

F U N D A Ç Ã O   D A S   D E S C O B E R T A S



# TRIUNFO DO BARROCO

C E N T R O   C U L T U R A L   D E   B E L É M

# EXPOSIÇÃO

Comissário

José de Monterroso Teixeira

Comité Científico

Jorge Borges de Macedo

Secretariado Científico

Artur Goulart

António Alegria

Maria do Céu Grilo

Rita Lougares

Isabel Penha Garcia

Montagem e Realização Técnica

ARQUI III: João de Almeida, Pedro Ferreira Pinto,

Pedro Emaús Silva,

em colaboração com

Bernardo Pimentel e Rui Pimentel

Luminotécnica

Victor Vajão

Construção e Estruturas

Coutinho & Coutinho

Restauro

## *Desenhos e Gravuras*

Instituto José de Figueiredo

Maria Joana Campelo, Maria Gabriela Carvalho,

Marcos Diniz, Francisca Figueira, Francisco Mendonça, Filomena Pereira,

Agostinho Oliveira

Biblioteca Nacional

Carmencita Albardeiro, Maria Teresa Araújo,

Maria Conceição Casanovas, Maria de Fátima Carrilho,

Maria Joaquina Francisco, Cecília Marques,

António Patrício Neves, Isabel Silva

*Embalagem:*

Leonel Domingues, Agostinho Oliveira,

Aníbal Rodrigues, Acácio da Silva,

Casimiro de Abreu

## *Escultura*

Instituto José de Figueiredo

Ana Paula Abrantes, coordenação

Alexandrina Barreiro, Gracelina Barros,

Arménio Fontes, Elsa Murta,

Maria Filomena Rodrigues

Fundação Ricardo Espírito Santo Silva

Museu Nacional Machado de Castro

António Tavares

Museu D. Diogo de Sousa

Isabel Marques

Victor Hugo Torres

*Moldagem:*

Carlos Beloto

## *Ourivesaria*

Instituto José de Figueiredo

Belmira Maduro, coordenação

Isabel Dias Costa, Emanuela Sara Fragoço,

Carlos Gomes, Rute Guerreiro, Ana Cristina Pimentel,

Maria Conceição Ribeiro, João Salgado,

Carlos Jorge Silva, Fernão Favila Vieira

Institut Royal du Patrimoine Artistique

Gilberte Dewanckel, Françoise Urban, Philippe Wauters

*Em colaboração com:*

Américo Barreto, Stephen Crevat

## *Pintura*

Instituto José de Figueiredo

Maria Constança Fonseca, coordenação

Maria Joana Barbieri, Maria Antónia Costa,

Maria Dulce Delgado, Carlos Nunes Ferreira,

José Manuel Guerreiro, Raul Leite, Fernando Louro,

Maria Teresa Homem de Melo, Maria Teresa Noronha,

Maria Luísa Santos, Maria Cândida Silveira

*Molduras:*

Pedro José Correia, Florindo Gonçalves,

João Manuel Gordo, Sebastião Lopes,

Arlindo Mendes Silva

## *Têxteis*

Instituto José de Figueiredo

Maria José Taxinha, coordenação

Arminda Almeida, Maria Odete Barreto,

Maria Irene Borges, Beatriz Silva, Isabel Sousa Uva

## *Fotografia*

Arquivo Nacional de Fotografia, Vitória Mesquita e José Pessoa (coordenação)

Em colaboração com Sérgio Fernandes, Sofia Costa Ferrão, Ana Maria da Silva Gomes, Luísa Maria Rodrigues de Oliveira, Maria Emília Tavares

**C&L**  
CINTRA & LEAL

## *Patrocínio*

Equipamento sonoro cedido por Cintra & Leal

Esta exposição foi apresentada no Palais de Beaux-Arts em Bruxelas, de 19 de Setembro a 29 de Dezembro de 1991, no âmbito da Europália 91 Portugal

# CATÁLOGO

Comissário Científico  
José de Monterroso Teixeira

Comité Científico  
Jorge Borges de Macedo

Secretariado Científico  
Artur Goulart  
António Alegria  
Maria do Céu Grilo  
Rita Lougares  
Isabel Penha Garcia

Secretariado executivo  
Teresa Margarida Gomes

Autores  
*Textos Introdutórios*  
José Augusto Alegria  
Manuel Carlos de Brito  
A. Ayres de Carvalho  
José-Augusto França  
Marie-Thérèse Mandroux França  
Flávio Gonçalves  
J. Borges de Macedo  
Leonor D'Orey  
António Filipe Pimentel

*Entradas de Catálogo*  
José de Monterroso Teixeira  
Ayres de Carvalho  
Leonor D'Orey  
Ana Maria Batalha Reis

Design Gráfico  
Atelier B2: José Brandão / Nuno Vale Cardoso

Fotografias  
Arquivo Nacional de Fotografia  
Vitória Mesquita e José Pessoa (coordenação)  
em colaboração com Sérgio Fernandes, Sofia Costa Ferrão, Ana Maria da Silva Gomes,  
Luísa Maria Rodrigues de Oliveira, Maria Emília Tavares

Fotógrafos  
Giorgio Bordino, Vítor Branco, Laura Castro Caldas, Paulo Cintra,  
Pedro Ferreira, Francisco Matias, Carlos Pombo da Cruz Monteiro, Luís Pavão,  
José Rúbio, Arnaldo Soares, François Lahaut, Henrique Ruas  
colaboração de José Rosales de Figueiredo

Fotocomposição e selecção de cores  
Textype – Artes Gráficas, Lda.

