

LISBOA BARROCA  
E O BARROCO DE LISBOA

## ANTÓNIO CANEVARI E A ARCÁDIA ROMANA: SUBSÍDIOS PARA O ESTUDO DAS RELAÇÕES ARTÍSTICAS LISBOA/ROMA NO REINADO DE D. JOÃO V

António Filipe Pimentel

A estada em Lisboa de António Canevari, entre os anos de 1727 e 1732, vem merecendo, de há muito, a natural atenção da historiografia, no quadro do esclarecimento das relações artísticas entre Lisboa e Roma no reinado de D. João V e do lastro deixado pelo artista entre os memorialistas contemporâneos – em particular as referências que Vieira Lusitano exararia ao “sublime talento” do “insigne Romano”<sup>1</sup> e o registo lavrado por Frei José da Natividade do destaque com que figuraria nos cerimoniais da *Troca das Princesas*, em 1729, induzindo a noção de uma elevada estima por ele usufruída na Corte de Lisboa<sup>2</sup>: pontos de partida de uma biografia artística pouco a pouco delineada, no decurso das últimas décadas, em especial a partir do trabalho de Ayres de Carvalho<sup>3</sup>.

Biografia essa, todavia, não isenta de enigmas: no contraste fornecido pela oposição entre uma chegada aureolada pela visibilidade entretanto adquirida na edificação do *Bosque Parnaso*, o cenário retórico das reuniões da Arcádia Romana (como ainda recentemente consagraria Paola Ferraris, ao afirmar ter o artista penetrado na esfera da encomenda artística lusitana “per verosimile mediazione arcadica”<sup>4</sup>) e uma partida ensombrada pelo episódio controverso da sua participação (e desparticipação) na obra do Aqueduto das Águas Livres, com repercussões perniciosas na má-língua romano-lisboeta de então<sup>5</sup>, sendo certo que esse episódio não pode deixar de ser tido em conta numa avaliação global do significado da sua actuação em Portugal.

Se não é este, claramente, o ensejo para esmiuçar esta complexa problemática (que passará, necessariamente, por uma reconstituição do percurso profissional do *insigne Romano*), parece, não obstante, ser de inegável oportunidade (justamente nesse escopo) a promoção da possível claridade sobre a sua actuação no âmbito dos projectos arcádicos, onde, como se verá, a lógica dos factos não parece corroborar a opinião tradicional: com vista a, por essa via, contribuir para uma percepção mais clara do recorte com que viria a processar-se a sua inserção na órbita do mecenato régio português, possibilitando, do mesmo passo, uma melhor percepção da cronologia fina das relações entre as duas cortes (a atravessar então um período de especial delicadeza), pela relevância que reveste para a compreensão das relações artísticas.

\* \* \*

Com efeito, a aproximação de Canevari à esfera de acção internacional da política artística joanina e, particularmente, a sua vinda para Lisboa, enquadra-se, em termos gerais, no processo global de afirmação interna e externa da Monarquia portuguesa, levado a cabo por D. João V, o qual passava, entre outras vias, pela implementação de uma *arte de Corte* aferida pelos padrões do barroco áulico europeu, susceptível de ombrear com vantagem com as suas congéneres, nesse *inner circle* que configuravam as potências católicas ditas de *primeira grandeza* (Espanha, França e Áustria), em cujo âmbito o monarca trabalhava por garantir um lugar de primeiro plano<sup>6</sup>. O papel de

liderança e, em especial, o espaço cénico que a Roma pontifícia fornecia à diplomacia internacional (em particular a dos países católicos) reservaria, porém, à capital dos papas, desde a primeira hora, um patamar de absoluto destaque (mesmo que não exclusivo) no investimento externo da diplomacia de D. João V – por conseguinte, também da diplomacia artística –, que se reflecte, seja na importação de obras de arte e mesmo de artistas, seja na intervenção local, rapidamente assumida como instrumento eficaz de afirmação e propaganda<sup>7</sup>.

