

Uma Capela para o rei de Portugal: história controversa de uma Encomenda Prodigiosa

1. História, lenda e historiografia

A história da Capela de São João Batista começa formalmente em 26 de outubro de 1742, com a comunicação, ao embaixador de Portugal em Roma, comendador Manuel Pereira de Sampaio, por parte do P.^o João Baptista Carbone, astrónomo e matemático ilustre e secretário de D. João V para as múltiplas matérias que corriam na Cidade Eterna (entre as quais as artísticas), referindo que «[p]ara se ornar uma capella dedicada ao Espírito Santo e a S. João Baptista, que esta na Igreja de S. Roque, da Casa professa dos Padres da Companhia d'esta Corte, quer S. Magestade se faça logo um desenho pelo melhor architecto, que presentemente se acha em Roma.»¹. Iniciava-se, por esta via, um extravagante processo, que haveria de culminar em 26 de Julho de 1747, em Civitavecchia, com o embarque, a bordo de três navios, da sumptuosa encomenda, a que havia entretanto acrescido o competente *tesouro*, e que, transportando ainda um grupo de técnicos que deveriam assegurar a respetiva montagem², aportaria pacificamente em Lisboa a 1 de setembro imediato. Este insólito *modus operandi* — a aquisição externa de toda uma obra de arquitetura, em articulação com um conjunto de alfaias de extraordinária riqueza e extensão, com ulterior montagem *in situ*, peça por peça (bem como as somas exorbitantes exigidas por semelhante operação) —, a despeito do precoce reconhecimento de ser a Capela de São João Batista em São Roque um conjunto artístico de inquestionável valia e, desde logo, da percepção de se tratar do mais importante e coerente acervo de arte italiana do seu período no exterior³, contribuiria poderosamente para desfocar a sua compreensão, a um tempo do ponto de vista histórico e do historiográfico. Nesse sentido, se a história da Capela nasce com a instrução emanada por Carbone, a lenda (contaminando a história) ter-se-á fixado com as referências contidas por Fr. Cláudio da Conceição, operoso autor do *Gabinete Histórico*, na sua qualidade de «cronista-mor do Reino», já nos inícios do século XIX.

Segundo este, visitando o monarca a antiga igreja inaciana, «em hum dos muitos dias, que alli ia assistir ás solemnidades, que eram feitas pelos dictos Padres», haveria reparado no contraste existente entre o luxo ostentado pela generalidade das capelas, todas elas «muito asseadas, e ricas» e o mísero aspeto da que era dedicada a São João Batista, fronteira à do Sacramento, junto à cabeceira, ao lado do Evangelho. Indagando razões, ficaria a saber ser aquela a única que não dispunha de irmandade que cuidasse «da sua decência e do seu culto», sendo «esse o motivo

pp. 18-19

Esquisso para o Palácio Real e Igreja Patriarcal de Lisboa, 1719 (pormenor)
Filippo Juvarra

Des. à pena a tinta castanha, quadricula a lápis

Palazzo Madama — Museo Civico d'Arte Antica, Turim (inv. 1860/DS, vol. 1, fl. 98, des. 158)

Fig. 1

Primeiro projeto para a fonte batismal da Basílica Patriarcal, [1743] (pormenor)

Luigi Vanvitelli

Des. à pena a tinta sépia, aguarelado a ouro brunido, realçado

a têmpera branca e diversas cores

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (inv. 171 Des.)

da sua pobreza», já que os padres «nesse tempo eram tão pobres, e o não podião fazer». Em vista do que, e em particular por se tratar do seu santo patrono — «visto esta capella ser do Sancto do meu nome», teria afirmado —, decidiria o Rei tomá-la sob o seu direto cuidado e proteção, ordenando em conformidade que se tirassem medidas «pelos seus Architectos» e se enviassem a Roma, com o fito de aí fazer realizar «huma Capella de Mosaico, o melhor que fosse possível».

Assim, pois, construído o modelo competente, e aprovado este, «mandou logo para Roma grandes somas de dinheiro para a factura della», a qual, uma vez concluída, «se armou interinamente na Igreja de S. Pedro em Roma até à cimalha Real, e nella, depois de sagrada, offereção o primeiro sacrificio a Deos o Sanctissimo Padre Benedicto XIV». Desmontada, seria remetida para Portugal e, enfim, erguida no local que lhe era destinado, desvendando-se ao público pela primeira vez em 13 de janeiro de 1751 — tarde demais, porém, para que D. João V, falecido quase seis meses antes, pudesse ainda contemplá-la⁴. De então para cá, e admirada embora geralmente pelo luxo indeclinável e pela objetiva mestria da execução — como escreveria Sousa Viterbo, na que seria a primeira tentativa de ensaio historiográfico sobre o singular empreendimento, redigida já em inícios do século XX, a Capela, além de proporcionar, inquestionavelmente, um «goso ineffavel para os sentidos», poderia sempre constituir «escola pratica para os artistas e até um museu geológico pela riqueza e variedade dos materiais de que é formada»⁵ —, quedar-se-ia para as gerações futuras como supremo produto da proverbial *liberalidade* do munífico soberano e do seu apego às coisas do culto, ao mesmo tempo que, do ponto de vista estético, «informada, quanto a espírito e sentimento, por uma cultura italiana», seria assumida pela historiografia como «peça isolada no contexto artístico português», como afirmaria Maria João Madeira Rodrigues, no amplo estudo que lhe dedicou⁶.

De facto, analisada de um ponto de vista estritamente filológico (no pano documental ou formalista), quando não mesmo ideológico (enquanto metáfora exemplar do consagrado desperdício da riqueza nacional em obras improdutivas que haveria de colar-se ao cliché do Rei Magnânimo), a Capela escaparia sempre a uma abordagem de índole *compreensiva*, em relação ao conjunto de coordenadas que se entrecruzam na sua génese e execução, originando, por essa via, o seu isolamento epistemológico, do ponto de uma história da arte em Portugal, assente numa genérica não compreensão do papel que efetivamente representaria, a um tempo no plano estético e no do processo histórico (ou histórico-artístico) em que se inscreve e em relação ao qual, de igual modo, constitui testemunho do maior relevo. Assim, ao declinar o século XX e a despeito do consolidado reconhecimento que paulatinamente se opera em relação à incontroversa qualidade estética do conjunto formado pela Capela com o seu tesouro, insistir-se-ia, por parte da historiografia, no entendimento do seu carácter espúrio em relação a uma história da arte portuguesa entendida em sentido estrito, pela sua natureza original de obra de importação — «peça isolada no contexto artístico português» —, quedando-se, desse modo, como obra alheia à *tradição* nacional. Com as inevitáveis consequências daí decorrentes ao nível da sua remissão para um lugar periférico nas preocupações dos investigadores.

De resto, interpretada mais como *objeto de arte* que como obra de arte — um capricho real que os *quintos* do Brasil haviam permitido e que, como tantos outros, a tragédia

do Terramoto, poucos anos mais tarde, haveria de consumir —, a sumptuosa capela serviria, nessa perspectiva, essencialmente de ilustração de uma visão estética (que se colaria ao próprio sentido com que era tradicionalmente encarado o mecenato artístico joanino) «em que conta sobretudo o interior, pela riqueza da decoração, pela atmosfera sensual», como escreveria José-Augusto França: o qual, contudo e noutra perspectiva, não deixaria de sublinhar também o seu relevo do ponto de vista arquitetónico (enquanto criação de outras paragens, mais críticas e evoluídas), enquanto «monumento que anuncia já o neoclassicismo»⁷. E nessa premissa assentaria o entendimento de Paulo Varela Gomes de representar o diálogo luso-romano que envolveu a sua execução, revelado por Sousa Viterbo (e constitui peça-chave na inteligência da matéria), ilustração cabal (e violenta) da oposição estética entre a tradição barroca nacional, conservadora, e os pressupostos classicizantes e renovadores que, então, dominariam já em Roma a criação artística⁸.

Efetivamente, e exceção feita ao contributo precoce (e longamente isolado) de Robert C. Smith — ao valorizar, no referido diálogo, o contributo nacional (e, por essa via, a relevância da Capela do ponto de vista de uma história da arte portuguesa)⁹ —, seria já em anos próximos e no quadro da progressiva reavaliação da ação artística e, em geral, da governação de D. João V e dos desígnios estratégicos que a uma e outra nortearam (e onde caberia igualmente a Smith um papel pioneiro) que a Capela de São João Batista — a par de outras realizações de interpretação historicamente controversa (como Mafra), ou sobre as quais pesara um silêncio secular (como a Patriarcal) — viria a conhecer uma atenção renovada e crítica, num quadro historiográfico cuja base internacional pouco a pouco se iria alargando: com especial relevo para o contributo de Jörg Garms, que, já recentemente, promoveria a que seria, seguramente, a mais rigorosa análise até então produzida de um ponto de vista estritamente formal e científico: à luz da qual não teria dúvidas em afirmar a seu respeito ser ela «forse la cappella più ricca mai costruita. [...] Uno scrigno di straordinaria eleganza e unità»¹⁰. Será, pois, em fim de contas, neste contexto — isto é, entendendo que o pequeno e sumptuoso templo se perfila, afinal, igualmente isolado (pelo esplendor sem precedentes dos materiais e pelo nível de coerência e elegância atingido) ainda no ambiente italiano de referência — que será útil analisar o processo da encomenda artística. Operação que parece obrigar a descentrar o enfoque da matéria de um ângulo estritamente fixado nas preocupações tradicionais da História da Arte — com vista a tentar compreender o seu real significado precisamente como produto artístico. E, nesse desígnio, o esclarecimento da enigmática gênese da singular empresa parece revestir-se de importância central. Para tal, porém, importará empreender a análise do que sobre a matéria nos reporta a tradição historiográfica, enumerando, seguidamente, o que a partir da própria História se pode apurar — iniciando necessariamente a operação a partir da consolidação da lenda original.

