomo XI, Lisboa, 1827, p. 7
- <sup>8</sup>Este documento é transcrito por Manuel Corte-Real, op. cit., p. 11
- <sup>9</sup>Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., p. 7
- <sup>10</sup>Folheto de Lisboa, 6 de Abril de 1743; ver anexo documental II.
- <sup>11</sup>Folheto de Lisboa, de 27 de Abril de 1743
- <sup>12</sup>Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., pp. 8-9
- <sup>13</sup>Mercúrio de Lisboa, de 7 de Março de 1744; ver anexo documental II.
- <sup>14</sup>Ibidem, 19 de Dezembro de 1744; ver anexo documental II.
- <sup>15</sup>Gazeta de Lisboa, de 23 de Fevereiro de 1745; ver anexo documental II.
- <sup>16</sup>Mercúrio de Lisboa de 13 de Fevereiro de 1745; ver anexo documental II.
- <sup>17</sup>Ver anexo documental II.
- <sup>18</sup>Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., p. 11; Manuel Corte-Real, op. cit., p. 11
- <sup>19</sup>Manuel Corte-Real, op. cit., p. 18
- <sup>20</sup>Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., p. 5
- <sup>21</sup>Mercúrio de Lisboa, de 11 de Abril, 18 de Abril e 9 de Maio de 1750
- <sup>22</sup>João Baptista de Castro, Mappa de Portugal, Tomo 3º, Parte V, Lisboa, 1870, p. 251
- <sup>23</sup>António Coimbra Martins, "Oratorianos" in Dicionário de História de Portugal, dirigido por Joel Serrão, vol. IV, Livraria Figueirinhas, Porto, 1990, pp. 438-441
- <sup>24</sup>António Alberto de Andrade, "Breve História da Pedagogia dos Oratorianos em Portugal" in Colóquio, nº 51, Dezembro de 1964
- <sup>25</sup>Ver anexo documental II.
- <sup>26</sup>João Baptista de Castro, Mappa de Portugal, Tomo 3º, Parte V, Lisboa, 1870, p. 251
- <sup>27</sup>Ver anexo documental II.

- 28 Manuel Corte-Real, op. cit., p. 16
- 29 Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., vol. XI, p. 11
- 30 Idem, ibidem, p. 11
- 31 Idem, ibidem, p. 9
- 32 Citação de Manuel Corte-Real, op. cit., p. 17
- 33 Sousa Viterbo, Diccionario dos architectos..., III vol., Lisboa, 1922
- 34 Ayres de Carvalho, "A influência da cenografia barroca da escola de Bolonha na pintura decorativa dos palácios portugueses" in Belas Artes, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1980, 3ª série, nº 2
- 35 Manuel Corte-Real, "O Palácio das Necessidades" in Revista Municipal, nº 136/137, 1º e 2º trimestres de 1973; op. cit., p. 18
- 36 Biblioteca da Ajuda, Additamento ao Quarto e Quinto Dia da Sobredã Jornada pelo Tejo, 54 / V / 29<sup>4</sup>, citado por Leonor Ferrão, "Necessidades, Palácio, Convento e Igreja de N. Senhora das" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit., p. 312-313. Esta arquitecta e investigadora tem uma dissertação de mestrado intitulada As Reais Obras de Nossa Senhora das Necessidades, 1742-1755, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Do referido manuscrito existe também um exemplar na Biblioteca Nacional, já revelado em 1966 pelo professor José-Augusto França, A Arte em Portugal no século XIX, vol. II, I parte, nota 72, p. 373, Lisboa, 1966
- 37 Leonor Ferrão, op. cit., p. 313
- 38 Francisco José Gentil Berger, Manuel da Costa Negreiros no estudo sistemático do barroco joanino na região de Lisboa, Dissertação para doutoramento, U.T.L., Faculdade de Arquitectura, 1990, pp. 272-273
- 39 Idem, ibidem, pp. 273-274
- 40 Horácio Bonifácio, Polivalência e Contradição. Tradição seiscentista: o barroco e a inclusão de sistemas eclécticos no século XVIII. A segunda geração de architectos, Dissertação para doutoramento, U. T. L., Lisboa, 1990, pp. 128 e 204-205
- 41 Leonor Ferrão, As Reais Obras de Nossa Senhora das Necessidades, 1742-1755, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1992
- 42 Horácio Bonifácio, op. cit., p. 93
- 43 Francisco José Gentil Berger, op. cit., p. 275
- 44 Idem, ibidem, p. 280
- 45 Idem, ibidem, p. 282
- 46 Idem, ibidem, pp. 286-287 e figs. 69-70
- 47 Idem, ibidem, p. 287
- 48 Leonor Ferrão, op. cit.
- 49 Ayres de Carvalho, Catálogo da Colecção de Desenhos, Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa, 1977, pp. 90-91, nº 549
- 50 Francisco José Gentil Berger, op. cit., p. 284
- 51 Fernando Castelo Branco, "Torre da destruída Capela da Ajuda" in Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de

Lisboa, V vol., Lisboa, 3º Tomo, Assembleia Distrital de Lisboa, 1988

<sup>52</sup>João Baptista de Castro, Mappa de Portugal, op. cit., Tomo 3º, Parte V, p. 251

<sup>53</sup>Manuel Corte-Real, O Palácio das Necessidades, Lisboa, 1983

<sup>54</sup>Cyrillo Volkmar Machado, Colecção de Memórias, 2ª ed., Coimbra, Imprensa Nacional, 1922, p. 209

<sup>55</sup>Idem, ibidem, p. 203

<sup>56</sup>Ver anexo documental III.

<sup>57</sup>António Alberto de Andrade, "Breve História da Pedagogia dos Oratorianos em Portugal" in Colóquio, nº 31, Dezembro de 1964, pp. 65-66

<sup>58</sup>Idem, ibidem, p. 65

<sup>59</sup>Trata-se do busto de D. João V, de Giusti, actualmente em Mafra.

<sup>60</sup>Albert-Alain Bourdon, "Une Description de Lisbonne à l'occasion de la visite d'une escadre française en Juin 1755" in Bulletin des Études Portugaises, Nouvelle Série, Tome XXVI, Lisbonne-Paris, 1965, pp. 154-55

<sup>61</sup>Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., p. 29

<sup>62</sup>Manuel Corte-Real, op. cit., p. 38

<sup>63</sup>Idem, ibidem, p. 19

<sup>64</sup>Albert Alain Bourdon, pp. 154-155

Na cozinha, mantêm-se os azulejos e a mesa de mármore, mas as bacias e lavadouros desapareceram.

<sup>65</sup>João Baptista de Castro, op. cit., p. 251

<sup>66</sup>Albert-Alain Bourdon, op. cit., p. 155

<sup>67</sup>Manuel Corte-Real, op. cit., p. 68

<sup>68</sup>Mercúrio de Lisboa de 4 de Junho de 1746; ver anexo documental II.

<sup>69</sup>J. M. dos Santos Simões, "Palácio das Necessidades" in Azulejaria Portuguesa no século XVIII, F.C. Gulbenkian, Lisboa, 1979

<sup>70</sup>José Meco, Azulejos de Lisboa, Catálogo da Exposição promovida pela C.M.L, Estufa Fria, Fevereiro / Março de 1984

<sup>71</sup>J. M. dos Santos Simões, op. cit.

<sup>72</sup>Ver anexo documental III.

#### 1.4. O Aqueduto e outros melhoramentos públicos.

##### *O Aqueduto - relação cronológica dos principais factos respeitantes à sua construção<sup>1</sup>*

###### 1 - Projectos anteriores

O abastecimento de água à cidade de Lisboa desde o século XVI que se tornara problemático, sobretudo nos meses de Verão. A situação agravava-se com a expansão da urbe para fora dos seus limites medievais, nomeadamente com a construção do Bairro Alto de S. Roque, na medida em que os Chafarizes existentes se concentravam na zona de Alfama, e eram apenas quatro, para além de alguns poços e cisternas.

O abastecimento de água a Lisboa a partir da Fonte da Água Livre, na zona de Belas, era segundo a tradição, atribuído aos Romanos<sup>2</sup>, o que os dados arqueológicos aliás confirmam<sup>3</sup>. Mas são do século XVI os dados documentais que nos comprovam, novamente, tal intenção de abastecer a cidade, da parte dos reis D. João III e D. Sebastião. O primeiro encarregou Francisco de Holanda de fazer algumas medições, provavelmente na sequência da sugestão feita pelo mesmo architecto na sua obra *Da Fabrica Que faleçe ha Cidade de Lysboa*, de 1571<sup>4</sup>. Tal projecto visava abastecer o chafariz do Rossio, mas o Infante D. Luis desejava que o abastecimento fosse alargado até à Ribeira das Naus, para aquelas que aí faziam aguada.

Não se tendo concretizado este projecto, sabemos, por Fr. Cláudio da Conceição, no seu *Gabinete Histórico*, no

capítulo que dedica ao Aqueduto<sup>5</sup>, de um documento, já de 1588, de Nicolau de Frias, em que este conta que já em Agosto de 1573, tinha sido encarregue de proceder a medições na fonte da Água Livre, e que em Carta de 3 de Março de 1574, D. Sebastião mostrara apoiar a concretização da obra<sup>6</sup>. No entanto, o dinheiro disponível para tal obra - retirado do «real de água» - teria sido gasto nas festas da chegada de Filipe III, em 29 de Junho de 1619<sup>7</sup>.

Filipe II procurou resolver pontualmente o problema do abastecimento de água, aumentando o caudal de água do Chafariz d'El-Rei, e também mandando canalizar água de um poço para o Chafariz do Rossio. Foi ele que, pela primeira vez, por alvará de 4 de Novembro de 1589, instituiu o imposto do «real de água», para suportar as obras públicas.<sup>8</sup>

Filipe III teria chegado a visitar a Fonte da Água Livre e, em carta de S. Lourenço do Escorial, de 28 de Julho de 1620, recomendava ao Senado da Câmara que tivesse o dinheiro para o empreendimento e, logo em 6 de Outubro, lhe remetia um papel do architecto Leonardo Torriano com quatro traçados diferentes; o mesmo architecto devia vir a Lisboa estudar a viabilidade do seu projecto.<sup>9</sup> Entretanto, já desde 1618 e por ordem do mesmo Filipe III, se faziam medições nas Águas Livres e fontes que se haviam de juntar, de que existe uma relação de Teodósio de Frias<sup>10</sup>.

Mais tarde, em 1620, Leonardo Torriano, nas costas dos outros, foi pessoalmente a Madrid, apresentar o seu projecto de Aqueduto.

Com Filipe III o projecto é abandonado, sendo o dinheiro do «real de água» canalizado para outras despesas.

Nos anos imediatos à Restauração, outros problemas se levantaram, que mais uma vez adiaram a realização do aqueduto.

No entanto, em 31 de Julho de 1683, foram ao sítio da Água Livre os Mestres e Procuradores da Cidade. Presidente e Vereadores da Câmara, com o sargento-mor Mateus do Couto, o architecto Mateus de Sousa e o mestre-pedreiro João Luis. Só que, curiosamente, verificaram que o volume da nascente não justificava a despesa da sua conduta até Lisboa.<sup>11</sup>

Ainda no reinado de D. Pedro II, em 1688, propôs um tal António de Miranda abastecer de água o Bairro Alto, "por um notavel engenho, que não envolvia alguma dependencia de movimentos de rodas, e excluia totalmente a necessidade de concertos a meudo"<sup>12</sup>. O rei submeteu a proposta ao Senado pela sua importância, embora com a ressalva de que "o Supplicante era um homem, que tinha quebrado de seu credito, e se tinha ausentado com receio dos seus credores; e como para a execução desta Obra era precisa a assistencia de sua pessoa, a não podia fazer sem primeiro satisfazer suas dividas, ou ao menos assegura-las..."<sup>13</sup>. Na verdade o requerente pretendia uma pensão de sobrevivência para si e sua família e a Câmara ainda lhe deu certo crédito<sup>14</sup>, mas a obra continuou por concretizar.

Em 1700, uma nova tentativa de se trazer água ao Bairro Alto é apresentada por Teófilo Dupineaut, fidalgo francês, que se propunha fazer um abastecimento de água em cinco chafarizes: na rua Larga de S. Roque, na Esperança, em S. Paulo, no Terreiro do Paço e em S. José. Hesitações, dúvidas, adiamentos, de que nos dão conta os documentos transcritos por Velloso de Andrade<sup>15</sup> parecem fazer crer que as intenções de Dupineaut não eram muito honestas e, de novo, o projecto do aqueduto é adiado.

Só em 1728 uma nova proposta surge da parte de António Júlio de La Pommaré, que pretendia trazer a Água Livre "a esta corte, com pouca despeza"<sup>16</sup>. Pedia ao rei que lhe fornecesse alguns medidores e animais, mas nada consta desta diligência.<sup>17</sup> Sabe-se contudo que esta proposta já contava com o apoio de Cláudio Gorgel do Amaral<sup>18</sup>.

## 2 - O Aqueduto Joanino

Dada a urgência em abastecer de água a cidade de Lisboa, data ainda do ano de 1728 a iniciativa que levará finalmente à construção de um Aqueduto, cujo objectivo originário era, segundo Vieira da Silva, levar água ao Bairro Alto<sup>19</sup>. Trata-se da proposta dirigida ao rei pelo Procurador Cláudio Gorgel do Amaral (não há registo desta proposta no Arquivo da Câmara<sup>20</sup>), conhecida através de Consulta remetida por D. João V ao Senado da Câmara, com Decreto de 2 de Dezembro de 1728, a que se seguem avisos de 23 de Fevereiro<sup>21</sup>, 15 de Março<sup>22</sup> e de 28 de Abril<sup>23</sup> do ano

seguinte, no sentido de que "dentro de quinze dias infalivelmente subisse a Consulta com o parecer que cada Membro fizesse sobre este particular".

A votação do Senado da Câmara incidiu na discussão dos géneros sobre os quais deveria incidir o tributo para custear a obra, tendo a votação final a data de 14 de Maio de 1729<sup>24</sup>. A resposta de D. João V, datada de 20 de Julho de 1729, e que transcrevemos pela sua importância, diz:

"Os Senados poderão impornos generos em que lhe parecer em cada anno o que entenderem será necessario para se trazerem as agoas livres e todas as mais que se poderem introduzir e ajuntar de qualquer parte ás mesmas agoas livres attendendo a ser muito conveniente que com brevidade se possão conduzir a esta Cidade e a de Lisboa Oriental e fazerem-se as fontes que se julgarem bastantes para que as referidas Cidades tenham a abundancia de agoa de que tanto necessitão em grave prejuizo dos habitantes dellas, e acabado de todo a Obra se poderá deixar o que for necessario para conservação das ditas fontes e aqueductos."<sup>25</sup>

Este documento mostra, ao contrário do que Vieira da Silva afirmava, que o Aqueduto se destinava a abastecer as duas Lisboas, ocidental e oriental, e não apenas o Bairro Alto, sito na porta ocidental.

Parece não ter havido acordo imediato, quanto ao montante global dos tributos, dado que um documento de 8 de Agosto de 1729<sup>26</sup> refere a quantia de "quinhentos mil cruzados para se conduzirem as Aguas-livres a estas

ciudades", enquanto a carta do Senado da Câmara de 10 de Setembro<sup>27</sup> refere apenas 300 mil cruzados, assim distribuídos:

- no vinho, 6 reis em cada canada, o que poderia render +-115 mil cruzados;

- na carne, 5 reis em cada arratel, o que poderá render +-115 mil cruzados;

- no azeite, 10 reis em cada canada, o que poderia render +-15 mil cruzados;

- no sal, 3 vintens por alqueire, o que poderia render +-15 mil cruzados;

- na palha, em cada pano meio tostão, o que poderia render +-40 mil cruzados.

Este último imposto foi abolido por resolução régia de 9 de Novembro de 1733 ou 1734<sup>28</sup> e não foi substituído por outro, por não haver necessidade.

Estes impostos foram aprovados por decreto de 26 de Setembro de 1729, que nomeia também os administradores da obra: "Hei por bem sirva de Superintendente d'ella o vereador José Soares d'Azevedo, de procurador o d'esta cidade, Claudio Gorgel do Amaral, de Thezoureiro, Manuel Gomes de Carvalho e Silva e de seu Escrivão Francisco Ramos de Miranda, todos só pelo tempo que eu houver por bem, sem ordenado ou emolumento algum, ao que terei atenção"<sup>29</sup>.

Seguiu-se um aviso aos Senados, datado de 28 de Novembro de 1729, sobre a forma como os impostos deviam ser cobrados e arrecadados. 30

Devido às grandes dificuldades na cobrança do imposto sobre o sal, uma carta de 14 de Janeiro de 1730 suspendeu esta contribuição, determinando "que os Senados cuidem impô-la em outro genero que possa ter mais facil arrecadação, sem os embaraços que se consideram no sal..."<sup>31</sup>. No entanto, o Senado simplesmente prescindiu deste imposto, não tendo criado outro.

Ainda um documento de 9 de Março de 1730, determina que a despesa feita com os livros necessários à arrecadação do novo imposto, seja à custa do "dinheiro deste subsidio do novo imposto" (decisão do Paço de 11 de Março)<sup>32</sup>.

Durante mais de um ano prosseguiu a colecta dos impostos e só o Alvará de 12 de Maio de 1731 determinou o início das obras, ordenando para isso que "a dita obra se faça pellas terras, fazendas, moynhos, cazais, quintas, quintais e herdades, por onde houver de vir, ainda que sejam de pessoas privilegiadas de qualquer estado, condição, calidade e privilegio, ... por quanto todos tem obrigação de dar passagem á ditta agoa, e não há privilegio algum que disto os escuze..."<sup>33</sup>. No mesmo documento se concede ao aqueduto de Lisboa o mesmo "regimento, graças, e previlegios que são concedidos á agoa da prata da Cidade de Evora."<sup>34</sup>

Nada é dito neste Alvará, sobre o autor da obra, embora se pressuponha que entretanto se trabalhou no seu projecto, pois que o mesmo documento fala da condução das águas "da Fonte de agoa Livre com outras que se podião recolher no aqueducto que estava traçado..."<sup>35</sup> e um

documento transcrito por Fr. Cláudio da Conceição afirma: "... ordena logo com toda a brevidade possível se faça a dita obra com as traças aprovadas..."<sup>36</sup>.

Logo a seguir ao referido Alvará de 1731, no entanto, organizou-se uma sociedade de vinte pedreiros, de que faziam parte: Domingos Martins da Silva Lobo, José da Costa Negreiros, Manuel da Costa Negreiros, Alberto Caetano, João de Sousa, Pedro da Silva, Domingos da Silva, Domingos Francisco, José Gomes, José da Costa Travassos, Miguel Rodrigues da Silva, Antonio Luiz, José da Cunha, Francisco dos Santos, José da Silva, João da Costa, António Baptista, António Gomes, João da Silva e Ignacio da Costa, que, por escritura de 11 de Julho de 1731, lavrada nas notas do Tabelião Domingos de Carvalho, arremataram a factura da obra.<sup>37</sup> Neste documento, aparece então como contratante, Antonio Canevari, nomeado por D. João V "para as direções, e Arquiteturas da dita Obra"<sup>38</sup>. Por outra escritura, lavrada nas notas do Tabelião António Ribeiro e Melo, datada de 30 de Julho, convencionaram que cada sócio entraria com 400\$000 réis, que o respectivo tesoureiro seria João da Costa, e que o primeiro mestre da obra seria José da Costa Negreiros<sup>39</sup>.

Importante nos parece salientar a presença de dois elementos da família Costa Negreiros nas obras do Aqueduto. De facto, trata-se de José da Costa Negreiros, como vimos, chefe da obra, pai do futuro arquitecto da Casa do Infantado, Manuel da Costa Nagreiros (1702-1750), que aqui aparece como mestre pedreiro, trabalhando ao lado do pai,

pelo que a obra do Aqueduto deve ter contribuído para completar a sua formação, embora à luz dos documentos seja impossível determinar qual a sua real contribuição nesta obra<sup>40</sup>.

Mas o primeiro responsável pela construção do Aqueduto foi, como se disse, o architecto italiano António Canevari, que já em Roma tinha trabalhado para D. João V<sup>41</sup>, e se encontrava em Portugal, pelo menos desde 1728<sup>42</sup>, tendo feito, como vimos, importantes obras no Palácio da Ribeira.

Tal facto é documentado pelo próprio Manuel da Maia que nas suas *Considerações sobre o Projecto da Conducção das Aguas, chamadas livres, ao Bairro Alto; e Explanções sobre as mesmas considerações, offerecidas ao S.<sup>r</sup> D. João 5º por Manuel da Maya 1731*<sup>43</sup>, explicitamente afirma: "Porem chegando a saber q V. Mag.<sup>de</sup> era servido encarregar a tal diligencia ao Architecto Regio D. Antonio Canevari; por mo affirmar assim o R.<sup>do</sup> Prior de S. Nicolao João Antunes Monteiro, a quem declarei tinha feito a dita preparação, entendia estar obrigado a conservalla em silencio por não parecer pretendia dar advertencias ao dº Architecto Regio"<sup>44</sup>.

Não se sabe se Canevari veio propositadamente para Portugal para trabalhar no Aqueduto, mas logo em 1728 fez visitas às fontes, e, mais tarde, em 1730, colaborou na pesquisa e medição de fontes, mostrando-se sempre céptico quanto à possibilidade de concretização da obra. Os métodos de medição usados por Canevari eram, contudo, muito

diferentes dos usados pelos architectos e engenheiros portugueses, pelo que os resultados obtidos eram totalmente divergentes e Canevari sempre considerou que o caudal obtido era insufficiente para o abastecimento que se pretendia. Apesar disso, talvez pelo seu prestígio de architecto italiano, veio a ser escolhido para Director das Águas Livres. Esse cargo não lhe permitiu, no entanto, fazer valer os seus pontos de vista, já que as decisões eram tomadas colectivamente, e tinha sempre a opposição dos engenheiros Manuel da Maia, Azevedo Fortes e Silva Pais. Os problemas aumentaram até porque o secretário de Estado Diogo de Mendonça Corte Real, protegia Manuel da Maia, a quem encarregou de fazer uma planta do Aqueduto, que seria apresentada em reunião de 12 de Julho de 1732, onde além desta, que contava com a colaboração de Manuel de Azevedo Fortes e com a aprovação de Silva Pais, apareceu também um projecto de Custódio Vieira e, é claro, o de Canevari.

Alguns dias mais tarde, a 21 de Julho, nova reunião, que começou por uma visita às obras já effectuadas e se concluiu, à tarde, na Quinta de Diogo de Mendonça, em Benfica, levou de facto ao abandono de Canevari. Manuel da Maia não só criticou duramente o seu projecto e as obras já effectuadas, como resolvera escrever uma memória, "para que servisse de guia ao Architecto Canevari"<sup>45</sup>. Este não suportou mais interferências no seu trabalho e, a pretexto de negócios urgentes a tratar em Itália, pediu autorização

para se retirar. A 4 de Agosto de 1732, já os documentos revelam Manuel da Maia, como autor da planta<sup>46</sup>.

Esta é de facto a história do «despedimento» de Canevari, que era assim relatado pelo Cônsul francês, Monsieur de Montagnac: "Despediu El Rei o architecto romano Canavari que havia sete meses dirigia as obras das Águas-Livres por não haver dado aos arcos a altura que era mister. Ganhava o dito architecto 9000 cruzados por ano".<sup>47</sup>

Fica por resolver o problema da competência de Canevari, como se sabe architecto responsável pelo conjunto de Santo Antão do Tojal, para o Patriarca de Lisboa, do qual também fazem parte um aqueduto e fontes, embora de dimensões muito menores.

Um dos principais pontos discordantes entre Canevari e os engenheiros portugueses, era o caudal de água ser insuficiente para o abastecimento de Lisboa. Daí a argumentação de Manuel da Maia, onde expressamente se diz:

"Consta esta explanação de duas partes: a primeira, de ser a agoa bastante para se conduzir ao Bairro Alto, se prova manifestamente fazendo-se huma comparação da agoa, que tirada dos chafarizes de Alfama se espalha por ambas as cidades, com a que se pode conduzir ao Bairro Alto, uzando-se geralmente do mesmo modo de medir: (e fica nesta forma cessando a questão q̄ o dº Architecto Regio D. Antonio Canevari moveo sobre esta materia da medição das agoas, e a que se deo irrefragavel reposta em 25 de Janeiro de 1730 na

conta que se deo a V. Mag.<sup>de</sup> sobre esta mesma materia)..."<sup>48</sup>.

Não esqueçamos que já em 1683 se considerara que o caudal de água não justificava a despesa da sua condução até Lisboa. Ora se o afastamento de Canevari da direcção das obras, devido como se viu a uma quase «conspiração» dos engenheiros nacionais contra ele, teve como base a questão do caudal da água, este facto só abona em seu favor, pois se sabe que as águas transportadas pelo Aqueduto foram desde logo insuficientes.

Quanto à informação de Montagnac sobre a altura dos arcos, terá relação com obras feitas junto das nascentes, discutida em 12 de Julho de 1732, em que o architecto se queixava que a água não corria, porque "lhe havião rebaixado a origem ou corrente da Agoa Livre"<sup>49</sup>, já que a parte monumental do Aqueduto só viria a ser construída na década de quarenta, por Custódio Vieira.

A verdade é que Manuel da Maia esperara que o cargo da direcção das obras do Aqueduto lhe fosse dado e não deve ter aceitado pacificamente a nomeação de Canevari: "Na suppozição de q poderia ser V. Mag.<sup>de</sup> servido encarregar-me, ou em parte, ou em todo, a direcção das Agoas chamadas livres, para serem conduzidas ao Bairro Alto desta Corte; me preveni...". "Porem chegando a saber q V. Mag.<sup>de</sup> era servido encarregar a tal diligencia ao Architecto Regio D. Antonio Canevari..."<sup>50</sup> - calcula-se a desilusão que teve, já que claramente esperava ser ele o escolhido.

Mesmo depois de afastado Canevari, a direcção do Aqueduto não foi questão pacífica. Um outro documento, o «Diário» do Conde da Ericeira, diz expressamente que "a planta da agoa livre" tinha sido feita por Manuel de Azevedo Fortes e José da Silva Pais<sup>51</sup>, mas que tinha posteriormente sido preferida "a de Manuel da Maia", o que teria provocado uma reacção um tanto agastada da parte de Silva Pais. Estava-se em 1733.

Na verdade, os três tinham ficado responsáveis pela continuação da obra, conhecendo-se uma recomendação de 9 de Agosto de 1732, para que se entendessem sobre o modelo dos canos, para que a obra se iniciasse com brevidade<sup>52</sup>. Para colaborar com eles, chamou-se ainda D. Filipe Antonio Garvila, que estava encarregue do Aqueduto de Mafra, para descobrir mais algumas fontes<sup>53</sup>.

Carta de 27 de Agosto de 1732 confirma que a obra das Águas Livres seria dirigida pelos três engenheiros que fizeram a planta, ou seja, Manuel da Maia, Azevedo Fortes e Silva Pais<sup>54</sup>.

O conflito referido pelo Conde da Ericeira deve estar relacionado com uma conferência havida entre os três engenheiros e o secretário de Estado, Diogo de Mendonça, sobre o tipo de encanamentos a utilizar, medidas e estado das obras na altura, que deu origem a uma carta de Manuel da Maia ao mesmo Secretário de Estado, datada de 30 de Dezembro de 1732, em que este apresenta as suas divergências com os outros engenheiros, recorda não ter sido nomeado Director da

Obra e exige uma clarificação da sua situação<sup>55</sup>. Não se conhece resposta a esta carta, mas certamente Manuel da Maia não conseguiu o que pretendia, pois em 1736 Custódio Vieira viria a ser nomeado para dirigir o aqueduto, sabendo-se que as obras não tinham avançado muito e que Manuel da Maia "há muito tempo que não assistia na dita obra"<sup>56</sup>.

Não é de surpreender numa obra desta envergadura uma verdadeira «luta pelo poder», que depois do afastamento de Canevari deixava frente a frente Manuel da Maia e o engenheiro-mor do Reino, que também se acabaria por afastar, pois em 1734 já aparece a edificar a praça de Campo Maior<sup>57</sup>. Manuel de Azevedo Fortes, para além do cargo de prestígio que desempenhava, tinha um currículo que reunia a tradição da engenharia militar portuguesa com conhecimentos adquiridos nas Universidades de Alcalá e de Plesis. Desde o início esteve ligado às obras do Aqueduto, como o confirma o próprio Manuel da Maia: "E para mais claro conhecim.<sup>to</sup> exporei aqui huma observação, que em 11 e 12 de Settembro do anno proximo passado de 1730 em companhia do Engenheiro Mor do Reyno Manoel de Azevedo Fortes, fizemos com permissão e ordem de V. Mag.<sup>de</sup>, assim nos chafarizes de Alfama, como nas agoas livres..."<sup>58</sup>.

Em consequência provavelmente da memória escrita em 1731, Manuel da Maia foi o responsável pela planta do Aqueduto, com apoio, como vimos de Manuel de Azevedo e Silva Pais, tendo sido autor do traçado definitivo "até ao Monte das Três Cruzes".

Assumindo colectivamente a direcção da obra, acentuaram-se as divergências, pois Azevedo Fortes considerava possível aproveitar algumas das obras realizadas por Canevari, junto à Fonte das Águas Livres, e defendia a construção de uma Mãe-d'Água, junto à mesma fonte, de planta hexagonal, enquanto Manuel da Maia queria encanar as águas até que elas se juntassem com as da Fonte Santa.<sup>59</sup>

Tanto Azevedo Fortes como Silva Pais se afastaram do Aqueduto, não se lhes encontrando mais referências depois de 1733.

Uma outra figura aparece a partir deste ano e até à sua morte, ligado ao Aqueduto: Custódio Vieira.

Logo em 12 de Julho de 1732 tinha apresentado um projecto, paralelamente aos de Canevari e Manuel da Maia. Em 27 de Agosto seguinte, aparece como medidor das obras, juntamente com João Baptista de Barros e Pedro Ramalho, medidor das obras do Paço<sup>60</sup>. Desde Setembro de 1733 esteve Custódio Vieira ligado às obras do Aqueduto<sup>61</sup>, sendo ele o responsável pela continuação do seu traçado até Lisboa e pelos arcos sobre a Ribeira de Alcântara, que modificou e alteou de arcos de volta perfeita para arcos quebrados.

Estas informações são dadas por Velloso d'Andrade<sup>62</sup> e repetidas por Freire de Oliveira<sup>63</sup>, embora só um documento de 21 de Agosto de 1736 nomeie Custódio Vieira, architecto da Obra das Águas Livres, "por se achar legitimamente impedido o Coronel Engenheiro Manuel da Maya"<sup>64</sup>.

A mesma versão é confirmada por Ludovice, na célebre carta publicada por José da Cunha Saraiva<sup>65</sup>, onde se lê: "...foj Vossa Magestade seruido ordenar que por se achar legitimamente impedido o coronel Manoel da Maya, para continuar na direcção da dita obra, servisse de architecto della o sargento mor Custodio Vieira, e que do principio da dita obra athe o monte das tres cruzes se seguisse a linha fundamental feita pello dito Manoel da Maya, e do monte das tres cruzes athe esta cidade se seguisse o que fizera o dito Custodio Vieira, o que assim se tem executado athe o sitio de São João dos Bem cazados, em que se acha correndo agoa..."<sup>66</sup>.

Não se sabe qual o "legítimo impedimento" que afastou Manuel da Maia da obra do Aqueduto, sendo ele afinal homem de extrema competência, o que lhe valeu o elogio do procurador Cláudio Gorgel do Amaral, que depois da morte de Vieira, lamentaria não se ter dado a Maia a direcção única, que ele talvez justificadamente pedia<sup>67</sup>.

A verdade é que - qualquer que fosse o papel de Custódio Vieira entre 1733 e 1736 - no início deste ano os trabalhos não avançavam, como o prova uma consulta da Câmara ao rei, datada de 7 de Fevereiro, em que o Senado se queixa do contraste entre os elevados impostos e a morosidade das obras: "... conveio e principiou o povo a pagar gostoso as ditas imposições; porém, como lhe tem a experiencia mostrado os vagares com que se faz e o pouco que se tem adeantado em mais de seis annos, entendendo não chegarão a ver, os que

existem vivos, a agua n'estas cidades..."<sup>68</sup>. A razão de tal facto devia-se a um clima de intrigas e à falta de uma direcção especializada, "... porque sendo primeiro nomeado por V. Mag. Antonio Canevari e depois o engenheiro-mor e os coroneis José da Silva Paes e Manuel da Maia, todos se acham excluidos da dita obra sem que à junta da administração viessem ordens de V. Magestade, por escripto, porque tudo se faz na dita obra por insinuações do prior de S. Nicolau, João Antunes Monteiro, o qual ainda que tem virtude e zêlo, não é da sua profissão nem tem experiencia para administrar semelhante obra..."<sup>69</sup>.

Todas estas razões justificaram, portanto, a nomeação official de Custódio Vieira. Um documento transcrito por Fr. Cláudio da Conceição informa-nos da quantia paga ao mesmo architecto pela sua colaboração nas obras do Aqueduto, sendo curiosamente anterior à nomeação de 21 de Agosto: "E attendendo ao que tem, e ha de ter o Architecto da Obra na assistencia das frequentes medições, contas e certidões dellas, de que não ha de levar, nem leva emolumento algum: Hei por bem, que do mesmo producto tenha, e vença o ordenado de duzentos, e quarenta mil réis em cada Hum anno, o qual lhe ha de correr, e pagar-se-lhe desde o tempo em que se estabeleceo a nova forma pelo Meu Decreto de 7 de Julho de 1736 em quanto existir no ministerio de Architecto da Obra"<sup>70</sup>.

A partir do momento em que tomou a seu cargo a direcção da obra, Custódio Vieira esforçou-se por acelerar o

processo, concentrando-se no aqueduto principal e, assim, dois anos depois este estava praticamente concluído, desde as nascentes até perto da Quinta de Ludovice, em Benfica. Em meados de 1740, já se trabalhava nos arcos de volta perfeita a norte da Ribeira de Alcântara e nos primeiros meses do ano seguinte, iniciavam-se os arcos quebrados sobre a ribeira. Na primeira medição realizada após a morte do arquitecto, em Agosto de 1744, estavam concluídos "os arcos grandes do ponto" e iniciavam-se os seguintes<sup>71</sup>.

As modificações feitas por Custódio Vieira ao altear os arcos sobre a Ribeira de Alcântara parecem não ter sido bem entendidas pelo procurador Cláudio Gorgel do Amaral, e neste ponto não podemos estar de acordo com Eduardo dos Santos que atribui tal alteração a uma vontade de dar "magnificência à construção", só possível graças ao "muito ouro que veio do Brasil e às avultadas receitas dos impostos cobrados neste Reino..."<sup>72</sup>. De facto, sabemos que no final do reinado essa pujança económica ia ficando distante e o mesmo documento publicado por Cunha Saraiva mostra claramente que uma das críticas feitas a Custódio Vieira foi o aumento de custos que a sua alteração produziu: "... e em a Junta mandando continuar a dita obra pella linha que estaua feita pello dito Custodio Vieira de duas que tinha deliniado, aprovando a dita Junta na forma do dito decreto de Vossa Magestade a que corre por aquella parte mais direita, e com menos altura nos arcos de que resulta menor despesa"<sup>73</sup>. E, mais adiante, prossegue: "...e he sem duvida

que a obra teria vindo com muito menos despeza e toda a fortaleza e fermozura se se tivesse continuado do monte das tres cruzes athe esta cidade pella linha fundamental, que tinha feito o dito Manoel da Maya, pois pello caminho que a trazia, com arcos de muito menos despeza, e de mayor segurança, se evitava a grande arcada, que se fes na ribeira de Alcantara em que se tem despendido tam grande cabedal, que só no ferro para segurança dos arcos, pella sua grande altura, passou a despeza de 200 mil cruzados..."<sup>74</sup>.

Sublinhemos que o Aqueduto resistiu ao Terramoto, talvez graças às alterações feitas por Custódio Vieira, que ao mesmo tempo se coloca entre os pioneiros da construção moderna - o que não tem sido devidamente salientado - quer ao reforçar os arcos com ferro, quer ao substituir o arco de volta perfeita por arcos quebrados, o que não é somente uma precoce manifestação de uma nova corrente estética, mas é também a verificação do princípio que, alguns anos mais tarde, Walpole teorizaria: "O arco quebrado, essa especificidade ar arquitectura gótica, era certamente considerado como um aperfeiçoamento do circular"<sup>75</sup>.

Tal facto era manifestamente desconhecido por João Frederico Ludovice, que, de formação clássico-barroca, encarava com repugnância tal solução: "... resultou fazer-se huma obra tão espantosa, e deforme, com arcos, como fora sobre algum rio caudaloso, que impedisse fazer-se huma obra acomodada para o que o caso pedia; e por huma forma tão

reprovada há seculos, como he a gótica, e desagradavel, e fora de toda a razão da geometria"<sup>76</sup>.

Mas o mesmo architecto vai mais longe e reivindica para si a autoria do projecto, numa longa exposição que faz, em resposta a uma consulta feita pelo prior de S. Nicolau acerca da melhor forma como deveria ser construída a canalização, e de que material. Esta consulta foi feita em 1746 e o documento respectivo foi publicado por José da Cunha Saraiva em artigo que temos vindo a citar<sup>77</sup>.

Aqui Ludovice afirma expressamente: "O mesmo seria, se eu me intromettesse a fazer riscos para fontes; porque depois que o dito Senhor mos encommendou, como tambem me encommendou vocalmente a direcção de todo o aqueducto, vossa mercê, e os seus confidentes não fizeraõ outro caso da dita ordem, que de ver de que sorte, às furtadellas, havião de colher pelos meus riscos, modellos, e pallavras, alguma cousa sem tom, nem som..."<sup>78</sup>. E mais adiante continua: "... me fica lugar de lembrar a vossa mercê tudo o que se tem passado commigo desde o principio da obra d'elle. Vossa mercê me inquietou logo no seu principio para eu intrevir nella..."<sup>79</sup>. E Ludovice insiste dizendo que para uma obra vulgar era sufficiente um jardineiro e um "mestre alveneo", mas para obra durável era necessário mais. "De que resultou mandar-me Sua Magestade vocalmente fazer riscos para tudo o que eu entendesse ser necessario para a tal obra" e que, ao mesmo tempo, a visse, tendo-a achado "principiada por dous

differentes modos, e caminhos, tudo procedia do scisma, que então havia entre dous differentes authores"<sup>80</sup>.

Para já, cumpre-nos salientar que Ludovice utiliza sempre a expressão "vocalmente" para se referir à encomenda feita por D. João V, o que é importante, e abona a favor da sua honestidade, pois existindo tantos documentos relativos ao Aqueduto, em poucos se refere o nome de Ludovice e nunca como seu architecto.

Por outro lado, encontramos-nos mais uma vez perante o diferendo entre os diversos autores. Não esqueçamos a já citada oposição entre Manuel da Maia, por um lado, e Azevedo Fortes e José da Silva Pais, por outro. O Conde da Ericeira que, como vimos, expressamente se lhe refere, a 20 de Outubro de 1733, faz-se eco de boatos que corriam a propósito do Aqueduto: "...a [obra] da agoa livre dizem se entrega a Federico, e se tem tirado varios administradores engenheiros..."<sup>81</sup>.

Daqui se poderá concluir que, face aos vários diferendos que opuseram os directores da obra, se teria ventilado o nome de Ludovice, não como decisão definitiva, mas como hipótese a considerar, o que teria levado o diligente architecto a, como ele próprio afirma, fazer inúmeros desenhos e projectos que apresentou ao rei e que, segundo também diz, teriam sido utilizados por outros<sup>82</sup>.

A verdade é que Ludovice nunca perdoou a Custódio Vieira, mesmo depois do seu desaparecimento: "E morto quem

teve tanta astúcia, e atrevimento para reduzir huma Corte tão principal da Europa a obra tão escuzada, damnosa..."<sup>83</sup>.

Este documento não é, logicamente, suficiente para considerar Ludovice autor do projecto do Aqueduto, embora como também afirmou Eduardo dos Santos, tivesse sido "algumas vezes chamado a dar o seu parecer"<sup>84</sup>, e que o mesmo tivesse sido tomado em consideração por D. João V. Uma dessas consultas é referida pelo mesmo autor, que menciona uma conferência feita em casa do Secretário de Estado Marco António de Azevedo, em que estiveram presentes Diogo de Mendonça Corte Real, Manuel da Maia, João Frederico Ludovice, José da Silva Pais e Carlos Mardel, "para se decidir e ventilar entre outros pontos, a possibilidade de todo o Aqueduto ser de pedra..."<sup>85</sup>.

Mais tarde, a 22 de Agosto de 1746, perante opiniões contraditórias, o prior de S. Nicolau, a pedido do rei, dirige-se a Ludovice, como vimos, para que este se pronuncie sobre o material em que devem ser feitos os canos de repuxo - ferro ou pedra. De tal pedido, resultou uma resposta muito mais ampla, que vimos analisando.

Calcula-se que esta resposta tenha sido dada em Setembro, ou mesmo ainda em Agosto de 1746, mas não deve ter sido levada em consideração, dado que em Junho de 1747 o problema voltou a ser posto, conforme nos narra circunstanciadamente, Fr. Cláudio da Conceição, que também transcreve os pareceres: "Sendo certo que o Aqueducto das Aguas Livres se acha concluido desde a sua origem, até ao

canto do muro do Convento das Freiras de Nossa Senhora dos Remédios de Campolide, sobre arcos na maior parte do caminho; e deste sitio até ao da porta do carro do Noviciado dos Padres da Companhia da Cotovia, se acha o mesmo Aqueducto feito subterraneo...; resta saber-se de que materia hão de ser os canos desta ultima Obra, se de pedra, se de ferro, se de chumbo, e a forma delles"<sup>86</sup>.