A integração de Canevari no quadro específico da política artística do soberano português inscreve-se, assim, sobre um pano de fundo onde, em ritmos diversos, desfilarão inúmeros artistas e artífices, em especial italianos e franceses (consoante o carácter específico da encomenda com a qual a sua intervenção se relacionaria), emparelhando a sua deslocação a Lisboa com outras situações análogas, como as que envolveram os pintores Duprà e Quillard, os gravadores Rocheford e Debrie ou, já no fim do reinado, o escultor Alessandro Giusti: processo onde avultam a rápida estada de Filippo Juvara, em 1719, respondendo à solicitação particular de projectar o novo e grandioso Palácio Real com Patriarcal anexa, afinal não concretizado, ou, em termos conjunturais, a relevantíssima acção do ourives-arquitecto Ludovice, que cobre todo o longo lapso do reinado e que haveria de constituir-se como o grande obreiro (aquém e além-fronteiras) da *arte de Corte* de D. João V – conjunto inegavelmente diversificado e mesmo heterogéneo de artistas onde, a despeito do patamar qualitativo que o mecenato real joanino claramente configuraria, se reconhece uma natural oscilação entre as disponibilidades fornecidas pelo mercado e aproximações pontuais (concretas, ainda que numerosas) ao *star system* internacional, que o *caso Juvara* sobre todos protagonizaria. Importa, pois, para uma percepção da situação do artista no marco conjuntural que acaba de evocar-se, indagar o percurso de António Canevari nos anos que antecedem o projecto arcádico, hoje essencialmente conhecido: num quadro genérico onde é forçoso notar não ocupar a obra italiana do artista (anterior e posterior à sua estada portuguesa), no que à respectiva historiografia respeita (e ao invés do que, por razões óbvias, entre nós sucederia), uma posição central, emergindo o seu rasto de forma rara e pontual.

Na verdade e à margem de uma que outra atribuição, nem sempre clara, com que, aqui e além, se procura iluminar o seu percurso – como as exaradas por P. Portuguesei e G. Spagnesi, sobre o seu eventual trabalho nas igrejas romanas de Santa Maria in Monticelli (com fachada erguida por Matteo Sassi em 1715) ou de San Biagio della Pagnota, na Via Giulia (reedificada por Giovanni Antonio Perfetti em 1730, quando o nosso artista se encontrava em Portugal) ou, ainda, a sua presumível autoria do “desenho original” das *escadas espanholas* frente à igreja da Trinità dei Monti (aliás pagas pelos franceses e consagradamente erguidas por Francesco de Sanctis, entre 1721 e 1725)<sup>8</sup> –, é no quadro da atenção que, nos últimos anos, mereceriam as relações entre Lisboa e Roma sob a égide do Monarca Fidelíssimo, que viria a promover-se uma útil sistematização da actividade de um artista, de facto incontornável no âmbito da acção artística do soberano português.

De concreto sabemos, pois, que nasceria em Roma, em 1681, obtendo a sua formação junto do arquitecto e académico tardo-berniniano Antonio Valeri, alcançando, com 22 anos, o 1.º prémio da primeira classe de arquitectura do Concurso Clementino de 1703, com um projecto de palácio pontifício fortemente modelado pela influência magistral de Valeri. De então em diante, porém, o seu rasto desaparece da documentação, aparentemente ocupado, segundo os seus biógrafos, com o aperfeiçoamento dos

seus estudos e, talvez, com um ou outro trabalho menor, para reemergir apenas em 1713-1714, no âmbito do projecto, essencialmente funcional, para o alteamento do convento de Santa Maria della Pace. É então já um homem maduro, com mais de 30 anos e é doravante que a sua carreira se consegue seguir com relativa regularidade: em 1715 elabora uma (primeira) proposta para a fachada de S. João de Latrão (não realizada), participando também no concurso, puramente projectual, para a sacristia nova do Vaticano, a que submete riscos de carácter juvariano, na âmbito da escola desenvolvida por Carlo Fontana. Em 1716 é-lhe confiada a conclusão da igreja dos Estigmas, por parte da respectiva confraria, desenhando, num estilo contido, a fachada e o campanário e, em 1716-1718, leva a cabo, para o cardeal Paolucci, o restauro da basílica de S. João e S. Paulo.

A passagem para a década de 20, porém, corresponde a novo hiato da sua actividade documentada, a qual, aparentemente, regista apenas, em 1724, ter-lhe sido confiada a conclusão da nova igreja de Santo Eustáquio, com a edificação da tribuna (parcialmente financiada com dotação papal), ao mesmo tempo que participa, nesse ano ainda, em novo concurso (de igual modo inconsequente) para o prospecto de Latrão. Em 1725, enfim, realizaria, por encomenda de Benedito XIII, o novo pórtico de S. Paulo Extramuros, uma estrutura corrida de arcadas, separadas por parelhas de colunas coríntias ressaltadas, adossada ao frontespício original e que lhe propiciaria, decerto, alguma fama, como igreja papal que era e ao ser o “gran pórtico architettato dal Canevari, che introduce nella Basilica” objecto de gravura<sup>9</sup>. Entretanto, candidatara-se uma primeira vez à Academia dos Arcades, em 1722, sendo reproposto em 1723 e finalmente admitido em 1724, com o nome de *Elbasco*, ano em que, por fim, ingressa também na Academia de S. Lucas<sup>10</sup>. Tinha o artista, então, 43 anos.