2. Política, diplomacia e devoção

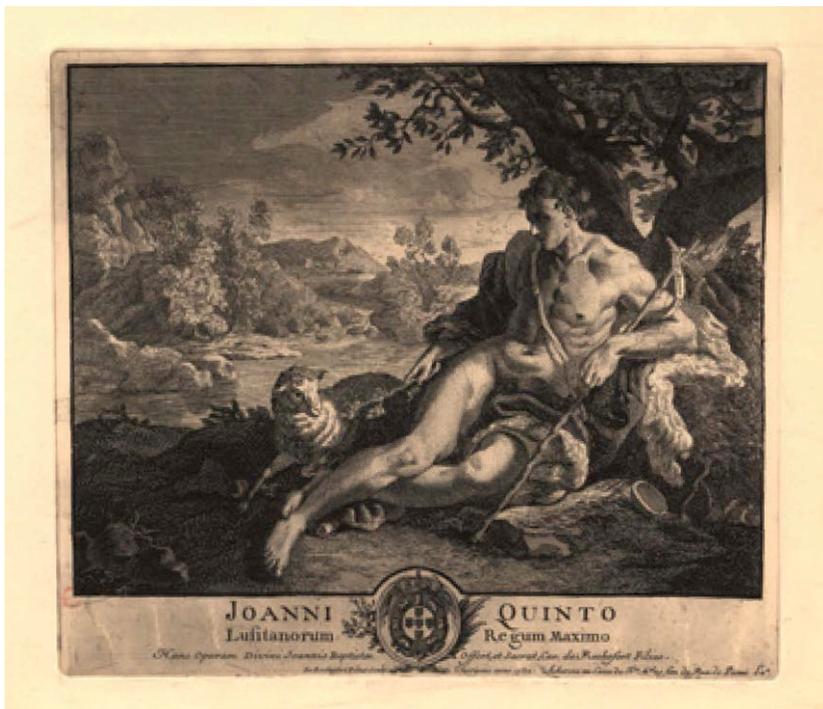
Sucedo que o piedoso relato, fixado nas páginas de Fr. Cláudio da Conceição, não resiste realmente a uma leitura crítica: desde a peculiar e longa distração do Rei

Magnânimo — por regra tão atento em matérias artísticas e litúrgicas — em relação à modéstia de um recinto integrado numa igreja que amiúde frequentava («em um dos muitos dias, que alli ia assistir às solemnidades», escreveria, e confirmam-no as fontes do roteiro cortesão), à invocada penúria dos padres inacianos («nesse tempo tão pobres»), mesmo à consagração pontifícia em São Pedro de Roma (a Capela seria, de facto, objeto dessa suma distinção, mas na Igreja de Santo António dos Portugueses¹¹), são recorrentes os elementos controversos na informação transmitida por Fr. Cláudio. Demasiado até, aparentemente, para episódio apesar de tudo ainda recente, e dever-se-á, talvez, à singularidade do empreendimento — se não mesmo a eventual conveniência justificativa — essa aura mitográfica tão cedo esboçada.

Entre todos, porém, avulta particularmente aquele que constitui o alicerce fundamental da narrativa: o facto de o pequeno recinto ser dedicado ao santo patrono do monarca («visto esta capella ser do Sancto do meu nome», teria dito o Rei)¹². Ora, não escaparia a Sousa Viterbo e emerge claramente da documentação que «a lenda parece não ter fundamento, pois a capella anterior não tinha por padroeiro São João, mas era dedicada ao Espírito Santo»; invocação essa, de resto, que, com a de Nossa Senhora, que se lhe acrescentaria, viria a sobreviver na capela joanina¹³ (Fig. 3).

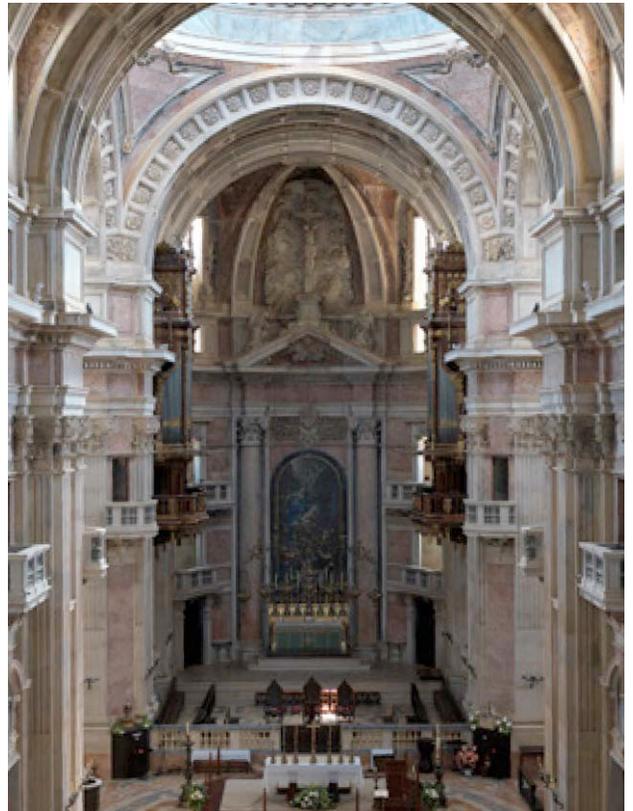
Em semelhante contexto, parece claro que a associação à pequena dependência do tau-maturgo do monarca (afinal, a invocação que perduraria na memória comum) resultaria claramente do desejo real, inscrevendo-se no processo de uma nova fundação e apropriação por parte deste, apenas inteligível, pois, num quadro de exaltação régia, que não poderá, aliás, deixar de aproximar-se da produção, anos antes, por Quillard e Rochefort,

Fig. 3
[Alegoria a D. João V (São João Batista)]
Charles de Rocheford (grav.),
Pierre-Antoine Quillard (inv.),
Grav., Lisboa, 1732
Água-fruta, preto e branco
27,8 cm × 32,1 cm (matriz)
Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa
(cota E.693A)



da enigmática estampa designada «Alegoria a D. João V», mas figurando, justamente, o *Percursor*: e que, objetivamente, não poderá deixar de confrontar-se com essoutra síntese simbólica que, dois séculos antes, assimilara já o seu avô D. Manuel I ao próprio *Emanuel*¹⁴ — com as consequências inerentes do ponto de vista do reconhecimento de que a nova capela revestiria, desde o início, um explícito e deliberado valor político. A evocação metafórica do soberano, através do culto prestado ao último dos Profetas, e que a persistência da invocação do Espírito Santo mais não fazia, de facto, que reforçar, conferiria, assim, à preciosa capela, um valor evidentemente acrescido em relação ao contexto de fundação devota, que seria aparentemente o seu. A sua realização — e, por conseguinte, o partido estético seguido — inscrever-se-ia, desse modo (tal como, começa a perceber-se, a generalidade das manifestações da sua proverbial *liberalidade*), mais do que no mero quadro da piedade régia, no de uma exaltação pragmática da própria realeza, onde, além da *virtus*, se não perde de vista a *utilitas* da assimilação da Monarquia à ordem sobrenaturalmente estabelecida e em cujo contexto o programa arquitetónico da capela-mor da Real Basílica de Mafra (enquadrando, na tradição medieval dos *ofertantes*, a grande pala do retábulo, nas duas ordens de tribunas reais¹⁵) constitui também fundamental etapa (Fig. 4). A consciência desta realidade obrigará, assim, a observar a uma nova luz todo o complexo processo construtivo do sumptuoso recinto, bem como as opções que

Fig. 4
Capela-mor da Real Basílica de Mafra



nesse âmbito foram tomadas, contribuindo, do mesmo passo, para iluminar as zonas sombrias da intrincada questão da(s) autoria(s) e, desse modo, debelar a longa controvérsia que, a seu respeito, recorrentemente envolveria os historiadores da arte. E um facto parece hoje inquestionável: o de não ser correta a afirmação tradicional (e longamente consensual) de constituir esta «peça isolada no contexto artístico português»¹⁶. Afirmação somente justificada pelo manto de sombra que, por longos anos, desceria sobre a empresa que ocupa o epicentro do sistema simbólico e ideológico da monarquia de D. João V (por essa via justificando a centralidade que igualmente ocupa do ponto de vista do investimento estético e financeiro): a Basílica Patriarcal, instituída em 1716 e sediada na Capela Real do Paço da Ribeira. E que precisamente assistiria, a partir de inícios da década de 1740 — e sob a direcção daquele que seria, ao longo de todo o reinado, o grande instrumento da política artística joanina, o arquiteto-ourives alemão João Frederico Ludovice —, a uma espetacular renovação, que redundaria numa nova sagração, em 1746: um ano antes da conclusão da Capela, embarcada em julho de 1747 para Lisboa.

De facto, o que se sabe hoje sobre essa magna empresa (que incluía o próprio complexo patriarcal adjacente, configurando, pelo recurso ao revestimento precioso de pedras duras, levado a cabo com o auxílio das grandes oficinas romanas de ourives, bronzistas, escultores, pintores e de um sem-número de especialidades artísticas e artificiais, o tema arquitetónico que Fr. Cláudio designa por *capelas de mosaico*) obriga a reconhecer, tanto pela quase incrível similitude de partido e opções estéticas¹⁷ como pela escala, na verdade incomensuravelmente superior, consistir a capela de São Roque, em fim de contas, tão-somente uma *fase anexa*, para usar a expressão de Marie-Thérèse Mandroux-França, a quem se deve um trabalho pioneiro na exumação desse extraordinário empreendimento real¹⁸: uma sua extensão, por assim dizer, cuja sobrevivência tem hoje para nós o valor acrescido de constituir solitário testemunho do que terá sido. Extensão essa que adquire pleno significado à luz do que deixariam registado os memorialistas contemporâneos, como o conde de Povolide, que escreveria: «No último de Dezembro deste ano de 1718, imitando-se o estilo de Roma, em que se dão graças a Deos por se ter chegado ao fim do ano, se armou magnificamente a igreja de São Roque dos Padres da Companhia, aonde foram os músicos que havia nas duas Lisboas, com todos os instrumentos, e foram chamados todos os títulos e oficiais da casa Real para acompanharem a Rainha Nossa Senhora e as Senhoras Infantas, que estiveram no Coro com as suas damas, aonde tinha ido El-Rei Nosso Senhor com o Senhor Infante D. António em um coche, só com o Duque Estribeiro-Mor, e o Mordomo-Mor, e o Camarista de semana, e outro Camarista do Senhor Infante Dom António, e ali esteve o Patriarca e títulos, no coro, que estava dividido em duas partes, e na de fora estavam bancos, em que estiveram sentados os títulos e os mais que couberam. E nas tribunas da igreja estiveram o cardeal da Cunha e o Núncio, e embaixadores e títulos e fidalgos.»¹⁹ — informação que, já depois do Terramoto, seria corroborada por João Baptista de Castro: «Teve principio nesta Igreja em o ultimo de Dezembro de 1718, a instancias do Eminentissimo Cardeal Patriarca D. Tomás de Almeida, o solemne, e piissimo acto de acção de graças a Deos, que se costumava fazer todos os annos neste mesmo dia com magnificencia, onde concorrião, e assistião publicamente as Pessoas Reaes, com todos os Grandes