A esta consulta responderam o sargento-mor José Sanches da Silva, Carlos Mardel, o Padre Manuel de Campos, o Doutor José Rodrigues de Abreu, o Doutor João Machado de Brito e o Doutor Jorge da Mata Gião, todos eles se tendo pronunciado a favor do ferro.

Como também refere o mesmo autor sob a forma anónima de "Nota de hum curioso"<sup>87</sup>, contemporâneo da construção do Aqueducto, "nas repetidas visitas que tenho feito ao Aqueducto geral, e aos ramos transversais que com elle tem comunicação, vejo que são de pedra, de que confesso ignorar a causa; porém persuado-me que para isso haveria determinação superior... Mais me obriga a discorrer assim o ter achado na casa d'Agua ao Rato, em hum dos seus tilheiros de deposito, huma grande porção de canos de ferro, que me disserão haverem-se arrancado do Aqueducto da Esperança...".

Daqui depreende José da Cunha Saraiva<sup>88</sup> que o parecer de Ludovice se sobrepôs a todos os outros, no que talvez tenha razão, conhecendo-se a influência que aquele architecto tinha junto do rei. No entanto, não podemos esquecer que, muitos anos antes, em 1731, o próprio Manuel

da Maia defendera idêntica posição nas suas *Considerações...*, cujo ponto quinto trata de "Que forma devem ter os canos, e o Aqueducto e qual a sua materia?", ao que se responde que devem ser "dous canos de marmore". E, nas *Explicações 3ª a 7ª*, defende o mesmo Manuel da Maia o uso de canos de pedra contra os de ferro e chumbo, com argumentos que não se afastam muito dos de Ludovice<sup>89</sup>.

Fica portanto a dúvida de quem foi o responsável pelos canos de pedra, Ludovice ou Manuel da Maia?

O Aqueduto teve ainda, durante o período joanino, outros architectos, como Rodrigo Franco, que aqui iniciou a sua actividade em 1736, como ajudante de Custódio Vieira; após a morte deste, assumiu durante alguns meses a direcção da obra (1744-45), mas logo foi substituído por Carlos Mardel passando à condição de medidor.<sup>90</sup>

Quanto a Carlos Mardel, cuja vinda para Portugal, por volta de 1733, se associou desde logo à obra do Aqueduto, na verdade não aparece ligado a estas obras senão a partir de 1745, aparecendo pela primeira como medidor em 4 de Junho desse ano, com Rodrigo Franco e José Freire<sup>91</sup>, tendo vindo a dirigir as obras. São de sua responsabilidade a conclusão dos arcos de Alcântara (passadiço e clarabóias - 1748), o recomeço das obras no aqueduto da Fonte Santa (1746) e o início dos das Galegas de S. Brás e da Falagueira (1750). O mais importante aspecto da sua obra é o arco triunfal de entrada da água em Lisboa, os nove arcos de entrada da água na Mãe d'Água das Amoreiras, cujo projecto é

de sua autoria, tal como o da casa de registo. Ao mesmo tempo iniciavam-se as obras para os chafarizes, iniciando-se em 1747 a ligação ao termo simbólico do Aqueduto, a fonte de S. Pedro de Alcântara<sup>92</sup>, estando portanto à frente das obras em 1750, ano em que D. João V falecia.

Documentos publicados por José da Cunha Saraiva provam que Manuel da Maia, depois da morte de Custódio Vieira, voltou a aparecer ligado à obra do Aqueduto, em 1745<sup>93</sup>, data em que alguns problemas se devem ter levantado, devidos muito provavelmente à morte do referido architecto<sup>94</sup>.

Dois documentos datados de 1745<sup>95</sup>, uma carta de Alexandre de Gusmão e o «Mercúrio de Lisboa», datados respectivamente de Fevereiro e Julho, dão a obra como quase parada ou muito lenta.

Por isso, Manuel da Maia deve ter voltado às obras do Aqueduto, após a morte de Custódio Vieira, embora tivesse um assistente encarregado da sua execução, Rodrigo Franco; é, pelo menos, o que se depreende do já citado documento publicado por Cunha Saraiva: "... com o incançavel trabalho tem o ditto brigadeiro [Manuel da Maia] já feito a linha, plantas, e perfis athe o fim da dita obra na qual se acha servindo de architecto por hora o cappitam Rodrigo Franco, e este o outro qualquer da satisfação do dito Manoel da Maya, podera executar o que elle lhe ordenar pellos seus riscos, que tem já feito com os mais considerados e prudentes estudos do bem da obra, e menos despeza do cabedal..."<sup>96</sup>.

Pouco tempo depois, no entanto, Carlos Mardel tomava a seu cargo a direcção dos trabalhos e novamente se intensifica o ritmo das obras, como se verifica pelas notícias do «Mercúrio de Lisboa» dos anos de 1746 e 1747<sup>97</sup>.

Não foi, porém, muito pacífica a ligação do Rato à Cotovia, não só na questão do material de que seriam feitos os canos, mas também quanto à localização da Mãe-d'Água e quanto ao aqueduto ser ou não subterrâneo. Voltemos aos documentos.

É o próprio Carlos Mardel que nos refere o ter tomado conta da obra, em parecer transcrito por Fr. Cláudio da Conceição: "Segundo a ordem, que me deo o Sr: Secretario de Estado Marco Antonio de Azevedo Coutinho aos 26 de Junho do anno passado [1746], para dentro em quatro mezes fazer correr a Agua em S. Pedro de Alcantara", afirma que optou pela construção "subterranea, tanto por não poder acabar em outra forma no tempo limitado, como por ser de menor gasto, mais sadio, e mais duravel..."<sup>98</sup>.

No entanto, Cláudio Gorgel do Amaral, nos já citados documentos<sup>99</sup>, mostra-nos que esta obra iria contra decisões tomadas e dever-se-ia a intrigas de "pessoa que tem andado do seu principio a governar nella [dita obra] com pertextos affectados de ordem de sua Magestade..."<sup>100</sup>. Segundo o Superintendente referido, "tratandosse da forma em que havia continuar-se o Aqueducto daquelle citio athe o de São Pedro de Alcantaria pareceo á Junta depoes de tomar informação de Joac Federico, e Manuel da Maya, e outros que devia ser por

arcada fazendosse a may da agoa na obra do conde de Tarouca, e não no citio aonde se tem principiado a fazer com taõ extraordinaria como desnecessaria despeza. Porem occorresse a este projecto com hum decreto fabricado /segundo se entende / pella sobreditta pessoa que veyo á Junta asignado pella Raynha nossa Senhora para que a obra viesse do referido citio do Rato athe o de São Pedro de Alcantara por baixo do chaõ com canos de repucho de ferro cuado..."<sup>101</sup>.

Quem seria tal personagem que intriga e conduz a obra a seu gosto? O próprio Carlos Mardel, húngaro, que contava certamente com a protecção da Rainha austríaca, ou o Padre Campos, que, segundo o mesmo Mardel estava na posse dos seus projectos e tinha dado o seu acordo a que os canos fossem de ferro, o que aliás defendeu no parecer dado em 25 de Junho de 1747<sup>102</sup>.

Ludovice também refere a questão, certamente por se ver, mais uma vez, afastado da obra, depois da morte de Custódio Vieira, queixando-se, com amargura, do prior de S. Nicolau, que, "morto ... o Herodes do aqueducto, tratou ... de introduzir novo author com taes quaes valimentos, sem serviço algum desta qualidade" e, por isso mesmo, com obrigação de submeter os seus projectos à sua aprovação<sup>103</sup>. Segundo o mesmo Ludovice, o Rato deveria manter-se como uma praça e o aqueduto deveria continuar pela parte alta do Norte e depois acompanhar a cerca do Noviciado da Cotovia até S. Pedro de Alcântara. Neste ponto, foi arguido que o referido aqueduto iria tirar a vista aos Padres, e Ludovice

não voltou a ser consultado. "Entanto o dito sujeito / pelo que dizem / está fazendo huma espécie de casa forte no sitio do Rato de muyto custo, para servir de reserva da agua, ao mesmo tempo que se fallou sempre em que Sua Magestade determinava, que se fizesse a S. Pedro de Alcantara; e assim se pode dizer, que esta obra hé como gado sem pastor"<sup>104</sup>.

Com razão ou não, Ludovice foi deixado para trás e a obra realizou-se de acordo com as propostas de Mardel. A Mãe d'Água ficou nas Amoreiras e não foi aproveitar as obras do Conde de Tarouca à Cotovia, e o aqueduto correu subterrâneo do Rato a S. Pedro de Alcântara. Apenas se terão substituído alguns canos de ferro por outros de pedra, conforme a referida «Nota de um curioso».

D. João V estava velho e doente; moviam-se intrigas que utilizavam a própria Rainha, numa altura em que o rei estava sem forças para se interessar directamente por tudo.

Mas é também possível que outros fossem os planos do rei; embora pouco documentadas, não podemos esquecer as informações que, já a partir de 1748, nos dá o «Mercúrio de Lisboa», sobre a construção da muralha de S. Pedro de Alcântara, com vista a formar-se aí uma grande praça onde se colocaria um chafariz, que teria a estátua equestre do rei D. João V.

Estava-se em 21 de Março de 1750<sup>105</sup>. Poucos meses depois morria o rei. Mas esta notícia parece-nos tanto mais aceitável quanto é certo que existem no Museu da Cidade desenhos de plantas e alçados para uma Fonte monumental a D.

João V (com estátua equestre e pedestre), assinados precisamente por Carlos Mardel<sup>106</sup>. Só que falecido o monarca, D. José não estaria mais interessado na estátua equestre do pai, mas na sua. Essa a razão de um outro projecto para um chafariz monumental, em S. Pedro de Alcântara<sup>107</sup>, que acabaria também por não se concretizar, sendo substituído por outro, bem mais modesto.

Não podemos no entanto ignorar que, apesar de toda a sua amargura e sarcasmo, Ludovice, nesses mesmos anos, construía o seu palácio de Lisboa ao cimo da Calçada da Glória, precisamente no local onde deveria surgir essa grande praça, que, segundo ele mesmo dizia, citando um estrangeiro, faltava à cidade de Lisboa<sup>108</sup>.

NOTAS:

<sup>1</sup>A primeira redacção deste capítulo foi anterior à publicação do Catálogo da Exposição D. João V e o abastecimento de Água a Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1990, pelo que mantivemos a estrutura do capítulo, actualizando-o de acordo com o mesmo.

<sup>2</sup>A referência é feita por Francisco da Holanda, Leonardo Torreano e João Baptista de Castro, todos citados por Eduardo dos Santos, "Manuel da Maia e o Aqueduto das Águas Livres" in Revista Municipal, Ano XXIII, nº 94, 3º trimestre de 1962, Câmara Municipal de Lisboa, p. 54

<sup>3</sup>Na estrada Nacional 250, ao Km 16,4, existe uma barragem do século III D.C., "constituída por uma forte muralha amparada por três gigantes, que formava uma albufeira de abastecimento do aqueduto que transportava as águas para a cidade Lisboa durante a época Romana" (in Roteiros da Arqueologia Portuguesa, 1 - Lisboa e Arredores, 1ª ed., Departamento de Arqueologia do Instituto Português do Património Cultural, 1986

<sup>4</sup>Eduardo dos Santos, op. cit., p. 54

<sup>5</sup>Fr. Cláudio da Conceição, Gabinete Histórico, Tomo X, Cap. IX - Da magnífica obra das Águas Livres, pp. 189 e segs.

<sup>6</sup>Irisalva Moita, "O Aqueduto das Águas Livres e o abastecimento de água a Lisboa" in D. João V e o abastecimento de Água a Lisboa, op. cit., p. 15

<sup>7</sup>Eduardo dos Santos, op. cit., pp. 54-55

<sup>8</sup>Irisalva Moita, op. cit., p. 15

<sup>9</sup>José Sergio Velloso d'Andrade, Memoria sobre Chafarizes, bicas, fontes e poços publicos de Lisboa, Belem, e muitos logares do termo, Lisboa, Imprensa Silviana, 1851

<sup>10</sup>Irisalva Moita, op. cit., pp. 17-18

<sup>11</sup>Eduardo dos Santos, op. cit.; J. S. Velloso d'Andrade, op. cit.

<sup>12</sup>J. S. Velloso d'Andrade, op. cit., pp. 274-275

<sup>13</sup>Idem, ibidem, p. 275

<sup>14</sup>Irisalva Moita, op. cit., p. 24

<sup>15</sup>J. S. Velloso d'Andrade, op. cit. pp. 275 e segs.

<sup>16</sup>Freire de Oliveira, Elementos para a História do Município de Lisboa, vol. XI - 8 de Julho de 1728 - "Carta do Secretário de Estado Diogo de Mendonça Corte Real ao escrivão do Senado da Câmara (Livro V de consultas e decretos del-Rei D. João V do Sen. Occ. fl. 122)

<sup>17</sup>Freire de Oliveira, op. cit., vol. XII, Lisboa, 1903

<sup>18</sup>Irisalva Moita, op. cit., p. 25

<sup>19</sup>Augusto Vieira da Silva, O Arco e a mãe d'água das Amoreiras, Separata do Número Comemorativo da Exposição de

Obras Públicas do Boletim de Fiscalização das Águas de Lisboa, s.d. [1948]

<sup>20</sup>Eduardo Freire de Oliveira, op. cit., vol. XII, nota à Consulta da Câmara a el-rei em 30 de Março de 1720, pp. 227 a 242

<sup>21</sup>Ed. Freire de Oliveira, op. cit., Carta do secretário de Estado Diogo de Mendonça Corte Real ao vereador do Senado occidental Jorge Freire d'Andrade (Liv. V de consultas e decretos del-rei D. João V, do sen. occ., fls. 166)

<sup>22</sup>Idem, ibidem, Carta do Secretario de estado Diogo de Mendonça Corte Real ao escrivão do Senado da Câmara (Liv. V de consultas e decretos del-rei D. João V, do sen. occ., fls. 170)

<sup>23</sup>Idem, ibidem, (Livro V de Registo de Consultas e Decretos de D. João V do Senado Occ., fl. 182)

<sup>24</sup>Velloso d'Andrade, op. cit., pp. 287 e segs; Catálogo da Exposição D. João V e o Abastecimento de Água a Lisboa, op. cit., II - Documenta (1480-1800), pp. 206-207

<sup>25</sup>Documento publicado por Velloso d'Andrade, op. cit., p. 311, e Freire de Oliveira, op. cit., "Consulta da camara a el-rei em 14 de maio de 1729 (Liv. VI de cons. e dec. del-rei D. João V do sen. occ., fl. 60), Resolução regia escripta à margem da consulta".

<sup>26</sup>Ed. Freire de Oliveira, op. cit., vol. XII, p. 277, "Carta do Secretario de Estado Diogo de Mendonça Corte Real ao escrivão do Senado da Câmara"

<sup>27</sup>Idem, ibidem, Carta do escrivão do Senado da Camara ao secretario de Estado Diogo de Mendonça Corte Real (Livro III de rego de consultas e decretos do sr. rei D. João V, fl. 93 v.); documento também publicado por Velloso d'Andrade, pp. 311-312

<sup>28</sup>A primeira data é referida por Velloso d'Andrade, enquanto Freire de Oliveira indica o ano de 1734, tal como Fr. Cláudio da Conceição que transcreve a "Portaria para a extinção do tributo da palha", op. cit., p. 205

<sup>29</sup>Documento publicado por Velloso d'Andrade, op. cit., p. 312 e Freire de Oliveira, p. 290 (Livro III de rego de Consultas e Decretos do Sr. rei D. João V do sen. occ., fl. 93)

<sup>30</sup>Velloso d'Andrade, op. cit., p. 313; Freire de Oliveira, op. cit., vol. XII, pp. 294-95 (Liv. VI de consultas e decretos d'el-rei D. João V do sen. occ., fl. 76); D. João V e o abastecimento de água a Lisboa, II - Documenta, p. 209

<sup>31</sup>Velloso d'Andrade, op. cit., pp. 313-14; Freire de Oliveira, op. cit., vol. XII, p. 311 (Carta do secretário de estado Diogo de Mendonça Corte Real ao Vereador do sen. Occidental Jorge Freire de Andrade, Livro VI de consultas e decretos del-rei D. João V. fl. 77)

<sup>32</sup>Ed. Freire de Oliveira, op. cit., p. 321 (Carta do escrivão do Senado da Câmara ao Secretário de Estado Diogo de Mendonça Corte Real, Livro VI de Consultas e decretos del Rei D. João V, fl. 84)

<sup>33</sup>Velloso d'Andrade, op. cit., pp. 314-15; Ed. Freire de Oliveira, op. cit., p. 233 (Livro VII de cons. e dec. del-

- rei D. João V do sen. occ., fl. 67); D. João V e o abastecimento de água a Lisboa, II - Documenta, pp. 213-214
- <sup>34</sup>Idem, ibidem
- <sup>35</sup>Idem, ibidem
- <sup>36</sup>Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., pp. 204-205
- <sup>37</sup>D. João V e o Abastecimento de Água a Lisboa, op. cit., II - Documenta, pp. 215-217
- <sup>38</sup>Ibidem, p. 215
- <sup>39</sup>Ibidem, p. 218; Velloso d'Andrade, op. cit., p. 321
- <sup>40</sup>Francisco José Gentil Berger, Manuel da Costa Negreiros no estudo sistemático do Barroco Joanino na região de Lisboa, Dissertação para Doutoramento, Faculdade de Arquitectura, 1990, pp. 132-151
- Sobre este arquitecto, ver também: Horácio Bonifácio, "Negreiros, Manuel da Costa" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit.
- <sup>41</sup>Pierpaolo Quieto, Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII secolo, 1989, p. 55
- <sup>42</sup>Ayres de Carvalho, D. João V e a Arte do seu Tempo, vol. II, Lisboa, 1962, p. 362
- <sup>43</sup>Manuscrito da Biblioteca da Ajuda 49-XI-20, publicado por Eduardo dos Santos, op. cit., pp. 58-63 e em D. João V e o abastecimento de água a Lisboa, op. cit., II - Documenta, pp. 218-231. De notar que no artigo "Manuel da Maia", publicado no Dicionário da Arte Barroca em Portugal, o professor Doutor Horta Correia considera o referido documento "infelizmente inédito".
- <sup>44</sup>Eduardo dos Santos, op. cit., p. 58
- <sup>45</sup>Joaquim Oliveira Caetano, "Arquitectos, Engenheiros e Mestres de Obras do Aqueduto das Águas Livres" in D. João V e o abastecimento de água a Lisboa, op. cit., "António Canevari", pp. 74-77
- <sup>46</sup>D. João V e o abastecimento de água a Lisboa, op. cit., II - Documenta, p. 234
- <sup>47</sup>Visconde de Santarém, Quadro Elementar, vol. V, p. CCLXI
- <sup>48</sup>Eduardo dos Santos, op. cit., p. 59; o destaque é nosso.
- <sup>49</sup>Joaquim Oliveira Caetano, op. cit. p. 75
- <sup>50</sup>Eduardo dos Santos, op. cit., p. 58
- <sup>51</sup>Ver anexo documental.
- <sup>52</sup>D. João V e o abastecimento de Água a Lisboa, op. cit., II - Documenta, pp. 238-239
- <sup>53</sup>Ibidem, p. 239
- <sup>54</sup>Ibidem, p. 239
- <sup>55</sup>Ibidem, pp. 242-243
- <sup>56</sup>Joaquim de Oliveira Caetano, op. cit., "Manuel da Maia", p. 80
- <sup>57</sup>José Fernandes Pereira, "Fortes, Manuel de Azevedo" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit.
- <sup>58</sup>Eduardo dos Santos, op. cit., p. 60
- <sup>59</sup>Joaquim Oliveira Caetano, op. cit., "Manuel Azevedo Fortes", p. 82
- <sup>60</sup>D. João V e o abastecimento de água a Lisboa, op. cit., II - Documenta, p. 239

- <sup>61</sup> Leonor Ferrão, "Vieira, Custódio" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit.
- <sup>62</sup> Velloso d'Andrade, op. cit., p. 314
- <sup>63</sup> Ed. Freire de Oliveira, op. cit., vol. XII, p. 370, nota 3
- <sup>64</sup> D. João V e o abastecimento de água a Lisboa, op. cit., II - Documenta, pp. 250-251
- <sup>65</sup> José da Cunha Saraiva, "O Aqueducto das Águas Livres e o Arquitecto Ludovice" in Boletim Cultural e Estatístico da Câmara Municipal de Lisboa, vol. I, nº 4, Outubro a Novembro de 1937, pp. 510-541
- <sup>66</sup> Idem, ibidem, p. 540
- <sup>67</sup> Joaquim de Oliveira Caetano, op. cit., "Manuel da Maia", p. 81
- <sup>68</sup> Ed. Freire de Oliveira, op. cit., vol. XIII, p. 167 e segs. (Livro de rego de cons. e dec. do sr. rei D. João V do sen. occ., fl. 8 v.); D. João V e o abastecimento de água a Lisboa, op. cit., II - Documenta, pp. 248-249
- <sup>69</sup> Ibidem
- <sup>70</sup> Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., p. 210
- <sup>71</sup> Joaquim de Oliveira Caetano, op. cit., "Custódio Vieira", pp. 84-87
- <sup>72</sup> Eduardo dos Santos, op. cit., p. 56
- <sup>73</sup> José da Cunha Saraiva, op. cit., p. 540
- <sup>74</sup> Idem, ibidem, p. 541
- <sup>75</sup> Kenneth Clark, The Gothic Revival, A Pelican Book, Penguin Books, London, 1962
- <sup>76</sup> José da Cunha Saraiva, op. cit., p. 528
- <sup>77</sup> Idem, ibidem, pp. 521 a 532; D. João V e o abastecimento de água a Lisboa, op. cit., II - Documenta, pp. 259, 261 a 265
- <sup>78</sup> José da Cunha Saraiva, op. cit., p. 526
- <sup>79</sup> Idem, ibidem, p. 526
- <sup>80</sup> Idem, ibidem, p. 527
- <sup>81</sup> Ver anexo documental.
- <sup>82</sup> José da Cunha Saraiva, op. cit., pp. 527-28
- <sup>83</sup> Idem, ibidem, p. 528
- <sup>84</sup> Eduardo dos Santos, op. cit., p. 57
- <sup>85</sup> Idem, ibidem, p. 62, nota 44
- <sup>86</sup> Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., p. 215; D. João V e o abastecimento de água a Lisboa, op. cit., II - Documenta, pp. 269-270
- <sup>87</sup> Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., p. 254
- <sup>88</sup> José da Cunha Saraiva, op. cit., p. 544
- <sup>89</sup> Eduardo dos Santos, op. cit., pp. 62-70
- <sup>90</sup> Joaquim de Oliveira Caetano, op. cit. "Rodrigo Franco", p. 89
- <sup>91</sup> D. João V e o Abastecimento de Água a Lisboa, op. cit., II - Documenta, p. 259
- <sup>92</sup> Joaquim de Oliveira Caetano, op. cit., "Carlos Mardel", pp. 90-91
- <sup>93</sup> José da Cunha Saraiva, op. cit., pp. 547-551
- <sup>94</sup> Leonor Ferrão, "Vieira, Custódio", op. cit.
- <sup>95</sup> Ver anexo documental.
- <sup>96</sup> José da Cunha Saraiva, op. cit., pp. 539

- 97 Ver anexo documental.
- 98 Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., pp. 218-219
- 99 José da Cunha Saraiva, op. cit., pp. 538-541
- 100 Idem, ibidem, p. 538
- 101 Idem, ibidem, pp. 538-38
- 102 Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., pp. 220-229
- 103 José da Cunha Saraiva, op. cit., p. 529
- 104 Idem, ibidem, p. 531
- 105 Ver anexo documental.
- 106 Museu da Cidade de Lisboa, Invº nº 109/112 e nº 108/112
- 107 Museu da Cidade de Lisboa, invº nº 57/56, nº 56/55, nº 50/49, nº 51/50, nº 53/52 e nº 52/51
- 108 José da Cunha Saraiva, op. cit., p. 529

### *O Aqueduto, obra de engenharia e arquitectura*

O Aqueduto das Águas Livres estende-se desde a ribeira das Águas Livres, na região de Belas, até ao depósito monumental da Mãe-de-Água, nas Amoreiras. Além do Aqueduto Geral, compreende uma variedade de ramais de captação subsidiários (de Vale dos Lobos, da Mata, de Vale de Figueira, do Olival do Santíssimo, do Salgueiro, das Carvalheiras, da Cambra, de S. Braz, das Galegas e das Francesas).

As galerias construídas para conduzir as águas das fontes iam entroncar no Aqueduto em câmaras de forma circular ou poligonal regular, designadas também por «mães de água». Têm janelas "guarnecidas de grades de ferro, e redes de arame, para que nenhum malevolo lance no Aqueducto coisa que impeça a corrente, ou altere a qualidade da água, e a fim de entrar o ar, e a claridade"<sup>1</sup>. De todas estas, distinguem-se as nascentes denominadas por «Mãe de Água Velha» e «Mãe de Água Nova», na zona de Belas.

O comprimento total dos Aquedutos, incluindo as ramificações na cidade atingiu 58 135 metros. Parte da cota de 178,08 metros e chega a Lisboa à cota de 94,35 m, desaguando a extremidade em cascata no depósito das Amoreiras; esta diferença é irregular, havendo passagens com grandes declives.

A galeria do Aqueduto Geral, na extensão de 14 115 metros, mede interiormente 1,56 m de largura e 2,88 m de altura, do pavimento ao fecho da abóbada.

A água percorria o Aqueduto pela força da gravidade, através de duas caleiras, uma de cada lado, de fundo semi-circular, com 0.33 m de largura e altura variável. Um passeio central permite a passagem do pessoal de guarda e manutenção.

Os obstáculos do terreno são resolvidos por arcaria ou galerias subterrâneas.

O aqueduto é assim constituído: 7900 metros, em trincheira, 4200 em túnel e 2000 em arcarias. Destas, destacam-se os 35 arcos sobre o Vale e antiga Ribeira de Alcântara, numa extensão de 941 metros; destes arcos, os catorze centrais são quebrados - da responsabilidade de Custódio Vieira e bastante contestados na época, como vimos - e os restantes vinte e um são de arco de volta perfeita. O maior arco tem 33,7 metros de vão e 62 metros de altura de fecho.

Na parte superior, existem dois passeios de cada lado, um virado para o Tejo e ocidente, outro para a zona oriental; estes passeios foram utilizados até meados do século XIX como comunicação entre Lisboa e arredores, sobretudo por hortelões e lavadeiras. A galeria central é adornada com torreões de ventilação de efeito ornamental, idênticos ao que coroa o arco grande das Amoreiras. Estes torreões têm ornamentação exclusivamente arquitectónica com

características que dotam o conjunto de um carácter clássico, apesar da presença de arcos quebrados<sup>2</sup>. O Passeio dos Arcos tem acesso, do lado de Lisboa, por um eirado ajardinado, onde se encontra uma estátua mutilada, representando um guerreiro, vestido à romana, e segurando o escudo das quinas no braço esquerdo, obra que tem sido atribuída a Alexandre Giusti.

A monumentalidade da arcaria de Alcântara mereceu o elogio de grande número de estrangeiros que visitaram Portugal na segunda metade do século XVIII e no século XIX<sup>3</sup> e é notável não só pela utilização dos arcos quebrados, tecnicamente mais seguros, mas também pela qualidade do trabalho de cantaria, dentro da tradição da engenharia militar portuguesa. O facto de os arcos assentarem em robustos pegões que lhes estão ligados por uma zona em rampante, contribui também para dar à obra um cunho que a relaciona com a engenharia militar.

Entre o Passeio dos Arcos e a Mãe-de-Água das Amoreiras, a galeria, em parte subterrânea, atravessa o duplo Arco do Carvalhão, Campo de Ourique (reservatório) e a actual rua Silva Carvalho, chegando assim ao Arco sobre a rua originalmente chamada das Águas Livres<sup>4</sup> e, hoje, rua das Amoreiras.

O Arco das Amoreiras foi concebido como um arco de triunfo, para comemorar a entrada da água na cidade setecentista, sendo o primeiro arco triunfal não efémero que Lisboa conheceu<sup>5</sup>. Curiosamente, nada tem a ver com os arcos

barrocos que então se erguiam, em materiais efémeros, quando das grandes procissões, ou nos grandes acontecimentos relacionados com a vida da família real. Podemos antes aproximá-lo das portas de cidades ou de outros monumentos, com características algo militarizantes que então se construía na Europa e que Carlos Mardel, seu provável autor, devia conhecer<sup>6</sup>. Simbolicamente, a ordem dórica, tal como foi utilizada do século XVI ao século XVIII, é expressão de força de conotações mais militares do que civis<sup>7</sup>. No entanto, no caso presente, o arco simboliza o poder da Câmara de Lisboa que conseguira levar por diante tal empreendimento, embora com o apoio real e é, ao mesmo tempo, uma porta de entrada numa zona da cidade que então se expandia para fora dos seus limites. Não é de esquecer que esta era também a zona de desenvolvimento fabril e que o aumento da população levava à recente criação da nova paróquia de Santa Isabel.

Datado de 1748, este arco representa um sinal de viragem de gosto, de uma estética barroca para uma estética neoclássica, o que importa sublinhar. Poderemos assim relacioná-lo com a nova classe média emergente, que explodirá durante o período pombalino, e que se relaciona normalmente com a estética neo-clássica da Lisboa pombalina.

O arco, na parte virada para fora da cidade, é enquadrado por duas torres atarracadas, de secção quadrangular, apenas decoradas por duas cornijas, que demarcam três andares, no último dos quais se abre um óculo

elíptico; o remate é feito por uma cobertura de quatro águas sobrepujada por uma de contorno bulboso. Do lado virado para a cidade, as torres não são visíveis. À esquerda, a ligação ao Aqueduto é feita por um pano de muralha, em cuja parte superior a alvenaria está à vista, enquanto, do lado direito, faz um ângulo recto com o primeiro dos arcos que conduz à Mãe-de-Água.

A parte central do arco é construída com pedras de cantaria bem afeiçoadas e alinhadas, permitindo que os canos entre as fiadas de pedra surjam regulares. Adossadas aos pilares, duas pilastras lisas da ordem dórica suportam um entablamento com friso constituído por triglifos e métopas lisas, interrompido ao centro pela placa onde está colocada a inscrição. Sobre o entablamento assenta um frontão triangular, sobrepujado por um ático, coroado por um torreão de planta quadrangular, onde se abre um arco de volta perfeita; o torreão liga-se à base por duas aletas e é decorado por pilastras e triglifos dóricos. Duas urnas bulbosas surgem no enfiamento das pilastras e no coroamento do torreão.

De cada lado, estão duas inscrições diferentes, que foram alteradas na época pombalina. Conhecemos no entanto as inscrições originais, quer pelo «Mercúrio de Lisboa»<sup>8</sup>, quer pela obra de Fr. Cláudio da Conceição<sup>9</sup>.

Assim, na parte Norte, lia-se:

*Superatis difficultatibus  
pacatis opiniorum dissidiis*

*Aquae Liberae in Urbem  
Triumphalis ingressus  
An Dm̄i MDCCXXXVIII<sup>10</sup>.*

Na parte sul, virada para a cidade, lia-se:

*Aquas Liberas per trina saecula desideratas,  
Regnante Joanne V, Pio, Felici, Magnanimo. complanatis,  
praeruptis, clivisque perforatis, unde viginti annorum  
pertinaci labore, per circucitum novem mille passuum; oere  
publico (Republicae) et communi gaudio, in urbem invexit.  
Senatus Populusque Ulysiponensis, An. Dm̄. MDCCXLVIII<sup>11</sup>.*

Na parede exterior, do lado da rua das Águas Livres  
(das Amoreiras, por cima da casa do registo, lia-se:

*Nayadum Ulyssiponensium Urbana Domus intus Aquae  
Dulces. An. Dm̄. 1748<sup>12</sup>.*

Segundo o mesmo Fr. Cláudio, estas inscrições foram  
retiradas no reinado de D. José e substituídas pelas  
seguintes:

Da parte do Norte:

*Joannes V  
Lusitanorum Rex  
Justus, Pius, Aug. Felix P.P.  
Lusitania in Pace stabilita  
Viribus, Gloris Opibus Firmata  
Profligatis, difficultatibus  
Imo Prope victa Natura  
Perennes Aquae in Urbem invexit  
Et*

*Brevi-unde viginti annorum spatio*

*Minimo Publico*

*Immensum opus confecit*

*Gratitudinis ergo*

*Optimo Principi*

*Et*

*Publico utilitatis Auctori*

*Hoc Monumentum. Pos. S.P.Q.O.*

*Anno D. MDCCXXXVIII<sup>13</sup>.*

Da parte do Sul:

*Joannes V.*

*Regum Maximo*

*Bono Publico Lusitaniam*

*Moderante*

*Solidissimus aquae ductibus*

*Et*

*Aeternum mansuris*

*Per circuitum novem mille passuum*

*Aquae saluberrimae in Urbem*

*Introductae*

*Aere publico sed tolerabili*

*Et Communi omnium*

*Plausu*

*Anno Domini MDCCXXXVIII<sup>14</sup>.*

Por cima da casa do registo:

*Joannes V.*

*Liberalis*  
*Civitati Propitius*  
*Excipiendis Aquis Populo*  
*Manantibus*  
*Hanc Molem struendam*  
*Curavit*  
*Urbis ornamentum*  
*Orbis Miraculum*  
*Tanti Hominis*  
*Aeternitati S.*<sup>15</sup>

Norberto de Araújo<sup>16</sup> diz que as inscrições primitivas em latim foram substituídas por outras, em português, ali colocadas depois de 1783, mas a verdade é que ainda lá se vêem as inscrições latinas da época de D. José.

A ligação entre o Arco das Amoreiras e a Mãe-de-Água é feita por nove grandes arcos de volta perfeita, e um décimo, de menor altura, que liga directamente ao reservatório. É no quinto dos grandes arcos que se insere a Ermida de Nossa Senhora de Monserrate, já do reinado de D. José. Os nove arcos assentam em robustos pilares sobre pedestais; sobre os arcos corre a galeria, ornamentada apenas com almofadados de pedra e pela janela rectangular de arejamento, que surge no enfiamento dos pilares.

A Mãe de Água das Amoreiras é obra de Carlos Mardel, como o provam os desenhos existentes no Museu da Cidade, por ele assinados:

- "Ellevatião da May da augoa com suas Escadas da Froente da quinta da D.<sup>na</sup> Hellena"<sup>17</sup>.

- "Frontaria da May da Agoa da Froente do Convento das Freiras"<sup>18</sup>.

- Alçado da Mãe de Água<sup>19</sup>.

- "Plano princepal da May de augoa com a sua Corthina"<sup>20</sup>.

- Planta da Mãe-de-Água<sup>21</sup>.

- "Spacato na Largura" (vendo-se a cascata com Neptuno)<sup>22</sup>.

- "Spacado no comprimento"<sup>23</sup>.

A Mãe-de-Água assenta num envasamento que a envolve em três lados; na parte central, eleva-se o edifício; dos seus bordos crescem três muros, formando-se entre eles e o edifício uma caixa pouco funda que se encheu de terra. Do lado nascente, existe um corredor a todo o comprimento do edifício; a poente fica um jardim; a meio, colada ao edifício, está uma casa de arrecadação, onde existe uma escada, que leva à Casa do Registo.

Ao Sul, há um terreiro, num dos lados do qual se viam, numa ilustração de meados do século XIX<sup>24</sup>, dois bancos de cantaria corridos, em ângulo, colados à parede do reservatório.

O edifício é um enorme bloco paralelepipedico, horizontal, de grande simplicidade decorativa e a que o envasamento empresta também um certo ar de fortaleza; todo o edifício é coroado por cornija saliente e um ático, que

envolve o terraço superior, coberto de tijoleira. Do lado sul, um corpo saliente, correspondente à sala de entrada no reservatório, é ladeado por pares de pilastras toscanas, adossadas à parede e coroadas a nível da cornija por uma espécie de gárgulas de máscaras leoninas; estas pilastras, igualmente de cantaria, dissolvem-se na massa do edifício, repetindo-se embora no ângulo do corpo saliente com o reservatório - onde existe apenas uma gárgula - e nos cunhais. Janelas de arco de volta perfeita com a chave saliente são o único elemento que rompe a monotonia deste bloco, repetindo-se em cada um dos lados, divididos em três panos pelos mesmos pares de pilastras, encimadas pelas referidas gárgulas.

O acesso é feito por duas escadas exteriores simétricas - de sabor barroco - cada uma com dois lanços, contornando as duas faces do corpo saliente; o corrimão cego, formado por almofadados inteiros, integra-se no espírito sóbrio da construção.

O corpo principal do edifício é de planta rectangular, e nele se encontra o tanque, ou conserva de água, com guarda de cantaria de um metro de altura e ornamentada com um cordão ou moldura em toda a sua periferia interior. A esse nível, em três dos lados do reservatório, existe uma galeria de circulação, com pavimento de cantaria. Sobre o parapeito da guarda, existiam, ainda em meados do século XIX, três estátuas de mármore.

Ao muro Norte, encosta-se uma cascata de pedras, de carácter rústico, assente numa saliência em forma de segmento de círculo, que nasce do fundo do tanque. A pedra da cascata formaria esculturas, que hoje desapareceram, sob uma camada de calcário. Superiormente, a cascata é coroada por um golfinho, de cuja boca corre a água que vem do aqueduto geral; sobre ele, esteve uma estátua de Neptuno, hoje desaparecida, que pertenceria ao chafariz do Rossio e para ali teria sido transferida em 1786<sup>25</sup>; por cima da cascata, está uma pequena janela.

O corpo principal do edifício é coberto por nove abóbadas de arestas, em tijolo coberto de estuque, separadas por arcos torais de aduelas simples, com fecho saliente, que mergulham nos quatro pilares de cantaria, de secção quadrangular, e em pilastras adossadas às paredes, da ordem toscana. Este magnífico conjunto forma três naves de igual altura, tendo ao fundo da nave central a cascata, o que parece implicar a transposição de um modelo de um espaço religioso. Na verdade, este interior recorda o das igrejas-salão de raiz quinhentista, mas também as *Hallenkirchen* da região donde vinha Carlos Mardel<sup>26</sup>. Dois outros pilares, que não se elevam acima do nível da água, apoiam as escadas de pedra que levam ao fundo do tanque e o terraço de cobertura do edifício.

Toda a iluminação é feita por janelas perspectivadas, de arco de volta perfeita, protegidas também por rede de arame, idênticas às do corpo saliente; são três

em cada lado, com excepção da parede norte, onde existem apenas duas, enquadrando a cascata.

Exteriormente, o edifício é coroado por um terraço, com declive em sentido sul-norte, todo lageado, com passeios nos seus quatro lados, para os quais se sobe por quatro largas escadas, uma em cada lado. O terraço é protegido por uma platibanda cega.

Do lado ocidental, colada ao envasamento, fica, como dissémos, uma pequena casa de cantaria, a Casa do Registo, que regulava a saída de água do reservatório. Acima da cobertura da casa, na linha da porta, está a inscrição atrás referida, gravada no reinado de D. José.

A Mãe-de-Água só foi terminada no século XIX, mais precisamente em 1834, depois de uma visita às obras por D. Pedro IV, em 1833, que teria decidido a conclusão da obra.

Fr. Cláudio da Conceição dá-nos o estado das obras na década de 20: "Este depósito de Agua ainda não está concluído, e somente lhe falta huma terça parte da abobeda, e abobadilha por cima para formar o terrasso"<sup>27</sup>.

Nos seus inícios, o Aqueduto alimentava apenas duas linhas de água: a do Loreto e a do Rato.

O Aqueduto do Loreto parte de um torreão de planta octogonal, com cobertura gomada e óculos elípticos em cada face. O seu caminho era o seguinte: Rua das Amoreiras - rua da Escola Politécnica - rua D. Pedro V - rua da Misericórdia - R. António Maria Cardoso, até ao largo de S. Carlos. Alimentava o chafariz da Rua Formosa, o da Cotovia

(inaugurado em 1754, mesmo defronte do convento, e posteriormente transferido), o do Carmo e o do Loreto.

O aqueduto ou galeria do Rato seguia até ao Chafariz do Rato, onde se ligava com o do Loreto.

Antes do Arco das Amoreiras, saíam do Aqueduto GERAL duas galerias: aa linhas do Campo de Santana e das Necessidades.

Uma quinta linha, a da Esperança, foi interrompida quando da domolição do Arco de S. Bento<sup>28</sup>.

O Aqueduto representa, na verdade, a primeira obra arquitectónica do Iluminismo português. Como afirma Coimbra Martins, "construção racionalizada por um intuito utilitário", É "o primeiro traço de régua, apontado contra uma Lisboa conventual, sete vezes barroca de colinas"<sup>29</sup>.

Por outro lado, a implantação na zona do Rato da parte monumental do Aqueduto, veio apoiar a redefinição da nova cidade, de que o Largo do Rato era o nó estruturador e de ligação com a velha Lisboa Ocidental<sup>30</sup>.