Datavam, porém, de 1721 os seus primeiros contactos com a Corte portuguesa, cabendo-lhe, com efeito, levar a cabo, nesse ano, a decoração da basílica romana de Santa Susana, para a festa de 16 de Agosto, encomenda do cardeal D. José Pereira de Lacerda. O aparato efémero, em cuja idealização ecoa claramente o programa realizado por Carlo Fontana, em 1707, na igreja de Santo António dos Portugueses, para as exéquias de D. Pedro II<sup>11</sup>, inscreve-se no âmbito mais vasto da acção propagandística levada a cabo na Cidade Eterna pelos representantes portugueses (isto é, do Rei de Portugal) ao conclave que havia de eleger Inocêncio XIII: e de que resultaria igualmente a reforma de Santa Anastácia, por Carlo Gimac – outro italiano (maltês) com trânsito lusitano e entretanto regressado –, por encomenda do seu titular, cardeal D. Nuno da Cunha.

Em Outubro desse ano, porém, Canevari receberia o encargo particular, da parte do embaixador André de Melo e Castro, de proceder ao levantamento completo em planta do complexo Vaticano, edifícios e jardins, com destino à impressionante colecção régia de modelos de construções romanas. Nesta vastíssima empresa (que suscitaria extensa curiosidade nos meios artístico-culturais de Roma) se envolveria, aliás, um amplo grupo de artistas de diversas especialidades e o trabalho de Canevari, concluído em 1723 (liquidado nesse ano e no seguinte), destinava-se, concretamente, a servir de base à realização da famosa maquete do edifício de S. Pedro, realizada por Gimac, sob a direcção do arquitecto Giuseppe Marchetti. O extraordinário objecto, que permitia percorrer, uma por uma, mais de oitocentas dependências, viria a ocupar uma sala inteira do Paço da Ribeira – não sem antes ser instalado no Palácio do Quirinal, a pedido do próprio Inocêncio XIII –, após ser expedido para Lisboa, embalado em 23 caixotes, em finais de 1728, quando já o *insigne Romano* se achava em Portugal<sup>12</sup>. O ano de 1721, porém, é igualmente a data da admissão de D. João V na Arcádia Romana, com o nome simbólico de *Arete Melleo*. E esse processo merece, naturalmente, especial atenção.

Com efeito, a academia arcádica remontava aos anos finais do século XVII, emergindo, nos inícios da nova centúria, como uma agremiação político-cultural de carácter conservador, liderada pelo cónego Crescimbeni, vocacionada para a fixação e difusão da cultura oficial romana, em estreita relação com as estratégias do mecenato cultural e artístico de Clemente XI, seu ostensivo protector, apostado em afirmar, por essa via, uma liderança europeia (também cultural), que explica as íntimas conexões políticas e diplomáticas patenteadas pela agremiação. Estas mesmas razões justificariam a crise em que mergulha durante a Guerra da Sucessão de Espanha, num quadro genérico de questionamento da autoridade arbitral do Papa por parte das potências em confronto (*franceses e imperiais*), cujos exércitos atravessam regularmente os Estados Pontifícios entre os anos de 1704 e 1712. A Academia sairá da crise debilitada e fraccionada (com a secessão que resulta na criação da *Arcádia Nova*) e as dificuldades sentidas por Crescimbeni em sarar as feridas, até à celebração da paz de Utreque (lídima projecção das próprias dificuldades da diplomacia pontifícia), ilustram-se cabalmente na recusa do poeta Francisco Botelho, membro da comitiva do embaixador extraordinário marquês de Fontes, de integrar o grupo dos *pastores*, quando se mantinha em aberto o contencioso de Portugal com o Papado a respeito do Padroado Oriental.