Fig. 5
Igreja de São Roque (vista geral)

da Corte, e se cantava o Te Deum a dous côros dos melhores Musicos, e instrumentos, alternando alguns versos devotissimamente todos os Estudantes do Collegio de Santo Antão, e o mais concurso de povo. Depois do terremoto cessou nesta Igreja o dito acto; porque se costuma fazer na Capella Regia do novo Palacio, junto a Nossa Senhora da Ajuda, tambem com grande pompa, e assistencia das Pessoas Reaes.»²⁰ Reconstituía-se, pois, em Lisboa, na casa-mãe dos inacianos e, objetivamente, o mais sumptuoso templo com que contava a capital, em clara decorrência da elevação (pouco mais de um ano antes) da Capela Real à dignidade de Basílica Patriarcal, o vínculo cerimonial que, em Roma, se estabelecia entre Il Gesù e a Basílica Pontificia, sob a égide do próprio patriarca, aliás confesso discípulo intelectual dos padres jesuítas²¹ — operação de evidente relevância no quadro ideológico da consagração da sua circunscrição administrativa como Roma do Ocidente, urbe onde o quotidiano convívio do seu aparato eclesiástico com os dos cardeais Cunha, Mota e Pereira de Lacerda (e ainda o do próprio nuncio), impunha uma clara tonalidade cénica *romana*. Importará, com efeito, atentar num detalhe importante: Sousa Viterbo, a quem se deve a publicação da correspondência entre Lisboa e Roma respeitante à encomenda da Capela de São João Batista, colheu-a laboriosamente num fundo da Biblioteca Real da Ajuda, com o precioso auxílio do bibliotecário Rodrigo Vicente d'Almeida, por isso mesmo coautor do livro que lhe dedica, falecido antes da publicação, e a quem, em consequência, Viterbo presta uma saudosa e reconhecida homenagem²² (Fig. 5).

Melhor seria dizer, porém, que a *escolheu*, ao mesmo tempo que a penumbra entretanto descida sobre o grande programa da Patriarcal dificultou à historiografia posterior o reconhecimento do seu rasto. Assim, a documentação, coligida com um objetivo preciso — a história da encomenda da Capela —, deixaria deliberadamente de lado tudo o que se não relacionava diretamente com a questão, mas que se prende com outras encomendas, de não menos importância, que, de mistura com negócios políticos e litúrgicos, corriam em paralelo na Cidade Eterna, pelas mesmas vias diplomáticas (o agente da coroa portuguesa, comendador Manuel Pereira de Sampaio) e dirigidas, justamente, ao mesmo círculo de artistas. E essas encomendas tinham um destino: a Patriarcal, que, em simultâneo, assistia com frenesim, sob a batuta de Ludovice, à grande transfiguração que iria redundar na nova sagração, solenemente efetuada entre 13 e 30 de novembro de 1746. E por isso o alemão justificaria, em 9 de março de 1744, o não envio dos «riscos que estavam quasi feitos para a dita capella» (e a que se voltará), com o ter aplicado o tempo «a outras obras de muita pressa»²³. A verdade, porém, é que, mesmo cuidadosamente selecionada, a correspondência coligida por Viterbo e Vicente d'Almeida não deixa de aludir-lhe, quando afirma, em carta de Sampaio de 12 de abril desse mesmo ano: «far-se-ha porém o que se ordena de mais a mais, tanto a respeito da Capella que do baptistério, como também das Cancelladas»²⁴. Ora, o batistério e as canceladas (ou grades) não se destinavam a São Roque, mas à Patriarcal, de cuja reforma constituíam, precisamente, a etapa final e cuja história e desenhos, hoje felizmente devolvidos aos investigadores, redundam numa inversão dos valores tradicionalmente aceites pela historiografia, consagrando a faustosa basílica joanina como a grande matriz geradora de um pensamento arquitetónico e de uma estética em relação aos quais São João Batista deverá compreender-se, tão-somente, como «uma fase anexa»²⁵ (Fig. 6).

Mais: seriam justamente Salvi e Vanvitelli, os arquitetos romanos da Capela, os responsáveis pelas encomendas destinadas à Patriarcal (tal como Masucci, Arrighi e outros), e em cujo processo, uma vez mais, se repetem os episódios de crítica e recusa de desenhos enviados de Roma que distinguem o processo da Capela e esse peculiar *diálogo desenhado* entre Lisboa e a cidade dos Papas²⁶. É, de resto, este conjunto de factos que explica como, de modo inorgânico, se reúnem na famosa coletânea, apressadamente organizada por Sampaio para fazer face aos rumores de malversação de fundos que circulavam em Lisboa — conhecida hoje como *Álbum Weale* —, desenhos referentes às encomendas para a Capela de São João Batista para a Patriarcal²⁷.

Neste contexto, a evocação da fabulosa Basílica Patriarcal, perdida com a catástrofe de 1755 («toute brillante d'or & d'azur»²⁸, como a recordava Alvarez de Colmenar), mas igualmente de outros aspetos do complexo patriarcal, como as Casas de Benedictione (organizadas «para se vestir e descansar o Patriarca, com muita sumptuosidade, e preciosidade»²⁹), ou, especialmente, a Capela Paulina (que um documento retrata como «capela magnificentissima feita para uso particular dos patriarcas, tal e qual os pontífices a tem em Roma. E, posto que ainda não esteja concluída, é soberbíssima pela profusão de jaspes vermelhos, negros, brancos e outras cores que lhe dão o esmalte»³⁰), adquirem uma acuidade particular, empresas que foram tão sumptuosas como a capela de São Roque e de vulto objetivamente superior.

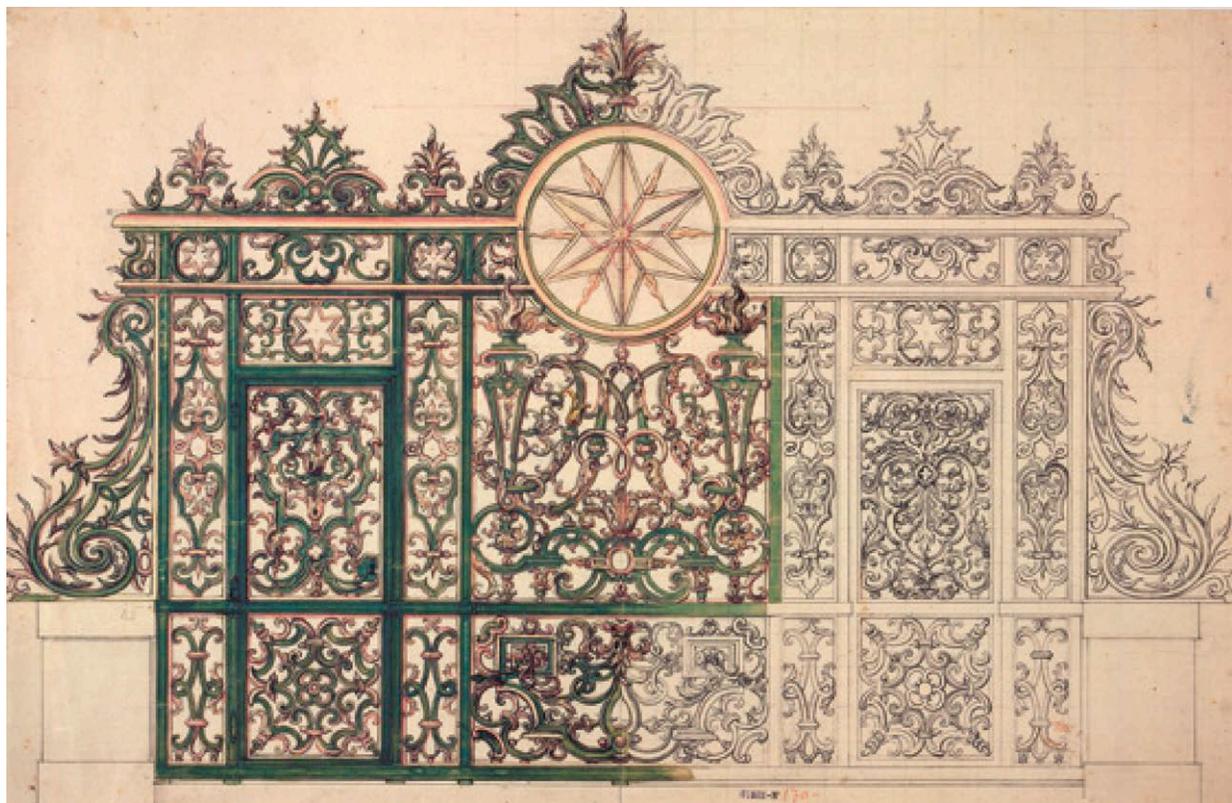


Fig. 6
Projeto de grade
 João Frederico Ludovice
 1.ª metade do século XVIII,
 Des. a lápis e pena a tinta da china
 aguarelado a verde, rosa e amarelo
 Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa
 (inv. 170 Des.)

E, sobretudo, retiram-lhe, inequivocamente, o caráter tradicionalmente aceite de «peça isolada no contexto artístico português»³¹, em cujos desígnios formais, ao invés, antes perfeitamente se integra.