NOTAS:

- <sup>1</sup>Fr. Cláudio da Conceição, Gabinete Histórico, Tomo X, Cap. IX, p. 257
- <sup>2</sup>Walter Rossa Ferreira da Silva, Além da Baixa, Indícios de planeamento urbano na Lisboa setecentista, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1990, I vol. p.153
- <sup>3</sup>Ver Sant'Ana Dionísio, "Aqueduto das Águas Livres" in Guia de Portugal, vol. 10, Lisboa e arredores, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1924, pp. 330-332
- <sup>4</sup>Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., p. 261
- <sup>5</sup>Walter Rossa, op. cit., p. 157
- <sup>6</sup>Hellmut Wohl, "Carlos Mardel and his Lisbon Architecture" in Apollo, April, 1973
- <sup>7</sup>Erik Forssman, Dórico, Jónico e Coríntio na Arquitectura dos Séculos XVI-XVIII, Editorial Presença, Lisboa, 1990, «Coleção Dimensões» nº 24, pp. 45-67
- <sup>8</sup>Ver anexo documental.
- <sup>9</sup>Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., pp. 261-264
- <sup>10</sup>Depois de superadas as dificuldades e apaziaguadas opiniões discordantes, entrada triunfal das Águas Livres na Cidade, Ano do Senhor 1748
- <sup>11</sup>As Águas Livres durante três séculos desejadas, reinando João V, Pio, Feliz, Magnânimo, aplanados, despenhadeiros, e perfuradas encostas, ao longo de vinte anos de pertinaz trabalho, percorrendo nove mil passos; com o erário público (da República) e a alegria da comunidade, foram trazidas. O Senado e o Povo de Lisboa, Ano do Senhor, 1748.
- <sup>12</sup>Casa urbana das Naiades lisboenses no interior das águas doces, Ano do Senhor de 1748.
- <sup>13</sup>João V rei dos Lusitanos, Justo, Pio, Augusto, Feliz, Pai da Pátria, estabelecida a paz na Lusitânia, com valor e glória, robustecida com riquezas, derrubadas as dificuldades, quase vencida a Natureza, para a cidade foram trazidas as Águas perenes e brevemente, num espaço de vinte anos, com a mínima despesa pública, foi completada a imensa obra. Por consequência, em sinal de gratidão para com o excelente Príncipe e autor da utilidade pública, o Senado e o Povo de Lisboa construíram este monumento. Ano do Senhor de 1748.
- <sup>14</sup>Reinando João V, o maior dos Reis, responsável pelo bem público da Lusitânia, por um solidíssimo aqueduto e que deve durar para a eternidade, num circuito de nove mil passos, foram as águas salubérrimas introduzidas na Urbe, à custa do erário público mas com suportável despesa e com o agrado de toda a comunidade. Ano do Senhor de 1748.
- <sup>15</sup>João V. Magnífico e Liberal rei dos Lusitanos, Favorável à Cidade, recebidas pelo povo as águas correntes, tratou de construir este edifício, para ornamento da Cidade, Milagre

da Terra, tão grande Glória, de tantos Homens, para a Eternidade.

<sup>16</sup>Norberto de Araújo, "Aqueduto das Águas Livres" in Inventário Artístico de Lisboa, Fascículo I, Câmara Municipal de Lisboa, 1944, p. 81

<sup>17</sup>Museu da Cidade de Lisboa, inv.º nº 122/119

<sup>18</sup>Museu da Cidade de Lxã, inv.º nº 123/120

<sup>19</sup>M. C. Lxã, inv. nº 181 / 173

<sup>20</sup>M. C. Lxã, inv. nº 124 / 121

<sup>21</sup>M. C. de Lxã, inv. nº 180/172

<sup>22</sup>M. C. Lxã, invº nº 126/123

<sup>23</sup>M. C. Lxã, inv.º nº 127/124

<sup>24</sup>Universo Pittoresco, vol. II, 1862, p. 353

<sup>25</sup>Nota de Augusto Vieira da Silva, O Arco e a mãe d'água das Amoreiras, Separata do Número Comemorativo da Exposição de Obras Públicas do Boletim da Comissão de Fiscalização das Águas de Lisboa (1948) - texto que temos seguido ao longo deste capítulo

<sup>26</sup>Walter Rossa, op. cit., p. 156 e nota 7

<sup>27</sup>Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., p. 264

<sup>28</sup>Este arco encontra-se desmantelado na Praça de Espanha.

<sup>29</sup>António Coimbra Martins, "Luzes" in Dicionário de História de Portugal, vol. IV, Livraria Figueirinhas, Porto, 1990

Para a redacção deste texto, foram também utilizadas as seguintes publicações:

Aqueduto das Águas Livres, EPAL, Divulgação e Museu

Abastecimento de água à região de Lisboa, Das Águas Livres às Águas do Zêzere, EPAL, Fevereiro de 1989

Visitas ao Museu da Cidade de Lisboa, Museu da Água, Exposição D. João V e o abastecimento de água a Lisboa, Palácio Galveias, Outubro / Dezembro de 1990

Visita à Mãe-de-Água, troço do Aqueduto entre esta e o Arco das Amoreiras e troço do aqueduto do Vale de Alcântara.

<sup>30</sup>Walter Rossa, op. cit., pp. 163 e 49

<sup>31</sup>Alexandre de Gusmão, Cartas, introdução e actualização de texto por André Rocha, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, «Biblioteca de Autores Portugueses», pp. 119

<sup>32</sup>Uma cópia deste manuscrito encontra-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, mas com data de 1745: *Historia Juridico Panegirica ou Discripção Thopographica e Architetonica do famoso e Magnifico Aqueduto, que por ordem de Sua Magestade o Senhor Rey D. João V, Nosso Senhor, se erigio, e fabricou, para se conduzirem as salutiferas, e copiosas Agoas Livres, e de outras Fontes desta grande Corte, e Cidade de Lisboa*, por Inácio Barbosa Machado

### *Outras obras públicas*

De menor interesse architectónico, menor monumentalidade, ou menos consequências, por não passarem de projectos, são um conjunto de obras de utilidade pública, que se devem à iniciativa de D. João V e que agruparemos da seguinte forma:

- Melhoramento de caminhos, alargamento de ruas, arranjo ou abertura de novas vias;
- projectos relativos ao novo cais;
- edifícios públicos (Casa da Moeda, Lazareto);
- abertura de novas fábricas;
- melhoramento ou construção de cadeias;
- melhoramentos diversos.

Foi Matos Sequeira o primeiro investigador da época joanina que se debruçou e chamou a atenção para estes aspectos<sup>1</sup>, que podem ser encarados como uma atitude racionalista-iluminista da parte de D. João V. As fontes principais para o estudo desses empreendimentos joaninos são D. António Caetano de Sousa<sup>2</sup> e o panegirista Francisco Xavier da Silva<sup>3</sup>.

No que respeita ao primeiro ponto referido - alargamento de ruas e melhoramento de caminhos - Matos Sequeira enumera os seguintes aspectos: o alargamento de passagens que impediam o acesso à igreja do Menino Deus, em 1714 ( "e porque toda esta corte concorria à ermida, em que por ora estava collocada a prodigiosa imagem do mesmo

Menino Deus, acontecia experimentarem grande descommodo varias pessoas, pelo embaraço que lhes faziam às suas carruagens umas pequenas casas e canto inutil..."<sup>4</sup>); o alargamento das ruas dos Ourives do Ouro e dos Douradores, em 1716; e de outras nas freguesias de S. Cristóvão e Santa Justa, em 1742. Derrubou-se o Arco do Cego, "para caber o coche"<sup>5</sup>, quando o rei se deslocava às Caldas, também em 1742.

Em 1717, tinham-se mandado ainda recolher as sacadas e os ressaltos, e, no ano seguinte, foram proibidas as grades salientes e os degraus que avançavam nos arruamentos.

Pensou-se igualmente em demolir, no lado Norte do Terreiro do Paço, os Arcos dos Pregos e dos Barretes<sup>6</sup>, mas o elevado orçamento das expropriações impediu que a obra fosse por diante. Na verdade, um orçamento feito pelos mestres das cidades em documento datado de 29 de Julho de 1721, para a demolição dos referidos arcos, avalia a obra em 80 mil cruzados<sup>7</sup>, pelo que a resolução régia datada de 10 de Agosto, determinava: "o Senado mandará fazer novo orçamento com a assistencia do coronel Manuel da Maia, que ha de fazer a planta d'essa obra; e apontará a parte de que poderá sair esta despeza; com alguma opposição menos gravosa ao povo"<sup>8</sup>. A verdade é que a obra nunca se chegou a fazer.

A partir dos documentos publicados por Freire de Oliveira<sup>9</sup> e / ou apresentados na Exposição «Lisboa Joanina»<sup>10</sup>, pudemos sistematizar os seguintes dados:

a) Melhoramentos na cidade de Lisboa:

- demolição da muralha arruinada da calçada de Nossa Senhora da Graça e construção "no mesmo sítio de uma cortina com seu parapeito"<sup>11</sup>;

- arranjo de mercados, para venda de peixe, fruta e hortaliça<sup>12</sup>;

- alargamento da rua dos Douradores;

- conserto e calcetamento de calçadas;

- obras nos arcos das Portas de Santo Antão;

- conserto de ruas, para o rei se deslocar do Paço a S. Roque;

- calçadas para a Costa do Castelo e para o Menino Deus.

b) Melhoramentos em ruas e calçadas que se situam actualmente na cidade de Lisboa:

- conserto da calçada de Santo António dos Capuchos para Rilhafoles;

- realização de um troço de calçada da Ponte de Alcântara à fábrica da Pólvora;

- conserto da calçada que vai para a ermida de Santo Amaro para aí passarem os coches da rainha;

- conserto do caminho de Palhavã a Nossa Senhora da Luz;

- conserto dos caminhos de Pedrouços para Benfica.

c) Melhoramentos em caminhos fora de Lisboa:

- conserto dos caminhos de Paço de Arcos;

- conserto do caminho de S. José para Paço de Arcos;

- conserto do caminho de Paço de Arcos a Oeiras;

- conserto dos caminhos para Cascais;
- conserto dos caminhos da Corte para Belas;
- conserto dos caminhos para Mafra:

conserto do caminho da Corte para Montachique e de Montachique para Mafra;

calçetamento das vias de Venda do Pinheiro para Mafra.<sup>13</sup>

Outros documentos mencionam ainda:

- abertura de um caminho que vai por Vale Claro sair detrás de Santos e outro a Nossa Senhora do Monte;
- conserto de estradas para as Caldas;
- conserto dos caminhos de Santo Antão do Tojal.<sup>14</sup>

Entre os projectos não realizados, o Conde da Ericeira fala, já em 1731, de um largo frente a S. Pedro de Alcântara, com uma boa fonte e da compra das terras da Cotovia "para as cortar em ruas e socialcos cheyos de arvores com outra fonte" e de uma estrada partindo de S. José, que evitasse a subida da Calçada da Glória<sup>15</sup>.

Outro projecto era o de demolir o quarteirão da igreja da Madalena ao Rossio, para aí fazer "uma rua semelhante à da Prata e do Ouro"<sup>16</sup>.

Se grande parte destas obras está relacionada com deslocações da Corte a Mafra, às Caldas ou aos santuários da sua devoção, a verdade é que elas estão essencialmente relacionadas com uma revolução nos transportes que tem lugar dos séculos XVI a XVIII e que obriga a uma renovação dos conceitos urbanos no período barroco. Como afirma Lewis

Mumford, "a circulação de veículos exerceu uma influência decisiva nos planos dos urbanistas" dado que "o uso de carros e carruagens generalizou-se nas cidades no decurso do século XVI..."<sup>17</sup>. Generalizado em Portugal no tempo de D. João V, em relação com um certo conceito de poder absoluto, ligado à imagem de prestígio do soberano, o uso de coches, que são verdadeiras obras de arte, implicava necessariamente uma alteração na velha cidade medieval, de planta tortuosa. Por outro lado, a exigência de conforto nas deslocações da Corte ou dos grandes senhores da nobreza levou também ao arranjo das vias que conduziam a locais muito visitados, como o foram Mafra, sobretudo até à sagração em 1730, Caldas da Rainha, a partir de 1742, e zonas de lazer onde existiam paços ou casas nobres (Belas, Oeiras, Cascais).

O gosto barroco pelas grandes perspectivas também se pode inferir do texto de D. António Caetano de Sousa, que fala de ruas construídas de novo, com "fabricas vistosas", "em larga distância"<sup>18</sup>.

A questão do Cais é assaz complexa. Se um visitante de Lisboa, em 1730, fala já do projecto de realização de um grande Cais<sup>19</sup>, esse projecto não chegou a ser realizado, como o prova intenção idêntica da parte de D. José, logo em Setembro de 1750<sup>20</sup>, que também não se concretizou, como o lamenta um outro visitante, em 1755<sup>21</sup>.

Matos Sequeira fala-nos nestes termos do problema:

"Em 1708 estavam em ruínas os cais de Alhandra, de Santarém, do Tabaco e do Campo da Lã, e todo o muro que os ligava. As pontes e boqueirões de lama e dos lixos onde as barcas da limpeza iam buscar os detritos da cidade para o Covão do Alfeite, eram outra ruína... Pontes de embarque, até 1735, só houve a da Junqueira, a do Cais da Pedra e a dos Armazens Reais. Fez-se depois a da Boavista. Quem vê a planta topográfica da marinha de Lisboa, feita em 1727, e consulta o plano da obra intentada por D. João V, em 1742, que se propunha a reparar a muralha, e a correr um cais de cantaria, a direito, em toda a oura de Lisboa, pasma da grandiosidade da obra."<sup>22</sup>

São mais umva vez os documentos publicados por Freire de Oliveira que contribuem para o levantamento do problema: em 1708, arruinam-se os Cais da Alfândega do Tabaco, da Alhandra e do Campo da Lã<sup>23</sup>.

Mas, se obras esporádicas se foram fazendo, o primeiro projecto de que há notícia, indirecta, dataria

precisamente de cerca de 1730 e teria sido procurado em vão por Vilhena Barbosa<sup>24</sup>.

Este primeiro projecto pode já ter sido de Carlos Mardel, que chegou a Portugal cerca de 1733.<sup>25</sup>

Um outro projecto, mais tardio, é que tem sido atribuído a Carlos Mardel, quer segundo Fonseca Mendes, que o situa em data anterior ao Terramoto de 1755, quer segundo Hellmut Wohl<sup>26</sup>, que indica a data de 1746 e o local onde se encontra - Arquivo do Ministério das Obras Públicas, em Lisboa<sup>27</sup>: trata-se do "plano para o Cais Novo, um projecto re-desenvolvido para as docas de Lisboa", segundo o mesmo Hellmut Wohl, mais do que isso "uma estrutura viária ordenadora e regularizadora da linha de costa"<sup>28</sup>.

No entanto, Matos Sequeira atribuiu o mesmo projecto a Custódio Vieira, relacionando-o com as obras do Cais da Pedra<sup>29</sup>.

Esta afirmação é tanto mais de admirar quanto é certo que as plantas, em número de três, com a assinatura do autor, foram encontradas em 1880 por Rafael da Silva e Castro, no arquivo da Direcção de Obras Públicas do distrito de Lisboa<sup>30</sup>.

A intenção de mandar fazer este cais deve datar de 1742, segundo um documento publicado por Freire de Oliveira, que achamos pouco divulgado, dada a sua importância: "S. Mag. é servido que com toda a brevidade possível, se lhe consulte por esse senado o que parecer sobre a proposta contida no papel incluso, de um caes que se pode fazer pela

marinha adjacente a esta cidade, apontando todas as providencias e cautelas que parecerem opportunas para melhor regulamento desta obra, como tambem qualquer inconveniente que para a execução d'ella possa concorrer..."<sup>31</sup>.

A proposta a que se refere a carta é um documento sem data nem assinatura, mas que consideramos da maior importância, pois nos dá uma visão de D. João V como monarca esclarecido, virado para o progresso e que teve certamente de lutar com uma facção retrógrada ainda muito forte no seu reinado; no entanto, não podemos esquecer que a equipa que estará ligada à reconstrução de Lisboa, entre os quais se contam Manuel da Maia, Eugénio dos Santos e Carlos Mardel, está precisamente ligada às obras e projectos utilitários do período joanino e, conseqüentemente, a uma imagem racionalista / iluminista do poder real. A proposta para a realização do cais, de que transcrevemos as passagens mais importantes, é disso exemplo significativo:

"A marinha de Lisboa forma vários seios de sorte que figurando-se linhas lançadas de ponta a ponta, ficam dentro de espaços mui extensos ... Estes espaços, que enchendo-se de edifícios podem ser a mais estimavel e formosa porção da cidade, deixados em lodaçal ... lhe causam muitos, e graves prejuizos:

1º - que, depois de meia vazante se não ache desembarque desde Belem até Sacavem mais que em trez partes, a saber, na ponta da Junqueira, no caes da Pedra e defronte dos armazens do reino.

2º - a indecencia de que a uma corte tão grande e tão populosa se não possa aportar a metade do tempo de cada dia...

3º - os incommodos e interrupções que por esta causa padecem quotidianamente o commercio e os particulares...

4º - os vapores perniciosos que se levantam dos lados expostos ao sol na vazante, que não só inficionam os bairros maritimos, porém são de pessima influencia para a saude de todos os moradores da cidade...

5º - o damno que pouco a pouco vai recebendo o porto...

A todos estes danos e inconvenientes se pode remediar fazendo por toda a marinha um caes de cantaria, na maior distancia que se puder ganhar, pelo rio dentro, observando pôl-o em linha direita, quanto permittir o fundo, e dando ao mesmo caes a largura necessaria, para a commodidade do trafico e para servir juntamente uma parte d'elle de passeio publico; e todo o seu comprimento ficará formando rua direita ao longo da marinha, livre das torturas apertos e desigualdades que hoje encontra quem faz este caminho.

.....

Esta importante obra que à primeira vista parece de uma despeza immensa, pode, pelo contrario, deixar um grande lucro a quem a emprehende, porque em todo o espaço que ficar do dito caes para dentro, livre do que occuparem os molhes e canaes, se podem fabricar ruas tiradas ao cordel, com casas

de estruturas uniformes; e orçada a despeza da obra e o producto d'estes edificios, é fácil reconhecer que se tirarão grandes avanços d'esta empreza. Com os ditos edificios virá a crescer notavelmente a povoação da cidade, na sua melhor parte, e poderá entre elles fabricar-se uma bolsa e outros commodos para o commercio; e nos mesmos edificios poderão interessar-se muitos particulares que hoje têm os dinheiros mortos..."<sup>32</sup>.

Em relação aos inconvenientes que poderiam ser levantados, o autor da proposta aponta primeiro, o perderem a vista de mar muitas casas; e, em segundo lugar, os despejos da borda de água, que sendo feitos para canais entre os molhes, a água tem aí "menos correnteza".

Em relação ao primeiro, responde ele que não se pode contrabalançar a "utilidade pública" com a "recreação dos particulares"; quanto ao segundo, em comparação com o que se tem feito noutras cidades da Europa, o remédio será "obrigar os donos das casas a fazer n'ellas e em cada quarto d'ellas, Latrinas...Ordene-se juntamente que assim estas, como quaesquer outras immundicies, se fôssem lançar fora da cidade, em sitios destinados para esse effeito..."<sup>33</sup>.

Este documento, cuja transcrição parcial considerámos que dispensa comentários, pela modernidade na maneira de encarar os problemas de saneamento de uma grande cidade, revela-nos como um sector dos conselheiros de D. João V - que estaria na base desta proposta - antecipa os ideais estéticos do que será a Lisboa pombalina: a linha

recta, a urbanização em esquadria e as casas uniformes, com latrinas, a bolsa de comércio, mostram-nos uma visão que só se pode explicar pela ascensão social de uma classe cujos interesses estavam no comércio e que chegará ao poder, de facto, após a morte de D. João V.

Embora o projecto do porto nunca tivesse sido executado, podemos verificar que a planta existente vai de encontro, de modo geral, a este programa.

Não tendo sido encontrada uma memória que justificasse o mesmo projecto, é o texto do engenheiro Adolfo Loureiro<sup>34</sup> que nos serve de orientação: o cais partia "de um ponto a montante da Alfândega, seguia em linha recta até à Ribeira das Naus, deixando dois grandes cais salientes para desembarque, com escadas, um em frente da Alfândega e do Jardim do tabaco, outro em frente do paço real. Continuando em dois alinhamentos rectos até defronte do Largo da Esperança, estabelecia ao longo dele uma avenida com novas habitações, criando uma larga praça com uma igreja paroquial, a qual seria no terreno hoje ocupado pelo jardim de santos até à Avenida D. Carlos, e tendo ao centro um chafariz monumental<sup>35</sup>. Ao meio teria este terraplano um cais saliente para o rio, com escadas, além de outros pequenos lanços de escadas ao longo de todo ele. Antes de chegar aquela nova praça havia uma doca com comunicação para o Tejo, e naturalmente destinada aos barcos do rio.

"Continuando ainda o cais em alinhamentos rectos com escadas exteriores, acompanhado da mesma avenida arborizada

e com uma faixa lateral de terrenos para edificações, depois de dobrada a rocha do conde de Óbidos tinha começo um pouco mais abaixo um canal, que deixava para o lado do S., isolado de terra, o novo arsenal de marinha. Para o N. conservava-se uma caldeira, que parece já existia em frente do baluarte do Sacramento, e um novo bairro com ruas, praças e até com uma igreja. O arsenal tinha dos dois lados duas caldeiras para a mastreação e seis carreiras de construção, e em toda a sua extensão um novo renque de armazéns e oficinas ao correr com o canal.

Para jusante e ao fim do referido canal havia ainda uma doca chamada Caldeira [sic] destinada a estaleiros, seguindo daí para baixo o cais, pouco mais ou menos pelo limite de preamar, e deixando por fora dele um forte que avançava sobre o rio em frente da chamada quinta do Saldanha<sup>36</sup>, bem como umas casas denominadas da Viscondessa, em frente do forte da Estrela, e criando uma praça fronteira ao palácio real de Belém. Ao centro desta praça havia um cais saliente e com escadas, semelhante ao cais das Colunas.

O Cais ia terminar de encontro às casas mais avançadas de Belém antes de chegar às alturas do convento dos Jerónimos, ficando daí para baixo a margem sem revestimento, e conservando-se a torre de Belém cercada de águas, pelo menos nos preamares.

A praça, chamada da Boa Vista deveria ter 1500 palmos por 650, e o arsenal começando na Junqueira,

estender-se-ia até defronte da vala de Alcântara, com as docas..."<sup>37</sup>.

Este projecto implicava o alongar da cidade para oeste, onde novos bairros iam surgindo: como afirma Matos Sequeira, "a cidade crescia impetuosamente ... para os lados do Ocidente, o seu extravasar via-se de ano para ano. À volta dos conventos seiscentistas (Trinas do Rato, as Francesinhas, o Mocambo, as Bernardas, as Brízidas, os Barbadinhos, S. João de Deus, os Marianos, e ainda a Esperança. o Calvário, as Flamengas, o Sacramento, e mais tarde as Necessidades), formavam-se aglomerados populacionais."<sup>38</sup>

Entretanto, não tendo passado de um belo projecto a realização de um cais para toda a cidade de Lisboa, na noite de 12 para 13 de Janeiro de 1742, o Tejo arrasou o cais da Pedra, pondo em risco de sofrer ruína o edifício da Alfândega do Tabaco, conforme consulta da Câmara, datada de 14 de Abril de 1742<sup>39</sup>. Resolução régia datada de 9 de Maio seguinte determinava que "o senado mande fazer planta d'esta obra...".

Um outro documento, datado de 25 de Agosto do mesmo ano prova que o architecto encarregado desta obra foi Custódio Vieira e que a planta "consistia em uma linha recta, e que a circumstancia estava toda na segurança com que se fizesse a obra, a que ele assitiria...". E acrescentava que "será essa obra não só formosa mas muito útil ao bem comum"<sup>40</sup>.

Resolução régia de 26 de Setembro seguinte determinava, em relação à obra do Cais da Pedra, que o Senado desse andamento ao processo, "com a planta que tenho ordenada"<sup>41</sup>.

No entanto, e apesar da urgência da obra, a sua realização parece ter-se arrastado, provavelmente por demora do architecto, dado que em consulta da Câmara a el-rei, datada de 2 de Dezembro de 1743 se afirma: "... foi V. Mag. servida ordenar subisse à sua real presença a planta da obra do Cais da Pedra e, pedindo-a o Senado repetidas vezes ao architecto Custódio Vieira, remetteu a inclusa em 25 de novembro próximo passado..."<sup>42</sup>.

Foi certamente a morte de Custódio Vieira, ocorrida em 24 de Abril de 1744<sup>43</sup>, que mais uma vez adiou a realização desta obra, só retomada em 1746: "... parece ao Senado que a obra do Caes da Pedra se deve fazer logo, visto o evidente perigo a que se acha exposta a alfandega do tabaco..."<sup>44</sup>. Só que nesta data, o projecto foi entregue precisamente a Carlos Mardel, que já estava empenhado na realização de um projecto de reforma geral do porto de Lisboa: "O Senado manda fazer logo esta obra tão precisa, na forma da planta que baixa inclusa, feita pelo Sargento-mor Carlos Mardel que será o director da mesma obra"<sup>45</sup>.

O maremoto que se seguiu ao Terramoto de 1755 não teria deixado intacto o novo porto de Lisboa, se ele chegasse a ser construído, mas o seu significado permanece como iniciativa joanina, ligado à expansão da cidade.

Uma investigação sistemática, quer nos documentos, publicados ou inéditos, quer nos textos dos olissipógrafos, traz-nos alguma luz sobre os edifícios de carácter público e utilitário, mandados fazer por D. João V e que, se resistiram ao Terramoto, ou foram alterados, ou foram destruídos, numa época em que a Arqueologia Industrial ainda não tinha surgido como disciplina complementar da História Moderna e Contemporânea, e em que muitos desses edifícios eram considerados sem interesse histórico-artístico.

Um dos primeiros edifícios deste tipo a merecer a atenção de D. João V, foi o Lazareto, mencionado em Decreto de 19 de Novembro de 1711, no qual se lê:

"Tenho resoluto que no sitio da Trafaria se faça o Lazareto, na forma de planta que srá com este, feita pelo sargento-mor Manuel do Couto..."<sup>46</sup>.

Este architecto foi herdeiro e continuador de Mateus do Couto, tendo tido actividade conhecida precisamente entre 1683 e 1713<sup>47</sup>. O certo é que a "planta levou descaminho" e a ordem para a construção do novo Lazareto foi renovada dois anos depois<sup>48</sup>: "... se faça na Trafaria o Lazareto, na forma da planta do sargento.mor, engenheiro Manuel do Couto, que tem ordem para fazer segunda, visto haver-se perdido a primeira..."

O Lazareto era um estabelecimento para indivíduos em quarentena, e vinha substituir um conjunto de casebres que constituíam o primitivo Lazareto, mandado construir durante

a regência do Cardeal D. Henrique, no mesmo sitio da Trafaria Termo da vila de Almada, por alvará de 7 de Agosto de 1565<sup>49</sup>.

Problemas de ordem financeira retardavam a obra, dado que o Senado da Câmara de Lisboa, em Janeiro de 1714, se queixava de "não ter dinheiro para fazer o Lazareto e continuar a obra na Rua dos Douradores, que estava a ser alargada"<sup>50</sup>. A resolução régia foi a favor da obra do Lazareto, não havendo dinheiro para as duas<sup>51</sup>.

Assim, esta iniciou-se nesse mesmo ano de 1714 e compreendia a ermida, oficinas apropriadas para a beneficiação das fazendas e instalações para os indivíduos de quarentena. Segundo Freire de Oliveira, o seu custo excedeu setenta mil cruzados<sup>52</sup>.

O edifício esteve sempre na posse da Câmara que, por vezes, lhe fez diversas reparações, algumas por determinação régia.

Mas em 1721, já o seu estado não era satisfatório. Segundo sabemos por uma consulta da Câmara a el-rei<sup>53</sup>, o guarda-mor da Saúde do porto de Belém queixava-se aos senados por "se achar o Lazareto da Trafaria... com os armazens e os muros arruinados..."<sup>54</sup>. Cláudio Gorgel do Amaral visitou-o, concluindo que "ao lazareto se devia logo acudir, por ser casa tão precisa para o resguardo da saúde pública, e que não só necessitava de armazéns e muros, como de reforma..."<sup>55</sup>.

No entanto, a peste de 1723 ainda não encontrou o Lazareto em condições satisfatórias. Só vinte anos depois, o architecto e engenheiro Carlos Mardel e o Físico-mor do Reino lhe dariam as instalações e a orgânica necessárias<sup>56</sup>.

De facto, em 1743, "os armazens do Lazareto da Trafaria" achavam-se "com grande ruina nos telhados e portas" e "dentro do recinto do mesmo Lazareto" não havia "casa capaz de servir para enfermaria dos doentes que poderá ser preciso mandarem-se para elle..."<sup>57</sup>. Por isso, D. João V decidiu que o Senado mandasse sem demora "fazer todos os concertos que forem necessarios nos ditos armazens, muros e portas da cerca, de sorte que fique fechada com a segurança que se faz precisa; e que dentro da mesma cerca mande tambem fabricar uma casa com as accomodações necessarias para servir de enfermaria..."<sup>58</sup>. O encarregado desta obra foi o então sargento-mor engenheiro Carlos Mardel, de acordo com o mesmo documento.

A Câmara continuou, no entanto, com dificuldades em arranjar o dinheiro para esta obra, como o prova uma consulta a el-rei, datada de 19 de Agosto e com resposta imediata, de 20 de Agosto, em que o rei determina que "se mande logo fazer esta obra, pagando-se de qualquer dinheiro do recebimento do thesoureiro"<sup>59</sup>.

Novas dificuldades surgem em Novembro, para se concluir a obra que "se acha adeantada"<sup>60</sup>.

Ainda uma vez mais o Lazareto é referido em documentos, quando Carlos Mardel, em 6 de Março de 1744,

como autor do risco para o Lazareto, pede ajuda para as despesas extraordinárias com as deslocações à Trafaria ao longo de seis meses, para supervisionar a obra<sup>61</sup>. Com o apoio do vereador Duarte Salter de Mendonça, que classificaria a mesma de "grandiosa", D. João V concede a Carlos Mardel noventa e seis mil réis como ajudas de custo<sup>62</sup>.

Infelizmente o estado de abandono do que chegou até nós do Lazareto joanino, não nos permite ajuizar de tal grandiosidade.

#### *Arsenal e Casa da Moeda*

O edifício do Arsenal Real da Fundição, que remontava ao século XVI, ardeu num incêndio que durou de 7 a 14 de Julho de 1726, tendo o prejuízo orçado em cerca de 200 mil cruzados. D. João V decidiu então a reedificação do mesmo, sendo encarregado do risco exterior o architecto francês Larre<sup>63</sup>. Deste architecto apenas se sabe que nasceu no Porto em 1689; é Cirilo, na sua *Colecção de Memórias* quem, a propósito de Fernando Larre, provedor dos Armazéns, afirma que lhe ouviu dizer que era neto daquele architecto "e que elle fizera o portico da Fundição..."<sup>64</sup>. No entanto, o rei D. João V morreu em 1750 e a obra veio a ser terminada em tempo do Marquês de Pombal, depois do Terramoto, sob a direcção de Fernando de Chegaray, parente próximo de Larre<sup>65</sup>.

Quanto ao Arsenal para construção de navios, chamado simplesmente Arsenal Real, sofreu impulso da parte de D. João V, "em serviços de fabrico, embora sem construções grandiosas"<sup>66</sup>.

De Larre, sabe-se que ergueu na década de trinta um palácio na zona de S. Sebastião da Pedreira, mas o mesmo foi muito transformado no século XIX<sup>67</sup>.

Quanto à Casa da Moeda, sabe-se que em 1720 foi construído um novo edifício, no sítio de S. Paulo, determinando-se que antes houvesse informação "da forma em que são as Casas da Moeda de fora d'este reino, para que se possa fabricar esta na que mais for conveniente"<sup>68</sup>.

A transferência da Casa da Moeda do local antigo, na rua da Calçetaria (edifícios que seriam demolidos em 1751) para a Ribeira da Junta do Comércio, fez-se a 16 de Setembro de 1720<sup>69</sup>.

Mas D. João V não estava apenas preocupado com o aparato exterior dos edifícios; como monarca esclarecido, estava interessado também no aperfeiçoamento técnico do fabrico e, conseqüentemente, na qualidade estética das moedas. A prová-lo está o facto de, em 15 de Maio de 1726, ter Francisco Montegui depositado na Casa da Moeda de Lisboa uma máquina de cunhagem mandando-se-lhe fornecer o necessário para funcionar. E prevenia-se que, quando estivesse pronta, fosse avisado o Secretário de Estado, visto o rei desejar vê-la em laboração<sup>70</sup>. Foi certamente em

consequência desta máquina que o fiel António Martins de Almeida pôde melhorar o fabrico da moeda e aumentar a cunhagem de 20000 para 100000 cruzados em ouro por dia<sup>71</sup>.

A segurança da Casa da Moeda levou ainda a que, em Fevereiro de 1740, se expropriassem a João Pacheco de Sousa parte das suas casas, pertencentes ao morgado que administrava, elevando-se a indemnização a 600\$000 réis. Conseguia-se assim, do lado da rua de S. Paulo, um espaço de separação de 34 palmos de comprimento por 17 de largo, depois conhecido como Beco da Moeda<sup>72</sup>. O Terramoto quase não atingiu o edifício, "feio e sem janelas", segundo Norberto de Araújo<sup>73</sup>, o que se justificava, por razões de segurança; o mesmo seria substituído, em 1889-91, por outro, da autoria do architecto José António Gaspar.

#### *Fábricas*

À mesma iniciativa esclarecida de D. João V se ficaram a dever várias fábricas, com edifícios expressamente construídos para o efeito, umas relacionadas com produtos de luxo, outras com armamento.

Assim, foi acolhida a proposta de Robert Godin, um francês chegado a Portugal em Setembro de 1727, que se propunha estabelecer uma fábrica das sedas em Lisboa<sup>74</sup>. A primeira petição data de 17 de Janeiro de 1731 e a segunda de 17 de Julho do ano seguinte, mas o rei só concordaria com a respectiva instalação em 13 de Fevereiro de 1734, e para

isso lhe foi passado alvará de 13 de Dezembro, onde lhe eram garantidos uma série de privilégios por 20 anos<sup>75</sup>.

A fábrica começou com uma sociedade, por escritura de 5 de Outubro de 1734. Instalou-se provisoriamente na Fonte Santa, onde Godin residia, e posteriormente ainda passou para o fundo da Rua de S. Bento, até que teve sede própria num "grande Edifício, que de novo se construiu no sitio da Cotovia"<sup>76</sup>.

A instalação neste novo edifício só teve lugar em 1741. Na sua construção foi gasto cerca de metade do capital social da sociedade. Na realidade, houve sempre uma má administração, tendo das mesmas sempre feito parte Godin<sup>77</sup>.

Em consequência, a fábrica chegou a uma situação de ruptura financeira e em 15 de Dezembro de 1749, o rei determinou que pela sociedade fosse incorporado capital fresco, com vista a provê-la de meios de laboração e matérias-primas e a possibilitar o pagamento de ordenados em atraso<sup>78</sup>.

Godin acabou desacreditado, os bens foram-lhe confiscados, e, a 14 de Maio de 1750, foi Vasco Lourenço Veloso nomeado administrador da fábrica, por conta da Real Fazenda, com direito a habitação no edifício. A 16 de Agosto, ele e outros colaboradores nomeados ainda por D. João V, tomaram posse, vindo a manter-se em funções até 1757.

Da Fábrica das Sedas da época de D. João V restam o edifício principal, na Rua da Escola Politécnica, e um grupo de casas a ele contíguo no Largo do Rato.

O edifício, construído entre 1735 e 1741, foi recentemente atribuído a Carlos Mardel, sendo assim uma das obras do início da sua actividade em Portugal<sup>79</sup>.

A fachada principal, virada para a então Rua Direita da Fábrica das Sedas, desenvolve-se horizontalmente, tendo um corpo central saliente e duas alas, rematadas também por corpos salientes nas extremidades. Tem dois pisos, funcionando o inferior como lojas e o superior de janelas<sup>80</sup>.

Antes das alterações sofridas pelas posteriores adaptações do edifício, este tinha três tipos de aberturas: janelas do piso superior e do piso inferior, ambas com molduras de cantaria, e portas de alguns vãos inferiores, com igual largura das janelas.

O corpo central é coroado por um frontão triangular que tem em cada vértice um fogaréu, sendo o central em forma de taça e os outros de urna. Não há, no entanto, a certeza de que estes sejam os originais. No tímpano estão as armas do tempo de D. João V, que resultam da autorização por ele dada para a fábrica<sup>81</sup>.

No corpo central, as janelas do piso inferior são idênticas às restantes; as laterais, do piso superior diferem no recorte da ombreira, mas a central é uma janela de sacada.

Na fachada posterior não existe qualquer decoração, mantendo-se apenas a dimensão das janelas.

Viradas para o Largo do Rato, ainda existem casas da época, construídas para habitação e lojas.

Este edifício tem o mérito de ter sido o primeiro em Portugal a ser construído de raiz para albergar uma indústria e, como aconteceu nos inícios da industrialização, tomou por modelo o palácio de corpo central, com alas e torreões nas extremidades.

A atribuição a Carlos Mardel baseou-se no "traço e caligrafia" da planta<sup>82</sup>. Por outro lado, o frontão triangular sobre um corpo do edifício é um dos primeiros em edifícios não religiosos em Portugal, aparecendo também no Palácio Pombal, em Oeiras, na Casa Lázaro Leitão, nos Arcos das Amoreiras e de S. Bento, e nalguns chafarizes, obras da autoria comprovada, ou atribuídas àquele arquitecto, que usa o frontão dentro da tradição clássica.

Esta fábrica torna-se assim uma das primeiras obras conhecidas de Carlos Mardel em Portugal<sup>83</sup>.

Pelos mesmos anos, patrocinou D. João V o estabelecimento de uma fábrica de atanados e camurças, na vila de Povos, que foi dirigida por João Mendes de Faria<sup>84</sup>. Este lutou com sérias dificuldades, levantadas quer pelos ingleses<sup>85</sup>, logo em 1736, como devido a multas que o queriam fazer pagar (1738), quer da parte do Juiz do Povo e da Casa dos 24, em 1746, por se utilizar "das cascas de sobro,

azinho e carvalho" que assim secariam rapidamente, sendo a falta destas árvores prejudicial ao bem comum, pelo que as mesmas não deveriam ser cortadas ao longo do Tejo, numa distância de 10 léguas<sup>86</sup>.

De importância é também a Real Fábrica de Vidro de Coima, estabelecida em 1719, donde saíam vidros de ornamentação. Esta fábrica foi visitada por membros da família real, em 1727, segundo notícias da «Gazeta de Lisboa»<sup>87</sup>.

Em 1734, D. João V proibiu a importação de vidros, a fim de proteger a nossa indústria, de acordo com uma perspectiva mercantilista.

A Fábrica de Coima teve, no entanto, uma vida relativamente curta, em parte devido à concorrência das madeiras que abasteciam também a cidade de Lisboa, e, por isso, foi transferida para a Marinha Grande, onde dispunha das madeiras abundantes do pinhal de Leiria. Este facto é comprovado pelo mesmo documento, datado de 1746, em que o Juiz do Povo e a Casa dos 24 se queixam dos prejuizos causados pela Fábrica dos atanados e já referido: "... porque, existindo mais tempo a fábrica do vidro, chegará a tal extremo a falta de lenha, que se experimenta já n'esta cidade, que se acha irremediável, o que já se vai experimentando, porque a dita fábrica tem consumido e consome continuamente as lenhas da sua vizinhança, em distancia de mais de duas leguas..."<sup>88</sup>.

Foi em Junho de 1748, segundo notícia do «Mercúrio de Lisboa»<sup>89</sup> e não por volta de 1749<sup>90</sup>, que essa transferência se deu, vindo a fábrica da Marinha Grande a desenvolver-se já no período pombalino.

Compreende-se igualmente a importância das indústrias de guerra, nomeadamente de uma fábrica de armas e peças de artilharia e das fábricas da pólvora.

Foi António Cremer quem reedificou as fábricas de Barcarena e de Alcântara. A primeira principiou a trabalhar em 8 de Dezembro de 1729<sup>91</sup>, precisamente no dia de Nossa Senhora da Conceição, a quem António Cremer, seu devoto - não era este o nome da sua Quinta, em Azeitão? - mandou edificar um "novo Oratorio", "dentro da mesma Fabrica". Segundo Fr. Cláudio da Conceição, "alguns Estrangeiros, que tendo visto algumas fabricas de polvora da Europa, confessarão ser esta superior a muitas pela soberba, e regularidade da Obra"<sup>92</sup>.

A Fábrica de Barcarena ainda se encontra de pé e continuou a laborar até há relativamente poucos anos, parando depois de acabada a Guerra Colonial. Embora o edifício tenha sido vítima de algumas explosões (em 1774, depois de 1802, e logo a seguir, durante as obras de reconstrução, e ainda uma quarta em 1862<sup>93</sup>) e de reconstruções já no século XX, no essencial ainda se mantém.

O contrato para o fabrico de pólvora estava, desde 29 de Setembro de 1712, nas mãos de Carlos de Sousa Azevedo.

No entanto, o mesmo não cumpria os contratos e a Junta dos Três Estados mandou-lhe "fazer sequestro nas suas casas e quinta da Ribeira de Alcantara aonde existia a fabrica; que levadas á praça, foram arrematadas por conta da Fazenda, pela quantia de 7:500\$000 réis, ficando incorporadas nos Proprios da Corôa, por Decreto de 25 de Maio de 1728<sup>94</sup>.