A passagem dos anos e, sobretudo, a flexibilidade demonstrada pela diplomacia apostólica irão, pouco a pouco, promovendo a pacificação, que teria por marcos, no caso português, a resolução da questão do Padroado, em 1712 (que permitiria a Fontes, finalmente, fazer a sua entrada oficial) e, em 1716, a elevação da Capela Real a Sé Patriarcal: factos que se reflectem na assistência do mesmo diplomata, em Janeiro de 1715, às celebrações académicas de Natal. Os anos que se seguem, até 1721, de relativa paz no campo diplomático, possibilitariam, assim, um progressivo enraizamento da Academia no tecido a um tempo intelectual e político da capital pontifícia. Com tudo isso, porém, e após a falência de diversas soluções, a academia arrastava ainda, em inícios da década de 20, a precariedade que lhe resultava de não dispor de sede própria: o ambicionado *Bosque Parnaso*, indispensável cenário retórico das reuniões de semelhante agremiação. A eleição de Inocêncio XIII, descolando o cenáculo da fidelidade pessoal que o vinculava a Clemente XI; as íntimas relações do novo pontífice com a Corte de Lisboa (onde havia desempenhado as funções de nuncio) e a crescente direcção romana da política externa portuguesa, expressa num exercício mecenático cada vez mais visível e intenso, atinente ao reforço do prestígio internacional do monarca luso, propiciarão a Crescimbeni as circunstâncias almejadas, oferecendo a Academia a D. João V (tendo em conta ser o novo pontífice académico já desde 1719) o lugar deixado vago pelo falecido Papa.

Um primeiro sinal de que a proposta arcádica teria acolhimento favorável por parte do soberano português ocorreria em Agosto desse ano, com a assistência oficial dos dois cardeais lusitanos (Cunha e Pereira de Lacerda) enviados ao conclave, aos *jogos olímpicos* celebrados pelos *pastores* para comemorar a ascensão de Inocêncio XIII, logo integrados no cenáculo com as designações académicas, respectivamente, de *Basilide Etiadeo* e *Retimo Sideate*. Mais para o final do ano, em 25 de Novembro, seguiria a carta oficial do monarca, confirmando a aceitação da prestigiosa agremiação sob o seu régio protectorado. O ano seguinte, 1722, é ocupado nas respostas cerimoniais da Academia e, sobretudo, no cerco ao círculo diplomático português e ao embaixador André de Melo e Castro, que viria a possibilitar a Crescimbeni, em 29 de Setembro de 1723, anunciar solenemente aos seus confrades que o Rei de Portugal acabara de fazer dom,

ao ilustre cenáculo, da importância de 4000 escudos, depositados já no Banco di S. Spirito: estava, pois, enfim, alcançada a base sólida que possibilitaria a realização do antigo sonho da organização do *Bosque Parnaso* e confirmado o acerto da estratégia diplomática de Crescimbeni<sup>13</sup>.

Enquanto isso, o nosso artista levava a cabo as suas sucessivas diligências para integrar a douta Academia: a primeira ainda em 1722 e a segunda no ano seguinte, sendo finalmente admitido em 1724: o ano que assiste à dinamização do laborioso processo de selecção e aquisição do almejado local para a edificação da sede *pastoral*, operação que se leva a cabo com a directa intervenção de Canevari e que culminaria, em meados de 1725, com a aquisição de uma longa faixa de terreno, na vertente do monte Gianicolo, no sopé de S. Pietro in Montorio. Entretanto, e ainda em 1724, falecia Inocêncio XIII, sucedendo-lhe Benedito XIII que, todavia, não poria em causa a tradicional protecção pontifícia à douta agremiação, nem tão-pouco interferiria com o encargo a Canevari para projectar a nova sede académica. Sabe-se, com efeito, que a 6 de Agosto de 1725 a respectiva traça se encontrava pronta, assentando-se a 9 de Outubro a primeira pedra — e, com ela, as medalhas onde se associavam o régio mecenas e o pontífice reinante<sup>14</sup>. Pontífice esse, aliás, para o qual, no mesmo ano, Canevari levaria a cabo a edificação da obra que maior nomeada lhe terá conferido nos círculos artísticos romanos: o novo pórtico de S. Paulo Extramuros.