Desse modo, pois, uma vez apurada a solidariedade original das duas empresas — São Roque e a Patriarcal —, a relevância política de que, por natureza, gozaria a Capela Real transita por inerência para o pequeno templo inaciano, situação que a sua refundação sob o novo e triplo orago (Espírito Santo, Nossa Senhora e São João Batista) claramente patenteia. E, nesse sentido, parece pertinente atentar nas razões estratégicas que terão movido o seu real patrono a promover, em inícios da década de 1740 (a derradeira da sua governação), uma dupla encomenda desta envergadura aos grandes artistas da Cidade Eterna: encomenda a que, em 9 de março de 1744, quase ano e meio após a carta do P.^e Carbone de 26 de outubro de 1742, que pusera em marcha a realização da Capela, haveria de acrescer ainda a expedição de uma *Rellação das pessos de ouro, e prata &ª, que se mandam vir de Roma p.ª serviço da nobilissima Cap.ª do Espírito S.^{to} e S. João Bap.^{to} da Igr.ª de S. Roque, e caso de não virem antes q. a Cap.ª, a devam acompanhar*³², cujo cúmulo com as sucessivas comissões para a Patriarcal e com a realização em Roma da capela de São Roque haveria de outorgar, globalmente, à encomenda romana da coroa portuguesa um caráter prodigioso que obrigará a perscrutar-lhe as razões no exterior do mero deleite ou consumo artístico.

Em tais razões, com efeito, terá pesado, em termos conjunturais, a centralidade revestida pela capital dos Papas como espaço cénico da diplomacia internacional (em particular das potências católicas, entre as quais, por natureza, Portugal se inseria), justificando o lugar central que, desde o início, ocupa no investimento externo da diplomacia joanina (e por conseguinte também na diplomacia artística), refletido seja na importação de obras de arte e mesmo de artistas seja na intervenção local, rápida e claramente assumida como instrumento de afirmação e propaganda³³; mas igualmente no contínuo entrecruzamento das relações (e consequentes tensões) de natureza estritamente política e diplomática, e mais especificamente culturais e artísticas³⁴.

Nesse sentido, a realização, nas mais prestigiosas oficinas locais, das ricas encomendas do rei de Portugal não poderá desligar-se dos desígnios estratégicos de promoção externa da imagem do monarca e do seu reino, que norteiam, de igual modo, a conversão meticulosa de Lisboa numa mítica Roma do Ocidente: em cujo epicentro, justamente, avultava a instituição da Patriarcal e em cuja lógica intrínseca se enquadra a instituição, à *maneira de Roma* e sob a égide do novel patriarca, da solene cerimónia que, a partir de 1718, no último dia de cada ano, levava a corte à Igreja de São Roque — efeméride que a Capela de São João Batista esteticamente enfim enquadraria. Mas não seria prudente negligenciar, num ponto de vista mais estritamente circunstancial, o momento concreto do lançamento de uma (tripla) encomenda de tal vulto (a Patriarcal; a Capela, arquitetonicamente entendida, e o respetivo tesouro ou *coleções*)³⁵: não somente em pleno ciclo das (tenazes) negociações que conduziriam, em 1748, à concessão, aos soberanos portugueses, do título de Majestade Fidelíssima, mas, particularmente, do crescimento de rumores sobre a baixa crescente dos rendimentos da coroa lusitana, que gravemente as prejudicariam e que acompanham a década de 1740 — e que se tornaria necessário atalhar, desde logo pelo papel que Roma representava como fórum central da diplomacia internacional.

Certo é reconhecermos aqui o mesmo método que, 10 anos antes, face a idêntico boato surgido na corte de Madrid, fizera o monarca presentear a Princesa das Astúrias, D. Maria Bárbara, sua filha, com um sumptuoso presente de lingotes de ouro, acompanhados da expressa recomendação da sua ostensiva exibição³⁶. E é também certo adquirirem, por essa via, inteiro sentido as recomendações contínuas expedidas para a Cidade Eterna, no âmbito das encomendas da Patriarcal e da capela, por parte do padre jesuíta João Baptista Carbone, na sua correspondência com o representante diplomático local, comendador Manuel Pereira de Sampaio, onde se patenteia um obsessivo controlo das despesas respetivas, que não deixa de surpreender, constituindo, aliás, pelo concomitante processo justificativo (no seio do qual se procederia à organização do designado «*Álbum Weale*»), a involuntária origem de boa parte das informações de que dispomos no plano artístico: «Algum dia se julgava lezonja de S. Mag.^{de} o dispender m.^{to}» — escreveria o sacerdote; «agora a maior lezonja sera o gastar pouco. Isto que digo não é minha ideya, o tenho ouvido em varias occasiões ao mesmo S.^{or}; [...] Deve VM.^{cc} evitar toda a superfluidade [...] procurando poupar em tudo, porque assim o tem declarado S. M.^{de}, que reserva so para sy as liberalidades, e generosidades de Príncipe»³⁷.

Neste contexto, é bem provável que a encomenda da fabulosa Capela de São João Batista, quase meticulosamente às mesmas oficinas mas, sobretudo, em plena soli-

dariidade cronológica e administrativa com o impressionante processo de reforma estética da Patriarcal, constitua, efetivamente, e em toda a extensão, um *programa anexo*, destinado a reforçar o efeito político-diplomático almejado pela governação joanina: o de prover a corte de Lisboa de um cenário litúrgico à altura das suas ambições, mas igualmente ao serviço de um plano estratégico de afirmação internacional da coroa portuguesa, que passaria a um tempo pela utilização da mão de obra especializada, mas, especialmente, prestigiosa e universalmente reputada, que Roma oferecia: programa esse, pois, que em muito transcendia o quadro estético das encomendas artísticas, conferindo à corte de D. João V — isto é, à visualização da Corte — uma projeção além fronteiras a que jamais poderia aspirar se tais obras, da conceção à realização, se circunscrevessem aos limites do Reino. Mas visando igualmente (e ainda no mesmo plano político-diplomático) a exibição de uma capacidade financeira (putativamente) ilimitada, de molde a dissipar, da mais ostensiva forma, toda a dúvida em contrário.

Donde, pois, a meticulosa (e concorrida) exposição das encomendas (da Patriarcal e da Capela), antes do embarque para Portugal, ou o privilégio supremo da bênção apostólica³⁸. Mas talvez, também, em fim de contas, a remota origem da justificação hagiográfica (finalmente não completamente inverdadeira, como, por regra, sempre ocorre em matéria de lendas) a respeito da *súbita* atenção prestada pelo Rei, no templo inaciano («em hum dos muitos dias, que alli ia assistir ás solemnidades»), à indignidade da pequena capela de que onomasticamente se iria apropriar: convertendo-a na joia realmente régia que hoje vemos. Donde, pois, fundamentalmente, a obsessão pela sua inultrapassável riqueza e que faria dela «la cappella più ricca mai costruita; uno scrigno di straordinaria eleganza e unità»³⁹ — mesmo que, afinal, tão-somente a magnífica extensão da sumptuosa Capela Real, naquela que era, desde 1718, o seu simbólico contraponto no quadro do roteiro litúrgico cortesão e, depois dela, a mais magnificente igreja de Lisboa (São Roque), em virtude dos «muitos dias, que [o Rei] alli ia assistir ás solemnidades».

E é neste conjunto de coordenadas, por conseguinte, que residirá a explicação de fundo, não somente do singular, complexo e truculento processo que rodearia a sua execução entre Lisboa e Roma, mas também da conversão do pequeno templo, de «huma Capella de Mosaico, o melhor que fosse possível» (como inquestionavelmente seria) no eixo em torno do qual haveria ainda de articular-se um impressionante tesouro de ourivesaria, paramentaria e, em geral, de equipamentos litúrgicos, que constituiria, incontestavelmente, «um dos mais importantes museus de arte decorativa italiana da época»⁴⁰: auxiliando, por essa via ainda, a situar no patamar que lhe compete o empreendimento desgraçadamente perdido da Patriarcal.

Mas, de igual modo, a justificação do papel que, a um tempo, desempenham nessa dupla empresa seja a obsessiva referência estética romana seja Ludovice, o homem que, desde o início do reinado, modelara a ideologia estética da arte de corte de D. João V — e a respeito do qual Robert Smith, com a acuidade que o distinguiria, não hesitaria em afirmar que «deserves to be numbered among the great architects who worked in the eighteenth century»⁴¹. E é, por conseguinte, a esta luz que se impõe observar seja o processo concreto da encomenda artística seja o peculiar diálogo que, nesse contexto, viria e estabelecer-se entre as duas Romas.

3. Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista

Uma vez compreendida a solidariedade intrínseca entre ambos os processos — a Patriarcal e a Capela Real de São João Batista —, importará, seguramente, acompanhar o processo de transfiguração da Capela Real, no quadro do seu engrandecimento litúrgico, consubstanciado na sucessiva elevação a colegiada, em 1710, e a basílica patriarcal, em 1716, e os avatares que conduziram à grande transfiguração operada com o arranque da década de 1740 e que haveria de culminar, em 1746, em nova sagração — quando em Roma se concluíam igualmente os trabalhos de construção e o sumptuoso equipamento da capela de São Roque: por isto mesmo estes haveriam de repercutir, da mais extensa forma, as vicissitudes sofridas por aquela, operação que impõe retroceder aos anos iniciais de D. João V e aos objetivos estratégicos que orientariam a sua ação governativa.

Efetivamente, chamado a atuar numa corte sem proporções grandiosas e num país onde a sociabilidade continuava a revestir preferencialmente padrões eclesiásticos, o espetáculo cortês não poderia deixar de utilizar em seu proveito os recursos fornecidos pela pompa litúrgica, num processo de apropriação que era, de resto, favorecido por evidentes afinidades com o cerimonial áulico⁴². As grandes encenações religiosas forneceriam, assim, ao monarca a possibilidade de preencher de modo brilhante o quotidiano cortesão sem concessões demasiadas ao setor aristocrático, ao mesmo tempo que garantiriam a adesão de uma Igreja lisonjeada com a *fidelidade régia*, mas progressivamente submetida por uma política declaradamente regalista, bem como a dos tradicionalistas, que viam nas grandiosas manifestações do culto o único antídoto contra a impiedade dos tempos modernos.