Montagem  
Gráfiprint

Impressão  
Printer Portuguesa







# OS GRANDES EMPREENDIMENTOS JOANINOS

## António Filipe Pimentel

«**E**l Rey hé naturalm<sup>te</sup> inclinado a obras», escrevia José da Cunha Brochado, em Setembro de 1708, a propósito do jovem D. João V, que dois anos antes ascendera ao trono. E, com efeito, jamais se apostaria tanto na força persuasiva dos meios visuais, como durante o longo reinado do *Magnânimo* (1706/1750). Sob os auspícios da produção aurífera brasileira, Portugal recompunha-se das feridas deixadas pela difícil conjuntura que marcara os anos da Restauração, ao mesmo tempo que se reaproximava cultural e politicamente do velho continente, pondo assim termo ao profundo isolamento em que vivera durante a centúria de Seiscentos.

Sobretudo, porém, a realeza dispunha agora de meios abundantes para pôr em prática uma política de prestígio que permitisse reforçar internamente a autoridade da Coroa dignificando, simultaneamente, a posição do País no contexto internacional. E este constituiria, na verdade, um dos mais pertinazes objectivos do monarca, em função do qual se assistirá à dinamização em redor do trono de um complexo conjunto de mecanismos cénicos destinados a realçar o seu esplendor. É neste contexto que se enquadra o aproveitamento político das belas-artistas ao serviço do fausto cortesão ou, tão só, da grandeza régia, em conformidade com o conceito de Estado-espectáculo próprio do absolutismo monárquico<sup>2</sup>.

Próspero pelo afluxo do ouro americano e dotado, por conseguinte, de meios de pagamento substanciais, Portugal encontrava-se, todavia, esgotado pela longa luta de sobrevivência em que se vira envolvido na centúria anterior e impreparado para um desafio desta natureza por força do seu antigo isolamento, que o mantivera demasiado tempo alheio à marcha cultural europeia. A renovação estética viria assim a ser, essencialmente, obra de estrangeiros, através dos quais o País entraria em contacto com o aparatoso vocabulário do barroco internacional.

Atraídos pelas possibilidades de trabalho ou contratados expressamente para fins determinados, afluem então ao Reino – na verdade já desde finais do século XVII –, artistas das mais variadas formações, entre os quais se encontrarão por vezes reputadas figuras, ao mesmo tempo que se estabelece, com destino aos empreendimentos reais ou ao mercado particular, um activo comércio de obras de arte. A preocupação com a actualidade da informação artística e os novos critérios de exigência a que se submete a produção nacional, levarão igualmente à importação maciça de elementos gráficos, como tratados e gravuras, ou mesmo de maquetas que, juntamente com a Academia Portuguesa de Roma<sup>3</sup>, então fundada, proporcionariam aos artistas nacionais uma rápida familiarização com as fórmulas do barroco erudito europeu, que não tardaria a produzir efeitos, especialmente a partir do segundo decénio da centúria. Paralelamente e ao mesmo tempo que prolongam no exterior a imagem faustosa do soberano português, percorrem o continente desde o início do reinado aparatosas embaixadas que desempenhariam também importante papel no estabelecimento de contactos com as mais reputadas oficinas da época<sup>4</sup>.

Efectivamente, é infundável a lista dos artistas ou meros artífices que então se estabelecem em Portugal, por aqui passam ou que, mesmo sem abandonar o seu país de origem, trabalham para o Rei, a Igreja ou a nobreza cortesã. Em sucessivas vagas, introduzirão primeiro o barroco triun-

1

«Cartas de José da Cunha Brochado escriptas ao Conde de Viana», *O Investigador Portuguez em Inglaterra ou Jornal Literario, Politico*, vol. XVI, Londres, 1916, p. 120.

2

Cfr. BOTTINEAU, Yves, «Le goût de Jean V, art et gouvernement», *Bracara Augusta*, vol. XXVII, tomo II, n.º 64, Braga, 1973, *Actas do Congresso a Arte em Portugal no Século XVIII*, pp. 341/353.

3

Veja-se CALADO, Margarida, «Academia de Portugal em Roma», PEREIRA, José Fernandes (dir. de), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Presença, Lisboa, 1989, p. 18.

4

Com efeito, o enorme salto de qualidade que se observa na produção artística do reinado de D. João V, deve-se em grande parte ao empenho colocado pelo monarca na reunião de um vastíssimo acervo documental destinado a fornecer ao seu programa renovador a indispensável base de apoio. O naturalista suíço Charles Frédéric de MERVEILLEUX refere, na verdade, «uma *maquette* da Basílica de S. Pedro que, embora executada em pequena escala, ocupa um salão (do paço da Ribeira) onde também existiam todos os modelos e raridades da cidade eterna», enviados pelos agentes diplomáticos que teriam gasto «nestas bagatelas o que bastava para erigir uma magnífica catedral» («Memórias instrutivas sobre Portugal», CHAVES, Castelo Branco, *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, Biblioteca Nacional, série «Portugal e os estrangeiros», Lisboa, 1983, p. 188). Com o auxílio de elementos dispersos é, em certa medida possível formar hoje uma ideia, ao menos aproximada, da vastíssima colecção reunida pelo monarca com vista a garantir uma informação permanentemente actualizada