O programa canevariano para o *Bosque Parnaso* toma como ponto de partida a própria tradição romana em semelhante escopo: a da organização do *anfiteatro*, onde os *pastores* deveriam levar a cabo os seus conciliábulos. A longa faixa proto-triangular definida pelo terreno, escalonado, cuja base coincidia com a da colina, organizar-se-ia, desse modo, a partir de uma entrada de aparato, constituída por um amplo portal formado entre paredes côncavas ornadas de pilastras coríntias, flanqueado de dois corpos regulares de prospecto classicizante (as *palazzina*, destinadas à recepção dos árcades e a arquivo), ritmados por idênticas pilastras. A partir deste jogo cénico de volumes era a vertente organizada na esteira, igualmente, das últimas experiências deste âmbito realizadas na Cidade Eterna (entre as quais, justamente, avultava a escadaria que, por esse tempo, Francesco de Sanctis concluía, ao serviço de França, frente à igreja da Trinità dei Monti), através de duas amplas sequências de escadas articuladas, de lanços duplos e traçado contrastante contracurvado, centradas em fontes, conduzindo ao *anfiteatro*, no topo, donde se desfrutava a situação elevada sobre o mosteiro da Madonna dei Sette Dolori, que lhe ficava em frente: valorizando-se o conjunto pela emergência recorrente de estatuária alegórica monumental. No que ao *anfiteatro* directamente respeita, orientava este a sua planta oval em acordo com o eixo longitudinal do próprio terreno, sendo provido de quatro ingressos e dotado de um amplo *frons-scenae*, côncavo também e coroado pela estátua rompante do cavalo alado Pégaso, destinado a propiciar a projecção das vozes dos *pastores*, centrado numa fonte, ornando-se as paredes laterais, em concordância com o portal de acesso e as *palazzina*, de jogos de parelhas de pilastras coríntias<sup>15</sup>. No todo, ilustra-se um equilíbrio instável entre o classicismo académico e algo seco, usado nos alçados, e o jogo dinâmico da planimetria, de ostensiva matriz borrominiana.

A intervenção de Canevari em semelhante programa — mais de organização de paisagem (*veduta*) que de pura arquitectura — não se limitaria ao papel conceptual: antes funcionaria igualmente como director de obra, numa sinuosa mediação entre a Academia e os operários e fornecedores, com vista à obtenção das soluções mais económicas, no âmbito de uma empresa que rapidamente se revelaria ambiciosa em excesso para o

orçamento disponível. Que os académicos (e com eles Crescimbeni) tinham clara noção do elevado risco que o projecto compreendia, revela-o a própria organização do estaleiro construtivo, onde se privilegiariam as estruturas essenciais ao funcionamento mínimo da Academia: o *anfiteatro* e a entrada principal, que as *palazzina*, nunca edificadas, deveriam flanquear. E, com efeito, menos de um ano volvido sobre o arranque dos trabalhos, em meados de 1726, pouco restava já da verba disponibilizada pelo monarca português, adensando-se as nuvens sobre a viabilidade do projecto arcádico.

Esta a razão, decerto, pela qual, nesse mesmo período, Canevari se ausenta de um estaleiro onde as perspectivas subitamente se fechavam, deixando formalmente a substituí-lo Nicola Salvi: origem da noção alimentada pela historiografia (mas que nada prova, nem parece indiciar) de ter sido este seu discípulo<sup>16</sup>. Mas, sobretudo, da decisão tomada pelos académicos de proceder à inauguração do *Parnaso*, mesmo inconcluso, marcada para 9 de Setembro desse ano e assinalada pela realização de uns *jogos olímpicos* em honra de D. João V, em homenagem ao qual seria colocada, no *anfiteatro*, a respectiva lápide, para cujo financiamento, porém, se solicitaria o concurso do diplomata português: nova e hábil manobra diplomática, destinada a reacender a chama da *benignidade* no coração do seu régio protector. Mas que não contaria com representação oficial de Benedito XIII, em rota de colisão como estavam, agora, as diplomacias lusitana e pontifícia, no âmbito da questão do cardinalato dos núncios, grave prurido diplomático de que o soberano não abdicaria, no seu desígnio incontornável de reconhecimento de Portugal como potência de *primeira grandeza*<sup>17</sup>.