A criação da Patriarcal viria, deste modo, preencher o vazio existente numa comunidade cortesã sem verdadeiro mundanismo e tolhida por limitações de vária índole⁴³. O caudal imenso dos presentes enviados para Roma no decurso do reinado, as enormes somas gastas em múltiplas diligências, os percalços diplomáticos que envolveram as relações com a Santa Sé e que levariam mesmo à sua suspensão durante vários anos (1728-1737), só poderão compreender-se, na verdade, se ao capricho e à natural devoção do soberano católico se acrescentarem razões políticas de fundo, que se prendem, evidentemente, com o prestígio régio, numa Europa onde o papado desempenhava ainda um importante papel, mas também com uma estratégia consciente de poder, que apenas adquire verdadeiro sentido em função da conjuntura em que se inseria.

Com efeito, é no quadro das teorias galicanistas que agitaram a Igreja francesa nos séculos XVI e XVII que, pela primeira vez, terá sido ventilada a possibilidade de organizar a hierarquia eclesiástica nacional de forma administrativamente independente em relação à cadeira pastoral de Roma, colocando-a sob a autoridade de um patriarca e subordinada apenas à sede apostólica em matéria dogmática e moral⁴⁴. É nesse contexto que a ideia ressurge em Portugal após a Restauração e ainda em tempo de D. João IV, quando o País se debate com a dramática questão da provisão dos bispados. Entre as várias soluções então aventadas, destaca-se a da reunião de um concílio nacional que tomaria a seu cargo a eleição de um patriarca, o qual, por sua vez, se encarregaria de nomear preladados para as dioceses vagas⁴⁵ — doutrina esta, aliás, que chegaria a ser defendida em termos abertamente separatistas.

A situação de debilidade do poder central que por esses anos se vivia não era, porém, azada a favorecer projetos desta natureza, e a autonomia da Igreja nacional defrontar-se-ia com a feroz oposição dos setores mais ortodoxos. Não obstante e tal como se verificaria com muitas obras de caráter regalista redigidas no período da Restauração e cuja publicação se revelara então inoportuna ou fora mesmo impedida pela vigilância inquisitorial, também a questão do estabelecimento em Lisboa de um patriarcado com prerrogativas quase pontifícias ganharia subitamente atualidade com o advento do Magnânimo. Nesse sentido, escassos dois meses decorridos sobre a sua subida ao trono, em 30 de fevereiro de 1707, já Soares da Silva registava: «Determinou ElRey fazer Seê a sua Capella Real, e tem Recorrido ao Papa, e de cam^o vai fazendo nella m.^{tas} obras como noua capp.^a mor, e mil mudanças mais.»⁴⁶ Efetivamente, a utilidade política do incremento da capela palatina e o consequente realce que este facto não deixaria de trazer à própria realza não parecem ter passado despercebidos aos contemporâneos. Logo em dezembro de 1708 e a propósito da embaixada romana do marquês de Fontes (cuja entrada solene, em fim de contas, se materializaria em 1716, o próprio ano da concessão da Patriarcal), entre assuntos tão importantes como o Padroado do Oriente ou os quindênios, José da Cunha Brochado não deixava de recomendar: «e bom ser, q. não esqueça unir, ou pensionar algumas Igr.^{as} ao rendim.^{to} da Cap.^a Reyal, e q. os Cónegos tenha algum privilegio de habito, e de jurisdicam»⁴⁷. Iniciava-se, deste modo, um curioso processo que, em poucos anos, transformaria a metrópole lisboeta num autêntico potentado eclesiástico, suscetível de rivalizar em pompa e em prestígio com a própria cúria pontifícia e que, já nos finais da centúria, Carrère comentaria nestes termos: «Ce prince a voulu singer la cour de Rome; il a voulu avoir uns espèce de pape dans ses états; il a voulu qu'il fit partie de sa cour, qu'il fût sous sa dépendance: il a cru que la pompe, la magnificence du nouveau pontife réjailliroint sur le monarque qui l'auroit établi et don't il seroit dépendant.»⁴⁸

Outros viajantes, contudo, presentiriam com maior acuidade o verdadeiro alcance da nova instituição. Com efeito, pouco depois dos meados da centúria, escreveria Dumouriez: «cette dignité [...] será peut-être un jour très préjudiciable à la cour de Rome, en occasionant un schisme, don't on parle déjà avec liberte, & que la cour de Londres appuyera de toutes ses forces»⁴⁹. Opinião idêntica expressaria igualmente Bourgoing: «Si le roi défunt [D. José I] eût vécut plus long-temps, ou que M. de Pombal eût toujours continue de faire les fonctions de premier ministre, cette place eût pu devenir un jour très-préjudiciable à la cour de Rome, don't le Portugal commençoit à ne plus porter le joug si patiemment [...]. Le peuple, habitué à avoir sous les yeux une image parfaite du souverain pontife, en seroit venu facilement à regarder les indulgences et les dispenses qu'il recevoit du patriarche, comme aussi valides que celles qu'il faisoit venir de Rome à grands frais.»⁵⁰ E, com efeito, parece ter sido o receio sentido pela Santa Sé de um possível cisma português, originado pela questão do cardinalato dos núncios, que motivaria a sua cedência nesse assunto, pondo assim termo a quase uma década de relações interrompidas⁵¹.

Instituída na Real Capela do Paço da Ribeira, cuja titularidade o patriarca acumulava, e continuamente acrescentada em honras e privilégios, a nova metrópole de Lisboa Ocidental tinha, de facto, o aparato de uma miniatura do Vaticano⁵², fixada



Fig. 7
Tiara patriarcal
Itália, c. 1740
Seda branca, fio metálico
dourado, pedraria
Museu do Tesouro da Sé, Lisboa

nos relatos dos contemporâneos, como seria o caso de Merveilleux, que registaria, assombrado, sobre o esplendor que rodeava o faustoso prelado: «A magnificência com que o patriarca de Lisboa oficia ultrapassa a do Papa nos dias de maior solenidade, e posso dizê-lo com conhecimento de causa porque vi officiar um e outro.»⁵³ Impressão idêntica colheria, alguns anos mais tarde, José Baretta, que afirmava: «Chegou o patriarcho! E que patriarcho! Tirante o papa, não ha no mundo um senhor ecclesiastico que se apresente com tamanha pompa.»⁵⁴ (Fig. 7)

A Patriarcal proporcionaria, desse modo, à corte de Lisboa, esse brilho que o monarca ambicionava e se via impedido de procurar nas grandiosas funções mundanas que, além-fronteiras, constituíam o cerne do espetáculo áulico, e a Capela Real, onde, com «devota magnificência», como afirmava Brochado, se desenrolavam «as pauzadas ceremonias, com q. os Cónegos Reyaes celebrao os offi.^{os} Divinos»⁵⁵, convertia-se no centro emotivo da vida palaciana. Um fenómeno que era, evidentemente, facilitado pelo espaço que as obrigações devotas ocupavam no quotidiano cortesão e que, é um facto, resultava em parte das características peculiares que enformavam a sociabilidade portuguesa, mas em relação ao qual convirá não perder de vista que se trata igualmente de um traço essencial da monarquia absoluta, que decorre da própria componente sacral que envolve a realeza⁵⁶.

Ao lado da corte secular, cuja expansão os circunstancialismos da conjuntura nacional em boa parte impediriam, erguer-se-ia, pois, esplendorosa, a corte eclesiástica que, essa sim, possibilitaria, afinal, não apenas ombrear com as suas congéneres internacionais como ultrapassá-las, mesmo, pelo fausto quase sem limites que rodeava



Fig. 8
 Corte transversal de uma capela
 João Frederico Ludovice
 1.ª metade do século XVIII
 Des. à pena, aguada de tinta da china
 Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa
 (inv. 248 Des.)

as manifestações litúrgicas da corte de Lisboa. No Paço da Ribeira, a presença do patriarca e do seu séquito, acrescida ainda de três outros cardeais, imporá, assim, na tonalidade relativamente sombria do quotidiano áulico, uma característica e colorida nota de «luxo fidalgo e sacerdotal», como, com acidez, ironizaria, século e meio mais tarde, Oliveira Martins⁵⁷. Todavia, se o sumptuoso prelado precedia em tudo os bispos seus irmãos e, como eclesiástico, mesmo os grandes do Reino, sobre todos imperava indiscutivelmente o Rei. Deve, aliás, reter-se que, na prática, o metropolitano não era mais que o capelão real, cujas funções lhe competia desempenhar, e a criação da diocese de Lisboa Ocidental, instituída na Real Colegiada de São Tomé, não motivara, de facto, a ereção de uma nova catedral; pelo contrário, fora a capela palatina que, hipertrofiando-se pela acumulação de sucessivos privilégios, atingira uma dimensão nunca vista anteriormente em toda a cristandade e que, de resto, explica a relutância pontifícia em aceder aos desejos do soberano português⁵⁸.

Neste contexto, o extraordinário engrandecimento das funções litúrgicas do Paço refletir-se-ia diretamente sobre a pessoa real, a quem todo aquele fausto se dirigia, e que ficava, assim, sendo o único príncipe católico a possuir um *papa* por capelão. Deste modo, longe de significar uma submissão do Estado ou do monarca aos desígnios da Igreja, questões em que D. João V sempre se mostraria altamente cioso, a pompa eclesiástica da corte de Lisboa resulta tão-só da apropriação das potencialidades teatrais do cerimonial religioso em proveito de uma imagem fortalecida de poder. A componente sacral reforçará, assim, a intangibilidade do monarca absoluto, preparando claramente o despotismo josefino, num quadro complexo, simultaneamente penetrado de sobrevivências contrarreformistas ao nível das mentalidades das práticas do quotidiano e de uma ideia de Estado progressivamente imbuída dos conceitos centro-europeus do *iluminismo católico*.