sobre a evolução artística europeia contemporânea e nesse sentido se revelam extremamente importantes os elementos fornecidos por Marie Thérèse MANDOUX-FRANÇA, tanto no que respeita ao riquíssimo gabinete de estampas organizado no Palácio Real (cfr. «La collection d'estampes du Roi Jean V de Portugal: un programme des *lumières joanines* en voie de reconstitution», *Congresso Internacional Portugal no Século XVIII, de D. João V à Revolução Francesa*, Lisboa, 1989, no prelo), como no que se prende com a importação de elementos gráficos e reproduções em miniatura, particularmente no que se refere à arte italiana (cfr. «La Patriarcale du Roi Jean V de Portugal, *Colóquio-Artes*, 2.ª série, n.º 83, Lisboa, 1989 e o texto introdutório sobre o mesmo assunto). Não obstante, serão talvez as palavras de Francisco Xavier da SILVA, no seu *Elogio funebre, e historico do... Fidelissimo Rey de Portugal, e Senhor D. João V*, que melhor permitem adivinhar o valor do espólio acumulado pelo monarca e que o terramoto irremediavelmente destruiu: «he incrível o grande, e precioso thesouro, que ajuntou mais o seu bom gosto, que o desejo de conservar preciosidades... as finas tapeçarias, e excellentes debuxos, com que augmentou o grande numero das antigas de Rafael, Ticiano, Rubens, e outros insignes inventores, e debuxadores... as porcelanas exquisitas da China, baixellas de prata fabricadas pelos mais famosos Mestres, que celebra o Mundo, e mandava vir de Roma, aonde florecem os melhores pinceis: as medalhas, bustos e outras raridades Romanas, e modernas, como a Fonte da praça Navona em prata. He prodigioso o numero de singularissimas estampas... Assim também ajuntou as plantas de tudo o que ha celebre no Mundo, e modellos de todas as Igrejas, e mais famosos Palacios de Roma» (pp. 266/267).

5  
Sobre as grandes coordenadas da renovação artística nacional na primeira metade do século XVIII veja-se: PIMENTEL, António Filipe, «Estilo Joanino», PEREIRA, José Fernandes (dir. de), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Presença, Lisboa, 1989, pp. 242/244.

6  
Cfr. SMITH, Robert C., «João Frederico Ludovice, an eighteenth century architect in Portugal», *Art Bulletin*, vol. XVIII, n.º 3, Chicago, 1936, p. 281.

fal, depois a gramática *rocaille* e, já nos anos terminais, o neopalladianismo italiano. Arquitectura, escultura, pintura, ourivesaria, mobiliário, mesmo a talha e o azulejo, submeter-se-ão assim aos padrões europeus e neles se formará toda uma geração de artistas portugueses que, no reinado seguinte, se encontrará apta a tomar a seu cargo os grandes empreendimentos nacionais.

Informada pelo novo gosto cortesão patrocinado pelo mecenato régio, a arte portuguesa atingiria, com efeito e dum modo geral, níveis superiores de requinte e perfeição técnica e a primeira metade do século XVIII surgiria como um período de intensa actividade artística directamente fomentada pela Coroa, empenhada em colocar o País a par dos mais importantes centros europeus<sup>5</sup>. Não obstante, serão os grandes empreendimentos arquitectónicos a mola fundamental do programa renovador proposto pelo monarca, que encontrará na sua função eminentemente pública e urbana um veículo adequado à propagação da nova imagem do poder entre o conjunto da comunidade social. Operar-se-á então uma verdadeira reconversão das bases em que assentava a produção arquitectónica nacional, sob o impacte duma nova gramática que é, fundamentalmente, a do ecletismo barroco setecentista, com destaque embora para o contributo italiano.

De facto, agindo num País obrigado por razões de conjuntura a um longo isolamento e ainda culturalmente enquadrado em premissas contra-reformistas, a grande referência estética e mesmo psicológica do *Magnânimo* seria sempre a Roma barroca e pontificia. E, na verdade, povoada de cônegos, monsenhores e *principais*, assistindo deslumbrada ao fausto quase incrível que rodeava o Patriarca e ao esplendor fabuloso das celebrações litúrgicas, a Lisboa joanina – a *Nova Roma do Ocidente* –, não sofreria apenas a influência da prestigiosa gramática ornamental italiana; adquiriria ela própria, a pouco e pouco, um incunfundível tom italiano<sup>6</sup>. Esse será, de resto, a essência do programa renovador joanino. Obras de prestígio, alimentavam-se em grande parte do recurso a técnicos e formulários exteriores à tradição nacional com a qual viriam, contudo, a constituir uma síntese original. A união íntima que mantém em relação ao País que as viu nascer encontra-se, frequentemente, ao nível mais profundo das estruturas e de uma interpretação peculiar de acordo com um modo de sentir e de entender o mundo de que o Rei fatalmente partilhava.

O conjunto monástico do Menino Deus, em Lisboa, erguido a partir de 1711, em cumprimento de um voto real, para as Mantelatas da Ordem Terceira de S. Francisco de Xabregas, constituiria o primeiro fruto dos propósitos reformistas do monarca. Mas não o seu melhor exemplo. Do complexo monástico, cuja autoria, ainda por esclarecer, tem sido atribuída a João Antunes, ao Padre Tinoco ou mesmo a Manuel da Costa Negreiros, avulta apenas a igreja onde, pelo carácter público de que se reveste, se concentra verdadeiramente o esforço decorativo. Mas é ainda uma estrutura tradicional, concebida como um polígono irregular ou, mais simplesmente, como um rectângulo de cantos cortados, abrindo para a capela-mor, definindo uma planimetria estática, sem paralelo com o dinamismo proposto pelo barroco europeu que, todavia, fizera já a sua aparição na obra inacabada de Santa Engrácia.