A verdade, de facto, é que os tempos haviam mudado: e, com eles, a relação do monarca com a Sede Apostólica, em cujo âmbito se integrara o seu patrocínio ao círculo *parnasiano*. Fortalecido por uma posição internacional já inquestionável, fruto de uma hábil diplomacia, apoiada num suporte financeiro realmente insuperável; dotado, a nível eclesiástico e mesmo doutrinário, com um instrumento político poderosíssimo e de alcance dificilmente mensurável – o Patriarcado de Lisboa, autêntico *faux pas* da chancelaria pontifícia, instituído em 1716 e cumulado, na década seguinte, de um aparato de privilégios cerimoniais que o converteriam, pouco a pouco, num verdadeiro *duplo* da própria Cúria vaticana<sup>18</sup>; o soberano não dependia já, por esses anos, verdadeiramente, da visibilidade alcançada em Roma para afirmar a sua posição internacional – ou, quando menos, não dependia já da Santa Sé para alcançar visibilidade em Roma e no areópago diplomático que a cidade papal configurava. Em semelhante quadro, não somente não hesitaria em conduzir o seu contencioso com o pontífice à suspensão formal das relações – concretizada em 1728, sucedendo a Melo e Castro o comendador Manuel Pereira de Sampaio, como mero encarregado de negócios (em particular os artísticos, com as prestigiadas oficinas romanas, a que o rei continuaria a recorrer) – como não deixaria de considerar impertinente o subsídio de uma agremiação cultural de estreita vinculação ao sólio pontifício.

A política artística joanina centra-se agora, por conseguinte, no interior do próprio Reino, em torno dos grandes projectos já lançados e de outros que o monarca acalentava, num pano de fundo dominado, aliás, por outro evento da maior importância: o duplo consórcio dos herdeiros das Coroas ibéricas, que começara a negociar-se em 1725 e cujos preparativos, naturalmente, se aceleravam. E é nesse contexto, praticamente suspenso o ritmo construtivo no monte Gianicolo (com a consequente insegurança profissional que não deixaria de acarretar-lhe), que Canevari terá visto com bons olhos a oportunidade que se lhe oferecia de se reaproximar da órbita do mecenato régio lusitano, aí onde agora se processava o seu essencial investimento. Desse modo,

em Abril de 1727 ultimavam-se, através do embaixador André de Melo e Castro, os preparativos para a sua transferência para Lisboa, recebendo então o artista a primeira prestação do ordenado contratado, 2200 escudos/ano e uma soma para as despesas da viagem. Esta seria finalmente empreendida em 9 de Junho, data em que, na Arcádia, se aprovaria igualmente a sua substituição nominal à frente do estaleiro – em fim de contas definitivamente interrompido –, por Nicola Salvi, até ao seu hipotético regresso<sup>19</sup>. Contaria então, o *insigne Romano*, 46 anos.

\* \* \*

Na verdade, observado de perto, o percurso profissional de Canevari parece revelar uma clara dificuldade em ver reconhecido o seu *sublime talento* na Roma natal, desde logo e no que agora importa, no período que antecede a sua vinda para Lisboa. Só assim se explica, na verdade, que, a despeito da láurea, obtida aos 22 anos, em 1703, no concurso escolar da Academia de S. Lucas, o artista reflua por toda uma década na oficina do seu mentor, Valeri, a *aperfeiçoar os seus estudos*, para reemergir, já com mais de 30 anos, em associação a projectos periféricos e essencialmente funcionais, de sistemática conclusão de obra alheia, como o alteamento do convento de Santa Maria della Pace (1713-1714), a terminação da igreja dos Estigmas (1716) ou o restauro da basílica de S. João e S. Paulo (1716-1718), ao mesmo tempo que participa em concursos projectuais (inconclusivos), como os da fachada de Latrão ou da sacristia vaticana (ambos de 1715), onde procura colar-se às soluções consagradas no gosto dominante. Para submergir de novo, até ao início da década seguinte.

Onde reemerge, de súbito, curiosamente em associação com a órbita romana do mecenato régio português, em 1721, na realização da decoração de Santa Susana, para a recepção do seu titular, cardeal Lacerda (onde, uma vez mais, se esforça por fidelizar a clientela, no recurso ao arquétipo famoso que havia consagrado a intervenção de Fontana, em 1707, em Santo António dos Portugueses, nas celebrações fúnebres de D. Pedro II) – situação na qual, porém, o programa simétrico da reforma de Santa Anastácia (título do cardeal da Cunha), a cargo de Gimac, denuncia claramente o carácter *médio* dos recursos da Coroa portuguesa nessas circunstâncias. E o contrato, celebrado em Outubro desse ano, pelo embaixador Melo e Castro, para o levantamento sistemático da planta do complexo Vaticano, a que se dedica até 1723, constitui o mais eloquente testemunho do patamar profissional em que se situava – nos anos, justamente (1722-1723), em que, em vão, se esforça por ingressar na prestigiosa confraria parnasiana (aos 42 anos), cuja protecção papal o projectaria (congemitava certamente) em outros horizontes.