Nesse sentido e a despeito da grave crise económica com que o País se debatia, essencialmente resultante da participação portuguesa na Guerra da Sucessão de Espanha, herdada do reinado anterior, as reformas no Paço da Ribeira, com vista à modernização das respetivas estruturas, têm começo imediato em 1707⁵⁹, ano em que as fontes registam, logo no início, obras de vulto na Capela Real, «com noua capp.^a mor, e mil mudanças mais»⁶⁰, em consonância com os projetos régios de engrandecimento da sua estrutura eclesiástica. Poucos anos volvidos, em março de 1710, uma bula de Clemente XI elevava-a à dignidade de colegiada, e em 1712 a correspondência diplomática referia-se aos trabalhos em curso, relatando que se alargavam as naves e se refazia o coro, no que se gastavam mais de 30 000 cruzados⁶¹. Nos anos imediatos continuam as reformas, nomeadamente nas capelas laterais (Fig. 8), com retábulos à face e «quadros de excelente pintura»⁶², e, pouco a pouco, começaria a surgir em seu redor um novo complexo arquitetónico que pode ainda reconstituir-se, ao menos em parte, com base na minuciosa descrição elaborada por Barbosa Machado a propósito das festas do Corpo de Deus de 1719⁶³. A direção do empreendimento seria confiada pelo monarca ao mesmo arquiteto a quem, por esses anos, entregara igualmente a construção de um convento de cartuxos arrábidos que decidira edificar junto à vila de Mafra: João Frederico Ludovice. No relato de Barbosa Machado reconhece-se a edificação de corpos de galerias em polida cantaria, elegantemente lavrada, e adornados por óculos *romanos* nas cimalthas,



Fig. 9

Ruínas da Praça da Patriarcal depois do Terramoto de 1755, 1757

Jacques-Philippe Le Bas (grav.)

Miguel Tibério Pedegache Brandão Ivo (des.)

Grav. aguarelada

Museu da Cidade, Lisboa

(inv. RC. GRA. 0441)

dois dos quais delimitavam o largo já então chamado «da Patriarcal», o qual não somente dava acesso à capela palatina como constituía, no dizer do cronista, «a principal serventia de todo o palácio», agora claramente reorientado em relação ao processo matricial, quinhentista e seiscentista, no quadro de uma operação semiótica de objetivo escopo ideológico⁶⁴ (Fig. 9). Daqui se acedia ao templo através de uma «formosa escadaria», que subia para a nave do Evangelho. Do lado oposto, abria-se a Capela Real — através de uma porta «de largura notável», e «excedendo no elevado a muitos arcos triumpaes» e que, refere, «novamente se fabricou» —, sobre uma vasta área que designa como «o novo átrio, que se vay fabricando». Para este se poderia então descer por outra escadaria, de aspeto mais grandioso que a anterior, de cinco lanços desencontrados e que se afigura corresponder às «escadas novas que se fizerão» de que, nesse mesmo ano, fala o conde de Povolide⁶⁵. Este seria, em linhas gerais, o ponto a que haviam chegado, em 1719, os trabalhos empreendidos pelo monarca no seu Paço da Ribeira.

No que diretamente respeita à Capela Real, o edifício que o relato de Barbosa Machado permite visualizar é, contudo ainda e fundamentalmente, e apesar de enriquecido no decurso dos reinados posteriores, o resultado das campanhas rea-

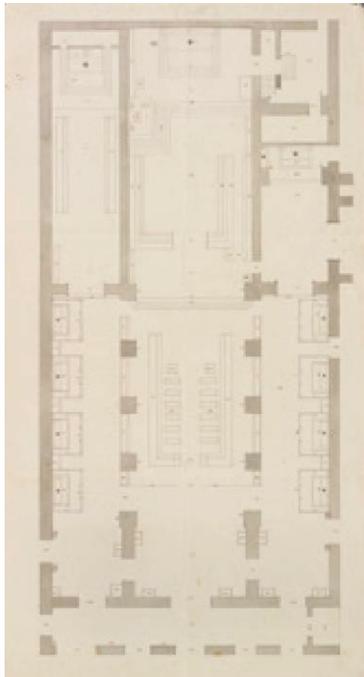


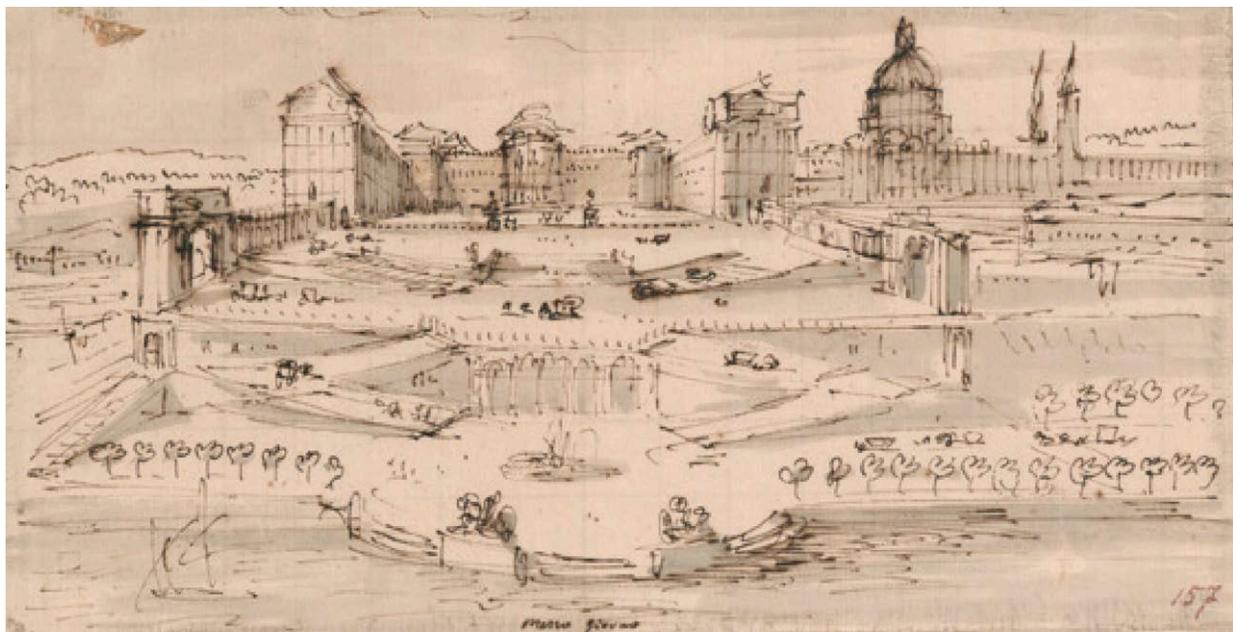
Fig. 10
Planta da Basílica Patriarcal, [post. 1755]
Des. a tinta da china,
aguada cinzenta
Biblioteca da Ajuda, Lisboa
(ms. 54-XI-38, docs. 17 e 17b)

lizadas em 1619, quando, na expectativa de uma visita de Filipe III, se procede a restauros diversos no interior do Paço, transferindo-se então o templo para o andar nobre⁶⁶: uma construção de três naves, divididas por arcos assentes em grossos pilares de cantaria, sendo a central, coberta de abóbada de berço, mais larga e, sobretudo, bastante mais alta que as laterais. Terminava a nave central no arco da capela-mor «todo coberto de ouro», sendo as laterais em tudo idênticas, mas «cujos tectos não são totalmente convexos, mas estão apainellados, com moldurões pintados do mais agradável grutesco», as quais terminavam dando acesso a duas capelas compostas de quatro arcos sustentando uma abóbada e rivalizando em aparato: «a do lado do Evangelho» — escreveria — «he toda cozida em ouro» e o mesmo se passaria com a capela-mor, onde «tudo quanto [...] se offerece à vista he ouro»⁶⁷ (Fig. 10).

Em todo o edifício e respetiva decoração, marcada por silhares de azulejos, grutescos e, sobretudo, a presença dominadora da talha, reconhece-se mais a persistência das velhas estruturas, evocando a tradicional igreja portuguesa *toda de ouro*, que o novo gosto europeizado proposto pelo Rei Magnânimo. As reformas já realizadas destinaram-se-iam, assim, essencialmente, a responder às recentes exigências do cerimonial litúrgico, ampliando o espaço disponível e modernizando, simultaneamente, a decoração, como se infere das palavras de Barbosa Machado, quando refere que D. João V «lhe acrescentou quase meya igreja na grandeza, com que rompendo, e demolindo muitos edificios, lhe adiantou as naves, e fez a Capella mor» e ainda que «nas duas naves se fizeram novamente oito Altares de excelente architectura [...] fabricados à maneira de Roma»⁶⁸.

É certo, porém, que os anos decorridos não haviam sido particularmente propícios a grandiosos empreendimentos. A guerra e o seu cortejo de dificuldades económicas e instabilidade social tinham constituído obstáculos permanentes aos propósitos renovadores alimentados pelo monarca e é provável que as reformas realizadas se ressentissem de uma certa falta de coordenação imposta pelas circunstâncias. Mas são também, por assim dizer, anos de ensaio para o jovem rei, que lhe permitirão definir com clareza os grandes objetivos do reinado, estruturando, em conformidade com estes, as bases em que deveria assentar a sua imagem. Em 7 de novembro de 1716 alcançava-se, finalmente, a elevação da Capela Real à qualidade de basílica metropolitana e patriarcal, e este facto assinalaria uma nova etapa, que não tardaria, na verdade, em traduzir-se em novos projetos.

Efetivamente, se a transformação da capela palatina em colegiada motivara, desde logo, o alargamento do velho templo (como comprova a correspondência diplomática ao referir, em 1712, o alargamento — leia-se prolongamento — das naves e da capela-mor⁶⁹), a sua elevação a sé patriarcal expunha em toda a crueza as insuficiências patenteadas por uma estrutura arcaica, delineada noutra conjuntura e, sobretudo, limitada nas suas possibilidades de expansão. Como afirmava João Baptista de Castro, «[f]altava ao material da Igreja a sagrada fabrica de hum edificio competente, que merecesse no magnifico o nome de Basílica, e Templo Régio Patriarcal»⁷⁰. Por outro lado, e como não poderia deixar de ser, também o próprio Paço se ressentia, na sua configuração irregular, produto de ancestrais adições, da inexistência de um plano geral de crescimento. Erguido ao sabor das necessidades, ainda nas vésperas do Terramoto o



chevalier des Courtils o descrevia como «une multitude de bâtimens placés sans goût, sans ordre et sans architecture»⁷¹.