Não obstante, o jogo decorativo de colunas e pilastras, o ouro da talha dos altares, a pintura de perspectiva do tecto e, sobretudo, o precioso revestimento de mármore embrechados que inteiramente cobre as superfícies murais, conseguem introduzir animação num espaço a que as dimensões relativamente modestas e a tonalidade rósea que domina o ambiente emprestam um carácter de delicada intimidade, quase feminina, como conviria ao instituto a que se destinava. Sagrada



em 1737, a igreja ficaria, contudo, por concluir, faltando-lhe o remate da fachada e os campanários que certamente lhe estariam destinados. Desenhada com elegância não esconderia, contudo, reminiscências seiscentistas no emolduramento dos vãos e no aproveitamento do imponente conjunto portal-janela como elemento central da composição. Erguida em plena conjuntura da Guerra da Sucessão de Espanha e num momento em que o monarca lançava ainda as bases do programa artístico do reinado, a Igreja do Menino Deus ressentir-se-ia rapidamente do desajustamento das suas propostas estéticas em face dos desígnios renovadores alimentados pelo real mecenas que, talvez por isso, se desinteressaria da sua conclusão<sup>7</sup>.

Uma outra empresa do *Magnânimo*, reveladora desse compromisso que nos primeiros anos se estabelece entre a tradição nacional e o novo gosto patrocinado pelo monarca, mas agora em termos claramente inovadores, até pela inexistência de precedentes nacionais, é a Biblioteca da Universidade de Coimbra, cuja construção decorre entre 1717 e 1728. Uma vez mais a organização espacial, estruturada aqui através da divisão do rectângulo inicial em três quadrados comunicantes, se constitui devedora às fórmulas herdadas da centúria anterior e também aqui compete à decoração fornecer ritmo e dinamismo a um interior estático ou de frustrada movimentação, que resultará assim, verdadeiramente, numa adaptação a funções civis de conceitos estéticos de origem eclesiástica.

Tal como para o Menino Deus, desconhecemos a quem atribuir a autoria do projecto, executado sob a direcção de Gaspar Ferreira, importante figura do panorama artístico regional. Como quer que seja, a Livraria universitária faz prova de uma liberdade inteiramente nova no tratamento das superfícies, recuperando com surpreendente ousadia os ingredientes característicos do barroco seiscentista. O grandioso portal de acesso, de erudito recorte académico, ocupa agora por inteiro a fachada principal, radicalmente submetida ao seu poder ordenador, enquanto os restantes alçados, tal como foram concebidos e se conservavam ainda antes do restauro efectuado nos meados do presente século, repousavam, modelados apenas pela alvenaria e pela luz do sol que lhes penetrava as breves reentrâncias, sobre um poderoso soco de cantaria, elemento que reaparecia apenas no entablamento que, em todo o seu perímetro, remata o edifício.

Sem dispersão possível, o olhar concentra-se assim no portal, que adquire o valor de um verdadeiro arco de triunfo, estabelecendo a ligação com o interior, esplendidamente decorado, onde avultam os tectos das três salas, pintados de alegorias e perspectivas arquitectónicas e, sobretudo, o magnífico revestimento mural proporcionado pelas estantes acharoadas, compondo o mais sumptuoso conjunto de talha profana realizado em Portugal, e, sem dúvida, um dos mais notáveis da Europa<sup>8</sup>. *Bibliothèque d'or*, como lhe chamou Germain Bazin<sup>9</sup>, constituirá certamente um último e refinado produto dessa criação tipicamente portuguesa que é a igreja *toda de ouro*; mas ficaria também como um dos mais notáveis expoentes de uma *arte das bibliotecas* que atingiria em Portugal – a par da Áustria e da Alemanha meridional – a sua mais brilhante expressão, justificando plenamente as palavras de Racinski, que em 1843 a reputava «... la plus belle, la plus richement ornée que j'aie jamais visitée»<sup>10</sup>.

No mesmo ano em que nas margens do Mondego se colocava a primeira pedra da Casa da Livraria universitária, começava também a erguer-se, numa localidade próxima de Lisboa, um convento para Franciscanos da Província da Arrábida, em cumprimento, segundo a tradição, de um voto régio para alcançar sucessão no trono. O projecto do Real Convento de Nossa Senhora e Santo António de Mafra, que viria a converter-se no melhor e mais grandioso resumo das

7

Veja-se: PEREIRA, José Fernandes, *Arquitectura Barroca em Portugal*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, Lisboa, 1986, pp. 49/51; *idem*, «Resistências e aceitação do espaço barroco: a arquitectura religiosa e civil», MOURA, Carlos, «O limiar do barroco», *História de Arte em Portugal*, vol. 8, Alfa, Lisboa, 1986, pp. 54/56; BORGES, Nelson Correia, «Do Barroco ao rococó», *História de Arte em Portugal*, vol. 9, Alfa, Lisboa, 1986, p. 10; BONIFÁCIO, Horácio Manuel Pereira, «Igreja do Menino Deus», PEREIRA, José Fernandes (dir. de), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Presença, Lisboa, 1989, pp. 289/290.