O Conselho da Fazenda mandou também fazer uma penhora da fábrica e moinhos de Barcarena, mas neste caso Carlos de Sousa Azevedo opôs-se à execução e a 13 de Novembro de 1724, o Conselho da Fazenda deferiu a sua alegação<sup>95</sup>.

Entretanto, foi aberto concurso para a arrematação das fábricas da pólvora e a 22 de Outubro de 1725 foi novo arrematador António Cremer, Comissário Geral do Almojarifado e ex-pagador das tropas holandesas em Portugal. Do seu contrato, aprovado por provisão de 20 de Março de 1726, constava que ele podia "fazer á sua custa engenhos de differente invenção, pagando-se-lhe o seu custo, se a experiencia mostrasse que elles produziam melhor effeito que os antigos"<sup>96</sup>. Este contrato teria a duração de doze anos.

No entanto, mesmo depois da morte de António Cremer, em 1733, a sua viúva continuaria com a gerência das fábricas e o título de Intendente da Pólvora do Reino até 29 de Janeiro de 1753, data do decreto que lhas dá por arrematação. Cinco meses depois, contudo, um decreto de 30 de Junho determinava que se entregassem as fábricas, seus

instrumentos e materiais, a pessoa nomeada pela Junta dos Três Estados<sup>97</sup>.

António Cremer reedificou as duas fábricas e mudou-lhes inteiramente o sistema de fabrico, substituindo os moinhos de pilões, que na época se usavam, por galgas e pratos de pedra que mandou vir da Holanda.

Por este motivo se justifica o elogio feito por Manuel de Azevedo Fortes à "boa intelligencia e actividade de António Cremer", graças ao qual se "faz a polvora neste reino a melhor de toda a Europa"<sup>98</sup>.

A fachada da fábrica fica virada a nascente, continuando o edifício para Norte, tendo 570 metros de comprimento e 55 na sua maior largura. O edifício não obedecia a regras de segurança, pois as oficinas não estavam isoladas e as paredes eram demasiado espessas<sup>99</sup>.

A comparação da estampa publicada no «Arquivo Pitoresco» com o estado actual do edifício, mostra algumas das alterações sofridas pelo mesmo, nomeadamente a nível do portão lateral, com sineira, que é actual, enquanto o tanque com duas bicas encostado ao muro se mantém, embora no século XX (depois de 1940) lhe fosse acrescentado um painel de azulejos figurativos.

O corpo principal do edifício pode aproximar-se do que conhecemos da arquitectura civil da época, com dois pavilhões ligados por um muro, no qual se abre um portão de arco abatido, ladeado por pilastras rusticadas, e encimado

por empena com frontão assente em volutas, sobre a qual está colocado o escudo, ao qual deve ter sido retirada a coroa.

Para além desta zona, do lado direito, existe um corpo mais elevado, de dois pisos, coroados por sineira enquadrada por aletas, tendo, na parte superior, um busto e duas urnas com esfera e, na parte inferior das aletas, dois outros bustos. Este corpo está dividido em três panos estreitos por pilastras lisas, assentes em pedestal ligeiramente saliente, coroadas por entablamento e cornija. O pano central é decorado por almofadado recortado nos ângulos, que recebe na parte superior um relógio, já existente, pelo menos, no século XIX. Nos panos laterais, na parte inferior, estão duas janelas com moldura de cantaria, de verga curva (mas rectangular na estampa) e ao nível do relógio, deixando um espaço liso, também preenchido com almofadado, dois óculos elípticos horizontais,

Entrando no portão principal, vemos um pátio à volta do qual se dispõem diversas construções. No bloco direito está um relógio de sol num cunhal de cantaria. Neste bloco se devia situar a capela, dedicada a Nossa Senhora da Conceição, enquadrada por azulejos recortados, encimados por uma cruz e duas urnas e que, pelo tipo de molduras perspectivadas, se podem enquadrar no tipo da «grande produção joanina». De cada lado da porta, estão sobrepostos dois santos sobre pedestais, podendo identificar-se Santo António e Santo André<sup>100</sup>. Do lado oposto estão duas santas.

Num amplo nicho situado no mesmo pátio, está uma imagem esculpida de Santa Bárbara.

Sobre outra porta, está um nicho vazio, enquadrado por pilastras sobrepostas e coroado por frontão triangular, também sobreposto.

No que resta das habitações, pudémos observar uma pequena sala, cujas paredes estão também revestidas por painéis de azulejos, três dos quais do período joanino, outro do século XX, imitando os restantes nas molduras. Representam cenas mitológicas e mostram nas molduras, pilastras perspectivadas e, no coroamento, grinaldas que caem sobre a parte figurada. Não encontrámos qualquer referência bibliográfica a estes azulejos. Da janela desta pequena sala, vê-se um enorme tanque que tem ao fundo outro edifício, em cuja parede se abre um arco com enquadramento à maneira de um arco de triunfo e tendo, na parte inferior, uma abertura que lembra uma boca.

Este é um curioso edifício industrial dos séculos XVIII e XIX, que julgamos ser do maior interesse preservar, apesar de desactivado das suas funções.

Quanto à fábrica de Alcântara, sabemos por D. António Caetano de Sousa que aí se "fez hum grandioso Edifício, ... em que se vem todas as officinas, que podem ser necessarias, com perfeita direcção, aguas correntes, e fossos, de sorte que he huma obra que occupa largo terreno no Edifício, e terras"<sup>101</sup>.

No frontispício desta fábrica, estava a seguinte inscrição:

*JOANNE V*

*Lusitanorum Regum, Optimo, Maximo Felicitor  
Imperante.*

*Antonius Cremer*

*Regiae Tormentarii Pulveris*

*Fabricae Praefectus*

*Construi Fecit*

*Anno M.D.CC.XXVIII*<sup>102</sup>.

Pouco depois do Terramoto de 1755, o fabrico da pólvora foi totalmente transferido para Barcarena, devido ao perigo que representava o fabrico em Alcântara, próximo de Lisboa, cujos subúrbios se expandiam para ocidente. O edifício e o terreno de Alcântara foram então aforados a Guilherme Stephens para aí estabelecer os fornos de cal, tão necessária à reconstrução da cidade<sup>103</sup>.

A fábrica de Alcântara foi demolida, dela restando talvez algumas paredes e a memória toponímica: Rua da Fábrica da Pólvora.

### *Cadeias*

Não são muito abundantes as notícias referentes à construção ou melhoramento de cadeias. No entanto, Francisco Xavier da Silva, no seu *Elogio Fúnebre*, refere uma nova cadeia no Castelo e a reedificação do Limoeiro, que também é noticiada no «Folheto de Lisboa», datado de 19 de Agosto de 1741<sup>104</sup>.

A obra continuava em 1744, comparando-se a uma prisão de Roma<sup>105</sup>.

Já no final do reinado de D. João V, arruinou-se a Cadeia da Relação do Porto (28 de Abril de 1750)<sup>106</sup> e a reconstrução ainda se iniciou no mesmo reinado<sup>107</sup>, embora, de facto, se viesse a concluir no reinado de D. José.

### *Chafarizes*

Ainda de interesse público foi a reconstrução do Chafariz de El-Rei, que se arruinou em 18 de Fevereiro de 1744<sup>108</sup> e cuja reconstrução originou uma questão com o Marquês de Angeja, proprietário do palácio ao qual o chafariz estava adossado<sup>109</sup>.

O marquês pretendia que as ruínas se concertassem por conta da cidade, enquanto o Senado a tal não se julgava obrigado<sup>110</sup>.

O certo é que por resolução régia de 20 de Março de 1745 se determina que "o Senado mande logo concertar o

chafariz e mina pelo modo que os architectos julgarem mais conveniente, fazendo-se a despeza pelo deposito do producto das vendas dos officios, e obrigará ao marquez a reparar à sua custa a ruina proxima ao quarto inferior das casas..."<sup>111</sup>.

A 3 de Abril seguinte, o Senado manda o vereador das obras, Duarte Salter de Mendonça, fazer a obra do chafariz de El-Rei, conforme "planta e certidão dos architectos que o mesmo vereador apresentou na mesa"<sup>112</sup>.

Embora não se conheça referência aos architectos, dada a ligação entre o vereador Duarte Salter de Mendonça e Carlos Mardel, quando o primeiro apoiou o architecto que pedia ajudas de custo pelas suas deslocações à Trafaria, quando da construção do Lazareto, poderemos pôr a hipótese de que fosse ele um dos architectos, até porque tinha experiência nesse domínio.

O Chafariz d'El-Rei estaria em funcionamento a partir de Setembro de 1746<sup>113</sup>. Passou então de seis para nove bicas. É um chafariz de espaldar com tanque à frente, sendo dividido em nove panos, correspondentes a cada uma das bicas, por pilastras de cantaria; cada pano está dividido em dois painéis, sendo o inferior maior; o painel central é coroado por um frontão sob o qual estão as armas reais<sup>114</sup>. O chafariz sofreu alguns danos com o Terramoto<sup>115</sup>, tendo as obras de reedificação sido concluídas em 1864, época em que a sua decoração foi feita ao gosto neo-renascentista. Coroou-se a platibanda inferior com pináculos e urnas e

construiu-se um paramento superior, também dividido em nove panos, por pilastras lisas, e igualmente rematado por uma platibanda em que as urnas e pináculos alternam com as da zona inferior. O original joanino seria assim bastante mais modesto.

No domínio das obras públicas, será ainda de referir um cais e praça para o peixe, na Pampulha, e outro mercado, para fruta, hortaliça e pão, mais acima no Largo dos Fornos<sup>116</sup>.

Os panegiristas de D. João V referem também a abertura do Tejo à navegação, as obras hidráulicas do chamado Tejo Novo, a que Freire de Oliveira acrescenta a Vala da Azambuja, que ia até Rio Maior<sup>117</sup>.

Todos estes melhoramentos e obras de interesse público contribuem para alterar a imagem de D. João V que a historiografia romântica nos deixou. Ele não foi apenas o rei dominado por sonhos de grandeza, subjugado por preocupações de ordem religiosa, mas interessou-se pelo bem-estar dos povos, como o prova a grande empresa do abastecimento de água a Lisboa, o projecto do cais, e todas as obras que referimos que fazem dele um monarca esclarecido.

NOTAS:

- <sup>1</sup>Gustavo de Matos Sequeira, A Cidade de D. João V, Conferência pronunciada no Palácio Galveias, em 21 de Dezembro de 1950
- <sup>2</sup>D. António Caetano de Sousa, Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa, MDCCLI, Tomo VIII
- <sup>3</sup>Francisco Xavier da Sylva, Elogio funebre, e historico do muito alto ... Senhor D. João V, Lisboa, MDCCL; ver anexo documental.
- <sup>4</sup>Consulta da Camara a el-rei em 29 d'agosto de 1714 (Liv<sup>o</sup> VI de cons. e dec. del-rei D. João V, do sen. ori. fls 75)
- <sup>5</sup>Folheto de Lisboa de 15 de Setembro de 1742; ver anexo documental.
- <sup>6</sup>Livro II de Consultas e Decretos d'Elrei D. João V, fl. 276 (cota 39/160)
- <sup>7</sup>Ed. Freire de Oliveira, Elementos para a História do Município de Lisboa, vol. XI, pp. 513-15 (Liv<sup>o</sup> II de cons. e dec. del rei D. João V do sen. occ., fls. 288)
- <sup>8</sup>Idem, ibidem, (Liv. II de cons. e dec. do sen. or., fl. 257)
- <sup>9</sup>Eduardo Freire de Oliveira, Elementos para a História do Município de Lisboa, 1<sup>a</sup> parte, Tomos X a XV
- <sup>10</sup>Catálogo da Exposição Lisboa Joanina, Palácio Galveias, Lisboa, Dezembro de 1950, Secção «Manuscritos»
- <sup>11</sup>E. Freire de Oliveira, op. cit., tomo X (Consulta da Camara a el-rei em 1 de Fevereiro de 1712)
- <sup>12</sup>Mercúrio Histórico de Lisboa de 18 de Setembro de 1745; ver anexo documental.
- <sup>13</sup>Ed. Freire de Oliveira, op. cit. e Catálogo da Exposição Lisboa Joanina, op. cit.; ver anexo
- <sup>14</sup>Folheto de Lisboa de 15 de Setembro de 1742 e de 23 de Junho de 1742
- <sup>15</sup>D. Francisco Xavier de Meneses, 4<sup>o</sup> Conde da Ericeira, Diário (1731-1733), op. cit., 27 de Novembro de 1731 e 13 de Outubro de 1733; ver anexo documental.
- <sup>16</sup>Folheto de Lisboa de 4 de Novembro de 1741; ver anexo documental
- <sup>17</sup>Lewis Mumford, La cité através l'Histoire, Paris, ed. du Seuil
- <sup>18</sup>D. António Caetano de Sousa, op. cit., Tomo VIII; ver anexo documental
- <sup>19</sup>"Descrição da Cidade de Lisboa", 1730 in O Portugal de D. João V visto por três forasteiros, op. cit., p. 47; ver anexo documental.

- <sup>20</sup>Mercúrio Histórico de Lisboa de 12 de Setembro de 1750; ver anexo documental
- <sup>21</sup>"Description de Lisbonne extraite du journal de la campagne des vaisseaux du roy en 1755, par le Chevalier des Courtils" in Bulletin des Études Portugaises, op. cit.; ver anexo documental.
- <sup>22</sup>Gustavo de Matos Sequeira, A Cidade de D. João V, conferência pronunciada no Palácio Galveias na tarde de 21 de Dezembro de 1750, Ed. Câmara Municipal de Lisboa
- <sup>23</sup>Ed. Freire de Oliveira, op. cit., 1ª parte, vol. X, p. 455
- <sup>24</sup>Fonseca Mendes, Lisboa e os curiosos fastos do seu porto, Lisboa, 1951, Apêndice
- <sup>25</sup>Esta opinião é de Walter Rossa que informa que logo nesse ano, foi Carlos Mardel encarregado do projecto de regularização e embelezamento da zona marginal, da Ribeira até Pedrouços (Além da Baixa, op. cit., p. 59).
- <sup>26</sup>Hellmut Wohl, "Carlos Mardel and his Lisbon Architecture" in Apollo, London, Denys Sutton, April, 1973, pp. 350-359
- <sup>27</sup>Cota D 27 c.
- <sup>28</sup>Walter Rossa, op. cit., nota 26, p. 70
- <sup>29</sup>Matos Sequeira, op. cit., p. 47
- <sup>30</sup>Fonseca Mendes, op. cit., pp. 46-47
- <sup>31</sup>Ed. Freire de Oliveira, op. cit., vol. XIV, p. 104 (livro XVII de cons. e dec. del-rei D. João V, fls. 192)
- <sup>32</sup>Idem, ibidem, (Livro VI de cons. e dec. del-rei D. João V, fl. 272)
- <sup>33</sup>Idem, ibidem
- <sup>34</sup>Citado por Fonseca Mendes, pp. 47-50
- <sup>35</sup>Este poderia ser um dos que Carlos Mardel desenhou, encimados pela estátua, equestre ou pedestre de D. João V.
- <sup>36</sup>Na Junqueira.
- <sup>37</sup>Fonseca Mendes, op. cit., p. 50
- <sup>38</sup>Matos Sequeira, op. cit., p. 50
- <sup>39</sup>Ed. Freire de Oliveira, op. cit., vol. XIV, p. 41 e nota
- <sup>40</sup>Idem, op. cit. (Consulta da Camara a el-rei em 25 de Agosto de 1742, liv. VI de cons. e dec. do sr. rei D. João V, do sen. occ., fls 219)
- <sup>41</sup>Idem, ibidem
- <sup>42</sup>Idem, ibidem, (Consulta da camara a el-rei em 2 de Dezembro de 1743, liv. VII de cons. e dec. del rei D. João V, sen. occ., fl. 169 v.)
- <sup>43</sup>Horácio Bonifácio, Polivalência e Contradição. Tradição seiscentista: o barroco e a inclusão de sistemas ecléticos no século XVIII. A segunda geração de architectos, Dissertação para Doutoramento, Faculdade de Arquitectura de Lisboa, 1990
- <sup>44</sup>Idem, ibidem, (Consulta reformada em 10 de Setembro de 1746)
- <sup>45</sup>Idem, ibidem, (Liv. XXII de cons. e dec. del-rei D. João V, fl. 298)
- <sup>46</sup>Ed. Freire de Oliveira, op. cit., 1ª parte, Tomo X, Lisboa, 1899
- <sup>47</sup>Horácio M. P. Bonifácio, "Couto, Manuel do" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit.

- <sup>48</sup>Ed. Freire de Oliveira, op. cit., Tomo XI (Livro de cons. e dec. del-rei D. João V, do sen. ori., fl. 269)
- <sup>49</sup>Idem, ibidem, vol. X, p. 569, nota.
- <sup>50</sup>Idem, ibidem, Tomo XI (Consulta da Camara a el-rei em 29 de Janeiro de 1714, Livro II do rego de cons. e dec. do sr. rei D. João V, do sen. ori., fl. 24 v.)
- <sup>51</sup>Idem, ibidem, (Resolução régia de 10 de Outubro)
- <sup>52</sup>Idem, ibidem, vol. XIV, p. 170, nota.
- <sup>53</sup>Idem, ibidem, vol. XI, (Consulta da Camara a el-rei em 9 de Maio de 1721 - Livro III de reg. de cons. e dec. do sr. rei D. João V, do sen, ori., fls. 167)
- <sup>54</sup>Idem, ibidem
- <sup>55</sup>Idem, ibidem
- <sup>56</sup>Gustavo de Matos Sequeira, A Cidade de D. João V, op. cit., p. 48
- <sup>57</sup>Ed. Freire de Oliveira, op. cit., vol. XIV (Carta de 12 de Agosto de 1743, Livro XV de cons. e dec. del-rei D. João V, do sen. occ., fls 55)
- <sup>58</sup>Idem, ibidem
- <sup>59</sup>Idem, ibidem (Consulta da Camara a el-rei em 19 de Agosto de 1743, Livro XV de cons. e dec. del rei D. João V, do sen. occ., fs. 91)
- <sup>60</sup>Idem, ibidem (Consulta da camara a el-rei em 8 de novô de 1743 - Liv XV de cons. e dec del-rei D. João V, do sen. occ., fls 242)
- <sup>61</sup>Idem, ibidem, (Consulta da Camara a el-rei em 6 de Março de 1744 - Livro VII de reg. de cons. e dec. do sr. rei D. João V do sen. occ., fls 192)
- <sup>62</sup>Idem, ibidem (Resolução régia datada de 11 de Abril seguinte)
- <sup>63</sup>Norberto de Araújo, Peregrinações em Lisboa, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1938-39, Livro X, pp. 103-104
- <sup>64</sup>Cyrillo Volkmar Machado, Colecção de Memórias, op. cit., p. 180
- <sup>65</sup>Manuel Rio de Carvalho, "Edifício do Museu Militar" in Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa, vol. V, Tomo 1o, Junta Distrital de Lisboa, 1973
- <sup>66</sup>Norberto de Araújo, op. cit., Livro XII, p. 13
- <sup>67</sup>É actualmente o Quartel General do Exército.
- <sup>68</sup>A. C. Teixeira de Aragão, Descrição geral e histórica das moedas cunhadas em nome dos reis, regentes e governadores de Portugal, 1o vol., 2a ed., Porto, Livraria Fernando Machado, [1964] (Arq. da Casa da Moeda de Lxa, registo geral, livro II, fl. 247)
- <sup>69</sup>Idem, ibidem (Arq. da Cada da Moeda de Lisboa, registo geral, fl. 253 v.)
- <sup>70</sup>Idem, ibidem, (Arq. da Casa da Moeda de Lisboa, Registo Geral, liv. VII, fol. 202 v.)
- <sup>71</sup>Idem, ibidem, (Arq. da Casa da Moeda de Lisboa, registo geral, fls. 64v. e 65)
- <sup>72</sup>Idem, ibidem, (Arquivo da Casa da Moeda de Lisboa, Registo Geral, Liv. V, fol. 83 v.)
- <sup>73</sup>Norberto de Araújo, op. cit., Liv. XIII, pp. 64-65

- 74 Walter Rossa, Além da Baixa, op. cit., p. 172
- 75 Idem, ibidem, p. 173
- 76 D. António Caetano de Sousa, op. cit., pp. 142-43
- 77 Walter Rossa, op. cit., pp. 174-175
- 78 Idem, ibidem, pp. 175-176
- 79 Idem, ibidem, p. 193
- 80 Maria João Madeira Rodrigues, "A Fábrica das Sedas" in Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa, op. cit. vol. V, Tomo II
- 81 Walter Rossa, op. cit., p. 197
- 82 Idem, ibidem, p. 204
- 83 Idem, ibidem, pp. 208-211
- 84 Ed. Freire de Oliveira, op. cit., vol. XIII, p. 241
- 85 Idem, ibidem, vol. XIV, p. 571 (Livro IX de reg. de Cons. e dec. do sr. rei D. João V, fs. 165)
- 86 Idem, ibidem
- 87 Gazeta de Lisboa de 20 de Novembro e de 4 de Dezembro de 1727; ver anexo documental
- 88 Ed. Freire de Oliveira, op. cit., vol. XIV, p. 571 (Livro IX de reg. de Cons. e dec. do sr. rei D. João V, fs. 165)
- 89 Mercúrio de Lisboa de 22 de Junho de 1748; ver anexo documental
- 90 Maria João Lynce, "Vidros" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit.
- 91 Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., Tomo VIII, pp. 50-51
- 92 Idem, ibidem, p. 51
- 93 António Aurélio Alves da Cruz, Fábrica Militar de Pólvoras e Explosivos de Barcarena, Junta de Freguesia de Barcarena, s. d., policopiado
- 94 Relatório sobre a Fabricação, e Administração da Polvora por conta do Estado e o seu comércio, Lisboa, Imprensa Nacional, 1855, pp. 17-18
- 95 Ibidem, p. 19
- 96 Ibidem, p. 19
- 97 Ibidem, p. 20; D. António de Mello Breyner, "Fábrica da pólvora" in Revista Militar, Tomo I, Lisboa, Imprensa Nacional, 1849, p. 350
- 98 Manuel de Azevedo Fortes, O Engenheiro Portuquez, tomo II, p. 451
- 99 M. Augusto da Silva, "Fabrica da Polvora" in Archivo Pittoresco, Lisboa, Typographia de Catro Irmão, vol. VI, 1863, pp. 292-293
- 100 Este painel que se encontrava no chão a primeira vez que visitámos a Fábrica, da segunda já tinha sido levado.
- 101 D. António Caetano de Sousa, op. cit., vol. VIII, p. 143
- 102 Cordeiro, "Material de Guerra. Do fabrico da polvora em Portugal. II" in Revista Militar, Tomo VIII, Lisboa, 1856, p. 13
- Tradução: João V. Rei dos Lusitanos, o melhor e o maior, governando com felicidade. António Cremer, prefeito das fábricas reais da pólvora, fez construir. Ano de 1728.
- 103 Capitão Ernesto A. P. de Salles, "A fábrica da pólvora em Alcântara" in Revista Militar, 2ª época, vol. 82º, Ano

LXXXII, 1930, Tip. da Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, p. 41

<sup>104</sup>Folheto de Lisboa, 19 de Agosto de 1741; ver anexo documental.

<sup>105</sup>Mercúrio Histórico de Lisboa, 1 de Agosto de 1744; ver anexo documental.

<sup>106</sup>Mercúrio Histórico de Lisboa, 9 de Mayo de 1750; ver anexo documental.

<sup>107</sup>Mercúrio Histórico de Lisboa, 6 de Junho de 1750; ver anexo documental.

<sup>108</sup>Mercúrio Histórico de Lisboa, 18 de Junho de 1746; ver anexo documental.

Ed. Freire de Oliveira, op. cit., vol. XIV, pp. 331-346

<sup>109</sup>Gustavo de Matos Sequeira, A Cidade de D. João V, op. cit., p. 47

<sup>110</sup>Ed. Freire de Oliveira, op. cit., (Consulta da Câmara a el-rei em 18 de Setembro de 1744, Liv<sup>o</sup> XX de cons. e dec. del-rei D. João V, fls. 220)

<sup>111</sup>Idem, ibidem, (Resolução régia escrita à margem)

<sup>112</sup>Idem, ibidem, (Liv. V do registo das Ordens do Senado, fls. 630).

<sup>113</sup>Mercúrio Histórico de Lisboa de 26 de Novembro de 1746; ver anexo documental.

<sup>114</sup>Manuel Rio de Carvalho, "Chafariz d'El-Rei" in Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa, vol. V, I tomo

<sup>115</sup>Norberto de Araújo, op. cit., vol. XI, p. 28

<sup>116</sup>Mercúrio Histórico de Lisboa, de 18 de Setembro de 1746

<sup>117</sup>Ed. Freire de Oliveira, op. cit., vol. XV, p. 165, nota.

### 1.5. A Capela de S. João Baptista em S. Roque

#### *A encomenda e os seus autores*

A capela de S. João Baptista tem sido considerada a coroa de glória e o ponto culminante do mecenato artístico de D. João V, na verdade a última grande obra do seu reinado. De facto, e não querendo em nada diminuir o mérito artístico de tal obra, não podemos esquecer que, ao longo da década de 40, outras edificações, com significados e importâncias diversas, o mesmo rei patrocinou, nomeadamente a Patriarcal e as Necessidades, além do Aqueduto e do Paço e Hospital das Caldas.<sup>1</sup> Talvez que um dos méritos da Capela de S. João Baptista seja o ter sido encomendada ao mesmo tempo que a Patriarcal e de na sua decoração terem participado os mesmos artistas, pelo que desaparecendo a última com o Terramoto, algo permanece das duas grandes obras que representam provavelmente em território nacional, um dos capítulos finais da arte barroca italiana.

Um outro mérito tem esta capela: é o facto de estarem documentados os artistas que nela colaboraram, não só os arquitectos, Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli, como também escultores, ourives, pintores, marceneiros, paramenteiros e muitos outros. Tal documentação foi publicada e serviu de base a um notável estudo sobre a capela, que foi realizado por Sousa Viterbo e R. Vicente de Almeida<sup>2</sup>.

No entanto, apesar da existência de documentação pormenorizada acerca dos colaboradores e dos custos da

capela, nem tudo é pacífico e algumas questões se levantam. A primeira é a própria razão de ser desta encomenda. Segundo Fr. Cláudio da Conceição<sup>3</sup> - numa versão que vários outros autores repetem - "entrando este Monarcha hum dia na Igreja de S. Roque ... e vendo todas as Capellas muito asseadas, e ricas observou huma dellas, que está da parte do Evangelho, a primeira fronteira á Capella do Sanctissimo Sacramento estar muito pobre, perguntou a causa disto, e lhe foi respondido que as outras Capellas todas tinham Irmandades, que cuidavão da sua decencia e do seu culto, e só aquella que era de S. João Baptista a não tinha, que esse era o motivo da sua pobreza; ... Então disse ElRei, pois bem: visto esta Capella ser do Sancto do meu nome, e não ter Irmandade ella fica desde hoje em diante pertencendo ao meu cuidado."

De facto, esta capela era primitivamente dedicada ao Espírito Santo<sup>4</sup> e, na encomenda, consta a informação de que a mesma era "dedicada ao Espírito Santo e a S. João Baptista", o que parece implicar que uma segunda dedicatória foi feita a partir do momento em que o rei tomou a capela sob sua protecção, mantendo-se, no entanto, a tradicional, que é respeitada na iconografia dos dois quadros laterais, em que se representam a «Anunciação» e o «Pentecostes».

Dado que Fr. Cláudio da Conceição não menciona quando D. João V terá tomado tal decisão, a data da primeira encomenda, que é de 26 de Outubro de 1742, é um dado importante, assim como o facto de todos os pormenores da

execução da capela serem conhecidos a partir da correspondência entre o Padre jesuíta Carbone, conselheiro quase indispensável de D. João V, e o enviado da Corte portuguesa em Roma, Manuel Pereira de Sampaio. Sabemos que D. João V foi atacado pela doença que iria afectar os últimos oito anos do seu reinado precisamente em Maio desse ano de 1742, e que esse ataque desencadeou uma série de manifestações de devoção, relacionadas com as suas, embora limitadas, melhoras, a que correspondeu o devido agradecimento, em dinheiro, jóias e vestidos, oferecidos às imagens mais milagrosas, mas também a construção da igreja, hospício e palácio das Necessidades. Sabendo ainda como a Companhia de Jesus tinha influência no tempo de D. João V, não é de admirar que o rei também quisesse agradecer aos Padres da Companhia, as orações rezadas pelas suas melhoras; e como estes já dispunham de várias casas, não fazia sentido presenteá-los com um novo edifício de grandes dimensões; a solução estava numa obra de pequena dimensão, mas requintada pelos materiais em que fosse realizada e prestigiada pelos artistas escolhidos: os melhores de Roma. Esta é, portanto, a hipótese que sugerimos para o aparecimento desta capela na igreja jesuítica de S. Roque; e, logicamente, o altar escolhido seria o mais pobre e menos dotado e, assim, se justifica a tradição relatada por Frei Cláudio da Conceição.

A outra questão que se levanta acerca da Capela de S. João Baptista é, um pouco paradoxalmente, a da sua

autoria, ou mais exactamente do autor ou autores da sua traça architectónica.

Se na verdade são dois os architectos documentalmente identificados como responsáveis pelo projecto - Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli - surgem as seguintes questões:

1ª - Qual a razão da escolha destes dois architectos?

2ª - Foi o plano da capela obra de uma equipa ou, como o pretendem Robert C. Smith e, mais recentemente, a professora Maria João Madeira Rodrigues, ela é essencialmente obra de um dos elementos da equipa, Luigi Vanvitelli?

3ª - Qual a intervenção de Ludovice, que está documentada, nos planos da capela?

Em relação à escolha dos dois architectos, já vimos que o facto de serem italianos era uma questão de prestígio e não podemos esquecer o papel que na encomenda teve o Padre Giovanni Battista Carbone, que tinha vindo de Nápoles em Setembro de 1722 e gozava dos favores e da confiança de D. João V<sup>5</sup>. Por outro lado, Luigi Vanvitelli era o novo architecto de S. Pedro e o facto de trabalhar para o Papa era só por si um factor de recomendação. Quanto a Nicola Salvi, envolvido desde 1732 no projecto da Fontana Trevi, foi discípulo de Canevari em Roma, o que, dadas as relações e o trabalho realizado por este architecto em Portugal, poderia também ser indicação para uma escolha.

Dos dois, Vanvitelli parece ser o arquitecto com mais obras realizadas, enquanto Salvi praticamente ficou célebre pela Fontana Trevi, o que tem levado os estudiosos da Capela de S. João Baptista a inclinar-se para uma preponderância de Vanvitelli na realização dos projectos, enquanto Salvi se apresenta como seu assistente durante os períodos em que aquele tinha de se ausentar de Roma. Somos assim transportados à segunda questão.

Já em 1936 Robert C. Smith afirmara: "Although the letter from Sampaio" - carta de 13 de Dezembro de 1742 em que os dois arquitectos são identificados - "does not say so, it appears from the subsequent correspondence that Vanvitelli was given charge of the construction and that Salvi served merely as his assistant"<sup>6</sup>. E mais adiante refere-se aos quatro desenhos existentes no Museu de San Martino, em Nápoles, assinados por Luigi Vanvitelli e com a legenda "*Capella del Re di Portogallo*". Estaria assim confirmada a autoria de Vanvitelli. A mesma tese é defendida pela professora Maria João Madeira Rodrigues, baseada quer nos referidos desenhos quer na documentação escrita: "Tanto o testemunho do comendador Sampaio como, e mais decididamente os desenhos constantes do espólio de Vanvitelli em Caserta apoiam essa interpretação"... "Existem argumentos estéticos e razões históricas que autorizam a classificação da peça como de sua autoria"<sup>7</sup>.

Devemos, para reflectir sobre esta questão da autoria da capela, determo-nos um pouco sobre a obra destes dois architectos.

Nicola Salvi (1697-1751) não tem muitas obras conhecidas. Fez parte de um conjunto de architectos, como Alessandro Specchi (porto fluvial) e Francesco de Sanctis (escadaria da Trinità dei Monti) que participaram nas transformações urbanísticas de uma Roma que é não só a capital da Cristandade, como o fora no século XVII, mas uma cidade da moda, frequentada por viajantes de toda a Europa que nela começavam a procurar o encanto das ruínas da Antiguidade. Em 1728, Salvi criara uma máquina de fogo para a fachada da Trinità dei Monti, inspirada na fachada de Santa Agnese de Borromini, completamente povoada de figuras alegóricas. Em 1732, participara, com muitos outros architectos, entre os quais Vanvitelli, no concurso para a fachada de S. João de Latrão, ganho por Alessandro Galilei, que procurava uma monumentalidade palladiana.<sup>8</sup> Também a partir de 1732, Salvi trabalhou na Fontana Trevi, cujos trabalhos só se iniciariam em 1745 e que permaneceria incompleta à data da sua morte. Além disso, reconstruiu o interior da igreja de Santa Maria in Gradi, em Viterbo (1738), fez o altar-mor de Santo Eustáquio (1739), teve intervenções em S. Lorenzo in Damaso (1742-43) e, em 1745, trabalhava com Vanvitelli na ampliação da fachada do palácio Chigi-Odescalchi.

Luigi Vanvitelli (1700-1773), pelo contrário, "é um dos mais célebres architectos romanos do seu tempo"<sup>9</sup>. Nascido em Nápoles, filho do pintor Gaspar van Wittel, de Utrecht, passou a juventude em Roma, coincidindo o início da sua carreira com as grandes transformações de Roma no século XVIII. Participou também, sem sucesso, no concurso para a fachada de S. João de Latrão; no entanto, o Papa Clemente XII encomendou-lhe várias obras em Ancona: o Lazareto, o Arco Clementino e o molhe; entre 1743 e 1745, elevou o Gesù de Ancona. Segundo Wittkower, nestes anos 40, "assumiu o papel de architecto itinerante"<sup>10</sup>, tendo trabalhado em Pesaro, Macerato, Perugia e Loreto (Torre da Santa Casa), além de ter feito um projecto para a fachada da Catedral de Milão; de regresso a Roma, construiu o mosteiro de Santo Agostinho, reconstruiu a igreja de Santa Maria degli Angeli e sob Salvi participou no alargamento do Palácio Chigi-Odescalchi. Realizou ainda trabalhos em S. Pedro, para o Jubileu de 1750, compreendendo a decoração do presbitério e a nova instalação da «Pietà» de Miguel Ângelo. Em 1751, foi chamado a Nápoles por Carlos III, a fim de estudar os planos da Reggia di Caserta, que iniciará em 1752, tendo ainda realizado, na mesma cidade, os projectos da igreja da Annunciata (1750), que será terminada em 1782, por seu filho Carlo.

Desta breve referência à obra dos dois architectos, ficam-nos, conseqüentemente, algumas dúvidas quanto à participação secundária (ou inexistente) de Nicola Salvi no

projecto da Capela de S. João Baptista: em primeiro lugar, este projecto é iniciado em 1742, no início da década de 40, período durante o qual Vanvitelli deixa por várias vezes o atelier de Roma, porque a sua actividade foi essencialmente itinerante; em segundo lugar, na ampliação do palácio Chigi-Odescalchi, Vanvitelli colabora com Salvi - expressão de Paolo Portoghese<sup>11</sup> - é seu assistente - expressão de Rudolf Wittkower<sup>12</sup>. Inverte-se assim a ideia de Robert Smith de que Salvi "served merely as his assistant"<sup>13</sup>. Sendo a Capela de S. João Baptista obra dos mesmos anos, parece não nos restar dúvidas de que Salvi é o chefe do atelier, o que, contudo, não faz dele o autor do projecto - como o provam os vários desenhos assinados por Vanvitelli<sup>14</sup> - se bem que as repetidas ausências do assistente o obrigassem, sem dúvida, a intervir, o que aliás o próprio Smith reconhece<sup>15</sup>.

E, quando na correspondência entre Lisboa e Roma se fala do "sublime architecto", de quem se trata? Julgamos que do responsável pela oficina, mais do que do seu assistente. E, na verdade, na dita correspondência, não há nenhuma menção clara de que se tratasse de projecto de um só: assim, na "Resposta de 7 de Julho de 1743 às reflexões que vieram de Roma", diz-se: "As reflexões com que responderam de Roma os architectos, que se acham encarregados da Capella do Espirito Santo e de S. João Baptista..."<sup>16</sup>.

O mesmo acontece na correspondência vinda de Roma, onde logo em 13 de Dezembro de 1742 se dizia: "Valho-me desta mesma occasião para mandar o risco para a nova

Capella, segundo a planta que veio, cujo risco fizeram os dois architectos Salvi e Vanvitelli, que são dos melhores..."<sup>17</sup>. E mais tarde, a 12 de Abril de 1744, insiste-se: "Os novos riscos que vieram para a Capella de S. João Baptista fizeram novidade aos Architectos Salvi e Vanvitelli, que são os melhores desta Corte"<sup>18</sup>.

Uma outra carta, datada de 29 de Maio de 1745 e que refere intrigas da parte de Vanvitelli, parece-nos ainda acentuar a ideia de que Salvi é a «cabeça» da obra: "O architecto Vanvitelli por conta dos seus intentos, tem fabricado taes idéas e taes arengas contra o Architecto Salvi, e pessoas de que me sirvo..."<sup>19</sup>. Na verdade, a encomenda devia ter sido feita por Manuel Pereira de Sampaio a Nicola Salvi, como chefe de atelier.

De Vanvitelli, restam os desenhos de Nápoles, consequência natural da sua actividade como architecto-assistente, mas que nada prova sejam exclusivamente ideia sua. Resta também uma obra posterior, mas que pensamos poder aproximar desta: a capela do palácio da Caserta em Nápoles. Embora de proporções mais vastas, ela também nos mostra a combinação de um vão de linhas direitas (rectangular), com uma ábside semicircular. No entanto, o sentido é diferente, na medida em que, em S. Roque, o lado maior do rectângulo coincide com a largura da capela, enquanto em Nápoles o espaço lembra um corredor. Também nos parece diferente a relação proporcional entre as colunas e respectivo envasamento, sendo este extremamente elevado em Nápoles,

mais equilibrado em Lisboa. Há algumas semelhanças na composição do altar, mas a solução de Nápoles é mais clássica: em ambas surge o motivo da custódia com os seus raios dourados enquadrados por anjos, mas enquanto em Nápoles tudo isso assenta num frontão triangular, em Lisboa assenta directamente na cornija que acompanha o contorno semicircular do retábulo. Finalmente, a cobertura é igualmente de abóbada de berço com caixotões poligonais, mas enquanto em Lisboa as molduras dos caixotões são douradas, semeadas de querubins brancos, de sabor berniniano, em Nápoles os caixotões em estuque branco são mais um elemento regulador da luz, que é na verdade, o elemento novo, uniforme e vibrante que dá a esta capela um cunho neoclássico, que não encontramos ainda em Lisboa, onde a estética *rocaille* é evidente. De qualquer forma, a colaboração, ou, melhor dizendo, a autoria sob a supervisão de Nicola Salvi, na capela portuguesa, é uma etapa essencial para compreender a evolução posterior da obra de Vanvitelli.

Finalmente, resta-nos reflectir sobre a intervenção de Ludovice no projecto de S. João Baptista - sendo ele o interlocutor-especialista no diálogo travado entre Lisboa e Roma, através do Padre Carbone e de Manuel Pereira de Sampaio, poder-se-á dizer, tal como Robert Smith, que "by his corrections and advice, [Ludovice] was as much responsible for the ultimate design as Vanvitelli himself. For this reason the chapel of S. João Baptista must be considered along with the works of Ludovice."<sup>20</sup>

As críticas principais de Ludovice ao projecto dos architectos italianos constam de uma carta, datada de 6 de Fevereiro de 1743, e são as seguintes:

- ao entablamento, falta-lhe o friso, o que não deve acontecer num edificio real;

- a forma do retábulo é oval, o que não acontece em edificios grandes e sérios;

- as portas deveriam ser duas, uma junto à outra, sendo uma funcional e outra fingida;

- as armas reais não devem estar no pavimento, porque nas cinco quinas estão representadas as cinco chagas de Cristo, mas devem estar no corcamento do arco de entrada, enquanto no chão deverá ser representada a esfera armilar;

- o altar deverá encostar-se à parede;

- as columnas de lápis-lazuli não devem ter 24 mas 16 canais ou planos, para "mostrar grandezza";

- o tecto deverá ter ornatos mais ligeiros;

- corrige ou confirma as medidas do altar;

- faz ainda uma série de exigências relativas à maquineta e ao sacrário, inclusivamente a forma como deveriam ser transportados.

E, embora na resposta de Roma, datada de 7 de Abril, o architecto aceitasse as correcções<sup>21</sup>, em 7 de Julho de 1743, volta-se a insistir, em carta de Lisboa, "... que a cimalha tenha arquitrave, friso e cornija"; "...que o painel do retabolo seja quadro e o maior que possa conseguir-se entre columnas com frontispicio..."; "... que não haja

pilares com capiteis fora do emboco da capella, nem menos os anjos sobre pedestais no dito emboco"; "...que a balaustrada não exceda nada para fora do vivo da parede da igreja"; recomenda-se ainda uma porta de cada lado e "a banquetta, altar, bradella e degraus..."<sup>22</sup>.