É, pois, neste contexto, que terá começado a ganhar corpo na mente do monarca uma ideia mais vasta, apontando para soluções inteiramente novas. Com esse fim se deslocaria a Lisboa, aí permanecendo entre janeiro e junho de 1719, o grande arquiteto turinense Filippo Juvarra, por concessão de Vítor Amadeu de Saboia, solicitado pelo soberano português, porém já envolvido desde 1717 em projetos de ampliação do paço real e da capela palatina, obviamente consequentes à respetiva elevação, meses atrás, à dignidade patriarcal⁷² (Fig. 11). Fascinado com os encantos paisagísticos da cidade, Juvarra elabora esboços e, ao longo de seis meses, desenhos magníficos (que o Terramoto subtraiu) para uma sumptuosa moradia régia, cenograficamente erguida sobre o Tejo e rodeada de simptuosos jardins e que englobava agora, num único conjunto arquitetónico, a sé patriarcal e mesmo a residência do metropolitana. Pressionado pelo próprio Rei, trabalharia o artista para que «quella fabrica dopo la rinomata gran mole di S. Pietro di Roma tenesse il primo posto»⁷³. Segundo o relato de João Baptista de Castro, ter-se-ia realizado, em 7 de fevereiro desse mesmo ano, uma reunião em que, com a presença do monarca, dos arquitetos Juvarra e Ludovice e de um número escolhido de fidalgos, ministros e mesmo médicos, se tratara de escolher o local conveniente para a futura edificação. Empreender uma reforma sistemática do próprio Paço da Ribeira ou, partindo do nada, edificar, num local inteiramente virgem (o sítio de Buenos Aires, sobranceiro à ribeira de Alcântara), um novo conjunto arquitetónico que albergasse, com o desejado esplendor, a corte de Lisboa (nas suas vertentes secular e eclesiástica), era o dilema que se colocava. A diversidade de opiniões motivaria, segundo o mesmo autor, o

Fig. 11
 Esquisso para o Palácio Real e Igreja
 Patriarcal de Lisboa
 Filippo Juvarra, 1719
 Des. à pena a tinta castanha,
 quadricúla a lápis
 Palazzo Madama — Museo Civico
 d'Arte Antica, Turim
 (inv. 1859/DS, vol. 1, fl. 96, des. 157)

adiamento do projeto, continuando, no que à Patriarcal diretamente respeitava, a aproveitar-se, na medida das suas possibilidades, o velho templo régio⁷⁴.

Deste processo haveria de beneficiar o empreendimento paralelo do Convento de Mafra, que, erguido sob a direção de Ludovice e dinamizado nos anos em que se assiste ao engrandecimento litúrgico da Capela Real (com 1.^a pedra lançada em 17 de novembro de 1717), assistiria, por 1721-1722, a uma radical reconfiguração, quadruplicando a área construída, em benefício de uma insólita síntese de palácio real, basílica régia, panteão dinástico, convento, colégio e biblioteca, que os contemporâneos designariam por Real Edifício (Fig. 12). E nele, de facto, se alcançaria plasmar, indiscutivelmente e como em nenhuma outra edificação, a própria arquitetura do poder real, como D. João V a configuraria, englobando as vertentes secular e eclesiástica numa síntese harmónica e plenamente original⁷⁵ — justamente o escopo do programa cometido ao arquiteto turinense.

Do que não restam dúvidas é de que o insucesso em que redundam os planos de Juvarra — que rapidamente abandona o País, depois de generosamente gratificado — levaria o monarca a voltar de novo as suas atenções para o Paço da Ribeira, onde, nos anos que se seguem, as reformas adquirem novo fôlego, contando, aliás, entre 1728 e 1732, com a colaboração de outro arquiteto italiano: Antonio Cannevari, a quem se ficará a dever a nova torre do relógio — ou, ao menos, o respetivo campanário⁷⁶. Assim, suceder-se-ão intervenções ou mesmo edificações de raiz nos quartos do infante D. António, concluídos já em 1727; nos aposentos da Rainha, com tetos pintados por Quillard e grande escadaria riscada por Cannevari; nos dos

Fig. 12
Real Edifício de Mafra
(vista da fachada)



príncipes do Brasil, cujo consórcio, laboriosa operação diplomática, finalmente tivera lugar em janeiro de 1729, e se edificariam em 1731-1732⁷⁷.

Na verdade, em 1729 Mafra voltaria a concentrar as atenções do soberano, com o fito de proceder, em outubro do ano seguinte, à respetiva sagração, em articulação com a transferência da comunidade, mas, dobrado este, apaziguar-se-ia o furor construtivo na gigantesca mole, e, pouco a pouco, o Paço da Ribeira — afinal o verdadeiro centro da vida política e representativa do País — de novo polarizaria as energias do seu real patrono. Até ao final do reinado, a nova face encontrada pela moradia régia sobre o Largo da Patriarcal (agora a sua principal serventia e o espaço demonstrativo das novas referências imagéticas) conheceria outras adições, culminando, em 1749, com os aposentos da Princesa da Beira e suas irmãs, coordenadas solitariamente por Ludovice, após o regresso a Roma, em meados de 1732, de Antonio Cannevari.

Em tudo, na verdade, não ocupavam despicienda parte os arranjos decorativos internos, que fariam os estrangeiros comentar que «le logement de ce Palais est considerable, les appartements en sont fort grands, & très-richement meublés»⁷⁸. E é certo que o amplo desenvolvimento sofrido pelas estruturas construtivas do palácio, se por um lado contribuía para o reforço da noção de ser a residência do monarca, incontornavelmente, «une multitude de bâtiments», produto de sucessivas adições, não deixara igualmente de promover a sua reaxialização, contribuindo para o reorganizar e, por essa via, num quadro semiótico onde não poderão passar despercebidas as claras similitudes com os critérios organizativos que haviam presidido à projeção de Mafra (no âmbito da sua reconversão no Real Edifício), justificando opinião complementar do próprio Courtils, desta feita averbando que «la partie neuve du palais, qui donne du coté de la patriarcal este belle et construite à la moderne»⁷⁹.

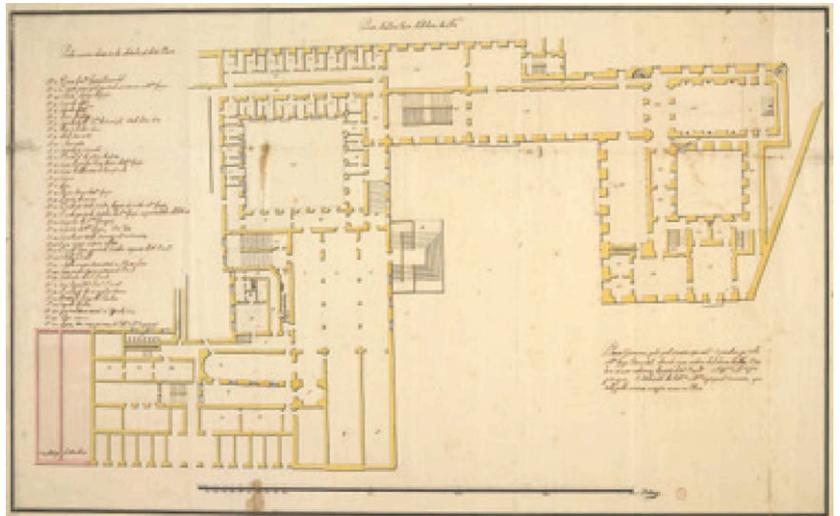
É neste contexto que a Patriarcal, inexoravelmente confinada à localização da Capela Real, volta a dominar a atenção do seu régio mentor. Em conformidade, em 1733 anotaria no seu *Diário* o conde da Ericeira: «Continua-se a compra de m.^{tas} cazas na Tanoaria, e dizem comprará El Rey todas as da rua Nova da p.^{te} do Paço, de q se infere se cuida na nova Igreja Patriarcal, em que entrara parte do mesmo Palácio» — acrescentando alguns dias depois: «Já se derrubão a Ilha das Cazas da rua nova de Almada q. El Rey comprou por 45 V cruzados, e não se compram tantas da Tanoaria, e rua Nova como se dizia.»⁸⁰

Assim, pois, apropriando (mais do que para o templo propriamente dito, em benefício do enorme complexo funcional patriarcal) todo o espaço disponível em área da maior densidade urbana — mas não sem envolvê-lo, como se comprova das referências de Pedegache à abertura de alicerces para a igreja patriarcal, em 13 de dezembro de 1740⁸¹ —, nascia por este modo (e por efeito da extraordinária campanha de trabalhos que se lhe seguiria e viria a justificar a nova sagração, celebrada entre 13 e 20 de novembro de 1746) a faustosa basílica patriarcal joanina, um complexo eclesiástico cujo esplendor inusitado e conseqüente capacidade de fascínio sobre os que, pelo curto lapso de 10 anos, teriam possibilidade de fruir-lhe o extraordinário poder de sedução somente a Capela de São João Batista em São Roque, encomenda de extensão, permitirá hoje minimamente aquilatar.