8

Sobre a Biblioteca de Coimbra, o seu programa decorativo e a sua definição estética, veja-se: PIMENTEL, António Filipe, «O gosto oriental na obra das estantes da Casa da Livraria da Universidade de Coimbra», *IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*, Coimbra, 1987 (no prelo); *idem*, «Bibliotecas», PEREIRA, José Fernandes (dir. de), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Presença, Lisboa, 1989, pp. 88/92; *idem*, «A Real Casa da Livraria», CASTRO, Aníbal Pinto de (coord. de) *Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, Coimbra, 1990.

9

«La bibliothèque la plus fasteuse que j'aie jamais vue», *Connaissance des Arts*, n.º 100, Paris, 1960, p. 67.

10

Racinski, le Comte A., *Les Arts en Portugal, lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnées de documents*, Paris, 1846, p. 471.



ambições empreendedoras do monarca e do nível alcançado pela arte portuguesa no seu tempo, teria surgido por volta de 1711, uma vez que nos finais desse ano viria ao mundo a infanta Maria Bárbara, que veio a ser Rainha de Espanha, gastando-se os anos seguintes na escolha do local, compra dos terrenos, realização das plantas e abertura dos alicerces. O novo empreendimento seria confiado pelo monarca a João Frederico Ludovice, ourives alemão estabelecido em Portugal desde 1701 e que em pouco tempo viria a transformar-se no arquitecto responsável pelas principais obras do reinado<sup>11</sup>.

Com efeito, é a Ludovice que o monarca confia a construção da nova capela-mor da Catedral de Évora, cujas obras teriam início em 1716. Trata-se de uma das mais belas e equilibradas realizações da arquitectura joanina e, certamente, de um dos mais valiosos trabalhos realizados pelo seu autor, que aqui faz prova, não apenas de notável ciência da sua arte, como de invulgar sensibilidade na articulação da moderna estrutura com a venerável mole do edifício gótico em que se inscrevia a sua intervenção. Respeitando as coordenadas de altura e largura fornecidas pela nave, limitar-se-ia a prolongar o comprimento, proporcionando assim o espaço necessário às sumptuosas celebrações litúrgicas do culto barroco.

Sagrada em 1746, a grande ousia caracteriza-se exteriormente por uma erudita sobriedade no tratamento das superfícies, articuladas em corpos sobrepostos ornamentados de pilastras jónicas e compósitas, coroando-se de uma balaustrada pontuada de fogaréus. Seria, porém, interiormente que os recursos decorativos de Ludovice melhor se evidenciariam, numa explosão luxuriante de mármore coloridos que rematam, com um esplendor de tabernáculo, a perspectiva definida pela longa nave. Esculturas do paduano João António Bellini<sup>12</sup> e uma magnífica tela de Agostinho Masucci representando a Assunção da Virgem<sup>13</sup>, completariam o conjunto<sup>14</sup>.

Todavia, nesses anos iniciais, é ainda em Lisboa que o monarca concentra o melhor das suas energias e ambições. Desde 1707, na verdade, que decorriam no Paço da Ribeira remodelações de vulto, especialmente na Capela Real, cuja estrutura eclesiástica o Rei se esforçava por engrandecer e que constituía um dos pólos da sua política de prestígio. Cedendo às pressões da Coroa portuguesa, o pontífice elevava-a a Colegiada em 1710 e em 1716 a Basílica Metropolitana e Patriarcal, convertendo-a assim numa sumptuosa miniatura do próprio Vaticano. A partir de então, o soberano não deixaria jamais de pensar na erecção de um grandioso complexo de Palácio Real e Basílica Patriarcal que constituísse o verdadeiro emblema de um poder em cuja estruturação se englobava agora o aparelho eclesiástico, sem os inconvenientes que a remodelação do velho Paço, produto de contínuos acrescentos realizados ao longo dos séculos, sempre levantaria. Com esse fim se dirige a Lisboa em 1719, aí permanecendo durante seis meses, o grande arquitecto italiano Filipe Juvara, que chega a elaborar os planos de um espectacular e cenográfico conjunto de Palácio e Sé Patriarcal, alcandorado sobre o Tejo, numa zona limítrofe da capital conhecida por Buenos Aires. Dificuldades ainda mal esclarecidas motivariam o adiamento dos projectos, continuando a aproveitar-se, na medida do possível, a antiga Capela Real e aí se assistirá nos anos seguintes, tal como no próprio Paço, a grandiosos trabalhos de renovação e ampliação, sob a direcção de Ludovice, mas contando igualmente, entre 1728 e 1732, com a colaboração de outro arquitecto italiano: António Cannevari<sup>15</sup>.

De facto, muito embora o ambicioso sonho da Patriarcal não chegasse nunca a realizar-se, não deixaria, por isso, de constituir uma referência da maior importância para a compreensão da sua actividade de monarca-construtor, que o acompanharia em toda a sua vida. Efectivamente, é a Patriarcal que se divisa por detrás da aquisição, em 1726, da Quinta de Belém, que a pouco e

11

Veja-se SMITH, Robert C., ob. cit., e PEREIRA, José Fernandes, «João Frederico Ludovice», *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Presença, 1989, pp. 265/269.

12

Veja-se PEREIRA, José Fernandes, «João António Bellini», *ibidem*, p. 78.