Se compararmos os primeiros desenhos de Vanvitelli<sup>23</sup> com a Capela actual, verificamos que as principais determinações de Ludovice foram cumpridas: existe arquitecção; o painel do retábulo não é oval, mas rectangular com coroamento semicircular; a capela fica ao nível da nave e não existem pedestais com anjos; as armas estão no coroamento do arco de entrada e a esfera armilar no mosaico do chão da capela.

No entanto, outras intervenções de Ludovice, constantes de carta datada de Março de 1744, parecem ter sido excessivas: "Os novos riscos que vieram para a Capella de S. João Baptista fizeram novidade aos Architectos Salvi e Vanvitelli, que são os melhores d'esta Corte: elles respondem aos prenotandos e advertencias que V. P. me remetteu, os quaes parecem mais proprios de uma vontade com animo de querer fazer discursos, que de um juizo de Architectura ... estamos em Roma, donde os reparos neste genero são mais comuns do que em Lisboa por serem maiores os professores, tanto em numero que nas experiencias. Far-se-ha porem o que se ordena de mais a mais tanto a respeito da Capella que do baptisterio, como tambem das Cancelladas..."<sup>24</sup>.

Um outro importante documento é a carta escrita em "resposta à crítica que o sublime artifice remetteu a esta corte, datada de 21 de Maio de 1744. Nele se confrontam dois pontos de vista: o do architecto romano que pretende que "todas as obras de architectura se devem fazer à linha recta" e o do seu interlocutor em Portugal, defensor da linha curva: "... é incontrastável o ser o circular mais perfeito e mais permanente que o rectilíneo..."<sup>25</sup>.

Do confronto de ideias patente nestes documentos, podemos tirar algumas conclusões acerca da efectiva participação de Ludovice nos planos da Capela de S. João Baptista. De facto, à parte a questão da presença do escudo português no chão, que tem a ver com preconceitos de ordem religiosa (o não se poderem pisar as chagas de Cristo, nele simbolizadas) e a questão da capela não dever ultrapassar os limites do arco de entrada, o que tem a ver com uma razoável preocupação de unidade em relação ao conjunto de que faria parte<sup>26</sup>, esses pontos de vista revelam duas atitudes estéticas diferentes.

Ludovice tinha deixado Roma no final do século XVII; denota perfeito conhecimento da architectura romana de então e dos tratados académicos que circulavam nos ateliers romanos, muitos dos quais faziam parte da sua biblioteca pessoal<sup>27</sup>. Julga-se que privou com Carlo Fontana, continuador de Bernini, portanto representativo da architectura barroca italiana, e cita expressamente, além do referido architecto, Rainaldi e Borromini, mas também não

lhe é estranha a arquitectura maneirista, dada a sua conhecida colaboração no altar de Santo Inácio no Gesù de Vignola, que também cita, assim como Miguel Ângelo e Domenico Fontana, entre outros.

Assim, a sua preocupação com a ausência de friso deve ser compreendida à luz de uma perspectiva académica, que o orientava no sentido de seguir fielmente as regras clássicas da arquitectura. Por outro lado, a recusa da forma oval proposta para o retábulo do altar, que revela a presença do gosto rocó, que se verifica em Itália e França em meados do século XVIII, mostra que o arquitecto, afastado há longos anos de Roma, não se mantinha actualizado e seguia ainda os 'gostos seiscentistas, que aliás refere expressamente ao citar o exemplo de S. Carlino alle quattro fontane (6 / II / 1743). Em contrapartida, ao defender a linha curva, enquanto o arquitecto romano, baseado na "antiguidade dos gregos e romanos"<sup>28</sup>, defende o rectilíneo - portanto anunciando já a viragem para o neoclassicismo que se tornará dominante na segunda metade do século - Ludovice é ainda claramente partidário do Barroco, não obstante ir também buscar à Antiguidade os exemplos do círculo, no Panteão, ou da elipse, no Anfiteatro de Flávio<sup>29</sup>.

Robert Smith considera a Capela, tal como existe, inferior ao projecto primitivo: o friso é considerado ostensivo, os anjos e a glória sobre o altar alteram o espaço, os *putti*, na abóbada e o canelado das colunas acentuam o efeito confuso e abafado. O arco de entrada

também perde pelo fraco argumento da unidade exterior. O mesmo autor considera que Ludovice o teria feito propositadamente, "para estragar o projecto". No entanto, e paradoxalmente, considera-o igual ou até superior a Vanvitelli, "pelo sentido da boa proporção, o sentimento da justeza do material, e a elegante atenção ao pormenor architectónico"<sup>30</sup>.

Apesar do conhecido «mau feitio» do architecto alemão, julgamos que ele desejava demasiado ir de encontro aos gostos do soberano que, afinal, o fizera um grande architecto, para destruir propositadamente uma obra em que o mesmo rei tanto se empenhou; fê-lo, parece-nos, porque era esse o seu gosto, sinceramente de acordo com a estética barroca em que se formara.

Por outro lado, consideramos precipitado qualquer juizo ou leitura da Capela de S. João Baptista, que se limite à sua architectura. A Capela, bem dentro do espirito barroco, é um todo, em que escultura, mosaico, ricos materiais e todos os adereços se combinavam para produzir um efeito espectacular e surpreendente. Não esqueçamos a forma como Sousa Viterbo inicia a sua descrição: "Cerrada habitualmente a cortina de seda que veda a capella de S. João Baptista aos olhos do publico, mal se imaginaria... que belleza de scenario se occulta sob aquelle panno de boca."<sup>31</sup>

E imaginemos a capela devidamente paramentada, com os cocheiros gigantescos, os sacrários, a banquetta dos dias festivos, o docel sobre o altar e os sacerdotes envergando

os magníficos pluviais, e teremos de concluir que naquele espaço restrito toda esta acumulação de obras de arte teria um efeito claramente barroco.

Se apesar de tudo, a capela teve influência numa viragem do gosto, sensível na região de Lisboa no período que se seguiu ao Terramoto, isso dever-se-á em parte, talvez, à arrecadação em locais mais seguros do respectivo tesouro, logo após o mesmo Terramoto. Não nos esqueçamos contudo que, mesmo no barroco romano do século XVII se confrontam duas correntes, uma mais clássica e moderada - representada por Bernini - outra mais ansiosa e atormentada - por Borromini - e podemos considerar a Capela de S. João Baptista filiável na tradição da arquitectura berniniana.

*Cronologia da Capela de S. João Baptista*

26 de Outubro de 1742 - Carta dirigida a Manuel Pereira de Sampaio, em que é feita a encomenda da capela, pretendendo-se que o projecto seja do "melhor architecto" de Roma e que os painéis sejam da autoria de Agostino Masucci.

13 de Dezembro de 1742 - Carta de Roma em que se informa que foram escolhidos os architectos Salvi e Vanvitelli.

1742-1749 - Correspondência entre João Baptista Carbone, em Lisboa, e Manuel Pereira de Sampaio, em Roma, sobre o projecto e decorações da capela.

15 de Dezembro de 1744 - A Capela foi sagrada em Roma, pelo Papa Bento XIV, na Igreja de Santo António dos Portugueses.

21 de Março de 1747 - Autorização do Cardeal Camarlengo para deixar sair para Portugal, sem pagamento de direitos, os materiais e objectos destinados à Capela de S. João Baptista (Roma, Câmara Apostólica).

23 de Abril de 1747 - O Papa visitou a Capela assim como os cancelos e baptistério para a Patriarcal.

6 de Maio de 1747 - Diz-se que o Papa rezou missa na Capela, mas isso não está provado documentalmente.

20 de Junho de 1747 - Assinam em Roma os seus contratos os artistas e artifices que vinham assentar a Capela.

27 de Julho de 1747 - Partem de Cività Vecchia os três navios que transportam a Capela para Lisboa.

1 de Setembro de 1747 - Chegada a Lisboa dos navios que transportavam a Capela de S. João Baptista.

Novembro de 1747 - Inicia-se a montagem da Capela, que se prolongará pelo ano de 1748.

21 de Novembro de 1748 - Carta de Lisboa em que se diz: "A obra da Capella de S. João está acabada e dizem que pela festa de S. Francisco Xavier estará livre de andaimes e capaz de se ver ... Como ainda não vieram os dois painéis que faltam de mosaico, se fará uso das pinturas...".

6 de Fevereiro de 1749 - Regressam a Roma Felizinni e Nicoli e, pouco depois, todos os artistas e artifices que participaram na montagem da capela.

22 de Fevereiro de 1749 - Notícia do «Mercúrio de Lisboa»<sup>32</sup> em que se diz que a Capela se acha acabada de assentar com grades de bronze douradas.

Creemos que, por esta altura, faltariam apenas montar os quadros de mosaico, dada a demora de Masucci em completá-los e de Moretti em concretizá-los.

31 de Julho de 1750 - Morreu D. João V sem ver a sua capela completa.

13 de Janeiro de 1751 - Notícia não confirmada, dada por João Baptista de Castro<sup>33</sup>, de que, nesse dia, se patenteara, pela primeira vez, na igreja de S. Roque a "capella de S. João Baptista, onde se admiravam os excellentes quadros da obra mosaica." De facto, estes não estariam completos a essa data, visto que a 30 de Junho de 1752 foram contratados em Roma Domenico Bossoni, mosaicista,

e Giovanni Corsini, engenheiro maquinista, para virem a Lisboa colocar os dois quadros de mosaico, «Baptismo de Cristo» e «Vinda do Espírito Santo» e reparar o mosaico da «Anunciação» e o pavimento<sup>34</sup>.

Não se sabe quando foi inaugurada a Capela e isso deve-se ao facto de D. João V ter falecido antes que ela estivesse completada, não tendo assim a festa da sagração que merecia. No entanto, cremos - conjugando a partida dos artistas com a notícia do «Mercúrio de Lisboa», que ela se encontraria de facto pronta, com excepção dos quadros de mosaico, em Fevereiro de 1749.

2 de Outubro de 1760 - Carta régia fazendo mercê à Capela da pensão anual de 400000 réis.

## *Arquitectura e decoração na Capela de S. João*

*Baptista*

A planta da Capela de S. João Baptista é quase quadrangular, sendo constituída por um rectângulo cujo lado maior corresponde à largura da capela, e por um semi-círculo cortado segmentarmente pela parede de fundo, onde se insere o altar.

A capela tem acesso por um arco de volta perfeita, em mármore branco, assente em pilastras, igualmente de mármore branco, com espelhos de brecha antiga; pelo que o modelo nos mostra<sup>35</sup>, os arcos triangulares que envolviam o arco da capela seriam também de brecha antiga, embora hoje se apresentem decorados com pinturas sobre tela, como os restantes da Igreja.

A teia, que curiosamente é a mais baixa de todas as da igreja, embora ligeiramente saliente, é constituída por cinco balaústres de cada lado, enquadrados por pilastras; nas extremidades, estão duas volutas em bronze dourado e, ao centro, as cancelas, igualmente em bronze dourado, com o monograma do rei. A esta teia se adaptavam os dois confessionários, em noqueira.

O pavimento é decorado com uma composição em mosaico e mármore, cujo motivo central é a esfera armilar, mas destinava-se a ser coberto por uma tapeçaria decorativa (conchas e flores entrelaçadas) em tecido de ouro, prata e seda (cartão de Biagio Chici; tapeceiro Agostino Speranza, activo em 1746, em técnica francesa *gobelins*<sup>36</sup>).

O alçado lateral é constituído por uma única ordem de colunas compósitas assentes em pedestal de diásporo; de cada lado da entrada, estão pilastras de alabastro, a que se seguem as meias colunas de lápis-lazuli, com estrias, base e capitel de bronze dourado; estas enquadram as portas laterais, também de bronze dourado, com o monograma real em cada um dos batentes e moldura de verde antigo.

Por cima das portas estão os dois painéis de mosaico, «Anunciação» e «Pentecostes», encimados por duas cabeças de querubim em mármore.

O entablamento é composto por arquitrave, friso com ornamentos em bronze dourado e cornija ornamentada de conchas, cartelas e denticulos em bronze dourado.

A cobertura é feita por uma abóbada de berço, dividida em catorze caixotões e quatro meios caixotões hexagonais, com molduras de jalde antigo e fundo de verde antigo, com florões de bronze dourado; cabeças de querubim ordenam-se ritmada e simetricamente nos caixotões; de cada lado, acima dos painéis laterais, estão os dois medalhões ovais, em mármore de Carrara, representando a «Pregação de S. João Baptista», baixo-relevo de Bernardino Ludovisi, e a «Visitação», de Carlo Marchioni. São emoldurados em bronze dourado e enquadrados por *putti* e festões.

O altar, que se insere num nicho semi-circular, embora incompleto na parte posterior, é enquadrado por dois pares de colunas de lápis-lazuli, com estrias, base e capitéis de bronze dourado; o frontal do altar é igualmente

em lápis-lazuli. O retábulo é constituído pelo painel em mosaico do «Baptismo de Cristo». A cornija acompanha a parte superior do retábulo, de forma semicircular. Sobre ela, o grupo de querubins e os dois arcanjos em mármore, que enquadram a cruz radiante de bronze dourado. A cobertura do nicho é feita por uma secção de cúpula com caixotões quadrangulares, com fundo de verde antigo e molduras duplas de jalde antigo e bronze dourado e florões também de bronze dourado.

Uma das originalidades desta capela é a combinação de materiais preciosos que foi prevista logo na carta de encomenda: "... fica na liberdade do mesmo architecto usar de toda a casta de marmores mais raros e vistosos, assim dos antigos como dos modernos e igualmente de ornamentos de bronze dourados, de sorte que na dita Capella resplandeça primorosamente o precioso da matéria com a bizarria da arte..."<sup>37</sup>. Deste modo, aqui se conseguiram reunir africano, alabastro florido com olhos, alabastro florido com veios, alabastro oriental, ametista, mármore diversos: branco negro antigo, branco negro de França, branco de Carrara, brecha antiga, brecha *sarabezza*, diásporo, diásporo duro, pérsico, jalde, jalde antigo, lápis-lazuli, ágata oriental, pórfiro roxo, pórfiro verde oriental, roxo antigo e verde antigo.

Por outro lado, não devemos esquecer que esta Capela estava permanentemente decorada com "três alampadas com fundo de prata guarnecidas de figuras de bronze lavrado;

dous tocheiros muito grandes ... tudo com figuras de prata dourada..."<sup>38</sup>. Só a presença dos tocheiros, actualmente no Museu, alteraria profundamente o espaço da Capela. Além disso, não devemos esquecer a banqueta de bronze dourado, guarnecido de lápis-lazuli e as três sacras, igualmente de bronze dourado, usadas em dias normais.

No entanto, em dias festivos, nomeadamente no dia de S. João, o altar era ornamentado com o frontal actualmente no Museu, decorado com um tema do Apocalipse e enquadrado por dois meninos; por cima, armava-se o docel, que se pretendia imitasse "a rigor aquelle da Confissão de S. Pedro feito pelo Bernini, e em lugar de tearas e abellas, se farão conchas e peixes..."<sup>39</sup>. Também a banqueta era substituída por outra de prata com seis castiçais e uma cruz de prata dourada; as sacras eram igualmente de prata lavrada e dourada e, a tudo isto, se acrescentavam os quatro relicários de prata lavrada. Todas estas peças (que hoje podemos apreciar no espaço relativamente amplo do Museu) se concentravam então no espaço relativamente exíguo da Capela.

Se conseguíssemos fazer reviver uma cerimónia em que os padres se encontravam ricamente paramentados, poderíamos mais facilmente concluir que a concepção estética que preside à Capela de S. João Baptista é ainda barroca, embora de um barroco diferente do que podemos encontrar nas capelas de talha dourada da igreja; trata-se do barroco italiano, de tradição berniniana, para o que terá contribuído, sem dúvida, a intervenção de Ludovice, que contactara, como

dissémos, com meios romanos, ainda no final do século XVII, a que se acrescenta, nas artes decorativas, um gosto que anuncia já o *rocaille*, pela utilização de certos motivos, nomeadamente na abóbada, com os caixotões decorados com florões, em que em elemento floral se transmuta em concha<sup>40</sup>.

#### *Pintura e mosaico na Capela de S. João Baptista*

Logo na carta de encomenda já referida, de 26 de Outubro de 1742, enquanto, como vimos, a escolha do arquitecto foi deixada ao critério de Manuel Pereira de Sampaio, especificava-se que os painéis do retábulo e por cima das portas "se entregarão ao Sr. Agostinho Massucci, para que faça os desenhos dos mesmos paineis, os mais primorosos que possam esperar-se do seu vasto engenho."<sup>41</sup>

A escolha de Agostino Masucci não nos surpreende, dado que ele fora um dos pintores a quem se encomendaram obras para Mafra, Évora e, possivelmente para a Igreja dos Barbadinhos em Lisboa<sup>42</sup>, sendo o seu estilo do especial agrado do soberano. Masucci (1691-1768), último discípulo de Carlo Maratta, conseguia com facilidade um estilo ora sério e magestoso, ora gracioso e afável, consoante as encomendas ou o gosto do mecenas<sup>43</sup>. No entanto, as pinturas para S. João Baptista, de tonalidades claras e composição agradável, acabam por ser abafadas pelo virtuosismo do mosaicista, de técnica perfeita, mas na realidade decadente, na medida em que imita a pintura de cavalete.

Os temas escolhidos estão relacionados iconograficamente com a dupla dedicação da Capela, a S. João Baptista e ao Espírito Santo; assim o «Baptismo de Cristo» ocupa o retábulo principal, enquanto a «Anunciação» e a «Descida do Espírito Santo» ocupavam a zona por cima das portas, tornando-se assim secundária a primitiva invocação da capela.

Deve ter havido logo de início uma estreita colaboração entre os architectos e o pintor, na medida em que, sabendo-se que o projecto original do retábulo era de formato oval, existe, no Museu de Budapeste, um desenho oval de Masucci, datado de 1742, que pode ser considerado o primeiro desenho preparatório para o retábulo da Capela de S. João Baptista e não para um «Baptismo» de Santa Maria in via Lata, que aliás é circular<sup>44</sup>.

Os documentos informam-nos também do interesse do soberano pela obra pictórica, assim como das dificuldades que se levantaram e levaram à sua demorada execução.

Assim, em carta datada de 6 de Fevereiro de 1743, que refere o agrado causado pelos três desenhos enviados para Lisboa, recomenda-se que seja feito um acordo com o architecto para que as figuras principais sejam "maiores que o natural" e sugere-se o acrescentamento de alguns querubins na «Anunciação» e de dois anjos no «Baptismo». Pede-se ainda que, no caso de os mosaicos não estarem prontos na data prevista, Masucci faça as cópias para serem transpostas para

mosaico, ou então, a serem feitas por outro, que ele as retoque, "de modo que não se distinga dos originais."<sup>45</sup>

E logo a 8 de Fevereiro, o Padre Carbone esclarecia "que os painéis se mandam fazer de mosaico à vista dos mesmos originaes que fizer o sr. Agostinho Massucci e só no caso que se não possam acabar os ditos de mosaico ... se mandam tirar cópias dos ditos originaes"<sup>46</sup>.

As cartas de Roma, nos anos que se seguem, informam-nos do progresso dos trabalhos: a 7 de Abril de 1743 diz-se que "Agostinho Masucci já metteu mão aos quadros" e a 26 de Outubro, informa-se que "dois quadros de Massucci estão feitos, e o primeiro de mosaico principiado."<sup>47</sup>

Contudo, estas informações não deviam corresponder à verdade, pois em carta de 14 de Julho de 1745 se diz que "Agostinho Massucci se acha tísico vai para dois annos", o qu "lhe não dá lugar a trabalhar, por cujo motivo nem ainda o primeiro quadro tem aperfeiçoado."<sup>48</sup>

Por este motivo, Manuel Pereira de Sampaio informa que tomou a responsabilidade de encarregar outros pintores de realizar os referidos painéis, tendo escolhido "os tres maiores homens de Roma"<sup>49</sup>: Conca, Battoni e Corrado<sup>50</sup>, atitude que teria provocado uma queixa de Masucci que considerava que, se estivesse impossibilitado de trabalhar, os seus discípulos poder-se-iam encarregar da encomenda.

Quanto a esta decisão, a resposta de Lisboa de 17 de Agosto, denota bem a firmeza do soberano na sua escolha: "Ordena S. Mag.<sup>de</sup> que se façam os referidos painéis pelo

dito Masucci, de cujas pinturas se agradou o mesmo Senhor muito mais que de quaesquer outras que vieram de Roma. Só morrendo elle, ou ficando de todo incapacitado a trabalhar, se contentará S. Mag.<sup>de</sup> que sejam feitos por outros..."<sup>51</sup>.

Em carta de Roma, de 22 de Setembro, o mesmo Sampaio informa que não retirou a encomenda a Masucci, mas encomendou alguns quadros a diferentes pintores, e que o primeiro se encontrava bastante atrasado, não prevendo que a obra fosse concluída antes de 1746, ou, mais provavelmente, em 1747<sup>52</sup>.

Estas duplas encomendas justificam, segundo Pier Paolo Quieto, a existência de quadros destes pintores em Mafra: o «Pentecostes» de Corrado Giaquinto, e o «Baptismo de Cristo» de Sebastiano Conca. Por exclusão de partes, a encomenda feita a Battoni seria de uma «Anunciação», mas a verdade é que esta foi a primeira das pinturas executadas por Masucci e já em 1743 se encontrava a ser copiada na Escola de Mosaico<sup>53</sup>.

A consequência imediata da insistência de D. João V na escolha de Masucci foi a demora na passagem a mosaico dos quadros, que só seriam montados na Capela dois anos depois da sua morte. O único que se acabou foi o da «Anunciação» apresentado em Lisboa em Junho de 1748<sup>54</sup>. Os outros dois painéis ainda não tinham chegado a Lisboa a 21 de Novembro desse mesmo ano e, por isso, previa-se que a Capela fosse inaugurada com as pinturas correspondentes.

O mosaicista escolhido foi Mattia Moretti, activo na primeira metade do século XVIII<sup>55</sup>. Estes trabalhos eram executados na Escola do Mosaico, dirigida pela Congregação Geral "Rev. Fabricae S. Petri", na época presidida pelos Cardeais Silvio Valenti Gonzaga e Girolamo Colonna, que mantiveram regras muito severas quanto à segurança dos materiais, que eram conservados em caixotões com indicação das cores e distribuídos diariamente aos mosaicistas consoante as necessidades.<sup>56</sup>

O «Baptismo de Cristo» é o painel central em que se conjugam as duas invocações da Capela, S. João Baptista e o Espírito Santo, através da simbólica pomba que desce do Céu, enviada por Deus-Pai, que saindo de nuvens, entre querubins, participa na significativa cerimónia; esta é ainda acompanhada por dois anjos e pela Virgem, à esquerda, em plano mais recuado. A pintura, pelo cromatismo intenso e pela força da linha - em parte consequência da técnica mosaicista - aflora um certo classicismo. S. João Baptista está longe das representações da época barroca, que acentuam o seu carácter profético e inspirado.

O tema tem as suas fontes de inspiração no grande retábulo de Albani destinado à Capela Cingali Fabri, em S. Giorgio in Poggiale (Bolonha) e actualmente na Pinacoteca desta cidade, assim como num «Baptismo de Cristo» de Maratti, em S. Pedro de Roma, cujo modelo estava em S. Maria degli Angeli. O próprio Masucci já tinha sido encarregue de um «Baptismo de Cristo» para S. Maria in Via Lata<sup>57</sup>.

A «Anunciação» tem características cromáticas e desenho semelhantes aos do painel principal e, tanto a Virgem como o Anjo, manifestam o estilo «mavioso» do pintor de Madonas, discípulo de Maratta. Os antecedentes desta pintura estão numa «Anunciação» do Staten Museum for Kunst de Copenhaga, enquanto uma outra versão, assinada e datada de 1723, que se conserva em Monte Leone de Spoleto, está mais próxima da que se encontra no Palácio Nacional de Mafra, onde também se encontra o Padre Eterno na parte superior. Ainda uma outra versão, de formato oval, pertencente a Santa Maria in via Lata, aproxima-se mais do mosaico de S. Roque. Existia ainda em Portugal outra versão, desaparecida, no Convento das Salesianas de Lisboa.<sup>58</sup>

A «Descida do Espírito Santo» mostra um desenho algo amaneirado, mas as tonalidades são mais intensas e quentes, consequência das chamas que descem do Céu sobre os Apóstolos. Este quadro revela influências do de Giuseppe Ghezzi, em S. Silvestro in Capite, e deve ter sido feito mais rapidamente de uma só vez, dado que apenas se conhece um desenho preparatório, no Museu de Budapeste.<sup>59</sup>

Quanto ao mosaico do pavimento, de características essencialmente decorativas, tem como motivo central a esfera armilar, da responsabilidade de Ludovice, certamente por indicação da Corte. O desenho é do pintor Inácio Stern e o mosaicista foi Enrico Enuo (activos entre 1742 e 1751); nele colaboraram ainda o metalista Pier Paolo Kaiser (filetes de

separação em latão dourado) e o canteiro Pietro Paolo Rotoloni (composição envolvente).

*A Escultura Decorativa na Capela de S. João Baptista*

Por razões de carácter metodológico, podemos agrupar a escultura decorativa em mármore da Capela de S. João Baptista, nos seguintes núcleos:

- Fecho do arco de entrada na capela - armas reais portuguesas, em mármore de Carrara, da autoria de Domenico Giovanini, enquadradas por dois anjos, igualmente em mármore de Carrara, da autoria de Antonio Corradini (1668-1752);

- caixotões da abóbada, decorados com cabeças de querubins em mármore de Carrara, sete de Bernardino Ludovisi (1693-1749), quatro de Pierre L'Estache (1688?-1744) e três também de António Corradini;

- cimalkas laterais, sobre as quais se vêem, de cada lado, um medalhão oval, em mármore de Carrara, sustentado por dois meninos e coroado por um grupo de querubins; dos lados e da parte inferior, pendem festões de mármore. O medalhão do lado esquerdo representa a «Visitação» e é da autoria de Carlo Marchioni (1703-1782); os meninos que o ladeiam, os querubins e festões são de Agostino Corsini (1688?-1772) e de Domenico Giovannini (?). Todo o conjunto do lado direito, ou seja, o medalhão com a «Pregação de S. João Baptista», os meninos e querubins, são obra de Bernardino Ludovisi;

- querubins em mármore sobre os painéis laterais (dois de cada lado), obra de Pierre L'Estache;

- composição sobre a cimalha do altar, com dois arcanjos enquadrando a cruz sobre a glória, em metal dourado, obra de Agostino Valle, e o grupo de querubins que guarnece a base da cruz, obra de Pietro Werchaffel.

Além dos núcleos de escultura em mármore, há a considerar a colaboração de escultores na criação de peças que depois foram passadas a prata e outros metais preciosos. Assim, Agostino Corsini realizou o modelo para o frontal de altar, em prata e lápis-lazuli, sobre um tema do Apocalipse; Bernardino Ludovisi, para além das obras referidas, realizou os modelos dos dois meninos, que ladeiam o frontal do altar, e foram fundidos em prata por Antonio Arrighi, mestre prateiro romano (1687-1776); Giovanni Battista Maini (1690-1752) realizou o modelo do Cristo para a grande cruz da banqueta, e os tocheiros, aquela feita em prata dourada por Arrighi, e estes por Gagliardi. No entanto, em carta de Lisboa, datada de 9 de Março de 1744, diz-se: "... a escultura hade ser do Sr. Maine e de outros tão bons como eile, se os houver, não podendo elle fazer toda a que ha na Capella"<sup>60</sup>.

Finalmente, Pietro Verschaffelt fez o projecto do lampadário, lavrado e cinzelado por Angelo e Giuseppe Ricciani.

Se compararmos os escultores da Capela de S. João Baptista com os que trabalharam para Mafra no início da

década de 30, verificamos que parte deles coincidem; é o caso de Agostino Corsini e Bernardino Ludovisi, que trabalharam nas esculturas da Fontana Trevi e, conseqüentemente, tinham colaborado com Salvi; e também de Giovanni Battista Maini, um dos principais escultores romanos desta época<sup>61</sup>.

Os restantes são igualmente artistas activos em Roma, embora dois deles de origem estrangeira:

António Corradini trabalhou em Veneza, onde se lhe conhecem obras datadas de 1709 (escultura para a fachada de Santo Eustáquio) e 1725 (restauro de estátuas para o palácio dos Doges). Passou depois por Viena, onde colaborou com Fischer von Erlach, o grande arquitecto do Império, e por Dresden. Em 1740 estava em Roma, donde partiria para Nápoles em 1744<sup>62</sup>. Tratava-se, pois de um escultor reconhecido internacionalmente.

Carlo Marchioni (1702-1786), romano de origem, em 1728, foi 1º Prémio no Concurso Clementino da Academia de S. Lucas e, em 1740, era recebido na mesma Academia, sendo *princeps*, em 1775. Além de Roma, onde deixou numerosas obras, tem também trabalhos em Ancona, Messina e Siena, sendo assim outro escultor bastante prestigiado.<sup>63</sup>

Domenico Giovannini é um escultor de Bolonha, talvez o menos conhecido, mas que se sabe ter trabalhado com Gaspar Vanvitelli (1710), pai de Luigi, o arquitecto da Capela, o que poderia ter sido uma das razões da sua escolha<sup>64</sup>.

Pietro L'Estaque é um dos dois artistas de origem estrangeira, que nasceu em Paris, em 1688 ou 89, e morreu em Roma em 1774. Entre 1715 e 1721, foi pensionista da Academia de França em Roma e aqui ficou, tendo realizado, entre outras obras, quatro estátuas para a fachada de S. Luis dos Franceses.<sup>65</sup>

Pietro Verschaffelt foi um escultor natural de Gand, onde nasceu em 1710, vindo a falecer em Mannheim, em 1793. Trabalhou em várias cidades da Europa (Paris, Londres), encontrando-se em Roma entre 1737 e 1751, onde foi aceite na Academia de S. Lucas, em 1745.<sup>66</sup>

Finalmente, é importante salientar que foi igualmente um escultor, Alessandro Giusti (Roma, 1715 - Lisboa, 1799), um dos artistas encarregados de montar a Capela em Lisboa, e que também executou um grupo de nuvens em mármore branco; quatro querubins; duas cabeças de querubim; todos os trabalhos situados nos caixotões da abóbada da capela; e os baixos-relevos, em madeira de buxo, para o modelo da capela feito em Roma. Giusti tinha sido discípulo de Conca e Maini em Roma e foi o único dos artistas que prosseguiu a sua carreira em Portugal.<sup>67</sup>

*Os metais na Capela de S. João Baptista: bronzes e  
pratas*

Não pretendemos fazer aqui mais um inventário das inúmeras peças sobreviventes e desaparecidas da Capela de S. João Baptista, dado que esse trabalho está feito quer por

Sousa Viterbo<sup>68</sup>, quer recentemente por Maria João Madeira Rodrigues<sup>69</sup>.

Insistimos em considerar este conjunto de peças essencial para que seja feita uma correcta leitura estética da Capela - em termos de Barroco e não de neoclassicismo - na medida em que a mesma dispõe de um núcleo de peças em bronze dourado, para uso quotidiano, e de outro núcleo, muito mais rico, em prata dourada, para uso nos dias festivos, mas que contribuíam, qualquer deles, para uma alteração do espaço da capela.

Torna-se também difícil considerar estas peças como puras criações de metalistas e prateiros, em grande parte responsáveis pelos aspectos técnicos, na medida em que os projectos de muitas delas são de escultores e, de facto, se tratam de verdadeiras peças de escultura em bronze ou prata.

Não podemos, no entanto, deixar de salientar que para S. Roque trabalharam os melhores prateiros de Roma, entre os quais Antonio Arrighi (1687-1776), que já tinha feito uma grande cruz para a Patriarcal, em 1732<sup>70</sup>.

Pela riqueza dos objectos que reúne, bem como pelas decorações em bronze dourado, a Capela de S. João Baptista "è stata giustamente definita un'opera di oreficeria più che di architettura"... "Nemmeno in Italia, nè in Roma stessa ... si trova un complesso di oreficeria che raggiunga tale perfetta, armonica fusione di elementi artistici."<sup>71</sup>

De todo o conjunto, destacaremos os dois tocheiros, obra de Giuseppe Gagliardi (1697-1749), com desenho de G.

Battista Maini, como dissémos. Estes fizeram parte de um conjunto de alfaias religiosas, que juntamente com a Imagem de Nossa Senhora da Conceição, em prata, destinada à Patriarcal, foram benzidas em Roma, pelo Papa Bento XIV, na residência do próprio Manuel Pereira de Sampaio, em 4 de Maio de 1748. Uma descrição da época indica que o desenho foi de Maini e o trabalho de prata iniciado por Giuseppe Gagliardi e terminado por seu filho Leandro; aliás, Gagliardi terá falecido em consequência "do grande trabalho, cuidado e rescaldação que tomou" nessa altura, já que foi também ele que fundiu a estátua de Nossa Senhora da Conceição<sup>72</sup>.

Os desenhos de Maini foram enviados para Portugal por Sampaio e logo aprovados em 1745. Em 1750, a cópia dos tocheiros foi embarcada em Civitavecchia, com destino a Lisboa, deixando atrás uma questão jurídica com os herdeiros de Gagliardi, devido a um significativo abaixamento do preço estipulado.

Os tocheiros têm base triangular, desenvolvendo-se em pirâmide, e a escultura mostra-se continuadora das propostas berninianas, quer na anatomia, quer na postura dos atlantes ou no uso cenográfico de *putti*.<sup>73</sup>

O desenho dos tocheiros desenvolve, nas partes figuradas, o tema iconográfico dos Doutores da Igreja (S. Jerónimo, S. Tomás de Aquino, Santo Ambrósio, S. Gregório, S. Boaventura e Santo Agostinho), alternando com os Atlantes que, nos ângulos, sustentam, aos pares, o fuste do castiçal.

Destacam-se, pela sua concepção naturalista e dinâmica, igualmente de tradição berniniana. No arranque do fuste, estão as armas reais portuguesas, com a coroa e sustentadas por anjinhos.

No frontal de altar, a obra escultórica é de Corsini e Ludovisi, o trabalho de prata, de Antonio Arrighi. A banqueta é constituída por seis candelabros, concebidos por Angelo Spinazzi, enquanto o Cristo é, como dissémos, obra do escultor Maini.

Merecem ainda menção especial os quatro relicários, caracteristicamente barrocos, obra de Carlo Guarnieri (1710-1774?). Por carta de 9 de Março de 1744, foram encomendados oito relicários, cujos desenhos foram enviados por Manuel Pereira de Sampaio a 23 de Janeiro de 1745. Na encomenda original, os oito relicários deviam ser executados pelo prateiro Carlo Guarnieri, mas, em 1748, quatro deles foram entregues a Giuseppe Gagliardi, tendo-se estes perdido. Dos realizados por Guarnieri, um par devia ter a forma de urna e outro, de templete. Contêm as relíquias de S. Valentim, S. Próspero, Santo Urbano e S. Félix, mas as cenas historiadas da base não parecem referir-se-lhes.<sup>74</sup>

Notáveis ainda são as sacras em prata, obra de Antonio Vendetti (1737-1760) e terminadas por Lorenzo Morelli. Os respectivos desenhos foram aprovados em 1735. Todas elas mostram uma estrutura arquitectónica, em que a lisura da zona escrita contrasta com a sobrecarga ornamental da moldura. Na sacra central, a arquitrave é enquadrada por

duas pilastras de fuste invertido, tendo ao centro um medalhão elíptico, onde está representada a «Instituição da Eucaristia», ladeado por duas figuras alegóricas - a «Esperança», à direita, e a «Caridade» à esquerda. Ao centro encima-o uma figura da «Fé» destacando-se sobre uma glória. No enfiamento das pilastras, estão as alegorias à Igreja, à direita, e ao Pontificado, à esquerda. Adossadas à parte inferior das pilastras, estão Melquisedeque e Arão, simbolizando a Religião natural e a Religião Escrita. Na moldura inferior, ao centro, está o escudo real português, enquadrado por anjinhos, sentados nos pés da sacra.

Na sacra pequena, correspondente ao Evangelho, o medalhão tem a figura de S. João Baptista, e o friso é coroado, ao centro, por um nicho, onde está cinzelada uma urna, para exposição do Santíssimo, em 5ª feira Santa, tendo por cima o emblema da providência.

A sacra correspondente à Epístola tem representado no medalhão o Senhor da Cana Verde e, por cima, Pilatos a lavar as mãos, metido numa edícula, donde saem festões que se ligam aos anjos colocados no coroamento das pilastras.<sup>75</sup>

Muitos outros objectos litúrgicos completavam as alfaias em prata - ou talvez em ouro - da capela. Entre essas pratas contavam-se um turíbulo e uma naveta em prata dourada, obra de Antonio Gigli (cã 1704 - 1761?), oferecidas por Manuel Pereira de Sampaio ao papa Bento XIV, em 1749, e por ele oferecidas à sua cidade de Bolonha, em 1750. As mesmas peças foram substituídas por outras semelhantes,

realizadas por Leandro Gagliardi, talvez com a ajuda do seu irmão Filippo.<sup>76</sup>

Em relação às peças em ouro, diz Anna Candiago: "Dal confronto coi documenti risultano mancanti tutti gli oggetti in oro massiccio e molte pregevolissime opere in argento dorato, tra cui una grandissima statua della Vergine"<sup>77</sup>. Na verdade, se faltam algumas peças do total encomendado para a Capela de S. João Baptista, não devemos esquecer que estas encomendas eram paralelas às que se destinavam à Patriarcal, de que se destaca precisamente uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, em prata, aí colocada em 1750<sup>78</sup>.

Um elemento importante para a transformação barroquizante do espaço da capela era o baldaquino, em bronze dourado, obra do metalista Felice Schffine (activo em 1746) e do carpinteiro Luciano Cittadini, com projecto do próprio Luigi Vanvitelli.

#### *Paramentaria*

Algumas linhas devem ser dedicadas para referir a excepcional qualidade do conjunto de paramentos desta capela, que se destacam pela riqueza dos materiais, técnica impecável e número de peças.

Estes paramentos foram encomendados aos maiores recamadores romanos de meados do século XVIII - Girolamo Mariani, Giuliano Saturni, Francesco Giuliani, Nicola Bovi, Fillippo Gabrielli, Cosimo Patrenostro, Benedetto, Giovanni Battista e Filippo Salandri.

Os tecidos, nas cores litúrgicas, vermelho, branco, verde, roxo, negro e rosa, subdividem-se em paramentos para as funções quotidianas, realizadas em tecido "pobre" em seda opaca, e paramentos para celebrações solenes, realizados em sera laminada a ouro e prata, com bordados em alto relevo, a fio de ouro.

Também as cortinas destinadas a cobrir as paredes laterais da capela foram executadas em dupla versão, pobre e rica.<sup>79</sup>

Além destas, a paramentaria compreende casulas, dalmáticas pluviais, estolas, manípulos, panos de púlpito, almofadas, véus de missal, de cálice, de estante e frontais de altar.

As subvestes foram confeccionadas em bretanha de linho, e ornamentadas a rendas de Bruxelas, com flores, conchas, redes, encanastrados, etc. e foram também encomendadas em Itália a Maria Anna Cenci ou Marianna Bolognete Cenci (activ. entre 1742 e 1752), tendo colaborado na sua execução Suzana Inghles, rendeira, e Madame Berganter, encrespadeira.<sup>80</sup>

Embora tenhamos defendido, ao longo deste capítulo, que o entendimento estético da Capela de S. João Baptista (como encomenda idealizada por D. João V) deve ser feito à luz de um conceito barroco de integração das artes (arquitectura, escultura, mosaico, e artes decorativas), a verdade é que por várias razões, ela acabou por não funcionar como obra de aparato, em consequência do que se valorizaram as tendências neoclassicizantes da sua arquitetura. D. João V, o seu patrono, morreu antes que ela fosse completada, o Terramoto ainda afectou a Igreja de S. Roque, o que levou à arrecadação das alfaias, e, nos princípios do século XIX, quando das Invasões Francesas, as mesmas estiveram para ser fundidas. Ficou portanto a arquitetura, com o uso das colunas de fuste direito, que se iria impor nos retábulos posteriores ao Terramoto.

Existem na verdade alguns retábulos em que este tipo de colunas, caneladas, com filetes dourados, em materiais semi-preciosos e variadamente coloridos, foram usadas, embora a riqueza dos materiais fosse substituída por pinturas que os imitavam. Também é frequente a estrutura de retábulo na forma de um grande quadro rectangular, rematado em arco<sup>81</sup>. Tudo isto se vai combinar com um vocabulário decorativo *rocaille*, que ainda não consideramos expressivo na capela - e que chegava paralelamente através de outras vias, de origem francesa e alemã,

Assim, a Capela orienta o gosto estético no sentido do uso da linha direita, que os retábulos de Ludovice também mostravam, e que convinha mais na época posterior ao Terramoto, dominada por necessidades de rapidez e economia. Quase todos os retábulos das igrejas reconstruídas na época pombalina utilizam as colunas de fuste liso, em madeira imitando o mármore, e enquadrando o grande retábulo pintado.

No entanto, as influências da Capela de S. João Baptista são mais nítidas no mausoléu construído na Patriarcal para as exéquias de D. João V<sup>82</sup>, na Capela do Palácio de Queluz e na Capela de Nossa Senhora do Sobreiro no Convento de Santo António do Varatojo.