Nada indica, pois, que seja de aceitar a asserção de que Canevari penetra na esfera da encomenda artística lusitana “per verosimile mediazione arcadica”<sup>20</sup>: de que a Coroa portuguesa não parece ter jamais necessitado, em matéria de recrutamento artístico. Antes, ao invés, tudo conduz à noção de ter sido a sua integração, desde 1721 (a par de tantos outros), no serviço do rei de Portugal (nesse mesmo ano consagrado como patrono arcádico), o factor essencial da sua projecção no âmbito académico, coincidentes como são, cronologicamente, a sua final admissão no *Bosque Parnaso*, em 1724 (tal como, enfim, na Academia de S. Lucas — a vinte anos de distância da idade média de ingresso da generalidade dos seus pares), com a dotação real de 4000 escudos, que permitiria viabilizar a sede dos *pastores* e a sua súbita indicação como director do empreendimento. E com isso se assiste igualmente a uma deslocação do artista (*et pour cause?*), pouco a pouco, para a esfera da encomenda papal, com a conclusão de Santo Eustáquio, em 1724 e, muito especialmente, com o pórtico de S. Paulo Extramuros, em



1725, o verdadeiro *accomplissement* desta primeira fase da sua carreira. Ano esse, por certo, em que, no quadro simultâneo de arquitecto do monarca português e do pontífice, Canevari deverá ter sentido ser chegada a hora de ver cumprirem-se as suas melhores aspirações: e disso se terá certamente ressentido o (ambicioso) projecto idealizado para a sede da Academia Arcádica.

Sucede, todavia, que a dotação real esteve longe de ser especialmente generosa, como claramente comprova o seu confronto com o próprio ordenado (2000 escudos/ano) contratado com o *insigne Romano*, na sua vinda para Portugal, ou com os 9000 cruzados que auferiria mais tarde pela direcção do Aqueduto<sup>21</sup>, nisso pesando, decerto, razões da política régia, num quadro diplomático que não tardaria a revelar-se claramente conflitual. Esta, evidentemente, a razão de fundo da sua singular actividade de arquitecto-empregado-negociador, no estaleiro do *Bosque Parnaso*: mas que não deixa de denunciar também a condição em que era tido pelos seus confrades.

Como quer que fosse, todavia, a essa altura dos acontecimentos teria já alcançado fama bastante no *círculo português* (desde logo com os projectos da Arcádia e do pórtico de S. Paulo Extramuros), para que a sua candidatura fosse recomendável (num contexto de crescente tensão entre as duas cortes e onde, por conseguinte, se tornaria difícil o recurso a um arquitecto mais *papal*), no âmbito das novas necessidades do mecenato régio, agora reorientado para Lisboa e em vésperas do magno evento da *Troca das Princesas*. E, para uma e outra parte, isso era, de momento, o que importava — mesmo que os futuros (in)sucessos da sua estada lisboeta se afigurem repercutir de perto (até ao epílogo fatal do Aqueduto) os avatares da carreira romana precedente. Mas essa é outra história.

## NOTAS

<sup>1</sup> Cfr. Viterbo, Francisco Marques de Sousa, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, ed. fac-similada, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, vol. I, p. 160 (citando o poema *O insigne pintor e leal esposo*).

<sup>2</sup> Com efeito, informa Frei José da Natividade de ter o artista integrado a comitiva régia, transportado em coche da Casa Real, juntamente com o seu colega Ludovice (cfr. *Fasto do Hymeneo...*, 1752, p. 67).

<sup>3</sup> Cfr. *D. João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, 1962, vol. II, em particular pp. 282, 311, 341, 357, 359, 362-364, 367-369.

<sup>4</sup> "Il Bosco Parrasio dell'Arcadia (1721-1726)", *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo* (Rocca, Sandra Vasco e Borghini, Gabriele, a cura di), Roma, Argos Edizioni, 1995, p. 140.

<sup>5</sup> Referimo-nos, especialmente, ao relato do cônsul francês em Lisboa, Montagnac, em 1732, segundo o qual o monarca português teria despedido o arquitecto, que havia sete meses dirigia a construção do Aqueduto, com um ordenado de 9000 cruzados/ano, por não ter dado aos arcos a indispensável altura (cfr. Viterbo, F., *Dicionário...*, vol. I, p. 161) e ao conhecido comentário, exarado por Milizia, segundo o qual teria regressado a Itália *con la coda fra le gambe*, por "ter feito um aqueduto por onde a água nunca conseguiu correr" [cfr. Carvalho, Ayres de, *D. João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, 1962, vol. II, p. 336, e Caetano, Joaquim Oliveira, "António Canevari", Moita, Irisalva (coord. de), *D. João V e o abastecimento de água a Lisboa*, Cat., Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1990, p. 76].