13

Veja-se: ESPANCA, Túlio, «Arte e artistas em Évora no século XVIII», *A Cidade de Évora, Boletim da Comissão Municipal de Turismo de Évora*, vol. VII, n.º 19/20, Évora, 1949, pp. 77/81.

14

Cfr. *idem*, *Inventário Artístico de Portugal - Concelho de Évora*, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1985, pp. 30/33 e PEREIRA, José Fernandes, «João Frederico Ludovice», p. 266.

15

Veja-se PEREIRA, José Fernandes, «António Cannevari», *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Presença, Lisboa, 1989, pp. 107/108 e PEREIRA, Paulo, «Torre do Relógio», *ibidem*, pp. 403/404.



pouco alcançaria as proporções de um vastíssimo domínio territorial e ainda em 1745, já gravemente enfermo, encomendava o Rei a Ludovice os planos – por isso, mesmo abandonados, de uma nova Patriarcal *capaz de rivalizar com S. Pedro de Roma*, que deveria erguer-se agora na extremidade norte do Bairro Alto<sup>16</sup>. E é igualmente a essa ideia central que se submetem as reformas realizadas no Paço da Ribeira que constituirão, afinal, a tradução possível de ambições que os circunstancialismos epocais obrigariam a adiar eternamente.

Retomando os trabalhos empreendidos nos primeiros anos do reinado, as décadas de 30 e 40 assistem a grandiosas remodelações na residência régia, centradas fundamentalmente na zona norte, em torno da capela palatina, definitivamente convertida em Sé Patriarcal e nessa condição novamente sagrada em 1746. O velho templo, remodelado e integralmente redecorado com rara magnificência, converter-se-ia no eixo dinamizador de um vasto complexo arquitectónico, onde a parte civil e a eclesiástica se fundiam, em redor de uma vasta praça – o *Largo da Patriarcal* – evidenciando claros objectivos urbanísticos. Todavia, destruído pelo terramoto de 1755, não é hoje fácil visualizar em toda a sua extensão o alcance das reformas empreendidas pelo monarca num edifício que, para todos os efeitos, constituiria sempre o cenário sobre o qual decorre a sua acção<sup>17</sup>.

Por esses anos, contudo, outros empreendimentos beneficiavam também do patrocínio régio, como é o caso do Aqueduto das Águas Livres, colossal construção de 19 km de comprido, transpondo os vales de Alcântara e das Amoreiras, em direcção à capital, cuja carência de água potável procurava resolver. Iniciados os trabalhos em 1731, prolongar-se-iam até 1834, data em que efectivamente terminam as obras na *Mãe de Água*. Mas já em 1748 se festejava a entrada da água na cidade, com a inauguração do arco das Amoreiras, o último de uma série impressionante de cento e nove que, na travessia do vale de Alcântara, atingiriam uma altura verdadeiramente notável.

A direcção das obras compete originalmente a Cannevari dispensado, porém, ao cabo de seis meses, em circuntâncias algo controversas. A partir de 1733 decorrem sob orientação de Manuel da Maia, substituído em 36 por Custódio Vieira, por cuja morte passaria a dirigi-las o arquitecto húngaro Carlos Mardel, responsável pela conclusão do aqueduto, bem como pela traça do arco triunfal das Amoreiras e da *Mãe de Água*. Para além dos evidentes critérios utilitários que presidiram à erecção da grandiosa mole, não deixaria esta de revelar igualmente preocupações estéticas, patentes numa deliberada aposta na pureza dos volumes revelada na sucessão rítmica das arcarias<sup>18</sup>, bem como no arco das Amoreiras e na *Mãe de Água*, exemplares notáveis da arquitectura joanina.

Proposta *esclarecida* de um príncipe *iluminado*, zeloso da felicidade dos seus povos, a obra das Águas Livres não deixaria também de constituir pretexto para exercícios urbanísticos, quer através dos chafarizes de distribuição que ao longo do século iriam surgindo pela capital como focos de organização espacial<sup>19</sup> quer, sobretudo, pelo projecto irrealizado de Manuel da Maia, da criação de uma nova zona da cidade, integrando o trecho terminal do Aqueduto num vasto conjunto monumental, centrado num novo Palácio Real a erguer entre Buenos Aires e S. João dos Bem Casados<sup>20</sup>. Construção quase ciclópica, «un chef-d'œuvre de l'art» como reconhecia Courtils em 1755<sup>21</sup> ou, como escrevia Murphy já nos finais do século, «one of the most magnificent monuments of modern construction in Europe... not inferior, perhaps, to any Aqueduct the ancients have left us»<sup>22</sup>, ficaria sempre como um dos mais válidos testemunhos das propostas renovadoras do monarca.

16

Cfr. PIMENTEL, António Filipe, *O Real Edifício de Mafra, arquitectura e poder*, Coimbra, 1990, tese de Mestrado policopiada em História Cultural e Política da Época Moderna apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Parte II, cap. 3, «Um Palácio para o Rei».

17

Cfr. *idem, ibidem e* MANDROUX-FRANÇA, Marie Thérèse, «La Patriarcale du Roi Jean V de Portugal».

18

GOMES, Paulo Varela, *A cultura arquitectónica e artística em Portugal no século XVIII*, Caminho, Lisboa, 1988, p. 18.

19

CORREIA, José Eduardo Horta, «Urbanismo», PEREIRA, José Fernando (dir. de), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Presença, 1989, p. 509.