NOTAS:

- <sup>1</sup>Obras estudadas noutros capítulos desta dissertação.
- <sup>2</sup>Sousa Viterbo e R. Vicente d'Almeida, A Capella de S. João Baptista erecta na Egreja de S. Roque fundação da Companhia de Jesus e hoje pertencente à Santa Casa da Misericórdia. Noticia historica e descriptiva, Lisboa, 1900, Typ. da Lot. da Santa Casa da Misericórdia
- <sup>3</sup>Fr. Cláudio da Conceição, Gabinete Historico, Tomo XI, pp. 38-39
- <sup>4</sup>Maria João Madeira Rodrigues, A Capela de S. João Baptista e as suas colecções, Edições Inapa, 1988, Colecção «História da Arte», nota 11, p. 251
- <sup>5</sup>Robert C. Smith, "João Frederico Ludovice, an eighteen century architect in Portugal" in Art Bulletin, vol. XVIII, nº 3, Chicago, 1936, p. 353
- <sup>6</sup>Idem, *ibidem*, p. 354
- <sup>7</sup>Maria João Madeira Rodrigues, "Aspectos da definição estética da Capela de S. João Baptista" in Boletim Cultural da Junta Distrital de Lisboa, Série III, nº 81, 1975, pp. 5-15
- <sup>8</sup>Giulio Carlo Argan, Storia dell'Arte Italiana, vol. 3, Sansoni ed., Firenze, 1980, pp. 383-387
- <sup>9</sup>Robert C. Smith, The Art of Portugal, 1500-1800, London, 1968, p. 103
- <sup>10</sup>Rudolf Wittkower, Art and architecture in Italy 1600 to 1750, Penguin Books, 1972, «The Pelican History of Art», pp. 261-3
- <sup>11</sup>Paolo Portoghesi, Roma Barroca, 2 vols., Ed. Laterza, Roma-Bari, 1973, «Universale Laterza», pp. 251-52
- <sup>12</sup>Rudolf Wittkower, *op. cit.*, p. 122
- <sup>13</sup>Robert C. Smith, "João Frederico Ludovice...", *op. cit.*, p. 354
- <sup>14</sup>Desenhos existentes no "Fondo Vanvitelli" do Palácio da Caserta e do Museu de San Martino em Nápoles (Guida alla Mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, Roma, 3 dicembre 1990 - 31 gennaio 1991, Argos, pp. 100-103, nº 11 a 16)
- <sup>15</sup>Robert C. Smith, "João Frederico Ludovice...", *op. cit.* p. 354
- <sup>16</sup>Sousa Viterbo, *op. cit.*, Documento V
- <sup>17</sup>Idem, *ibidem*, Documentos X (49-VII-32, fl. 326)
- <sup>18</sup>Idem, *ibidem*, Documentos X (49-VII-34 - fl. 95 v.)
- <sup>19</sup>Idem, *ibidem*, Documentos X (49-VII-34 - fl. 397 v.)
- Todos os sublinhados são nossos.
- <sup>20</sup>Robert C. Smith, "João Frederico Ludovice...", *op. cit.*, p. 354
- <sup>21</sup>Sousa Viterbo, *op. cit.*, Documentos X (49-VIII-40, fl. 228)

- <sup>22</sup>Idem, ibidem, Documentos V
- <sup>23</sup>Guida alla Mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, op. cit., nº 11 e 12
- <sup>24</sup>Idem, ibidem, Documentos VI e VII.  
Os sublinhados são nossos.
- <sup>25</sup>Idem, ibidem, Documentos IX.  
Os sublinhados são nossos.
- <sup>26</sup>"La soluzione dell'arco di accesso alla Cappella rappresentò un momento di particolare elaborazione nel contesto progettuale in quanto esso veniva a inserirsi in una situazione architettonica già definita qual'era quella della chiesa tardocinquecentesca di S. Rocco." (Guida alla Mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, op. cit. p. 102)
- <sup>27</sup>O recheio da mesma ficou conhecido pela publicação do seu testamento por Horácio Bonifácio, Polivalência e Contradição. Tradição seiscentista: o barroco e a inclusão de sistemas ecléticos no século XVIII. A segunda geração de arquitectos, Faculdade de Arquitectura, U.T. Lisboa, 1990
- <sup>28</sup>Sousa Viterbo, op. cit., Documento IX
- <sup>29</sup>Idem, ibidem, Documentos IX
- <sup>30</sup>Robert C. Smith, "João Frederico Ludovice...", op. cit., pp. 361-362
- <sup>31</sup>Sousa Viterbo, op. cit., p. 17
- <sup>32</sup>Ver anexo documental.
- <sup>33</sup>João Bautista de Castro, Mappa de Portugal, vol. III, p. 266
- <sup>34</sup>Sousa Viterbo e Rodrigo Vicente d'Almeida, op. cit.
- <sup>35</sup>O modelo da Capela encontra-se exposto no Museu de Arte Sacra de S. Roque e foi executado pelo marceneiro Giuseppe Palms, sendo a pintura de fingimento de mármore de G. Focheti e G. Voyet e as miniaturas dos quadros de Gennaro Nicoletti (Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, Europália 91, II - 66, pp. 260-261)
- <sup>36</sup>Maria João Madeira Rodrigues, "S. João Baptista, Coleção de" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Editorial Presença, Lisboa, 1989
- <sup>37</sup>Sousa Viterbo e R. Vicente de Almeida, op. cit., Documentos I - Ordem dada de Lisboa em 26 de Outubro de 1742
- <sup>38</sup>Fr. Cláudio da Conceição, Gabinete Histórico, Tomo XI, pp. 45-46
- <sup>39</sup>Sousa Viterbo e R. Vicente d'Almeida, op. cit., Documentos VI - Ordem ida de Lisboa ... em carta de 9 de Março de 1744
- <sup>40</sup>Maria João Madeira Rodrigues, A Capela de S. João Baptista e as suas colecções, op. cit., p. 39
- <sup>41</sup>Sousa Viterbo e R. Vicente d'Almeida, op. cit., Documentos, I - Ordem dada de Lisboa em 26 de Outubro de 1742
- <sup>42</sup>Sobre o assunto ver Pier Paolo Quieto, "A pintura para Mafra, Évora e Lisboa" in D. João V de Portugal. A sua influência na arte italiana do século XVIII, Elo, Lisboa - Mafra, 1990
- <sup>43</sup>Margarida Calado, "Masucci, Agostino" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit.
- <sup>44</sup>Pier Paolo Quieto, op. cit., p. 144

- <sup>45</sup>Sousa Viterbo e R. Vicente d'Almeida, op. cit., Documentos III - Advertências para o pintor em carta de 6 de Fevereiro de 1743
- Pier Paolo Quieto, op. cit., pp. 144 e 146
- <sup>46</sup>Sousa Viterbo e R. Vicente d'Almeida, op. cit., Documentos X - Correspondência entre João Baptista Carbone em Lisboa e Manuel Pereira de Sampaio em Roma, 1742-49 (49-VIII-40 - fl. 228)
- <sup>47</sup>Idem, ibidem, (49-VII-33 - fl. 95 v.); (49-VII-33 - fl. 405 v.)
- <sup>48</sup>Idem, ibidem, (49-VII-34 - fl. 455 v.)
- <sup>49</sup>Idem, ibidem, (49-VII-34 - fl. 455 v.)
- <sup>50</sup>Sebastiano Conca (1680- ca 1764) - discípulo de Solimena; trabalhou em Roma e Nápoles e executou quadros para Mafra; Corrado Giaquinto (1703-1765) - pintor da escola de Nápoles, também executou quadros para Mafra (ver capítulo 1.2.); segundo Sousa Viterbo, existia no Museu de Arte Antiga, uma «Vinda do Espírito Santo ao Cenáculo», atribuída a Trevisani, mas, na verdade, de sua autoria; Pompeo Battoni (1708-1787) - pintor romano, que realiza a transição para o neoclassicismo, viria a realizar pinturas para a Basílica da Estrela, tal como copiou alguns retratos da época joanina (ver Margarida Calado, "Battoni, Pompeo" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit.)
- <sup>51</sup>Sousa Viterbo e R. Vicente d'Almeida, op. cit., Documentos X (51-III-68 - fl. 182)
- <sup>52</sup>Idem, ibidem, (49-VII-34 - fl. 612)
- <sup>53</sup>Pier Paolo Quieto, op. cit., pp. 150-152
- <sup>54</sup>Notícia do «Mercúrio de Lisboa» de 15 de Junho de 1743 (ver anexo documental)
- <sup>55</sup>Guida alla Mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, op. cit., p. 141, nº 96
- <sup>56</sup>Pier Paolo Quieto, op. cit., pp. 152-153
- <sup>57</sup>Idem, ibidem, pp. 142 e 144
- <sup>58</sup>Idem, ibidem, pp. 145 e 147
- <sup>59</sup>Idem, ibidem, pp. 146-147
- <sup>60</sup>Sousa Viterbo e R. Vicente d' Almeida, op. cit., Documentos VI - "Ordem ida de Lisboa ... em carta de 9 de Março de 1744"
- <sup>61</sup>Ver capítulo 1.2., a parte respeitante à escultura.
- <sup>62</sup>Thieme-Becker, vol. 7, 1912
- <sup>63</sup>Idem, vol. 24, 1930
- <sup>64</sup>Idem, vol. 14, 1921
- <sup>65</sup>Idem, vol. 23, 1929
- <sup>66</sup>Idem, vol. 34, 1940
- <sup>67</sup>Ver capítulos 1.2 e 1.6.
- <sup>68</sup>Sousa Viterbo e R. Vicente d'Almeida, op. cit.
- <sup>69</sup>Maria João Madeira Rodrigues, A Capela de S. João Baptista e as suas Colecções, op. cit.
- <sup>70</sup>Robert C. Smith, "João Frederico Ludovice..." in The Art Bulletin, 1936, op. cit., p. 347
- <sup>71</sup>Anna Candiago, "Un tesoro di oreficeria romana del sec. XVIII a Lisbona: Gli argenti di S. Rocco" in Estudos Italianos em Portugal, nº 24, 1965-66, pp. 61 a 79

- <sup>72</sup>Sousa Viterbo, op. cit., Documento 49 (VII-36-H, fl. 355 v.)
- <sup>73</sup>Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., II - 67, pp. 262-263
- <sup>74</sup>Guida alla Mostra, Roma Lusitana - Lisboa Romana, op. cit., nº 87, p. 137
- <sup>75</sup>Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., II - 68, pp. 263-264
- <sup>76</sup>Guida alla Mostra Roma Lusitana - Lisboa Romana, op. cit., nº 88, p. 137
- <sup>77</sup>Anna Candiago, op. cit., p. 63
- <sup>78</sup>Robert C. Smith, "João Frederico Ludovice...", op. cit., p. 348; ver capítulo 1.1.
- <sup>79</sup>Guida alla Mostra Roma Lusitana - Lisboa Romana, op. cit. nº 89-90, p. 138
- <sup>80</sup>Sobre os paramentos, ver Maria João Madeira Rodrigues, A Capela de S. João Baptista e as suas Colecções, op. cit.
- <sup>81</sup>Robert C. Smith, A Talha em Portugal, Lisboa, Livros Horizonte, 1962
- <sup>82</sup>Robert C. Smith, Os Mausoléus de D. João V nas quatro partes do mundo, Separata da «Revista da Faculdade de Letras», Lisboa, 1955

## 1.6. A escultura e a pintura.

### 1.6.1. O paradoxo de uma quase ausência.

#### A. O retrato de Corte.

Os diversos investigadores que se têm debruçado sobre a época joanina têm-se mostrado de acordo relativamente ao facto de quase não existir entre nós retrato de Corte, ou, pelo menos, relativamente ao pouco interesse que parece ter havido pelo retrato, o que teve como consequência principal a ausência de obras de qualidade.

Uma das razões terá sido a falta de pintores que as realizassem, embora em relação à escultura o mesmo não se poderá dizer. Segundo o professor José-Augusto França, "uma sociedade e uma corte sem pintores, que se via sujeita à importação, via romana, parisiense ou madrilena, de artistas secundários, mais ou menos hábeis dentro dos esquemas correntes na primeira metade do século"<sup>1</sup> será uma das razões da ausência desse retrato áulico. De qualquer modo, isso por si só não o justifica, pois sabemos que D. João V, a nível da arquitectura, escultura, ourivesaria, importou o que de melhor se fazia na Itália, que só não é o melhor do Barroco, porque no seu tempo as formas barrocas se esgotavam.

Luis de Moura Sobral atribui este desfazamento ao facto de "a encomenda piedosa, a decoração da igreja cu a doação ao convento constituírem antes de tudo actos de devoção"<sup>2</sup> e serem conseqüentemente dominantes. Por outro lado, o rei parece-lhe "menos interessado em pintura do que

em outras formas artísticas"<sup>3</sup>, ao que também poderemos contrapor a admiração sem limites que o rei manifestava pela pintura de Agostinho Masucci, preferido desde as encomendas para Mafra até aos cartões para os mosaicos da Capela de S. João Baptista.

O mesmo autor considera ainda que "para as classes dirigentes dum país pobre e fechado à circulação das ideias, sem grandes tradições de cultura, a pintura não servia para grande coisa. O que, entre outras coisas, talvez ajude a explicar o facto de não ter havido um retrato de Corte em Portugal"<sup>4</sup>.

Parece-nos importante, para tentar compreender esta questão, ou talvez reforçar ainda mais o paradoxo, reflectir se, de facto, D. João V foi o "rei provinciano, ávido de ilustração mas retido pelos limites da própria sociedade aúlica que à sua volta se formara"<sup>5</sup>.

Investigações recentes procuraram demonstrar que em Portugal, como no resto da Europa, e especialmente em França, "as artes plásticas são ... inteiramente colocadas ao serviço da construção de um décor favorecedor do culto monárquico, o mesmo acontecendo com as artes gráficas e a música, dirigidos expressamente pelo Estado para a organização da glória do rei e da realeza..."<sup>6</sup>. Ora se no plano religioso os modelos procurados por D. João V estão na Roma papal, cujos cerimoniais litúrgicos deseja ver transpostos para a sua Patriarcal, que encheu de obras de arte romanas, como vimos em capítulos anteriores, no plano

mais estritamente político, o modelo de D. João V é Luis XIV, de França vindo o vestuário e as jóias, mas sobretudo o ideal do espectáculo ou da festa absolutista que, como veremos, se traduz numa arte efémera que acompanhará os principais momentos do seu reinado. A mesma influência se nota na literatura de carácter panegírico, onde desde a sua aclamação D. João V é identificado com o Sol: "E assim El-rei nosso Senhor, esplendissimo Sol Oriente da nossa Lusitânia voltando para estes seus vassallos os raios da sua beneficiência, queira aceitar os nossos obsequiosos rendimentos"<sup>7</sup>.

O espectáculo da corte joanina inicia-se com as festas do casamento do rei e a consolidação do absolutismo exige que todo o cerimonial da vida de Corte seja alterado, fazendo de facto de uma corte provinciana, herdeira da corte ducal dos Braganças de Vila Viçosa, uma Corte real europeia, o que aliás era exigível pelo facto de o rei se ter casado com a filha de Leopoldo e irmã de José I, imperadores austro-húngaros<sup>8</sup>.

A partir de 1729, o casamento do príncipe herdeiro D. José com D. Mariana Vitória, filha de Filipe V, um Bourbon, e que tinha sido anteriormente prometida ao Delfim, ainda reforça mais a necessidade da Corte portuguesa se elevar ao nível da francesa. Na verdade, toda a Europa do século XVIII toma Versailles por modelo na arte de corte e Paris na arte de sociedade, e, como afirma Rui Bebião, "o nosso rei não fugiria a esta regra, ... e quer na orientação

do quotidiano cortesão, quer no encaminhamento da actividade artística, mostrou tê-la compreendido"<sup>9</sup>.

As investigações que têm sido desenvolvidas por Marie-Thérèse Mandroux-França, que se tem debruçado sobre as relações político-culturais entre a Corte portuguesa e a França, com base na correspondência de D. Luis da Cunha, Francisco Mendes de Góis e do Conde de Tarouca<sup>10</sup>, e, mais recentemente no estudo das relações de Mariette com a Corte portuguesa<sup>11</sup>, têm vindo demonstrar a esclarecida política cultural joanina e a qualidade das obras de arte importadas. D. Luis da Cunha era ele próprio um amador e coleccionador de arte e, conseqüentemente, seleccionava o que havia de melhor para Portugal, nomeadamente a colecção de gravuras francesas encomendada aos Mariette, que ele próprio enriqueceu com gravuras de Rubens, ou as decorações da Sala do Trono do palácio da Ribeira, que ele encomendou a Meissonier, um dos grandes architectos e decoradores franceses da época, precursor do rococó<sup>12</sup>.

Todos estes factos tornam mais paradoxal, como dissémos, o facto de D. João V não ter tido ao seu serviço um pintor de bom nível, como Le Brun ou Rigaud, ou não ter encomendado uma estátua equestre, tal como a que Girardon realizou para Luis XIV.

#### *Escultura*

A verdade é que o projecto de erguer uma estátua equestre existiu, pensamos mesmo que por mais do que uma vez, ao longo do reinado e, curiosamente, nem temos a

certeza se ela terá alguma vez sido erguida. De facto, uma fonte escrita contemporânea alerta-nos para a sua possível existência, embora nada encontrássemos que o confirme, pelo menos em relação a essa época. O autor anónimo da *Description de la Ville de Lisbonne*, publicada em Paris, em 1730, afirma a dada altura: "Na parte oriental da cidade, na Ribeira do Tejo, existe uma casa da moeda, onde se cunham moedas com tanta perfeição, pelo menos, como em França. Junto encontra-se o arsenal, que é um edificio com bastante beleza e onde há pouco se colocou uma estátua equestre do Rei."<sup>13</sup>

De acentuar que se encontram referências à construção da nova casa da moeda e do arsenal<sup>14</sup>, sobretudo entre os panegiristas que escreveram após a morte de D. João V, mas escasseiam também elementos concretos sobre esses edifícios.

Nada sabemos também de uma outra estátua equestre que o escultor João António Bellini de Pádua descreveu em opúsculo datado de 1737 e que foi referido pela primeira vez no *Diccionario ... dos Architectos* de Sousa Viterbo, onde se lê, no artigo consagrado àquele escultor:

"Existe todavia uma descripção impressa, escripta por elle, em que se declara conjunctamente escultor e architecto. É um opusculo *in folio* de 4 folhas innumeradas e intitula-se: *Descripçam da engenhosa maquina, em que para memoria dos seculos se colloca a marmorea estatua do ... Senhor nosso d. João V, inventada e delineada por João*

*Antonio Bellini de Padua, Escultor e Architecto. No fim: Lisboa Occidental, na Officina de Pedro Ferreira, MDCCXXXVII.*

Segundo o mesmo autor, conheciam-se apenas dois exemplares deste opúsculo, um na Academia das Ciências, que tinha desaparecido, e outro na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, nas colecções formadas por Barbosa Machado<sup>15</sup>.

No entanto, Ayres de Carvalho, em artigo publicado no «Diário de Notícias», em 27 de Junho de 1954, dá-nos conta da apresentação ao público do referido espécime bibliográfico, pertencente à Biblioteca de Mafra<sup>16</sup>, durante as comemorações do bi-centenário da morte do rei, em 1950. No mesmo artigo, transcreve integralmente a portada da obra, da qual publica a imagem, e sintetiza o conteúdo, que se refere a uma fonte-monumento<sup>17</sup>. Refere-se também aos dois projectos de Carlos Mardel, existentes no Museu da Cidade, para uma fonte-monumento a D. João V, concluindo que esta fonte, pela sua simplicidade, devia ter sido realizada já no reinado de D. José.

Quanto à fonte descrita por Pádua no opúsculo de 1737, pelas suas características barrocas, diz Ayres de Carvalho que devia ter sido feita em 1729, na altura da troca das Princesas no Caia, e a sua existência é confirmada pelo testemunho do anónimo francês em 1730. Não a considera o mesmo autor uma obra efémera, feita para o acontecimento, mas obra definitiva, destruída pelo Terramoto e substituída por outra de Mardel<sup>18</sup>.

a realizar. Como afirmámos no capítulo referente ao Aqueduto<sup>23</sup>, esse projecto destinar-se-ia a uma fonte-monumento para S. Pedro de Alcântara, que acabou por não se concretizar devido à morte de D. João V, e seria substituído por outro projecto, de fonte alemã, que também não se realizou, acabando por se erguer outra fonte, mais modesta, aí colocada em 1754.

Sem entrar na polémica da existência ou não de uma estátua equestre de D. João V, qualquer que fosse a sua data e autor, ao debruçar-se sobre a obra de João António Bellini de Pádua, José Fernandes Pereira referiu-se ao opúsculo já citado, e afirma que a estátua nunca teria sido executada por razões "a que não será estranha a desigual qualidade do trabalho do paduano"<sup>24</sup>. E, depois de uma descrição sumária da fonte-estátua, em cujo topo D. João V surge acompanhado por um obelisco, salienta que nesta obra se conciliariam "as orientações estéticas da arte da corte joanina: um barroco romanizado (a água como espectáculo, o obelisco referenciando o poder papal, as figuras mitológicas saídas do barroco classicizante do século XVIII italiano) e, de modo minoritário uma referência a um rocaille que então apenas se esboçava, materializado no rochedo e nos valores naturalistas..."<sup>25</sup>.

A Lisboa joanina não teve, pois, escultura monumental, com uma excepção, não muito feliz: a estátua de S. João Nepomuceno, na ponte de Alcântara, devida à

Uma outra testemunha da época, o autor das *Mémoires Instructifs...*, identificado com o naturalista Merveilleux, que chegara a Portugal, que chegara a Portugal em 1726, escreveu já em 1738: "O Marquês de Abrantes ... ordenou que também se fizessem estátuas do rei e outras que não primavam pela beleza - as quais, aliás, nunca foram utilizadas até eu abalar de Portugal"<sup>19</sup>.

Esta vaga apreciação de Merveilleux poderia, de facto, referir-se ao monumento barroco de Bellini, certamente contrário ao seu gosto mais clássico, mas é pouco clara a expressão "utilizadas", que parece implicar, não projectos, mas estátuas que não chegaram a ser colocadas nos locais a que se destinavam. De qualquer modo, tal testemunho não nos ajuda a esclarecer o problema da existência de uma estátua equestre.

Castelo Branco Chaves que anota os dois textos referidos, é de opinião que esta estátua nunca existiu, pois não se conhecem quaisquer referências às festividades da sua inauguração, nem celebrações feitas pelos poetas da época<sup>20</sup>.

De facto, não há qualquer referência à inauguração da estátua na *Colecção de Documentos e Memórias* da Academia Real de História<sup>21</sup>, mas aí também não se referem outras inaugurações, nem mesmo a do monumento de Mafra, e, além dos resultados das investigações dos seus sócios e actas das reuniões, apenas surgem os discursos de circunstância, feitos pelo aniversário do rei, em Outubro.

Quanto à possibilidade da referida estátua, mencionada pelo autor anónimo de 1730, ser um monumento efémero, feito para a recepção de D. Mariana Vitória e de toda a comitiva régia, no regresso do Caia, ela não nos parece provável, pois, de acordo com a descrição feita por Fr. José da Natividade, no seu *Fasto de Hymeneo...*<sup>22</sup>, o rei e a rainha saíram de Lisboa separadamente, sem grandes aparatos, pelo lado oriental da cidade, passando pela igreja da Madre de Deus, e regressaram por Belém, fazendo-se a entrada em Lisboa pelas portas de Santa Catarina e terminando junto ao Paço da Ribeira, onde se encontrava o último dos arcos triunfais, construído pela nação castelhana. Assim, a zona do Arsenal ficava fora do percurso estabelecido para a comitiva régia, embora não se conheçam ao certo quantos arcos foram edificados na altura, nem os seus pormenores descritivos, conforme se lamenta o mesmo autor, no prefácio da sua obra.

Se transpusermos para a metodologia da história a usada nos processos jurídicos - *testis unus, testis nullus* - teremos de esperar que um segundo testemunho confirme a existência da estátua equestre de D. João V, pelo que também não podemos aceitar, sem crítica, a opinião de Ayres de Carvalho.

Dele discordamos totalmente quanto aos projectos de Carlos Mardel se destinarem a uma fonte a realizar já depois do Terramoto. Por muito grande que fosse a admiração e o respeito de D. José por seu pai, será sua a estátua equestre

a realizar. Como afirmámos no capítulo referente ao Aqueduto<sup>23</sup>, esse projecto destinar-se-ia a uma fonte-monumento para S. Pedro de Alcântara, que acabou por não se concretizar devido à morte de D. João V, e seria substituído por outro projecto, de fonte alemã, que também não se realizou, acabando por se erguer outra fonte, mais modesta, aí colocada em 1754.

Sem entrar na polémica da existência ou não de uma estátua equestre de D. João V, qualquer que fosse a sua data e autor, ao debruçar-se sobre a obra de João António Bellini de Pádua, José Fernandes Pereira referiu-se ao opúsculo já citado, e afirma que a estátua nunca teria sido executada por razões "a que não será estranha a desigual qualidade do trabalho do paduano"<sup>24</sup>. E, depois de uma descrição sumária da fonte-estátua, em cujo topo D. João V surge acompanhado por um obelisco, salienta que nesta obra se conciliariam "as orientações estéticas da arte da corte joanina: um barroco romanizado (a água como espectáculo, o obelisco referenciando o poder papal, as figuras mitológicas saídas do barroco classicizante do século XVIII italiano) e, de modo minoritário uma referência a um rocaille que então apenas se esboçava, materializado no rochedo e nos valores naturalistas..."<sup>25</sup>.

A Lisboa joanina não teve, pois, escultura monumental, com uma excepção, não muito feliz: a estátua de S. João Nepomuceno, na ponte de Alcântara, devida à

iniciativa da rainha D. Mariana de Áustria - embora a inscrição se refira a um devoto anónimo - que tinha por este santo uma devoção muito especial, tendo-lhe igualmente dedicado uma igreja.

Na verdade, a devoção a S. João Nepomuceno é característica da Europa Central, onde o seu culto nasceu no século XVII, por iniciativa de um grupo de devotos da catedral de S. Guido de Praga e de aristocratas da Boémia, que conseguiram a sua canonização em 1729. Segundo uma tradição, actualmente posta em causa, João de Nepomuk era um cônego da catedral de Praga, atirado ao rio Vltava, pelo rei Václav IV, por se ter recusado a trair um segredo de confissão da rainha. Tornou-se assim, simultaneamente, o mártir do segredo de confissão e um protector contra os perigos da água<sup>26</sup>, o que justifica a colocação da sua estátua na ponte de Alcântara.

De notar que esta é também obra de João Bellini de Pádua, que na ocasião dedicou à Rainha o poema *Per la solenne fonsione, che si fece nella dedicatione della statua del'glorioso martire S. Giovane : che si coloco sopra la ponte d'Alcantara. Alla serenissima signora Mariana d'Áustria regina di Portogallo*<sup>27</sup>.

Esta obra que, com os seus seis metros de altura, (plinto - 2,65m + estátua com base - 3,35m) alcançava certa monumentalidade, foi retirada para o Museu do Carmo, quando aquela zona urbana foi alterada. Uma imagem do «Archivo Pittoresco»<sup>28</sup> dá-nos, com clareza, a situação: o santo,

colocado sobre um pedestal, segura nas mãos a imagem de Cristo crucificado.

No pedestal, num escudete envolvido por uma sanefa, lê-se a seguinte inscrição:

"S. Joanni Nepomuceno, novo orbis thaumaturgo, terrae, aqui, ignis, aérique imperanti, atque cum alias tum praesertim in itinere maritimo luculento sospiratori suo grati animi ergo hanc statuum posuit cliens devotiis. An: reparat: salut: MDCCXLIII". E num friso, por baixo da sanefa: "João Antonio D. Padua a fes"<sup>29</sup>.

Um dos mais antigos, e talvez o mais belo, retrato esculpido de D. João V, é um busto de mármore, pertencente ao Palácio da Ajuda, e proveniente da Torre de Belém. Na biografia de Domenico Parodi, escrita por Ratti, em 1769, vem a indicação de que este escultor (1672-1742), além de um grupo de mármore, representando a «Madona com Santo António de Pádua», teria realizado um retrato de D. João V, a partir de uma pintura enviada de Lisboa a Génova pelo próprio rei. Este retrato pode ser aproximado das obras do colaborador de Parodi, Francesco Biggi (1667-1742)<sup>30</sup>.

Este é verdadeiramente um busto berniniano, seguindo o modelo do que aquele mestre italiano realizou no seu «Francisco d'Este» e se popularizou na Europa barroca com o seu «Luis XIV». Sobre um pequeno pedestal em forma de tronco de pirâmide curvilínea, o rei está representado a meia altura do peito, com a armadura e o manto, em composição

barroca de contorno elíptico. Ao pescoço, traz o colar com a insígnia da Ordem de Cristo. A cabeça está virada para a nossa esquerda e ligeiramente inclinada, contribuindo para acentuar a expressão de uma certa melancolia que se lê no rosto. A cabeleira é muito longa, enquadrando o rosto e caindo em caracóis sobre o manto; é o tipo de cabeleira característica dos inícios do século XVIII e que aparece nos retratos de juventude do rei.

Existem outros retratos esculpidos de D. João V, que se revelam de menor impacto, embora com qualidade, como o busto do rei, em meio relevo, na sacristia de S. Vicente de Fora, obra de Claude Laprade (1682-1738), escultor de Avignon, que veio para Portugal no final do século XVII<sup>31</sup>.

Colocado sobre o pórtico interior da Sacristia, este busto é envolvido por uma moldura quadrilobada, em mármore embutidos, acompanhada interiormente de uma outra moldura de folhagem (fazendo parte do medalhão), que sai de ramagens com um laço, as quais preenchem o lobo inferior; o rei enverga armadura e mostra-se com uma cabeleira de fartos caracóis, de valor compositivo que faz pensar no «Luis XIV» de Bernini, embora o «D. João V» lhe seja bastante inferior, tanto a nível do retrato como da composição: o rei, ainda jovem, olha em frente e o seu longo braço direito estende-se em linha curva, para segurar o ceptro e o globo (que ocupa o lobo direito do medalhão). Do lado oposto, alguns caracóis e um pedaço do manto tentam agitar-se, em composição barroca

pouco conseguida. No entanto, a conjugação dos mármore embutidos com os elementos que envolvem o busto dão ao conjunto agradável efeito decorativo.

Outro possível retrato esculpido de D. João V, obra do mesmo escultor, é a composição em mármore que se encontra na Vila Latina da Universidade de Coimbra e que teria sido realizada logo nos inícios do século XVIII - 1700-1701 - pelo que o retrato poderia ser de D. Pedro II, ou já em 1711 e, neste caso, seria D. João V<sup>32</sup>. No entanto, os traços fisionómicos do retratado não se assemelham nem a D. Pedro II nem ao jovem D. João V, mais parecendo D. José, que foi o reformador da Universidade em 1772. A composição é, na verdade, barroca, coroada por um frontão encurvado, apoiado em dois atlantes-estípites, tendo aos pés as personificações da Força e da Justiça<sup>33</sup>. O retrato do rei insere-se num medalhão elíptico sob o qual se encontra uma cartela, cuja moldura apresenta concheados e ramagens de gosto *rocaille*.

Pela semelhança fisionómica, tem-se considerado que a uma composição barroca de Laprade, se acrescentou (ou substituiu?) o retrato de D. José, quando da reforma da Universidade<sup>34</sup>. Pensamos que a cartela inferior seja da mesma época, já que os motivos decorativos referidos não podem ser do princípio do século XVIII.

Podemos ainda considerar a hipótese - que nos parece bem pouco provável - de este retrato ser posterior às obras da Biblioteca da Universidade (1717-1728) e representar D. João V mais velho e forte; neste caso, os elementos

decorativos da cartela tornar-se-iam mais verosímeis. No entanto, a segunda hipótese, que tem sido a mais adoptada, é igualmente a que reputamos de verdadeira.

É de notar que nem este nem o busto de S. Vicente de Fora constam do elenco de retratos de D. João V do *Dicionário de Iconografia* de Ernesto Soares<sup>35</sup>.

O único retrato áulico, esculpido, que D. João V nos deixou, foi realizado já no final da sua vida, para a Biblioteca dos Oratorianos nas Necessidades, donde foi transferido para o Palácio de Belém, encontrando-se esta versão em mármore, desde 1987, na Sala da Bênção, em Mafra. A obra foi, na verdade, trabalhada em madeira, depois fundida em bronze e só então passada a mármore. O original em bronze encontra-se no Museu de Arte Sacra de S. Roque<sup>36</sup>.

Trata-se de um magnífico busto, realizado pelo escultor italiano Alessandro Giusti (1715-1799), que veio para Portugal instalar a Capela de S. João Baptista, como referimos na devida altura. Sobre um pequeno pedestal, o rei é representado da cintura para cima, já não muito jovem, mas ainda imponente e vigoroso. De facto, o busto não podia ter sido feito do natural, pois que nesta altura (1748) já D. João V se encontrava envelhecido e doente; o escultor deve ter-se servido de retratos anteriores, de cerca de 1731, pois a aparência do rei assemelha-se à de uma dobra de dezasseis escudos em ouro, de 1731<sup>37</sup>, quando o rei tinha 42 anos e apresentava esta aparência. A cabeleira,

característica deste período, é coroada de louros, à romana, e o rei enverga armadura coberta pelo manto; a mão esquerda descansa na cintura, enquanto a direita, segurando o bastão, sai debaixo do manto e estende-se para o lado esquerdo, deixando ver o punho de renda sob a armadura. Em voltem do pedestal vê-se uma cabeça, um pergaminho enrolado, um esquadro, instrumentos de escrita e musicais, que aludem claramente à protecção que D. João V concedeu às artes e às ciências.

Não nos parece, no entanto, que este busto denote "linguagem berniniana", como afirma José Fernandes Pereira<sup>39</sup>. Na verdade, as criações de Bernini, tanto no busto de Francisco d'Este como no de Luis XIV, são bem mais dinâmicas, tanto na composição do manto como no movimento da cabeça e vivacidade da expressão. Tal como acontece noutras obras de meados do século XVIII, a agitação barroca tende a moderar-se, o que, neste caso, podemos afirmá-lo, empresta certa monumentalidade ao conjunto.

#### *Pintura, gravura, relevo*

Em relação aos retratos pintados, gravados e às moedas e medalhas, a situação não é tão clara. De facto, é bem possível que o Terramoto destruisse pinturas originais de certa qualidade, existentes no Paço da Ribeira. Mesmo assim, são bastantes numerosos os retratos existentes e não foi ainda feito um inventário exaustivo que abranja todo o país. Os retratos reais são muito variados: bustos, sobretudo em medalhas, moedas e pequenos retratos de formato

oval; retratos a meio corpo - sem dúvida os mais numerosos - vários retratos de corpo inteiro, e ainda dois retratos equestres gravados, para além de diversas composições de carácter alegórico. A questão parece não estar na quantidade, mas na qualidade dos retratos realizados. Ora nós sabemos que em história da arte, para além das chamadas "obras-primas" interessam também as outras imagens que se produziam e que, mais do que a fruição estética, visavam, nesta época, a transmissão de uma ideologia do poder absoluto<sup>39</sup>. Portanto, mais significativo que a qualidade das obras é o momento histórico em que as imagens surgem e os símbolos iconográficos de que são portadoras, além do público a que se destinam.

Ora, em relação ao reinado de D. João V, o que se pretendia comunicar era uma imagem de rei absoluto que se inicia quando D. João era ainda príncipe, de que destacamos a gravura da portada da obra do P<sup>e</sup>. Francisco de Santa Maria, *O Céu aberto na Terra* (Lisboa, 1697), em que o jovem príncipe aparece sentado num trono, recebendo do escudo real um facho de luz, escudo que, por sua vez, recebe as graças vindas da porta do céu<sup>40</sup>. É significativo o facto de ter sido precisamente nesse ano de 1697 que se reuniram as Cortes que proclamaram o príncipe D. João como herdeiro do trono, o que é reforçado pela presença da coroa real.

Outra gravura que nos parece significativa é a publicada em Paris, em 1705, e em que o príncipe aparece em corpo inteiro, numa pose muito semelhante à do Luis XIV de

Rigaud, que o mostra, consequentemente como futuro monarca absoluto, seguindo o exemplo do Rei-Sol<sup>41</sup>.

Depois da subida ao trono, os momentos mais significativos do reinado de D. João V são acompanhados de retratos pintados ou gravados. É curioso que um dos raros retratos equestres do monarca seja precisamente desse período inicial<sup>42</sup>. Quanto aos retratos alegóricos em que está implícita a coroação, são mais tardios.

Em relação aos retratos pintados, não disporia D. João V, quando subiu ao trono, de retratista à altura, embora Félix da Costa fosse vivo e a qualidade do seu retrato de Curvo Semedo fizesse supor a capacidade para realizar um bom retrato régio.

O único retratista que se conhece neste início de reinado é Henrique Ferreira, o pintor da série de retratos régios de corpo inteiro, destinada à Sala dos Reis do Mosteiro de Santa Maria de Belém. Na verdade, este mosteiro possuía uma colecção de retratos a meio-corpo dos reis de Portugal, a que Frei Pedro do Rosário decidiu acrescentar um retrato de D. João V. Este é muito provavelmente o retrato de D. João V, muito jovem, que se encontra numa das Salas do Palácio Real de Mafra<sup>43</sup>. Um dos elementos que nos permite datar aproximadamente este retrato, como outros que lhe serão mais ou menos contemporâneos<sup>44</sup>, é o tipo de cabeleira usado. De facto, a partir de 1680, entrou em moda a *peruque à crinière* ou *full-bottomed wig*, que formava uma massa de caracóis emoldurando o rosto e caindo abaixo dos ombros; até

cerca de 1710, esta cabeleira era muito alta acima da cabeça, acentuando o efeito vertical. Devido ao excessivo peso da cabeleira, o cabelo era rapado<sup>45</sup>, o que é visível no referido retrato de Mafra.

Do presumível autor deste, o pintor Henrique Ferreira, sabe-se que entrou para a Irmandade de S. Lucas em 1700 e, devido certamente ao agrado com que o seu retrato foi recebido entre os monges jerónimos - o seu encomendador fez-lhe um soneto - foi-lhe então encomendada a série de retratos de corpo inteiro, em 1718, já que estão datados os de D. Pedro I e de D. Manuel<sup>46</sup>.

A qualidade geral destes retratos é muito fraca. Todos eles mostram as figuras reais de pé, ligeiramente virados à esquerda ou à direita e tendo em baixo a legenda com o nome do rei e o seu número de ordem na governação do país. Por trás das figuras, algo atarracadas e rígidas, estão elementos que, ao gosto do século XVII e XVIII, contribuem para a exaltação das figuras régias, como as cortinas, a coluna sobre pedestal (D. Afonso II, D. Fernando, D. João II, por exemplo) , e por vezes, uma mesa onde se vê a coroa real (D. Sancho I, D. Afonso IV, D. João I, por exemplo). Quase todos os reis envergam armadura e manto de arminho (com excepção de D. Sancho II, D. Duarte, D. João IV ou o Cardeal D. Henrique). Além disso, alguns apresentam elementos iconográficos alusivos à sua acção como reis: aos pés de Afonso Henriques jazem as cabeças dos Mouros vencidos e num fundo de paisagem vêem-se tendas de campanha; D.

Sancho II segura um livro e na mesa vê-se outro; também no retrato de D. Duarte se vê uma mesa com livros e a pena, alusivos à sua obra escrita; ao fundo do retrato de D. Afonso V estão fortalezas, alusivas às suas conquistas no Norte de África; o retrato de D. Manuel ostenta, numa mesa, para além da coroa, a esfera armilar e um desenho pertencente certamente ao projecto do mosteiro dos Jerónimos.

Desta série estão ausentes os Filipes e fazem parte duas rainhas, que já se encontravam na anterior colecção: D. Maria, segunda mulher de D. Manuel, e D. Catarina, mulher de D. João III.

Quanto ao retrato de D. João V, é uma versão em corpo inteiro do retrato de Mafra, usando o rei botas altas com esporas.

O interesse desta série, que não é uma encomenda régia, insere-se na tradição das relações entre os frades Jerónimos e a Casa Real portuguesa, e ilustra claramente a fraca qualidade dos pintores de que D. João V dispunha.

Mas o primeiro acontecimento importante do reinado foi o casamento de D. João V com D. Maria Ana de Áustria, que aparece assinalado em imagens pintadas e gravadas, realizadas quer em Portugal, quer em Viena de Áustria. Delas destacamos o par de retratos pertencentes à colecção do rei D. Luis, datados de 1708, cópia realizada por Pompeo Battoni de originais atribuídos a Baccarelli (n.º<sup>S</sup> 1 e 1a), questão a que voltaremos. Pinturas de certa qualidade, a que pode não

ser estranha a mão do famoso retratista italiano que os copiou, mostram precisamente o gosto da época por fisionomias acentuadamente verticais, surgindo a rainha, ainda jovem e bela, penteada à *fontange*, ao gosto de Versailles<sup>47</sup>.

Igualmente comemorativos do casamento são os retratos do par real, gravados em Viena por Engelbrecht e Pfeffel<sup>48</sup>. Ainda comemorativas do casamento são a gravura alegórica feita por Pieter van der Berge (nº 8) e as gravuras representando a embaixada saída de Lisboa para ir buscar D. Maria Ana de Áustria (nº 5) ou a representação imaginária da sua chegada a Lisboa, de Paulo Dekker e G. Stein (nº 7), de carácter alegórico. A ligação das pessoas régias a personagens mitológicas e alegóricas é uma das formas mais claras de exaltação do poder real usada no período barroco (por exemplo, Rubens, no conjunto de quadros alusivos a Henrique IV e Maria de Médicis).