<sup>6</sup> Cfr. Pimentel, António Filipe, *Arquitectura e Poder. O Real Edifício de Mafra*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002, pp. 31-34 e 71-73.

<sup>7</sup> Sobre o sentido e amplitude das relações da Corte portuguesa na primeira metade do século XVIII com a *Cidade Eterna*, veja-se o excelente balanço proporcionado pelo catálogo, já referido, *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*.

<sup>8</sup> Cfr. Gomes, Paulo Varela, *A cultura arquitectónica e artística em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Caminho, 1988, pp. 22-23.

<sup>9</sup> Para esta matéria, bem como para a mais actual bibliografia sobre a obra italiana de Canevari, veja-se Ferraris, Paola, "Il Bosco Parrasio...", pp. 139 e 142 e n. 16 e 17. O pórtico seria passado a gravura (no contexto da basílica), de facto, por mais de uma vez, destacando-se a ilustração de Piranesi e a de Francesco Panini, de que extraímos a citação e de que o Museu Nacional de Arte Antiga possui um exemplar (inv.º 1274).

<sup>10</sup> Cfr. *idem, ibidem*, p. 139 e n. 17, 19 e 149.

<sup>11</sup> Cfr. *idem, ibidem*, p. 140.

<sup>12</sup> Cfr. *idem, ibidem* e Delaforce, Angela, *Art and Patronage in Eighteenth-Century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 65-66 e n. 239.

<sup>13</sup> Cfr. Ferraris, P., "Il Bosco Parrasio...", pp. 137-141.

<sup>14</sup> Cfr. *idem, ibidem*, pp. 141-142.

<sup>15</sup> Cfr. *idem, ibidem*, pp. 144-145 e 149-151.

<sup>16</sup> Cfr. *idem, ibidem*, p. 143, e Pereira, José Fernandes, "António Canevari", *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 107.

<sup>17</sup> Cfr. Ferraris, P., "Il Bosco Parrasio...", p. 143.

<sup>18</sup> Cfr. Pimentel, A. F., *Arquitectura e Poder...*, pp. 95-100.

<sup>19</sup> Cfr. Ferraris, Paola, "António Canevari a Lisboa (1727-1732)", *Giovanni V...*, p. 57, e *idem*, "Il Bosco Parrasio...", p. 143.

<sup>20</sup> Cfr. Ferraris, P., "Il Bosco Parrasio", p. 140.

<sup>21</sup> Veja-se *supra* nota 4.



Figura 1 – Fachada da Igreja dos Estigmas (1716).



Figura 2 – Pórtico da Basílica de São Paulo Extramuros (1725, gravura de Piranesi).

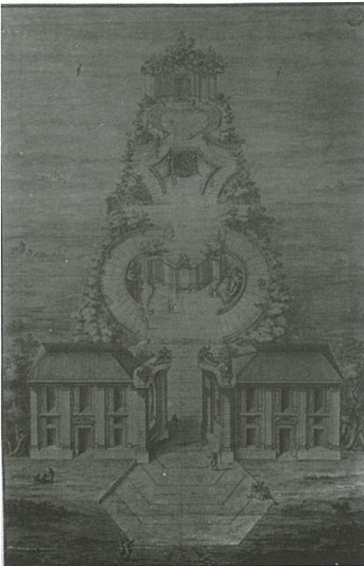


Figura 3 – Projecto da Arcádia Romana (c. 1725, Academia de S. Lucca, Roma).

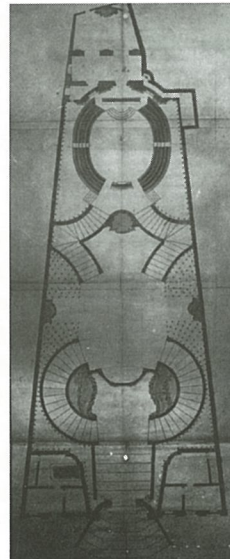


Figura 4 – Plano da Arcádia Romana (c. 1725, Academia de S. Lucca, Roma).