20

Sobre a obra do Aqueduto, veja-se: ROSSA, Walter, «Aqueduto das Águas Livres», *ibidem*, pp. 19/21.

21

BOURDON, Albert-Alain, «Notes à la Description de Lisbonne du chevalier des Courtils», *Bulletin des Études Portugaises*, Institut Français au Portugal, Nouvelle Série, tomo 26, Lisboa, 1965, p. 157.

22

MURPHY, James, *Travels in Portugal... in the years 1789 and 1790*, London, 1795, p. 179.



23  
Cfr. ARGAN, Giulio Carlo, *L'Áge Baroque*, Skira, Génève, 1989, p. 30.

24  
Veja-se: «Descrição da Cidade de Lisboa (1730)», CHAVES, Castelo Branco, ob. cit., p. 47 e SEQUEIRA, Gustavo de Matos, «A cidade de D. João V», *D. João V, conferências e estudos comemorativos do segundo centenário da sua morte*, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1952, p. 47.

25  
Veja-se: BRAZÃO, Eduardo, *Diário de D. Francisco Xavier de Menezes, 4.º Conde da Ericeira*, Coimbra, 1943, p. 85.

26  
Cfr. SILVA, Francisco Xavier da, ob. cit., 235.

27  
Cfr. SEQUEIRA, Gustavo de Matos, ob. cit., p. 57.

28  
MERVEILLEUX, Charles Frédéric de, ob. cit., p. 216.

29  
Veja-se: PIMENTEL, António Filipe; «Absolutismo, Corte e Palácio Real: em torno dos palácios de D. João V», *Arqueologia do Estado, 1.ª Jornadas sobre formas de organização e exercícios dos poderes na Europa do Sul, séculos XIII-XVIII*, História & Crítica, Lisboa, 1988, vol. II, pp. 703/705.

30  
Cfr. FERRÃO, Leonor, «Palácio, Convento e Igreja de N. Senhora das Necessidades», PEREIRA, José Fernandes (dir. de), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Presença, Lisboa, 1989, pp. 312/313.

31  
Cfr. *idem, ibidem*, pp. 313/314 e *idem*, «Obelisco», *ibidem*, pp. 325/326.

Aqui e além, mais pontual que sistematicamente, é certo, Lisboa assiste, na verdade, a experiências urbanísticas que se esforçam por transformar a cidade ainda medieval que D. João V herdara, numa verdadeira capital, capaz de corresponder às suas ambições, em função de um modelo ideológico e representativo que encontrava na Roma seiscentista o seu maior expoente<sup>23</sup>. Alguns desses projectos, à semelhança dos planos de Juvara, nunca chegariam a concretizar-se, como é o caso do cais monumental que o Rei pretendia construir a todo o comprimento da cidade, que avançaria assim sobre o próprio rio<sup>24</sup>, bem como do novo bairro, cortado de ruas arborizadas em redor de um largo e respectiva fonte, que sonhava erguer em S. Pedro de Alcântara<sup>25</sup>. Procede, porém, ao alargamento de várias artérias, regularizando desse modo a malha urbana<sup>26</sup> e, novamente em Alcântara, deixaria a robusta muralha que ainda se conserva e os dois terreiros-belvederes<sup>27</sup> sobre os quais haveria de expandir-se uma Lisboa que, apesar de tudo e segundo os estrangeiros, «de dia para dia ganhava em beleza»<sup>28</sup>.

Nessa mesma zona surgiria, aliás, na última década do reinado, um novo complexo arquitectónico que constitui, provavelmente, o mais conseguido contributo urbanístico legado pelo *Rei-Magnânimo* à sua capital e, em todo o caso, o único ainda subsistente: o Palácio-Convento das Necessidades. Trata-se de um vasto edifício, composto de capela, *hospício* (entregue em 1750 à congregação do Oratório) e residência real, destinada ao que parece a moradia das Rainhas viúvas<sup>29</sup>, erguido a partir de uma pequena ermida, nos anos que se seguem a 1742, em consequência da enfermidade que atacara o monarca e da sua devoção à Senhora das Necessidades, venerada no modesto templo. Obra provável de Custódio Vieira, muito embora seja ainda pouco claro o problema da sua autoria<sup>30</sup>, o conjunto monumental, de plasticidade notável, articula-se em torno da Capela que, embora excêntrica, constitui o eixo visual e a chave de toda a composição arquitectónica e urbanística, estruturada em função de uma ampla praça, concebida como um terraço sobre o rio, cuja monumentalidade sublinha uma elegante fonte/obelisco, claramente referenciada a protótipos romanos<sup>31</sup>.

O período joanino terminaria, de resto, com uma obra de grande categoria, mas absolutamente estranha à tradição nacional: trata-se da Capela de S. João Baptista erguida na Igreja de S. Roque, inteiramente realizada em Roma pelos arquitectos Niccolò Salvi e Luigi Vanvitelli, ao último dos quais pertence a autoria do projecto. Encomendada em 1742, era montada pela primeira vez em 1744, ainda em Roma, na Igreja de Santo António dos Portugueses, a fim de receber a consagração das próprias mãos do pontífice reinante, Bento XIV. Transportada para Lisboa, onde chega em 47, a sua colocação no local definitivo realizar-se-ia a cargo de uma equipa técnica também romana, na qual se distinguiria Alessandro Giusti que em Portugal assumiria depois a direcção das obras escultóricas da Basílica de Mafra.