Nos anos seguintes, podemos destacar a participação portuguesa na Batalha de Matapan, que deu origem ao retrato de D. João V comemorativo da mesma (nº 7), atribuído por Ayres de Carvalho a Duprà e, conseqüentemente, posterior a 1719; do mesmo facto são feitas medalhas comemorativas, uma de Mengin, o célebre abridor de cunhos da Casa da Moeda, e Debrie; a outra de Bento Morganti e Rochefort, esta já de 1737.

A vinda de Duprà, retratista à altura da Corte portuguesa de então, parece ter determinado a série de

retratos do rei e da família real que surgem durante estes anos. Destes se destacam o conjunto do tecto da Sala dos Tudescos, em Vila Viçosa, durante muito tempo atribuído a Pierre Antoine Quillard, mas, de facto, da autoria de Duprà, conforme o comprovou Ayres de Carvalho<sup>49</sup>, e o retrato cenográfico da Biblioteca da Universidade de Coimbra, atribuído com muita probabilidade.

Os retratos pintados por Duprà parecem ter obedecido aos desejos de D. João V ver registados em retratos os elementos mais próximos da sua família - a rainha e os filhos - dado que até então a Corte portuguesa não disporia de um pintor à altura e não deixa de ser significativo que Duprà se instalasse nas "varandas do Terreiro do Paço"<sup>50</sup>.

Foi o mesmo Ayres de Carvalho que identificou as obras de Duprà, muitas das quais desapareceram com o Terramoto. Assim, por uma carta do embaixador espanhol de 1725, se sabe que seis anos antes, Duprà pintara os retratos a meio corpo de D. José e D. Maria Bárbara; por outro lado, uma notícia da «Gazeta de Lisboa» de 1720 conta como, na altura da morte, a Imperatriz Leonor teve presentes os retratos de sua filha, a rainha de Portugal, e dos netos. Todos esses retratos devem ter sido pintados por Duprà logo depois da sua chegada a Portugal e deles ficariam cópias no estúdio do pintor, como refere o embaixador espanhol. Seriam portanto razões de carácter afectivo que determinaram a realização desta primeira série de retratos<sup>51</sup>.

A segunda série de retratos pintados por Duprà foi, sem dúvida, o conjunto dos duques de Bragança, para o tecto da Sala dos Tudescos, de Vila Viçosa, atribuição feita por Ayres de Carvalho e depois confirmada, quando do restauro das mesmas telas, pelo facto de a identificação dos retratados ser feita em língua italiana, mas sobretudo porque o retrato do Condestável D. Nuno Álvares Pereira estar assinado "*Dupra*"<sup>52</sup>.

Deste conjunto destacam-se os retratos de D. Maria Bárbara e de seu irmão D. Pedro, que falecera em 1714, mas ao qual deve ter servido de modelo o seu irmão, também D. Pedro, que em 1719-20 tinha dois para três anos. Esta obra é comparável a outras, pintadas nas cortes europeias; embora condicionado pelo formato trapezoidal da tela, que não permite o alargamento do fundo, onde apenas aparecem a coluna e o cortinado drapeado, elementos sumptuários que surgem nos retratos de nobres e príncipes desde o século XVI-XVII, quando se expandiu o retrato de Corte, este duplo retrato mostra as capacidades do pintor: mais hirto o infante, mais graciosa a princesa, que apresenta traços fisionómicos bastante semelhantes aos de sua mãe e que, nesta altura, ainda não estava marcada pelas bexigas, que a desfeariam em 1723. Pose idêntica será a adoptada por Jean François Troy quando, em 1723, pinta o duplo retrato de Luis XV, de pé, dando a mão a D. Mariana Victória (então sua noiva, mas que, rejeitada, depois casou com D. José), sentada numa poltrona<sup>53</sup>.

Quanto ao retrato de D. João V é o primeiro do rei, pintado em corpo inteiro. Os elementos envolventes são aqui mais sumptuosos, dado que se trata do retrato régio: além dos costumados cortinado e drapeado e coluna, aparece uma parede decorada com pilastras e uma credência dourada - magnífica peça de mobiliário - sobre a qual se encontra a almofada vermelha com a coroa. Além deste, o rei faz-se representar, como sempre, com outros símbolos do poder: o bastão, a espada à cinta, e ao pescoço, a fita vermelha com a cruz de Cristo. Esta Ordem era a mais prestigiada no século XVIII e, de facto, não só o rei, mas todas as grandes personagens da época ostentam sempre o colar vermelho da ordem, quando se fazem retratar, como também o ostentavam em público<sup>54</sup>. O rei adopta aqui uma nota mais guerreira, vestindo armadura e botas de montar, embora a faixa azul à cinta e o manto provem de que se trata apenas do aparato escolhido para esta imagem de poder. A cabeleira é a que entrou em moda no tempo de Luis XV, colocada atrás da nascença dos cabelos, com o fim de os misturar de maneira quase invisível; a testa fica livre e a altura diminuiu consideravelmente, tornando a parte de cima da cabeça mais plana<sup>55</sup>.

Sensivelmente da mesma época serão os retratos de D. João V em moldura oval, da Fundação Ricardo Espírito Santo (atribuído a Quillard, e assim posterior a 1726), embora aqui a expressão do rei seja menos imponente (n.º 10) e o da colecção da Academia das Ciências, de autor desconhecido (n.º

20). Do mesmo período é ainda a gravura de H. Rossi, assinada *Duprà pinx.*<sup>56</sup>.

Finalmente, ainda em Vila Viçosa, o retrato de D. José, igualmente de forma trapezoidal, mostra o Príncipe em pose elegante, com a cabeleira deixando a testa bem liberta, traje de corte com corpo de armadura e, sobre uma credência, o manto e o capacete de plumas. Duprà captou aqui um certo orgulho juvenil, próprio do herdeiro do trono.

Também dos inícios da década de vinte e igualmente atribuído a Duprà, é o belíssimo retrato comemorativo da Batalha de Matapan, em que o fundo sumptuário é substituído por uma vista de mar em que se distinguem as naus portuguesas vitoriosas. A cabeleira é menos farta que a de Vila Viçosa, talvez devido ao carácter militar do retrato, e talvez mais curta, o que implicaria ser alguns anos posterior. Muito semelhante a este, parecendo o rosto quase uma cópia, é o retrato publicado por Caetano Beirão (nº 3) como se encontrando na igreja de Santo António dos Portugueses, em Roma<sup>57</sup>, que consideramos igualmente de Duprà, ou cópia de obra sua.

Outro dos retratos atribuídos ao pintor Duprà e pertencente a este período, sem dúvida o mais espectacular pelo conjunto decorativo em que se insere, é o da Biblioteca da Universidade de Coimbra, em que os elementos sumptuários do fundo são completados por uma moldura enquadrada por uma sanefa da qual pendem duas cortinas seguras por querubins e terminadas em baixo numa borla, tudo em talha. Um dos

elementos de maior efeito barroco é o acentuar da ilusão de profundidade, conseguido pelo fundo escuro e pelo chão em perspectiva, no qual se destaca a figura sóbria mas imponente do rei e a mesa coberta pelo pano vermelho, cor expressiva da pompa aúlica.

Ainda na década de vinte, outros acontecimentos marcaram o reinado de D. João V. Logo no início, em 1720, a fundação da Academia Real de História foi assinalada por uma medalha de Mengin, desenhada por Vieira Lusitano e datada de cerca de 1722, que representa no verso a efígie real e, no anverso, o rei de pé, dando a mão à História, que se ajoelha aos seus pés<sup>58</sup>. A propósito deste acontecimento também se fizeram várias gravuras alegóricas, como a de Vieira Lusitano, segundo Luis Xavier da Costa<sup>59</sup>, ou a de Rochefort, datada de 1728<sup>60</sup>.

Também no âmbito cultural é de salientar a protecção dada por D. João V à Arcádia Romana, que lhe valeu o título de Arcade, em 1721, com o nome poético de Arete Melleo<sup>61</sup> e que deve ter ocasionado o retrato do rei, que faz hoje parte da colecção de retratos de Pastores da Arcádia, pertencente ao Museu de Roma. Este retrato que, por certa falta de vivacidade, parece derivar de alguma gravura da época, provavelmente feita a partir de algum retrato pintado por Duprà<sup>62</sup>, foi atribuído a Pier Leoni Ghezzi<sup>63</sup>.

Mas o acontecimento que marcou o final da década de 20 foi o noivado e casamento de D. Maria Bárbara com o Príncipe das Astúrias, Fernando, herdeiro do trono espanhol, e de D. José com D. Mariana Vitória, a jovem princesa que tinha sido noiva de Luis XV, sendo posteriormente preterida.

Este acontecimento deu origem não só aos usuais retratos de noivado, mas também, a retratos da família real portuguesa, executados por Duprà e por Jean Ranc, expressamente enviado a Portugal por Filipe V, para o efeito.

Os retratos de noivado destinavam-se a dar a conhecer aos noivos os futuros esposos e obedeciam a uma simbologia especial<sup>64</sup>. Do primeiro aspecto é expressiva a preocupação do embaixador de Espanha em conseguir um retrato de D. Maria Bárbara que não fosse favorecido pelo artista, de que nos informa Ayres de Carvalho<sup>65</sup>. No entanto, os retratos oficiais serão diferentes: fiel o do príncipe D. José, favorecido o da infanta porque lhe encobria "demasiado os sinais das bexigas, favorecia muito os olhos, nariz e boca, apresentando-a de maior corpulência e idade"<sup>66</sup>. O retrato do príncipe, que hoje se encontra no Palácio do Oriente, em Madrid, está assinado "*Duprà pinxit*" e reflecte com fidelidade os traços fisionómicos do príncipe, como o prova a comparação com o retrato do tecto de Vila Viçosa, já referido. O retrato de D. Maria Bárbara, igualmente de Duprà, e que se encontra no Museu do Prado, está de facto favorecido, no que se refere às marcas de bexigas, embora os

traços fisionómicos sejam também muito idênticos aos do retrato de Vila Viçosa; a jovem princesa está acompanhada de um cãozinho que, neste caso, simbolizava uma promessa de fidelidade conjugal<sup>67</sup>.

Quanto aos retratos dos príncipes espanhóis, Fernando das Astúrias e Mariana Vitória, foram pintados por Jean Ranc e os que hoje se encontram em Madrid, no Museu do Prado, devem ser cópias dos enviados para Portugal, que terão desaparecido no Terramoto. De notar que a princesinha aparece com os cravos (*carnation*), outro símbolo muito usado nos retratos de noivado e que alude a uma promessa de amor carnal concretizado pelo futuro casamento.

Outros retratos de D. Maria Bárbara, feitos antes da sua partida para Espanha, são ainda de mencionar: um desenho, igualmente atribuído a Duprà, e em que a princesa mais uma vez se faz acompanhar do cãozinho simbólico da fidelidade<sup>68</sup>; e o retrato anónimo, pertencente à colecção do Museu dos Coches, que aparenta a mesma idade, embora a convencionalidade das feições e uma certa rigidez apontem claramente para outro pintor<sup>69</sup>.

O casamento foi assinalado, como dissémos, pela vinda a Portugal de Jean Ranc, que desde 1723 era pintor régio de Filipe V; essa vinda, que se terá situado em 1728-29<sup>70</sup> e não anteriormente, ficou registada por um conjunto de retratos da família real portuguesa, alguns dos quais se perderam, uns no incêndio do atelier de Ranc, em 1734, que se estendeu ao velho Alcazar madrileno, outros no Terramoto

de 1755. No entanto, graças a cópias existentes, e a investigações levadas a cabo por historiadores da arte portuguesa<sup>71</sup> é hoje possível reconstituir esse conjunto de retratos.

Em primeiro lugar, o retrato de D. João V, identificado por uma gravura de Debrie (retratos gravados nº 32), de que são cópias o retrato do Museu dos Coches, o da Torre do Tombo (retratos nºs 13 e 14) e algumas versões existentes no Palácio de Mafra; o de D. Maria Ana de Áustria das mesmas colecções (nºs 13a e 14a); o do Infante D. António, no Palácio do Oriente, em Madrid (nº 1) e o de D. Francisco, da mesma colecção (nº 1) e ainda um retrato do infante D. Manuel, referido por Caetano Beirão (nº 6); finalmente o notável retrato de noivado de D. Maria Bárbara, da pinacoteca de Madrid, publicado no artigo de Luis Ortigão Burnay<sup>72</sup>; neste há que assinalar a notável semelhança com sua mãe, no retrato do Museu dos Coches, e também a presença dos cravos, que, como vimos, aludem simbolicamente à consumação carnal do casamento. Este conjunto de retratos é dos mais notáveis realizados no tempo de D. João V, o que não surpreende, na medida em que sabemos que Ranc foi discípulo de Rigaud, o célebre retratista da Corte de Luis XIV, tendo mesmo casado com uma sobrinha deste pintor.

O retrato de D. João V pintado por Ranc, quando o monarca tinha 40 anos, permite-nos situar cronologicamente outros retratos do rei, que nos parecem de assinalar: é o caso do retrato existente no Palácio das Necessidades, em

que o rei aponta para a Torre de Belém, cuja expressão é muito semelhante à dos retratos pintados por Duprà (nº 11), embora o rei aparente uma idade mais madura; e do par de retratos, pertencentes à Colecção do Conde de S. Tiago, de que Ayres de Carvalho atribui o retrato de D. Maria Ana de Áustria a Duprà, datando-o de 1719, aproximadamente (retratos nº 5 e 5a). Na verdade, a ser dez anos anterior ao retrato pintado por Ranc, este apresenta-nos a Rainha mais jovem e mais magra, tornando-se verosímil a atribuição. Quanto ao retrato do rei, se o compararmos com outros pintados por Duprà no início dos anos 20 e com o de Ranc, de 1729, verificamos que D. João V, embora jovem, parece muito mais forte do que nos restantes retratos de Duprà, aproximando-se assim do aspecto que terá aos 40 anos. Este retrato deverá ter sido pintado entre 1725 e 1729, anos durante os quais D. João V teria engordado bastante. Sendo este retrato par do de D. Maria Ana, ou este não é de 1719, ou então o pintor idealizou a figura da Rainha, tornando-a mais elegante. Se, por outro lado, considerarmos que estes retratos não alcançam a qualidade de outros que foram efectivamente pintados por Duprà, poderemos adiantar a hipótese de eles terem sido pintados nos anos referidos (entre 1725 e 1729), por outro pintor, talvez Quillard, que chegou a Portugal em 1726 e logo foi feito pintor régio.

Mas o duplo casamento de 1729 não ficou apenas assinalado pela pintura, devendo ainda referir-se duas medalhas, conhecidas através de uma estampa, em que no

anverso - possivelmente comum às duas medalhas - se vê um busto de D. João V, vestido à romana, enquanto no reverso de uma estão os dois bustos de D. Fernando e D. Maria Bárbara, e da outra, os de D. José e D. Mariana<sup>73</sup>. Existe também várias gravuras, assinalando o acontecimento: a do fogo de artifício realizado em Roma, na Praça de Espanha, por iniciativa do Cardeal Bentivoglio (desenho de Giovanni Paolo Panini, gravura de Fillipo Vasconi, 1728); e a de Pierre Antoine Quillard, representando os fogos de artifício realizados em 1728, no Terreiro do Paço, para comemorar o duplo casamento de D. José e D. Maria Bárbara<sup>74</sup>.

Depois de 1729, é difícil estabelecer uma cronologia dos retratos de D. João V e, na verdade, apenas se conhecem retratos gravados e o esculpido por Giusti, já no final do reinado, como dissémos muito longe do que seria o rei, envelhecido e doente. Podemos pôr a hipótese de o retrato gravado de Carlos António Leoni<sup>75</sup> corresponder ao aspecto do rei no final dos anos trinta, início da década de quarenta, já que sabemos que aquele pintor se encontrava entre nós em 1742, mas a fraca qualidade do retrato é pouco elucidativa.

No entanto, se os retratos do rei são raros e dificilmente identificáveis em termos cronológicos, também não sabemos se ele disporia de retratistas de mérito: Duprà partiu em 1730, Quillard faleceu em 1733 e, dos portugueses, apenas Vieira Lusitano estaria à altura de pintar um retrato

do soberano mas, ao que sabemos, dele nos deixou apenas desenhos e gravuras.

Ao longo dos anos trinta, contudo, surgem diversos retratos da família real portuguesa, devidos a razões de carácter familiar e afectivo. Deles temos conhecimento através da correspondência de D. Mariana Vitória<sup>76</sup>. É através dela que podemos ter uma ideia da sucessão de retratos que se fazem. Na verdade, a princesa deixara a Corte de Espanha com apenas onze anos e a mãe, Isabel Farnese, parecia mostrar interesse em acompanhar a evolução da filha, assim como em conhecer as netas, quando elas nasceram.

O primeiro retrato referido data de Janeiro de 1730 e Caetano Beirão atribui-o a Jean Ranc<sup>77</sup>, o que não é provável, dado que este pintor esteve entre nós em inícios de 1729, mas em Maio já tinha regressado à corte espanhola<sup>78</sup>. Este retrato é o pintado por Quillard em 1730 e que foi revelado por uma gravura de Palomino, identificada por Luis Ortigão Burnay<sup>79</sup>.

Não nos parece que seja este o mesmo retrato mencionado em cartas de 1732, pois não é verosímil que Quillard demorasse dois anos a pintar um retrato, quando Ranc pintara toda a família real em poucos meses. Dado o interesse de Isabel Farnese em acompanhar o crescimento da filha, é provável que se trate de um segundo retrato, até porque foi neste ano que, atingidos os 14 anos, se consumou o casamento com D. José. É deste retrato, também pintado por

Quillard, que D. Mariana fala em Junho de 1732<sup>80</sup>, e em Julho, já depois da mãe o ter recebido. Nesta última carta, refere também um retrato do infante D. Carlos, um dos seus jovens cunhados, pintado pelo mesmo Quillard<sup>81</sup>.

Precisamente dois anos depois, deve Isabel Farnese ter mostrado desejos de um outro retrato, ao que D. Mariana respondeu que o único bom pintor morrera (o que permitiu a identificação de Quillard, falecido em 1733) e não existia nenhum pintor capaz<sup>82</sup>, apesar de sabermos que Vieira Lusitano lhe sucedera como pintor régio.

A mesma falta de pintores continua a ser tema de carta escrita em 1737, mas as razões de ordem afectiva levaram D. Mariana a conformar-se que a "camarera", ou seja, D. Ana Catarina Henriqueta de Lorena, filha do Marquês de Abrantes, fizesse um retrato da sua filha mais velha<sup>83</sup>.

Finalmente em 1739, D. Mariana refere outro retrato seu, enviado para Espanha - "o melhor que lhe fizeram" - e que deve ter também impressionado favoravelmente Isabel Farnese, que pede o nome do pintor. Tratava-se do italiano Francesco Pavone<sup>84</sup>, que dado o gosto exigente da princesa, devia ser um bom retratista e deve ter pintado outros retratos da família real, provavelmente desaparecidos com o Terramoto.

Um último retrato de D. Mariana Vitória deve ser referido: precisamente o que marca o início do reinado de seu esposo, D. José. Trata-se da «Alegoria à aclamação do Rei D. José I», existente no Palácio das Necessidades,

recentemente datado de cerca de 1750 e atribuído a Vieira Lusitano<sup>85</sup>. A datação do quadro foi feita com base na associação da cena à galeria porticada construída, como a seu tempo diremos, por Ludovice, junto ao Torreão do Paço da Ribeira, para a aclamação de D. José. Na *Relação curiosa da Varanda, em que se celebrou a Acclamação e Exaltação ao Throno do sempre Inclyto, e Augusto Monarca D. Joseph I* (Lisboa, 1750) fala-se de uma construção efémera de dezasseis colunas, com uma plataforma de vários degraus, onde se colocou o trono; a alcatifa florida que cobre os degraus também é mencionada na dita *Relação*.

Num trono duplo, vêem-se os régios esposos, rodeados de figuras alegóricas: Lísia oferece aos reis quatro corações vermelhos, símbolos do Amor; a seu lado está a Fidelidade ou a Temperança; as outras figuras podem simbolizar a Fortaleza e a Prudência. Sobre o trono uma figura sustenta a coroa. Do lado direito, no céu, destaca-se uma Fama, cuja trombeta sustenta um pano, onde se lê: *Joseph vivit et Ipse Dominabit in omni Terra, Gen (45, 25)*. Todo este conjunto, de carácter fortemente alegórico, pode relacionar-se com outras obras de Vieira Lusitano, que era na altura pintor régio, formado em Itália na tradição académica vigente neste país.

Em relação a outros membros da família real, é de salientar o retrato de autor anónimo do Infante D. António, também no Palácio das Necessidades, datável de 1740<sup>86</sup>. O irmão preferido de D. João V, conhecedor da música e

coleccionador de livros, aparece aqui destacando-se do fundo convencional dos retratos de aparato: o cortinado vermelho, a coluna sobre pedestal e um fundo de paisagem com uma fonte, à esquerda.

Pelo penteado apresentado, com a cabeleira presa atrás e disposta em rolos aos lados, este retrato deverá ser de meados do século XVIII, mais tardio que 1740. O Infante enverga casaca azul escura e colete adamascado; ao pesocço tem a insígnia da Ordem de Cristo; a mão esquerda está apoiada abaixo da cintura e a direita segura o manto castanho, forrado de arminho. Junto dele uma mesa, coberta de pano vermelho, sobre a qual se vê um relógio de bolso. Embora o corpo apresente certa rigidez, o rosto é tratado com grande naturalismo.

Se os retratos reais são escassos - ou desapareceram - no que se refere às décadas de trinta e quarenta, podemos dizer que ainda são mais escassos os da nobreza directamente ligada à Corte, ou do Alto Clero. Na maioria dos casos as pinturas existem, mas são de fraca qualidade, quase de amadores.

No entanto, alguns desses retratos merecem especial referência, embora alguns deles tenham sido realizados fora de Portugal e, conseqüentemente, não se integrem no contexto de uma história da arte portuguesa.

É este o caso do retrato de D. Luis da Cunha (de que existem várias cópias), que tem sido atribuído a Carle van

Loo ou a Perroneau e feito em Paris, em 1745. Se Van Loo é considerado um dos melhores pintores da sua família, 1º Pintor do rei e Director da Academia, Perroneau é um magnífico retratista, representativo do gosto rococó, tão do agrado da aristocracia francesa do século XVIII<sup>87</sup>. No entanto, recentemente, o especialista de pintura francesa, Jacques Thullier, considerou que o retrato está aquém das qualidades de Perroneau e que o seu autor deve ser procurado entre os pintores do Norte, apesar de D. Luis da Cunha se encontrar em Paris, à data em que o retrato foi feito.

O mesmo D. Luis da Cunha possui um bom busto esculpido, datado de 1737, e assinado por J. B. Xavery, comparável a bustos franceses e italianos do século XVII e XVIII, na tradição já referida de Bernini.

Outros retratos de portugueses realizados no estrangeiro foram o do 5º Conde da Ericeira e 1º Marquês do Lourical, pintado em Paris em 1722, por Jean Raoux. De facto, no seu regresso ao reino depois de ter cumprido um mandato como Governador da Índia, a sua nau foi colhida por uma tempestade que o levou à ilha de Mascarenhas e daí a França. Da sua correspondência com Mendes de Góis, sabe-se que este retrato demorou anos a ser terminado. De uma versão sobre cobre, da autoria do mesmo Raoux, fez Pompeo Batoni uma cópia, em 1781, hoje conservada na Casa Museu dos Condes de Castro Guimarães, em Cascais<sup>88</sup>. Aí se vê um retrato de pé, em que o Marquês está cortado acima do joelho. Veste armadura e segura na mão direita o bastão de comando; ao

pescoço usa a insígnia da Ordem de Cristo; a cabeleira é a que ainda se usava no início do século XVIII. Por trás, à esquerda a cortina vermelha e sobre uma mesa, à esquerda um relógio e um tinteiro, símbolos de requinte; junto a estes, está uma legenda com a identificação do retratado.

Também realizado no estrangeiro foi o retrato gravado de João Gomes da Silva, Conde de Tarouca, assinado *Martinus de Meytens Pinxit - Andreas et Joseph Schruza Fec.*, ou o de Jacob de Castro Sarmiento, pintado pelo inglês Pine<sup>89</sup>, gravado por Houston, ambos da colecção da Biblioteca Nacional de Lisboa e revelando qualidade<sup>90</sup>.

Dos retratos existentes em Portugal, salienta-se o do Engenheiro-mor do Reino, Manuel de Azevedo Fortes, em moldura rococó, atribuído a Pierre Antoine Quillard e pertencente à Colecção Alfredo Guimarães (Herd. Berta de Mendia)<sup>91</sup>. Neste retrato, datado na Exposição *Triunfo do Barroço* de cerca de 1727, mas que nos parece mais tardio, a considerar original a moldura claramente rococó, vê-se o retratado a mais de meio corpo, olhando à direita e estendendo o braço esquerdo na mesma direcção. Com o direito segura o manto e empunha um livro que apoia na mesa, à esquerda.

De Quillard é também o retrato equestre do 3º Duque de Cadaval, D. Jaime Pereira de Melo, datável de cerca de 1730, talvez a mais notável pintura de retrato que o século XVIII nos legou, quer pela sua dimensão quer pela sua qualidade. O duque de Cadaval era um dos mais importantes

nobres da Corte joanina, tendo sido estribeiro-mor de D. Pedro II e de D. João V, o que justifica a importância deste retrato.

Há dúvidas quanto à sua atribuição a Quillard, que se deve a Cirilo: "Na casa de Cadaval sempre foi famoso o retrato do duque D. Jayme a cavallo"<sup>92</sup>, atribuição que tinha a seu favor o saber-se que Quillard tinha também pintado «cenas galantes» para a mesma família. No entanto, a partir do momento em que descobriu que as pinturas da Sala dos Tudescos, em Vila Viçosa, eram de Duprà, Ayres de Carvalho pretendeu que também ele seria o autor deste retrato equestre, embora numa tentativa de conciliação, admitisse a colaboração de Quillard "para o cavalo, o cão, o fundo e acessórios"<sup>93</sup>.

Para além de «cenas galantes» foi também Quillard que fez as estampas para a obra que o duque escreveu sobre o Pai, *Ultimas Acções do Duque D. Nuno Alvares Pereira de Mello*, obra publicada em Lisboa em 1730, e ainda de outra obra do Padre António dos Reis, *Epistola ad Jametem Ducem Cadavelensium*, de 1721, contendo ambos retratos de D. Nuno.

Por estas razões e também porque estilisticamente esta obra não se aproxima de outras de Duprà, mas reflecte influências francesas de Largillière e de outros artistas do rococó, tal como o tratamento das folhagens se aproxima do "desenho rápido e tracejante característico dos muitos estudos de Quillard", foi esta obra recentemente re-atribuída ao pintor francês<sup>94</sup>.

Outro retrato curioso é o de D. Luísa Clara de Portugal, a «Flor da Murta», amante real, que se nos apresenta de forma bastante afastada dos convencionalismos da pintura francesa de gosto rococó, que parece submeter todas as mulheres ao mesmo ideal de beleza. O retrato existente é cópia de um original que Ayres de Carvalho também atribuiu a Quillard, pondo mesmo a hipótese de se tratar não daquela nobre dama, mas de uma das ciganas que Quillard pintou em Espanha<sup>95</sup>.

O auto-retrato de Vieira Lusitano denota igualmente um gosto naturalista, provavelmente a razão pela qual não agradava a D. Mariana Vitória, mais acostumada aos convencionalismos da pintura francesa. Surpreende-nos apenas que, sendo pintor régio depois da morte de Quillard, em 1733, não tenha feito nenhum retrato a óleo de D. João V, embora se conheçam gravuras alegóricas de sua autoria em que figura o rei<sup>96</sup>.

Em relação aos membros do alto clero, também existem alguns retratos notáveis. Um dos casos a referir é o de Frei José Maria da Fonseca e Évora que partiu para Roma em 1712, com a embaixada do Marquês de Fontes e só regressou a Portugal depois de 1739, quando D. João V o designou bispo do Porto. Durante o período de ruptura de relações com a Santa Sé, a partir de 1728, foi ele o nosso representante diplomático em Roma e também responsável por muitas das encomendas para Mafra. Por encomenda do mesmo Marquês de Abrantes, em 1732 o próprio Duprà pintou um retrato deste

prelado, que foi gravado e estampado em Nápoles<sup>97</sup>, sendo o original enviado para Lisboa onde agradou muito ao rei (desaparecido). Existe um retrato original em Roma, no Instituto de Santo António dos Portugueses, provavelmente uma cópia daquele, encomendada pelo próprio Fonseca e Évora ao mesmo Duprà<sup>98</sup>.

Do mesmo Fonseca e Évora existe ainda um busto esculpido por Carlo Monaldi, um escultor que também trabalhou para Mafra e já tinha trabalhado em Roma para o próprio Fonseca e Évora, fazendo uma estátua de S. Francisco para S. Pedro de Roma. O mesmo prelado tinha oferecido uma biblioteca ao Convento de Aracoeli e, para celebrar o facto, tinha sido encomendado um pequeno monumento, com uma lápide dedicatória e um busto. Quando o convento foi demolido, no século XIX, o monumento foi para a Biblioteca Nacional de Roma. Um outro busto, existente no Paço de Vila Viçosa, deve ter sido trazido para Portugal por Fonseca e Évora, quando veio tomar conta da diocese do Porto e deve ter sido, nesta altura, cerca de 1740, que Monaldi fez o busto, dada a idade que aparenta<sup>99</sup>. Ao contrário de outros bustos do barroco tardio, este apresenta uma tendência claramente naturalista, que aponta no sentido do neo-classicismo.

Do Cardeal Patriarca de Lisboa, D. Tomás de Almeida, também existem vários retratos: dois pintados, pertencentes ao Patriarcado de Lisboa, um desenho em que D. Tomás está sentado (MNAA) e outro a sanguínea; um busto do Museu de Évora e um retrato gravado por H. Rossi, em Roma, em 1737,

quando foi feito cardeal. Além destes, sabe-se que Duprà pintou um retrato do Patriarca, mas não há a certeza que este seja o retrato de corpo inteiro do Patriarcado, como pretende Ayres de Carvalho<sup>100</sup>, baseado na credência em que o Patriarca se apoia, idêntica a outra que surge num desenho assinado por Duprà e onde está representado D. João V ou D. José<sup>101</sup>. Não estamos, no entanto, de acordo em que Duprà "deixaria outra obra, filiável nos grandes retratos do barroco áulico internacional"<sup>102</sup>, já que, se, de facto o compararmos com o referido desenho assinado por Duprà<sup>103</sup>, verificamos que a pose é exactamente a mesma: do lado esquerdo, vê-se a cortina de carácter sumptuário; ambas as figuras estão ligeiramente virados para a direita, com o braço direito segurando o bastão (D. João) ou o barrete cardinalício (D. Tomás); o braço esquerdo estende-se em direcção à mesa e apoia-se na coroa (D. João), ou num livro (D. Tomás); no retrato deste, vê-se ainda um relógio sobre a credência, que é de facto muito idêntica, apesar de no desenho estar apenas esboçada. Quanto à cor, que não existe no desenho, os vermelhos e dourados do retrato do Cardeal acentuam o seu carácter áulico. Infelizmente, os sucessivos restauros a que esta pintura foi submetida, não permitirão adiantar muito mais.

A não ser de Duprà, este retrato de corpo inteiro, tal como o de meio corpo serão provavelmente obra de Vieira Lusitano, autor do desenho do MNAA, preparatório de um outro retrato que se queimou no Terramoto. Sabe-se também que D.

NOTAS:

- <sup>1</sup>José-Augusto França, O Retrato na Arte Portuguesa, Livros Horizonte, Lisboa, 1981, Colecção «Estudos de Arte», pp. 39-40
- <sup>2</sup>Luis de Moura Sobral, "Os Retratos de D. João V e a tradição do retrato de Corte" in Claro Escuro, nº 2-3, Lisboa, Maio / Novembro de 1989, Quimera Edã, p. 31
- <sup>3</sup>Idem, ibidem
- <sup>4</sup>Idem, ibidem
- <sup>5</sup>José-Augusto França, op. cit., p. 39
- <sup>6</sup>Rui Bebiano, D. João V - poder e espectáculo, Livraria Estante Edã, Aveiro, 1987, Col. «Diálogos com a História» 3, p. 55
- <sup>7</sup>Citação extraída de Rui Bebiano, op. cit., p. 87; sobre este assunto ver também do mesmo autor, "D. João V, Rei-Sol" in Revista de História das Ideias, vol. 8, Coimbra, 1986, pp. 111-121
- <sup>8</sup>Yves Bottineau, Baroque Ibérique. Espagne-Portugal Amérique Latine, Office du Livre, Fribourg, 1969
- <sup>9</sup>Rui Bebiano, op. cit., p. 105
- <sup>10</sup>Marie-Thérèse Mandroux-França, La Politique Artistique Européenne du Roi Jean V de Portugal en direction de Paris, Sources Raisonnées, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris
- <sup>11</sup>Ide, "La collection d'estampes du roi Jean V de Portugal: une relecture des Notes Manuscrites de Pierre-Jean Mariette" in Revue de l'Art, Éditions du C.N.R.S., 1986
- <sup>12</sup>Ver Marie-Thérèse Mandroux-França, op. cit. nota 10
- <sup>13</sup>Castelo Branco Chaves, O Portugal de D. João V visto por três forasteiros, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1983, Série «Portugal e os Estrangeiros», p. 43
- <sup>14</sup>Ver capítulo 1.4. O Aqueduto e outros melhoramentos públicos.
- <sup>15</sup>Sousa Viterbo, Diccionario Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores..., Lisboa, vol. I, 1899
- <sup>16</sup>Cota: Biblioteca Volante 29 - 3 - 6.
- <sup>17</sup>Ver anexo documental.
- <sup>18</sup>Ayres de Carvalho, "Uma Estátua Equestre do Rei D. João V" in Diário de Notícias, Suplemento «Artes e Letras», de 27 de Junho de 1954
- <sup>19</sup>Castelo Branco Chaves, op. cit., p. 188
- <sup>20</sup>Idem, ibidem, pp. 100-101

<sup>21</sup>Conde de Villar Maior, Colleccam dos Documentos e Memorias da Academia Real de História Portuguesa, 15 vols., Lisboa Occidental, 1721-1735

<sup>22</sup>Fr. Joseph da Natividade, Fasto de Hymeneo, ou Historia Panegyrica dos desposorios dos Fidelissimos reis de Portugal, nossos Senhores, D. Joseph I e D. Maria Anna Vitoria de Borbon, Lisboa, Officina de Manoel Soares, MDCCLII

<sup>23</sup>Ver capítulo 1.4. O Aqueduto e outros melhoramentos públicos.

<sup>24</sup>José Fernandes Pereira, "João António Bellini de Pádua e a estética italianizante no reinado de D. João V", Separata das Actas do I Congresso Internacional do Barroco, II vol., Porto, 1991, p. 222

<sup>25</sup>Idem, ibidem, p. 223

<sup>26</sup>Victor Tapié, Barroco e Classicismo II, Editorial Presença - Livraria Martins Fontes, Lisboa, 1974, pp. 56-57

<sup>27</sup>José Fernandes Pereira, "Bellini, João António" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Editorial Presença, Lisboa, 1989; idem, op. cit. nota 24, p. 225

<sup>28</sup>Archivo Pittoresco, vol. V, 1862, p. 177

<sup>29</sup>"A S. João Nepomuceno, novo taumaturgo do mundo, dominador da terra, da água, do fogo e do ar, e sobretudo aplacador dos mares, um seu devoto, reconhecido para com o seu protector, ergueu esta estátua no ano de 1743 depois de salvo" (tradução em Ilustração Portuguesa, 29 ano, nº 1, 20 de Julho de 1885, citado por Augusto Vieira da Silva in A Ponte de Alcantara e as suas vizinhanças, Noticia Histórica, Separata do nº 18 de «Olisipo», Lisboa, 1942)

<sup>30</sup>Guida alla mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, Roma, 3 de Dezembro de 1990 - 31 de Janeiro de 1991, Ed. Argos, pp. 145-146

<sup>31</sup>José-Augusto França, op. cit., pp. 38-39; sobre este escultor ver também António Filipe Pimentel, "Laprade, Claude Joseph Courrat" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit.

<sup>32</sup>José-Augusto França, op. cit., p. 39

<sup>33</sup>Luis de Moura Sobral, op. cit., p. 26

<sup>34</sup>António Filipe Pimentel, op. cit. nota 30

<sup>35</sup>Ernesto Soares, Dicionário de Iconografia Portuguesa, II vol., Lisboa, 1948; II Suplemento, V vol., Lisboa, 1960

<sup>36</sup>"Busto de D. João V" in Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, "A Representação do poder", I-5, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1993, pp. 150-151

<sup>37</sup>Ibidem, p. 151

<sup>38</sup>José Fernandes Pereira, "Giusti, Alessandro" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit.; o mesmo autor dedica algumas páginas a Giusti em Retórica da Perfeição (Sobre Arquitectura e Escultura de Mafra), Dissertação para obtenção do Grau de Doutor em História da Arte dos séculos XV - XVIII, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (Departamento de História da Arte), Lisboa, Outubro de 1992, pp. 599 e segs.

- <sup>39</sup>Nicos Hadjinicolaou, "Idéologie imagée et effet esthétique" in Histoire de l'Art et lutte des classes, François Maspero, Paris, 1974
- <sup>40</sup>Ver anexo: retratos gravados, nº 2.
- <sup>41</sup>Ver anexo: retratos gravados nº 3.
- <sup>42</sup>Ver anexo: retratos gravados nº 6.
- <sup>43</sup>Anísio Franco, "As séries régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da Iconografia dos Reis de Portugal" in Catálogo da Exposição Jerónimos 4 Séculos de Pintura, Mosteiro dos Jerónimos, 1992, II vol., pp. 316 e 320
- <sup>44</sup>Ver anexo: Retrato da Academia das Ciências (nº19) e Retrato do Museu da Cidade (nº 18).
- <sup>45</sup>J. Ruppert, Histoire du costume de l'antiquité au XIX siècle, Paris, Librairie d'Art R. Ducher, s. d.; James Laver, Costume & Fashion / A concise history, Thames & Hudson, London, 1986
- <sup>46</sup>Anísio Franco, op. cit., pp. 316 e 318
- <sup>47</sup>Ver obras referidas na nota 44.
- <sup>48</sup>Ver anexo: retratos gravados, do rei, nº 7 e da rainha, nº 17.
- <sup>49</sup>Ayres de Carvalho, "Domenico Duprà (1689-1770) - Royal Portrait Painter to various European Courts" in The Connoisseur Year Book, 1958; D. João V e a Arte do seu Tempo, I vol., Lisboa, 1960
- <sup>50</sup>Idem, D. João V e a Arte do seu Tempo, op. cit., p. 216
- <sup>51</sup>Idem, ibidem, pp. 218-219
- <sup>52</sup>Idem, ibidem, p. 221
- <sup>53</sup>Caetano Beirão, Cartas de D. Mariana Vitória (1721-1748), Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1936, reprodução inserida a pp. XLVIII-XLIX
- <sup>54</sup>Joaquim Veríssimo Serrão, História de Portugal, vol. V, Editorial Verbo, Lisboa, 1980, p. 356
- <sup>55</sup>J. Ruppert, Histoire du costume, op. cit.
- <sup>56</sup>Ver anexo: retratos gravados nº 9 e 9a.
- <sup>57</sup>Caetano Beirão, op. cit., pp. 144-145
- <sup>58</sup>Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., I - 24, p. 166
- <sup>59</sup>Ver anexo: gravados nºs 15, 15a e 15b.
- <sup>60</sup>Ver anexo: retrato gravado nº 22.
- <sup>61</sup>Guida alla Mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, op. cit., p. 146
- <sup>62</sup>Ibidem, p. 147
- <sup>63</sup>Pierpaolo Quieto, Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII secolo, 1988 (tradução portuguesa, D. João V de Portugal. A sua influência na arte italiana do século XVIII, Ed. Elo, Lisboa - Mafra, 1990, p. 53)
- <sup>64</sup>Sobre o assunto ver: Gérard Le Coat et Anne Eggimann-Besançon, "Emblématique féminine au XVIII<sup>e</sup> siècle - Le portrait de Madame du Chatelet par Marie Anne-Loir" in Colóquio nº 68, Março de 1986
- <sup>65</sup>Ayres de Carvalho, D. João V e a arte do seu tempo, op. cit., p. 218

- 66 Idem, ibidem, p. 219
- 67 Gérard Le Coat et Anne Eggimann-Besançon, op. cit.
- 68 Ver anexo: retratos de D. Maria Bárbara, nº 3.
- 69 Ver anexo: retratos de D. Maria Bárbara, nº 4.
- 70 Marquez de Lozoya, Historia del Arte Hispanico, Tomo IV, 1ª ed., Salvat Editores, Barcelona, Buenos Aires, 1945, pp. 445-446
- 71 Sousa Viterbo curiosamente diz que nada sabe acerca desses retratos (Notícia de alguns pintores, op. cit., vol. III).
- 72 Luis Ortigão Burnay, "Algumas considerações a propósito de um retrato desconhecido de D. Mariana Victória, mulher de D. José" in Belas Artes, 2ª série, Lisboa, 1951, nº 3
- 73 Ver anexo: medalhas.
- 74 Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., II - 19, 20 e 21, pp. 221-223
- 75 Ver anexo: retrato gravado nº 44.
- 76 Ver anexo documental.
- 77 Caetano Beirão, op. cit., pp. 63-64, nota 42
- 78 Ayres de Carvalho, op. cit., vol. I, p. 248
- 79 Luis Ortigão Burnay, op. cit.; ver anexo: retratos de D. Mariana Vitória, nº 7
- 80 Caetano Beirão, op. cit., p. 102
- 81 Idem, ibidem, p. 103
- 82 Idem, ibidem, pp. 121-122
- 83 Idem, ibidem, pp. 157-158
- 84 Idem, ibidem, pp. 164-165
- 85 Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., IV - Joyeuse Intimité, 5, pp. 322-324
- 86 Ibidem, I, A Representação do poder, 23, pp. 165-167
- 87 Georges Wildenstein, Peinture Française (XVIII<sup>e</sup> siècle), Col. des Maîtres, Paris, Les Editions Braun & C.<sup>ie</sup>, 1937; Olivier Merson, La Peinture Française au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup>, Paris, L. H. Mey, «Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux Arts»
- 88 Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., I - 51, pp. 190-191
- 89 John Pine - gravador a buril, comerciante de gravuras e homem de letras, que viveu em Londres (1690-1756). Publicou obras que ilustrou com as suas gravuras e gravou retratos (Bénézit, Dictionnaire..., vol. 6, 1966 (1ª ed., 1953)
- 90 Bourbon e Meneses e Gustavo de Matos Sequeira, Figuras Históricas de Portugal, Livraria Lello Lda. Editora, Porto, 1933
- 91 Catálogo da Exposição Lisboa Joanina, Câmara Municipal de Lisboa, 1952, nº 5. De notar que no Catálogo da Exposição Presença de alguns artistas franceses em Portugal no século XVIII. Sua influência, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, Lisboa, 1982, se lê textualmente: "Este retrato foi exposto no ano de 1950, quando do bi-centenário da morte de D. João V, tendo sido identificado erroneamente como representando o retrato do Marquês de Pombal." (p. 18). De facto, nesse catálogo de 1950 não existe nenhum retrato do Marquês de Pombal, mas com o nº 5, este, de Manuel de Azevedo Fortes, com indicação de pertencer à Colecção

Alfredo Guimarães - D. Berta Guimarães de Mendia, pelo que se trata de um equívoco o que é dito no Catálogo de 1982. Trata-se do retrato pintado por Quillard, que Rochefort esculpiu em 1729 (Catálogo de 1952, nº 39). Catálogo da exposição Triunfo do Barroco, op. cit. I - 31, pp. 173-174

<sup>92</sup>Cyrillo Volkmar Machado, Coleccão de Memórias, 2ª ed. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 77

<sup>93</sup>Ayres de Carvalho, D. João V e a arte do seu tempo, op. cit., vol. I, p. 315

<sup>94</sup>Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., I - 41, pp. 182-183

<sup>95</sup>Ayres de Carvalho, op. cit., vol. I, pp. 241-242

<sup>96</sup>Ver anexo: retratos gravados nº 15.