Verdadeiro escrínio de materiais preciosos – lápis-lazúli, ametista, jade, pórfiro, alabastro, brecha antiga, diásporo, *sarabrezza*, bronze, mosaico, etc. –, a Capela de S. João Baptista (onomástico do Rei) e a sua magnífica colecção de alfaia litúrgicas realizadas nas mais prestigiosas oficinas romanas constitui, não apenas um monumento de refinada elegância e de extraordinária beleza plástica e um dos mais importantes núcleos da arte italiana setecentista em toda a Europa, como um dos melhores exemplos das propostas estéticas do monarca e da sua constante exigência de qualidade. Mas a Capela vantitelliana anunciava também em Portugal o neoclassicismo e, com ele, as opções que iriam dominar a época seguinte. Ironicamente, o *Magnânimo* não chegaria nunca a vê-la instalada no local que lhe era destinado, facto que ocorreria já depois da sua morte, em 1752. Esse notável tesouro da arte italiana, tal como a mensagem que trazia



implícita, transpunha assim, simbolicamente, as fronteiras do reinado, projectando a sua influência, na segunda metade da centúria, em numerosas obras de artistas nacionais<sup>32</sup>.

A época joanina encontraria, contudo, o seu melhor emblema e o mais significativo resumo das suas potencialidades e ambições, num edifício que constituiria, simultaneamente, o maior empreendimento artístico do reinado: o Palácio-Convento de Mafra. A construção, iniciada em 1717, como vimos, sob a direcção de Ludovice, consistiria inicialmente num pequeno convento para 13 religiosos franciscanos da província da Arrábida, produto de um voto feito pelo monarca para alcançar a sucessão. À medida, porém, que os desígnios régios se vão sistematizando com clareza, o plano inicial vai também sofrendo alterações, a que não serão estranhas as dificuldades encontradas pelo Rei em impor à capital o seu programa renovador. D. João V transferiria, desse modo, para Mafra, o sonho frustrado da Patriarcal e o humilde instituto monástico dos primeiros anos converter-se-ia, a breve trecho, numa gigantesca mole arquitectónica de quase 40 000 m<sup>2</sup>, composta de Basílica, Palácio Real e Convento e susceptível de albergar não 13, mas 300 franciscanos. Caberia assim a Mafra fornecer a tradução retórica de um poder que apostava deliberadamente nas virtualidades persuasoras dos mecanismos imagéticos.

O grandioso complexo palatino – pois é, verdadeiramente, de um Palácio que se trata – estrutura-se com base em dois rectângulos justapostos, definindo um conjunto de configuração aproximadamente quadrada, virando ao poente uma fachada de clara feição urbana, onde têm sido apontadas similitudes com o prospecto principal da *Piazza Navona*. O alçado, de impressionante monumentalidade, articula-se em função da Basílica, que ocupa uma posição axial e constitui, simultaneamente, o elemento separador e o ponto de fusão de dois organismos absolutamente idênticos na sua definição estética, como institucional: os Palácios (as *Casas*) do Rei e da Rainha que, para norte e para sul, se estendem em direcção a dois pavilhões angulares que prolongam, a seis léguas de distância, a memória do Paço da Ribeira. A função simbólica desempenhada pela Basílica ao nível da fachada principal é retomada, no extremo oposto do edifício, pela Biblioteca, vasta dependência cruciforme, à qual compete reunir de novo os dois sectores de que se compõe a residência régia, que envolve assim, num amplíssimo abraço, a zona conventual, articulada em torno de um vasto pátio ajardinado (o *jardim do buxo*), ele próprio notável exemplar de arquitectura urbana.

As sugestões romanas, presentes em toda a construção mas, muito especialmente, na Basílica, fundem-se no interior do vastíssimo conjunto monumental, com um legado ibérico, nem sempre fácil de captar, mas que indubitavelmente informa essa ideia de poder que em Mafra alcançaria a sua máxima consagração plástica e que, em última análise, justifica a enorme carga ideológica que se desprende de todo o edifício. Verdadeiro emblema do reinado joanino, Mafra constitui, de facto, não apenas a mais ambiciosa realização do *Rei-Magnânimo*, como a mais eficaz demonstração dos propósitos renovadores que o animavam, apoiados numa constante exigência de qualidade, que haveria de transformar o gigantesco paço-conventual num ponto de referência para todo o barroco do sul do País. Mas, sobretudo, numa extraordinária escola, onde se formaria a notável geração de arquitectos, engenheiros e técnicos de toda a ordem, que permitiriam a Portugal, algumas décadas mais tarde, reerguer sozinho das cinzas a sua capital<sup>33</sup>.

32

Veja-se, RODRIGUES, Maria João Madeira, «Aspectos da definição estética da Capela de São João Baptista», *Boletim Cultural da Junta Distrital de Lisboa*, n.º 81, Lisboa, 1975 e *idem*, *A Capela de S. João Baptista e as suas colecções na Igreja de S. Roque, em Lisboa*, Inapa, s.l., 1989.

33

Veja-se: CARVALHO, Ayres de, *D. João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, 1960/62, 2 vols.; PEREIRA, José Fernandes, *A arquitectura Barroca em Portugal*, pp. 53/68; *idem*, «Igreja, Palácio e Convento de Mafra», *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Presença, Lisboa, 1989, pp. 272/276, PIMENTEL, António Filipe, *O Real Edifício de Mafra, arquitectura e poder*.