<sup>97</sup>Ayres de Carvalho. op. cit., vol. I, p. 253

<sup>98</sup>Guida alla mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, op. cit., nº 118, pp. 154-155

<sup>99</sup>Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., II - 31, p. 232

<sup>100</sup>Ayres de Carvalho, op. cit., vol. I, p. 314

<sup>101</sup>Ver em anexo as observações feitas a este retrato.

<sup>102</sup>Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., p. 240

<sup>103</sup>Ayres de Carvalho, op. cit., fig. 29

<sup>104</sup>Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., II - 41, pp. 239-240

## B. Os pintores da Corte joanina.

Quando D. João V subiu ao trono, em 1706, a arte portuguesa, que se abrira claramente ao Barroco por volta de 1680, segundo Germain Bazin, chegava a um ponto de viragem que se dará em 1712, com uma série de factos coincidentes, assinalados por Carlos Moura<sup>1</sup>:

"Um corte com o final da carreira de alguns artistas e o abandono do País por parte de outros".

Tal coincidência já tinha sido notada por Ayres de Carvalho<sup>2</sup> e resume-se "na ida de Carlos Gimac para Roma, na substituição de Bento Coelho da Silveira, então de propecta idade, no cargo de pintor régio e na morte de Félix da Costa e João Antunes"<sup>3</sup>. A esta série de factos acrescenta-se a autorização, por parte de D. João V, para a fundação em Mafra de um conventinho para frades arrábidos, em 1711,<sup>4</sup> e acrescentamos nós, a partida para Roma da embaixada do Marquês de Fontes, em que se integra o jovem Vieira Lusitano, em 1712.

No que respeita à pintura, durante os seis anos que mediaram entre a sua subida ao trono e o ano de 1712, D. João V não dispunha de pintores que pudessem dar uma imagem do poder que estivesse à altura dos seus ideais de absolutismo e daí a fraca qualidade dos retratos do início do reinado e o recurso à gravura muito importante na formação do gosto do público<sup>5</sup>. Uma excepção é, como vimos, o retrato do par real, feito quando do casamento de D. João V com D. Maria Ana de Áustria e que Ayres de Carvalho atribui

a Baccarelli<sup>6</sup>, embora apenas chegassem até nós as cópias de Pompeo Battoni. Tal atribuição é baseada apenas no facto de existir um auto-retrato de Baccarelli na galeria fundada pelos Médicis, embora se saiba que este artista esteve em Portugal essencialmente como pintor de tectos em perspectivas ilusionistas, à maneira de Andrea Pozzo, como o prova o tecto da portaria de S. Vicente de Fora. A existência de um auto-retrato não transforma Baccarelli num retratista, embora a atribuição que o mesmo Ayres de Carvalho lhe faz dos painéis existentes em Santa Clara de Coimbra<sup>7</sup>, em que está representado D. Pedro II no acto de beijar a mão da Rainha Santa, acompanhado da sua comitiva, acontecimento que teve lugar em 1704, e deve ter originado uma encomenda régia pouco depois da subida ao trono de seu filho, D. João V, já seja elemento justificativo das qualidades de retratista do pintor italiano. Contudo, nem esses painéis lhe estão documentalmente atribuídos, nem como o próprio Ayres de Carvalho confirma, Baccarelli foi alguma vez "citado como pintor de retratos"<sup>8</sup>. Por outro lado, comparando os retratos de D. João V e D. Maria Ana de Áustria com o de D. Pedro II em Coimbra, verificamos serem aqueles de qualidade superior, sem os maneirismos do painel de Santa Clara; a isso pode não ser estranha a mão de Battoni, que possivelmente alterou os originais para melhor, mas o que nos parece evidente é que, no estado actual das investigações, não é possível fazer uma atribuição definitiva dos primeiros retratos do par régio.

Em relação a outros pintores presentes em Lisboa nesses anos, destaca-se Félix da Costa, mais conhecido como teórico e pela sua ambição em que fosse criada em Portugal uma Academia onde a arte fosse convenientemente ensinada<sup>9</sup>, mas, da sua actividade como pintor pouco ou nada se conhece, embora existam dois retratos gravados a partir de desenhos - o de António Galvão de Andrade, no frontispício de *A Arte da Cavalleria de Gineta* e o do frontispício da obra *Polyantea Medicinalis* de João Curvo Semedo - além do retrato equestre de D. Francisco de Albuquerque e Castro, conhecido por uma cópia do século XIX<sup>10</sup>. Quanto à ausência, na sua obra, de referências a pintores como Bento Coelho da Silveira<sup>11</sup>, e ao elogio da pintura maneirista portuguesa<sup>12</sup>, não nos surpreendem, na medida em que, mesmo para o gosto actual, consideramos de inferior qualidade a pintura portuguesa de finais do século XVII, inícios do século XVIII, relativamente à pintura italianizante de finais do século XVI, inícios do XVII. Tendo consciência de que muitos artistas se distinguem mais como teóricos, a verdade é que lamentamos a ausência, ou o desconhecimento, das obras de Félix da Costa.

Outro pintor de quem também seria importante conhecer a produção artística foi Giulio Cesare di Teminè, que estava em Lisboa em 1712 e entre nós permaneceu até 1734<sup>13</sup>; pela qualidade e carácter italianizante da produção do seu discípulo André Gonçalves, podemos imaginar que se encontrasse dentro de um nível médio da produção artística

italiana de inícios do século XVIII. Sabemos, no entanto, que Teminè era homem letrado e que de tal modo agradaram a D. João V os frescos, perdidos, da igreja da Anunciada, em Lisboa, que lhe encomendou pinturas a óleo e a fresco para o Palácio Real<sup>14</sup>. Deverá portanto incluir-se entre os pintores que trabalharam para a Corte portuguesa nestes primeiros anos do século XVIII, e cuja produção é praticamente desconhecida.

A verdade é que Teminè não deve ter sido retratista, pelo que podemos inferir da produção do seu discípulo, e D. João V teve de esperar pela vinda para Portugal de Domenico Duprà, contratado em Roma pelo Marquês de Fontes, para ter um retratista digno de registar a família real portuguesa e assinalar factos importantes do seu reinado, como a vitória sobre os Turcos em Matapan.

No entanto, outros pintores se conhecem, de origem estrangeira, com actividade em Portugal durante este primeiro quartel do século XVIII: Vergílio Correia refere Agostino Chiozzia<sup>15</sup>, conhecido através de um contrato celebrado entre italianos, do qual se sabe que, em 1714, residia na Rua do Carvalho, freguesia das Mercês. Luis Reis Santos menciona a passagem por Lisboa de um pintor de Luis XIV, Claude Le Bault, que precisamente teria pintado retratos da família real e da Corte<sup>16</sup>. Sabendo-se que este pintor faleceu em 1726, deve ter estado em Portugal alguns anos antes. Finalmente Ayres de Carvalho refere-se a Lourenzo Espoletto, ou seja, Pierlorenzo Spoletti, que

entrou na Irmandade de S. Lucas em 1718, pintor dos arredores de Génova, que foi para Madrid, onde estudou, copiando Murillo e Ticiano; foi também considerado na época um bom retratista, que trabalhou para as Cortes de Espanha e Portugal, tendo também morrido em 1726<sup>17</sup>. Não podemos identificar as obras destes pintores, mas é provável que a eles se devam alguns dos retratos régios feitos durante estes anos, mesmo após a vinda para Portugal de Duprà, cujas obras até poderão ter copiado ou imitado.

A actividade de Duprà como pintor da Corte portuguesa e sua biografia foram estudadas por Ayres de Carvalho<sup>18</sup>, que a partir dos documentos que o artista apresentou na Câmara Patriarcal de Lisboa, em 1724, para se poder casar com a portuguesa Gervásia Maria da Conceição, reconstituiu a sua vida até chegar a Portugal. Domenico Duprà era natural de Turim, donde foi estudar para Roma com vinte anos; aí praticou na oficina de Trevisani, onde foi colega do nosso Vieira Lusitano, com o qual veio para Portugal em 1718. Em 1719, foi recebido na Irmandade de S. Lucas, como o prova documento publicado por Garcês Teixeira: "A 22 de outubro de 1719, Domingos do Pra, morador nas varandas do Terr.º do Passo. Deu 1200 (aa) Theodoro da Sylva Paz - Domenico Dupra (mar.) falecido"<sup>19</sup>.

Como vimos na primeira parte deste capítulo, logo após a sua chegada, realizou os retratos da família real portuguesa, enviados para a Imperatriz da Áustria. Realizou também os retratos dos Duques de Bragança para Vila Viçosa,

es dos Principes D. José e D. Maria Bárbara, enviados para Espanha, em 1725, o retrato de D. João V da Biblioteca da Universidade de Coimbra, o retrato do mesmo rei, comemorativo da Batalha de Matapan, todos referidos na primeira parte deste capítulo e que o revelam como notável retratista. É ainda autor de um desenho pertencente à colecção de Umberto de Sabóia, que Ayres de Carvalho considera de D. José como príncipe, mas que nos parece ser de D. João V, quer pelas feições, quer pelo tipo de cabeleira usada<sup>20</sup>.

Duprà trabalhou também para a alta nobreza portuguesa, nomeadamente para a Casa de Cadaval. É o 3º Duque de Cadaval, D. Jaime de Melo que o designa como "insigne pintor", quando o identifica como autor do retrato de seu pai, colocado na Capela-mor da Igreja de Santa Justa, quando aí se realizaram as cerimónias fúnebres do Duque D. Nuno. Vieira Lusitano no *Inventário das pinturas da Casa de Penalva* identificara também o "retrato do duque de // f. 36 // Cadaval Velho, que somente a cabeça he feita por Monsieur Duplat, estimado em 2400"<sup>21</sup>. Por estas razões, como vimos, Ayres de Carvalho atribuiu também a Duprà o magnífico retrato equestre do Duque de Cadaval, uma das mais notáveis pinturas joaninas, embora aceite a participação de Quillard - a quem Cirilo atribuiu o retrato - no cavalo, acessórios e fundos<sup>22</sup>. Na verdade, não só a sensibilidade com que os fundos são tratados aponta para o pintor de *fêtes galantes*, herdeiro da maneira de Watteau, como actualmente a crítica

tende a considerar de Quillard a totalidade do retrato, como também dissémos.

Vieira Lusitano identifica ainda como de Duprà o "retrato do Ex.<sup>mo</sup> Marques de Penalva, quando Conde de Tarouca, feyto por Monsieur do Bat [Plat?] estimado em 4800 [cruzados]"<sup>23</sup>.

Em 1730, Duprà regressou a Itália, tendo recebido de gratificação 12 barras de ouro de 50 marcos de peso<sup>24</sup>. No entanto, Duprà continuaria ainda ao serviço da Corte portuguesa, tendo realizado os retratos dos Cardeais recentemente eleitos, Bicchi e Doria, em 1731, os quais fazem parte do conjunto de encomendas feitas em Roma durante a década de 30, por intermédio do ministro José Maria da Fonseca e Évora<sup>25</sup>, de quem Duprà, como vimos, também pintou um retrato, em 1732, mas por incumbência do Marquês de Abrantes<sup>26</sup>. De Roma, Duprà enviaria ainda a D. João V um auto-retrato e uma cabeça de Cristo, desaparecida no incêndio da Galeria de Pintura da Ajuda.

Ao mesmo tempo que trabalhava para D. João V, Duprà retratou os Stuarts exilados e o Cardeal Albani, tendo em 1750 sido nomeado retratista régio da Corte de Carlos Manuel III de Sabóia, até 1770, data da sua morte, em Turim, vendo assim consagrada a carreira que iniciara na corte Joanina, ao ser sepultado na «Regia Cappella»<sup>27</sup>.

O segundo pintor mais destacado, que chegou a Portugal já no início do segundo quartel do século XVIII, foi Pierre-Antoine Quillard, a quem foram feitas,

indocumentadamente, numerosas atribuições, algumas das quais foram por Ayres de Carvalho identificadas como obras de Duprà, como acima vimos. Mas a primeira questão que se levanta é a da data do seu nascimento, em relação à qual se hesita entre 1701 - a que nos parece mais lógica, conforme procuraremos demonstrar - e 1711, que é defendida por Ayres de Carvalho. De facto, este reporta-se a Pietro Guarienti, que nos diz que Quillard nasceu em Paris e que, ainda muito jovem, "in età ancora tenera, che non oltrepassava l'anno undecimo", ou seja, com onze anos, fez alguns desenhos que foram apresentados pelo Abade de Fleury ao rei Luis XV, pelo que este concedeu a Quillard uma pensão de duzentas libras, depois aumentada para trezentas<sup>28</sup>. Tendo nascido em Versailles, em 1710, Luis XV sobe ao trono de França à morte de Luis XIV, em 1715, mas só assumiu o poder em 1723, quando atingiu a maioridade. O que Guarienti não nos diz é que idade tinha o monarca, quando concedeu a pensão a Guarienti. Se, de facto, como o pretende Ayres de Carvalho, já era rei, fê-lo depois de 1723. Mas, se Quillard tivesse nascido em 1711, completaria os 11 anos em 1722, altura em que Luis XV teria apenas doze e ainda não assumira o poder. Sabe-se que a essa pensão se deve a fama de Quillard, que logo a seguir aceitou o convite de Merveilleux para vir a Portugal. No entanto, Guarienti não refere que Quillard ficou desanimado por ter sido classificado em segundo lugar nos dois concursos para o *prix de Rome*, em 1723, ano em que o primeiro foi Boucher, que então contava 20 anos, e em 1724,

face a Carle Van Loo, que contava 19 anos<sup>29</sup>. Seria após estes insucessos, aos 12 e 13 anos, que Quillard teria vindo para Portugal, onde agradaria tanto que teria sido feito pintor régio, com pouco mais de 15 anos! É de estranhar que Ayres de Carvalho insista nesta versão, quando já em 1929, Jean Guiffrey situava o nascimento de Quillard em 1701<sup>30</sup>, no que é seguido pelo *Dicionário* de Thieme-Becker<sup>31</sup>.

Segundo o já citado Guarienti, foi Pintor e Desenhador do Rei e da Real Academia de Lisboa - a Academia de História - com o vencimento de oitenta piastras por mês<sup>32</sup> (60\$000 réis anuais), tendo aqui vivido entre 1726 e 25 de Novembro de 1733, dia em que morreu repentinamente de uma cólica. Entre as obras que realizou em Portugal, contam-se, segundo o mesmo Guarienti, os tectos da antecâmara da Rainha - o que se insere nas obras que então decorriam no Palácio real - e vários quadros e desenhos pertencentes ao Duque de Cadaval. Também possuíam obras suas Mengin, o abridor de cunhos da Casa da Moeda de Lisboa, o Marquês de Alegrete e o Conde da Ericeira. Ainda segundo Guarienti, "questo pittore seguira la maniera de Wáttó, e pare sia stato suo discepolo"<sup>33</sup>. Na verdade, o único discípulo directo de Watteau que se conhece foi Pater, mas não há dúvida de que o género iniciado por Watteau - a *fête galante* - teve diversos seguidores, entre os quais estão Lancret e Quillard. Este deve o seu estilo à frequência, entre 1712 e 1714, do atelier do pintor M. Eitelberg<sup>34</sup>.

Cirilo, que em parte segue Guarienti, atribui-lhe, no entanto, outras obras, nomeadamente «A Ceia», para o altar do Campo Santo, e o «Lava-pés», para a Portaria-mor do Palácio-convento de Mafra, e o famoso retrato do Duque D. Jaime a cavalo<sup>35</sup>, que Ayres de Carvalho atribuiu a Duprà, embora sem base documental, como vimos<sup>36</sup>.

Entre as obras que se podem atribuir a Quillard, sem contestação, estão o retrato de Manuel de Azevedo Fortes, pintado em 1729, de que falámos na primeira parte deste capítulo, e consideramos uma obra de qualidade, dentro do gosto do retrato francês do século XVIII, perfeitamente justificativa da aceitação que Quillard teve da parte da Corte joanina e perante o qual também não nos repugna atribuir-lhe o citado retrato equestre do duque de Cadaval. São também obra sua as *fêtes galantes* da Casa Cadaval e do M.N.A.A., e o retrato de D. José, pintado em 1732-33, existente no palácio de Mafra, e, possivelmente, contemporâneo de um de D. Mariana Vitória, referido nas cartas desta para sua mãe<sup>37</sup>. Em relação ao retrato da princesa, Luis Ortigão Burnay identificou-o com o que foi gravado por Palomino<sup>38</sup>; em contrapartida, Ayres de Carvalho identifica-o por uma gravura da Biblioteca Nacional de Madrid, com a subscrição "*L. F. Q. B. del. 1734, P. Lange sculp. 1739*", em que Isabel Farnese aparece rodeada por todos os seus filhos, vendo-se ao fundo Filipe V, ladeado por Luis XIV e Alexandre Farnese<sup>39</sup>. Pela fraca qualidade do retrato gravado por Palomino, comparativamente aos que

sabemos pintados por Quillard<sup>40</sup>, podemos pôr em dúvida ser este de sua autoria, sendo assim mais aceitável a hipótese de Ayres de Carvalho. Quillard pintou também um retrato do infante D. Carlos (desaparecido) e atribuem-se-lhe ainda um retrato de D. João V<sup>41</sup> e poderão ser dele outros que referimos na primeira parte deste capítulo.

Quillard distinguiu-se também pela sua actividade como gravador, sendo as suas primeiras obras assinadas e datadas duas águas-fortes, uma de 1727, «Lançamento ao mar da Nau Lampadosa», em que se vê, numa tribuna, a família real<sup>42</sup>; e outra, datada de 1728, «Fogo de artifício em Lisboa por ocasião do casamento da infanta D. Maria Bárbara com o Príncipe das Astúrias»<sup>43</sup>. Ernesto Soares assinala ainda um retrato alegórico, datado de 1727<sup>44</sup>. Gravou ainda o retrato do duque de Cadaval assinado "A. Quillard fecit", cujo original também lhe esteve atribuído, até que Ayres de Carvalho provou ser de Duprà<sup>45</sup>, e a portada da obra *Ultimas Acções do Duque D. Nuno Alvares Pereira de Melo*<sup>46</sup>, embora outras gravuras da mesma obra que lhe eram atribuídas não sejam de sua autoria<sup>47</sup>.

São ainda consideradas da autoria de Quillard as pinturas dos painéis do coche de D. João V, datáveis da década de 20.

De notar que muitas «*fêtes galantes*» existentes em museus diversos da Europa lhe foram atribuídas, embora sem fundamento<sup>48</sup>. No entanto, duas telas adquiridas em 1929 pelo

Museu do Louvre, como de Watteau, veio a provar-se que eram afinal de Quillard<sup>49</sup>.

Neste final da década de vinte, outros pintores estrangeiros viviam em Portugal, mas a sua actividade é desconhecida, embora os documentos que se lhes referem possam fazer pressupor uma certa qualidade. É o caso de Giacomo Diol (ou Dioll), nascido em Roma, em 1690, e que trabalhava em Lisboa em 1728, quando do corte de relações diplomáticas entre Portugal e a Santa Sé. Do interesse que D. João V tinha na sua permanência entre nós é elucidativo o ter-lhe passado carta de naturalização, para evitar o seu regresso a Roma, imposto aos súbditos pontifícios que se encontravam em Portugal. No entanto, regressou a Itália, não sabemos quando, mas veio a morrer em Roma, em 1729, tendo decorado várias igrejas desta cidade<sup>50</sup>.

Também não está identificado o autor do retrato de D. Maria Bárbara, existente no Museu dos Coches, que mostra certa rigidez e convencionalismo nas feições, bastante diferentes se atendermos ao retrato pintado por Ranc<sup>51</sup>.

No entanto, temos conhecimento, através do *Theatro Heroíno* de que D. Ana de Lorena, camareira-mor da Rainha e da Princesa do Brasil, e filha do Marquês de Fontes e Abrantes, foi pintora de retratos e realizou um retrato da Princesa das Astúrias, D. Maria Bárbara<sup>52</sup>. Apesar das qualidades que são realçadas pelo autor do *Teatro Heroíno*, pensamos poder atribuir o retrato do Museu dos Coches a D.

Ana de Lorena, que foi discípula de André Gonçalves, e a quem Vieira Lusitano no seu *Insigne Pintor e Leal Esposo* comparou a Rosalba Carriera<sup>53</sup>. De acordo com as já citadas cartas de D. Mariana Vitória<sup>54</sup>, ela foi também autora de retratos das suas filhas, a enviar a Isabel Farnese, na falta de melhor pintor, depois da morte de Quillard.

Embora o *Teatro Heroíno* lhe atribua apenas a pintura de retratos, Cirilo identifica-a igualmente como a autora de vários painéis para a Ermida de S. Joaquim, ao Calvário, e um S. Vicente de Paulo, para a igreja de Rilhafoles<sup>55</sup>.

Um dos mais notáveis conjuntos de retratos da família real portuguesa deveu-se, como vimos, a Jean Ranc, que esteve entre nós para retratar os membros da família real, nomeadamente a futura rainha de Espanha, D. Maria Bárbara. Não existem documentos acerca de quem teve a iniciativa de encomendar esse conjunto de retratos, embora pensemos que D. João V tenha aproveitado a presença em Portugal de Ranc, para obter um digno registo de toda a sua família. Infelizmente, parte desses retratos perderam-se, como vimos, no incêndio do Alcazar de Madrid, em 1734, e no Terramoto de Lisboa, em 1755. Os que ficaram, ou as respectivas cópias, de que falámos na primeira parte deste capítulo, mostram que Ranc não deve ter decepcionado D. João V. De facto, este pintor, nascido em Montpellier, em 1674, tinha sido discípulo de seu pai, Antoine Ranc, e de

Hyacinthe Rigaud, o famoso retratista de Luis XIV, tendo mesmo casado com a sobrinha do mestre.

Para Filipe V, um Bourbon, a importação de artistas franceses ou italianos (dada a origem de sua mulher, Isabel Farnese) era uma necessidade, que se enquadrava nos ideais absolutistas. Deve ter sido Rigaud que sugeriu a escolha de Jeàn Ranc, contratado em 1723, e que permaneceu na Corte de Madrid, até à sua morte, em 1735, à parte uma estadia em Sevilha, com a Corte, e a sua missão em Portugal<sup>56</sup>. Ranc foi um bom executante de retratos de aparato, representativos de uma época que findava a partir da morte de Luis XIV, em França, mas que se prolongava na Península Ibérica. No entanto, para o Marquês de Lozoya, os seus retratos são "um pouco vulgares e não justificam nem o orgulho do artista nem os elogios de Céan"<sup>57</sup>.

A verdade é que, tendo Ranc regressado a Espanha e Duprà partido para Itália, em 1730, ao que se sucedeu a morte de Quillard, em 1733, Portugal parece ter ficado sem pintores, pelo menos era essa a opinião de D. Mariana Victória, desde menina habituada aos retratistas da Corte francesa<sup>58</sup>.

Podemos estranhar que um pintor como Vieira Lusitano, que estudara em Roma com Luti e Trevisani, em cuja oficina fora condiscípulo de Duprà, e que regressara a Portugal em 1719, sendo recebido em Outubro na Irmandade de S. Lucas, e que foi pintor régio à morte de Quillard, em

1733, não tenha pintado um retrato de D. João V. Na verdade, o Museu de Arte Antiga possui dois retratos régios por ele desenhados, o de D. Pedro II e o de D. José<sup>59</sup>, sendo surpreendente a ausência do retrato de D. João V. De sua autoria é contudo um retrato alegórico, de que existem diversas estampas<sup>60</sup>. Na sua autobiografia, parece notar-se uma certa mágoa por algumas vezes ter sido preterido relativamente a pintores estrangeiros, e a verdade é que, por esse motivo, ou em busca de uma vida mais segura para si e sua mulher, se encontrava em Sevilha, a caminho de Itália, quando, como dissémos, foi nomeado pintor régio. Será essa mágoa que o levou a esquivar-se em relação a retratos régios e a dedicar-se sobretudo à pintura religiosa? É uma hipótese que podemos considerar.

O último retratista de certo renome que esteve em Portugal no tempo de D. João V foi, segundo D. Mariana Victória, Francesco Pavone, que terá pintado o seu retrato e os de suas filhas, para enviar para a Corte de Madrid.

Pavona nasceu em Udine, em 1695. Estudou em Bolonha com G. G. del Sole. Percorreu várias cortes europeias, passando, além de Portugal e Espanha, pela Dinamarca, Suécia, Dresden e Bayreuth. Chegou a Lisboa em 1735 e foi apresentado à Corte e alta nobreza por Pietro Guarienti, o pintor veneziano que aqui se encontrava desde 1733, ou anteriormente<sup>61</sup> e que se dedicou sobretudo ao restauro e limpeza de quadros existentes nas colecções da nobreza<sup>62</sup>,

dizendo-nos Cirilo que nessa sua tarefa descobriu uma «Sagrada Família» de Rafael, na Colecção Penalva, e atestou a autenticidade de obras de Jacopo Bassano, na colecção da Casa de Tancos; limpou e retocou também a colecção real, o que lhe valeu uma pensão vitalícia<sup>63</sup>. Recentemente, Pierpaolo Quieto colocou a hipótese de ter sido ele o autor de uma «Virgem com o Menino e Santos» para Mafra<sup>64</sup>. É também através do *Abecedario pittorico*, reeditado por Guarienti em 1753, que temos conhecimento da presença entre nós de Francesco Pavona<sup>65</sup>. Entre nós permaneceu até pelo menos 1739, de acordo com as cartas de D. Mariana Vitória, seguindo depois para Espanha. Pelas mesmas cartas se sabe que trabalhou para a família real, nomeadamente pintando o próprio retrato da princesa do Brasil, presumivelmente os de suas filhas, não sabemos se o de D. José, e também nos surpreende que D. João V não lhe tenha encomendado qualquer retrato. Fez muitos retratos a pastel<sup>66</sup>, consequentemente dentro do gosto rococó, e também pinturas religiosas. Fora de Portugal, estão identificadas algumas obras de sua autoria ( o Retrato de Paolina Contarini Giovanelli, da Colecção Giovanelli, em Veneza; a «Apoteose de Santa Catarina» do Museu de Nancy; e a «Vénus e o Amor» do Chateau de Wörlitz<sup>67</sup>).

Se o panorama da pintura em Portugal se revela parco, no que se refere à arte de Corte, sobretudo ao longo das décadas de trinta e quarenta, durante este período, no

entanto, continuaram a produzir-se imagens do poder, não só através de gravuras, mas também de moedas e medalhas, em que o rei aparece representado como um imperador romano, embora conservando a característica cabeleira.

Fora de Lisboa e da Corte, a situação é muito diferente. Não há dúvida também de que se produziram imagens pintadas a óleo sobre tela, e também miniaturas, destinadas quer a casas religiosas, quer à nobreza local. Longe da Corte, sem acesso aos ensinamentos das Academias estrangeiras e sem contacto com pintores estrangeiros ou formados em Itália, os artistas regionais continuavam a tradição do retrato do final do século XVII e a situação não mudará muito até finais do século XVIII<sup>68</sup>, dada a ausência de uma Academia, em Portugal, onde se ensinassem as artes.

Mesmo a nível da gravura, o grupo que trabalhou para a Real Academia de História permaneceu isolado.

Assim, a pintura produzida em zonas afastadas dos grandes centros, sobretudo da Corte, é de um modo geral deficiente, marcada por um amadorismo quase ingénuo. Por outro lado, em relação à decoração quer de igrejas, quer de conventos ou palácios, parece ter-se, de facto, preferido a pintura em azulejo; neste campo, as encomendas atingiram nível de importância e de qualidade: lembremo-nos que, de oficinas lisboetas se exportaram azulejos não só para Portugal continental, como para as ilhas dos Açores e o Brasil. A cópia de gravuras estrangeiras, conjugada com a monumentalidade, deu a essas composições um notável efeito

estético, enquanto a pintura, como afirma Carlos Moura, se mostrava "de escassa complexidade estética, alheia a cosmopolitismos eruditos, as imagens [de galerias conventuais] ... cumpriam uma função meramente alusiva, não muito distante da retratística de grande parte da nobreza provincial, igualmente conformada num discurso esquemático"<sup>69</sup>.

NOTAS:

- <sup>1</sup>Carlos Moura, "O Limiar do Barroco" in História da Arte em Portugal, vol. 8, Publicações Alfa, Lisboa, 1986, p. 161
- <sup>2</sup>Ayres de Carvalho, D. João V e a arte do seu tempo, op. cit., vol. I, p. 209
- <sup>3</sup>Carlos Moura, op. cit., pp. 161-162
- <sup>4</sup>Idem, ibidem, p. 162
- <sup>5</sup>Ver Galienne P. Francastel, Le portrait, Paris, 1969
- <sup>6</sup>Ayres de Carvalho, op. cit., p. 309
- <sup>7</sup>Idem, ibidem, pp. 212-214
- <sup>8</sup>Idem, ibidem, p. 211
- <sup>9</sup>George Kubler, The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa, New Haven, 1967
- <sup>10</sup>Idem, ibidem; e J. Oliveira Caetano, "Félix da Costa Meesen" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit.
- <sup>11</sup>Luis de Moura Sobral, "Bento Coelho da Silveira" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit.
- <sup>12</sup>J. Oliveira Caetano, op. cit.
- <sup>13</sup>Soprani-Ratti, Delle Vite de Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi, Tomo secondo, Genova, 1769
- <sup>14</sup>Margarida Calado, "Giulio Cesare di Teminè" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit.; Guida alla mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, op. cit., p. 36
- <sup>15</sup>Vergílio Correia, "Artistas italianos em Portugal" in Biblos, vol. VIII, 1932
- <sup>16</sup>Luis Reis Santos, "Alguns factos relativos à pintura Francesa e Portuguesa" in Afinidades, nº 7/8, Revista de Cultura Luso-Francesa, Outubro de 1944
- <sup>17</sup>Ayres de Carvalho, op. cit., vol. I, p. 230
- <sup>18</sup>Ayres de Carvalho, "Domenico Duprà (1689-1770) - Royal Portrait Painter to various European Courts" in The Connoisseur Year Book, 1958; D. João V e a Arte do seu Tempo, vol. I, 1960, pp. 214 e segs.
- <sup>19</sup>Garcês Teixeira, A Irmandade de S. Lucas, Lisboa, 1931
- <sup>20</sup>Ver anexo: retratos de D. João V.
- <sup>21</sup>Inventario das pinturas, que em 1758 possuia a Casa dos marqueses de Penalva feito por Francisco Vieyra Lusitano (Arqº Tarouca, Armº 4º Letra A Maço 2 nº 9), Instituto para a Alta Cultura, Lisboa, 1945
- <sup>22</sup>Ayres de Carvalho, op. cit., vol. I, p. 315
- <sup>23</sup>Vieira Lusitano, op. cit.
- <sup>24</sup>Ayres de Carvalho, op. cit., vol. I, p. 251
- <sup>25</sup>Pierpaolo Quieto, Giovanni V di Portogallo e le sue commitenze nella Roma del XVIII secolo (La pittura a Mafra, Evora, Lisboa), Relazione PQ Bentivoglio, 1988, «Studi e ricerche di storia dell'arte» I (trad. portuguesa, pp. 20-28)
- <sup>26</sup>Ayres de Carvalho, op. cit., vol. I, p. 253; Guida alla Mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, op. cit., pp. 154-55

- 27 Ayres de Carvalho, op. cit., p. 254
- 28 Pietro Guarienti, Abecedario Pittorico del M. R. P. Pellegrino Antonio Orlandi, Venezia, 1753
- 29 Luis Reis Santos, "Alguns factos relativos à pintura Francesa e Portuguesa" in op. cit., pp. 76-77
- 30 Jean Guiffrey "Le peintre-graveur P. A. Quillard" in Gazette des Beaux Arts, Fevereiro de 1929, Tomo 1, pp. 69-70
- 31 Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, vol. 27, Leipzig, 1933; de notar que no Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., as datas de nascimento e morte de Quillard são 1701-1733, sem mais comentários (pp. 173, 182 e 184)
- 32 Pietro Guarienti, op. cit., p. 415
- 33 idem, ibidem
- 34 Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, p. 184
- 35 Cyrillo Volkmar Machado, Coleção de Memórias, op. cit., p. 77
- 36 Ayres de Carvalho, op. cit., vol. I, p. 315
- 37 Ver anexo documental.
- 38 Luis Ortigão Burnay, "Algumas considerações a propósito de um retrato desconhecido de D. Mariana Victória, mulher de D. José I" in Belas Artes, 2ª série, Lisboa, 1931, nº 3
- 39 Ayres de Carvalho, op. cit., vol. I, p. 250
- 40 Ver anexo: retratos de D. Mariana Vitória nº 7.
- 41 Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, retratos de D. João V, nº 10
- 42 Ver anexo: retratos gravados de D. João V, nº 24; Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., pp. 224 e 226
- 43 ibidem, pp. 222-223
- 44 Ver anexo: retratos gravados de D. João V, nº 23
- 45 Ayres de Carvalho, op. cit., vol. I, pp. 230 e segs.
- 46 Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit., p. 395
- 47 Ayres de Carvalho, op. cit., p. 234
- 48 Reynaldo dos Santos, Oito Séculos de Arte Portuguesa, vol. I, Lisboa, p. 182
- 49 Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., p. 184
- 50 A.N.T.T., Chancelaria de D. João V, Lº 76, fl. 24, documento publicado por Sousa Viterbo, Notícia de alguns pintores, 1ª série, Lisboa, 1903; Thieme-Becker, op. cit., vol. 9
- 51 Ver anexo: retratos de D. Maria Bárbara, nº 4 e nº 5.
- 52 Damião de Froes Perim, Theatro Heroino, Abcdario historico e Catalogo das Mulheres Illustres em Armas, Letras, Accoens heroicas, e Artes Liberaes. Offerecido à Serenissima Princeza do Brazil D. Mariana Victoria por..., Tomo II, Lisboa Occidental, MDCCXL
- 53 Vieira Lusitano, O Insigne Pintor e Leal Esposo, Lisboa, 1781
- 54 Ver anexo documental.
- 55 Cyrillo Volkmar Machado, op. cit., p. 33
- 56 Paul Guinard, "Jean Ranc" in Petit Larousse de la Peinture, vol. 2, Librairie Larousse, Paris, 1979

- <sup>57</sup>Juan de Contreras, Marquês de Lozoya, Historia del Arte Hispanico, Tomo IV, 1ª ed., Salvat Editores, Barcelona, Buenos Aires, 1945
- <sup>58</sup>Ver anexo: retratos de D. Mariana Vitória anteriores a 1725.
- <sup>59</sup>Reynaldo dos Santos, op. cit., vol. I, p. 171
- <sup>60</sup>Ver anexo: retratos gravados de D. João V nºs 15, 15a e 15b
- <sup>61</sup>Ayres de Carvalho, op. cit., vol. I, pp. 201-202
- <sup>62</sup>Margarida Calado, "Pietro Guarienti" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit.
- <sup>63</sup>Cyrillo Volkmar Machado, op. cit., pp. 78-79
- <sup>64</sup>Pier Paolo Quieto, D. João V de Portugal. A sua influência na arte italiana do século XVIII, op. cit., pp. 119-120
- <sup>65</sup>Pietro Guarienti, op. cit., p. 197
- <sup>66</sup>Raczynski, Dictionnaire Historico - Artistique du Portugal, Paris, 1847, p. 225
- <sup>67</sup>Thieme-Becker, op. cit., vol. 26; Bénézit, op. cit., vol. 6, 1966
- <sup>68</sup>Veja-se o Retrato de Frei Manuel do Cenáculo, do Museu de Beja, pintado por António Joaquim Padrão, cerca de 1770-71, e que à parte um certo realismo no tratamento do rosto, mantém os convencionalismos e uma certa rigidez, comuns às numerosas pinturas de sacerdotes que chegaram até nós e se podem datar de um período que vai de meados do século XVII a finais do século XVIII (Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., III-43, pp. 303-304).
- <sup>69</sup>Carlos Moura, "Retrato" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit.

## ADENDA

### Obras públicas noutras cidades do país

#### COIMBRA

##### Fonte da Madalena

Era uma das fontes da quinta do Horto. O pórtico é do século XVII, mas a parte superior é da centúria seguinte, sendo datada de 1729. Esta é formada por duas aletas completadas por uma pequena cornija, na qual se apoia um rótulo ornado de motivos barrocos em CC e grinaldas pendentes, com folhas, flores e frutos.

##### Fonte Nova

A primeira referência que se conhece a esta fonte data de 1137, chamando-a *fonte dos judeus*, por se situar na extremidade da judiaria. Já em 1429 era conhecida como fonte nova.

Já no nosso século foi transferida da Avenida Sá da Bandeira para o local actual (frente ao Jardim da Manga).

O aspecto actual foi-lhe dado em 1725, de acordo com inscrição de difícil decifração.

O espaldar é enquadrado por duas pilastras dóricas com entablamento, apoiadas por aletas deitadas, delimitadas por pedestais com pirâmides. A água cai para o tanque de dois mascarões, acima dos quais se encontra o rótulo com a inscrição (*NO ANNO AUREO DA LEI DA GRAÇA DE MDCCXXV...*), o

brasão da cidade e no tímpano, o escudo coroado, enquadrado pelo frontão triangular interrompido.

Esta fonte é contemporânea das obras na Universidade de Coimbra e poderá a elas estar ligada.\*\*

#### TOMAR

D. João V mandou realizar obras de conservação nos Paços do Concelho, que ameaçavam ruína, e mandou construir em frente da Capela de S. Lourenço uma fonte, datada de 1746, envolvida por um muro baixo que serve de assento.

Mandou ainda fazer reparações na ponte, consertando as guardas e colocando nela uma imagem de S. Cristóvão, e também mandou reparar as calçadas.

Foi também por sua ordem que se realizaram obras de conservação nos moinhos e lagares da Levada, assinaladas pela data de 1710, na verga da porta do lagar do Secretário.\*\*

\* Vergílio Correia e Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal*, II, Cidade de Coimbra, A.N.B.A., Lisboa, 1947

\*\* José Jorge Couto Ferreira e João Alberto Rosa, Tomar - Perspectivas, Fssta dos Tabuleiros, 1991



João V encomendou, em 1744, dois retratos do Patriarca, ao mesmo Vieira Lusitano, um destinado ao Palácio do Tesouro Velho, da Casa de Bragança, e outro ao Palácio de Marvila<sup>104</sup>.

É assim na Corte, por iniciativa dos membros da família real e da nobreza e alto clero a ela ligados que vamos encontrar uma retratística de certa qualidade, devida sobretudo a artistas estrangeiros.