De facto, às descrições dos memorialistas contemporâneos não escaparia o luxo insólito ostentado pelas dependências com o seu serviço articuladas, como as Casas

de *Benedictione* (objetivo ponto de ligação ao complexo mafrense e às verdadeiras funções da sua Real Basílica), organizadas «para se vestir e descansar o Patriarca, com muita sumptuosidade e preciosidade»⁸², a «escada regia», igualmente citação direta de São Pedro, ou ainda a Capela Paulina, retratada como «capela magnificientissima feita para uso particular dos patriarcas, tal qual os pontífices a tem em Roma», a respeito da qual uma fonte coeva esclareceria que, «posto que ainda não esteja concluída, é soberbíssima pela profusão de jaspes vermelhos, negros, brancos ou outras cores que lhe dão o esmalte»⁸³. E as mesmas deslumbradas descrições estimularia o templo em si («une des plus magnifiques églises que l'on connoisse aujourd'hui en Europe», asseverava Moréri no seu *Dictionnaire historique*, enquanto Alvarez de Colmenar a evocava «toute brillante d'or & d'azur»), de que a mais prolixa seria, afinal, a exarada pelo próprio Courtils, a que adiante importará voltar⁸⁴. Polo mais intenso da destruição gerada pelo terramoto de 1755, as duas plantas que a documentam e constituem o único testemunho subsistente da ampla reforma levada a cabo nessa área do palácio⁸⁵ permitem compreender que o corpo do velho templo se manteria essencialmente incólume, tendo as intervenções (de 1712 e 1733) incidido fundamentalmente na cabeceira, possibilitando as incorporações de edifícios limítrofes a expansão do complexo patriarcal (Fig. 13). Prolongada já a capela-mor na primeira fase dos trabalhos, a ponto de atingir comprimento idêntico ao da nave, a colateral do Evangelho, dedicada ao Santíssimo Sacramento, seguir-lhe-ia agora o exemplo, enquanto, do lado oposto, a da invocação da Sagrada Família se quedaria a meia extensão, para dar lugar, na retaguarda, à *casa do tesouro*. Perpendicular a esta e com ela comunicando diretamente, surgiria a riquíssima Capela da Imaculada Conceição, em redor da qual se articulava um labirinto de dependências de apoio, sacristias, etc., nela esplendendo a magnífica estátua de prata da própria Imaculada, em tamanho 1:1, encomendada a Maini em 1744, sob minucioso programa definido por Ludovice e remetido por Carbone em 25 de setembro⁸⁶. No topo oposto do templo, três portas davam serventia ao Paço, através de uma

Fig. 13
Planta da Primeira Igreja Patriarcal
 C. 1775 (?)
 Des. a tinta da china, aguadas
 Biblioteca Nacional
 de Portugal, Lisboa
 (D. 13R)



galeria que circundava o *pátio da Capela*, bem como aos aposentos do metropolitano, aos quais se ascendia por larga escadaria. Da nave da Epístola, outra escadaria — que, refere Francisco Xavier da Silva, «se acabou de todo para o dia da Sagração» e «he obra magnífica»⁸⁷ — estabelecia a ligação com o referido pátio, no pavimento térreo e, no superior, com outras dependências, a ela provavelmente respeitando a informação de Pedegache, em finais de 1740, sobre a abertura de alicerces para a igreja patriarcal⁸⁸. A nave do Evangelho, por seu turno, abria-se para o exterior por intermédio da famosa escadaria de cinco lanços, já referida e onde o *novo átrio* que, em 1719, se ia ainda *fabricando*, surgia agora como uma vasta e moderna praça — *da Patriarcal* —, por essa via convertida no núcleo dinamizador de um programa arquitetónico e urbanístico, buscando submeter uma amálgama de construções sem unidade a um projeto global e esteticamente coerente.

Enquadrada num renovado investimento numa frente arquitetónico-urbanística (o Largo da Patriarcal) que em si mesma configurava uma reorientação semiótica das próprias estruturas áulicas, vocacionada a induzir uma nova leitura do complexo régio onde ao templo palatino competia um papel central e do maior alcance representativo, a Basílica Real conheceria, com efeito, um novo ciclo metódico de renovação estética, no arranque da década de 1740, que a abertura de novos alicerces objetivamente denuncia e que simbolicamente se marcaria na nova sagração de 1746. Limitada, porém, no plano físico, da expansão das suas estruturas para lá das ampliações realizadas nos anos de 1712 e 1733, seria no plano decorativo, do revestimento interno, que o investimento se concentraria, eliminando em definitivo os resquícios eventualmente subsistentes da antiga *igreja de ouro*, aí encenada no século precedente e que o relato de Barbosa Machado, em 1719, permite ainda pressentir⁸⁹, de permeio com a descrição do novo ciclo já iniciado, a um tempo com a ampliação das naves e capela-mor, com a dotação daquelas com «oito Altares de excelente architectura [...] fabricados à maneira de Roma»⁹⁰.

Em seu benefício (e, naturalmente, dos restantes empreendimentos régios, entre os quais a própria Capela de São João Batista) se inauguraria, por intermédio de Manuel Pereira de Sampaio, uma operação metódica — que haveria de prolongar-se até 1752, morto já o munífico soberano — de expedição, a partir de Roma, de mais de 320 caixotes, incluindo esculturas, pinturas, paramentos, tapeçarias, prataria, livros e componentes decorativas em metal da capela de São Roque ou amostras de pedras várias pertencentes à mesma obra, em cujos primeiros lotes, embarcados, respetivamente, em 1741 (108 caixas) e 1744 (12 caixas), se reconhecem réplicas de madeira, à escala 1:1, de três altares da Basílica de São Pedro⁹¹. Sendo que de 29 de março de 1740 data a encomenda para Roma de «dezenhos m.^{to} claros, e exactos de todas as formas de Exposições do SS.^{mo} mais solemnes q.^e se fazem na Igr.^a de S. Pedro, ou seja no Altar mor, ou na Capella do mesmo SS.^{mo}, ou na Capella Gregoriana»⁹². E com semelhante processo, certamente, se deverá relacionar a enigmática notícia, respeitante a 10 de fevereiro de 1742, afirmando que «[c]hegou hum Navio de Veneza [que está fazendo quarentena] em que vem o modello do Templo, que hade servir de S. Bazilica Patriarcal, em que há muytos annos se trabalhava em Roma: traz todas as peças numeradas para se encaixarem em seus lugares, e he da mesma grandeza, que se hade fazer: suppoem-se que será armado em Alcântara, ou

em alguma parte, que os olhos do povo o nam vam a registrar com a sua coriozidade»⁹³.

De facto, estabelecida em obsessiva emulação litúrgica com a sede pontifícia — «Ce prince a voulu singer la cour de Rome; il a voulu avoir uns espèce de pape dans ses états», ironizara Carrère⁹⁴ — a Basílica Patriarcal, frustradas as possibilidades de nova edificação e esgotadas, igualmente, as de ampliação, assentaria a sua renovação na metamorfose metódica do seu interior, por completo transfigurado e prodigiosamente enriquecido de alfaias e de adereços militantemente adquiridos na Cidade Eterna⁹⁵. Mas, sobretudo, esteticamente orientado numa igualmente obsessiva emulação com a basílica papal, essencialmente assente na adoção metódica dos dispositivos cerimoniais e na opção pelo partido estético das *capelas de mosaico* — sublimando assim, pelo esplendor dos materiais e pelos tesouros aí acumulados, as limitações impostas pelos constrangimentos espaciais: justamente o partido que, em paralelo, se haveria de seguir na reconfiguração em honra do soberano da velha capela de São Roque.

O recurso à mão de obra romana (constrangido sempre pelas metódicas orientações elaboradas em Lisboa) resultava a um tempo da amplitude de recursos disponibilizados pela cidade papal e da ambição de obter, por essa via, uma eficaz repercussão, no plano externo, da arte de corte do monarca português: num efeito prodigioso, repercutido pelas chancelarias, progressivamente atentas a esse processo de transversal mobilização de artistas e artífices nas sucessivas encomendas do rei de Portugal. Donde a adição do programa de São Roque ao da Patriarcal; donde o seu reforço com um conjunto sem precedentes de adereços de culto de uma sofisticação rigorosamente pontifical.

Como em São Roque ocorreria, porém, as tensões suceder-se-iam, muito em especial na participação de Vanvitelli no programa do novo batistério da Capela Real que, com as grades (*canceladas*) (Fig. 14) que fechavam as múltiplas capelas (Fig. 15),

Fig. 14
Grades de bronze do Batistério da Patriarcal
Andrea Valadier, 1744-1747
Des. à pena e tinta castanha, aguarelado a sépia e rosa sobre lápis negro
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa
(inv. 3325 Des.)

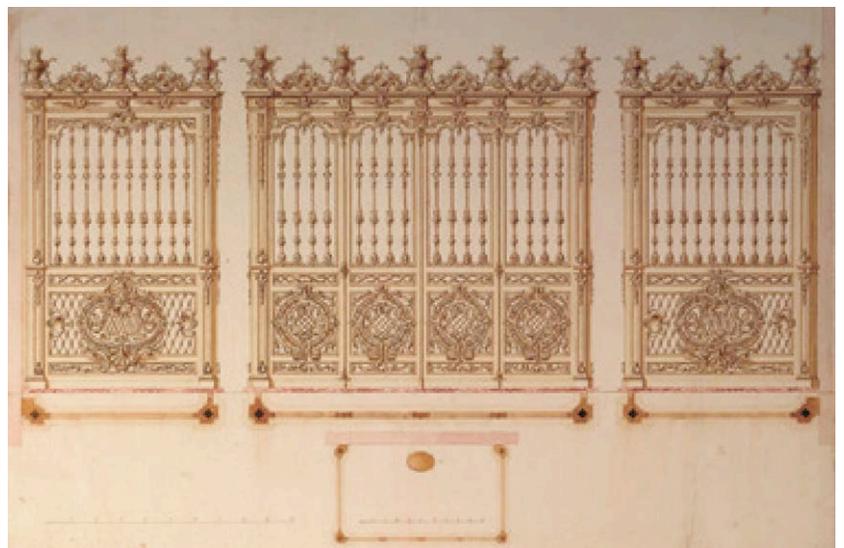




Fig. 15
*Primeiro projeto para a fonte
baptismal da Basílica Patriarcal*
Luigi Vanvitelli, 1743
Des. à pena a tinta sépia, aguarelado
a ouro brunido, realçado
a têmpera branca e diversas cores
Museu Nacional de Arte Antiga,
Lisboa (inv. 171 Des.)

deveria coroar a reformulação estética do seu interior⁹⁶. Justamente porque, com ele, se tocava o epicentro do programa global de intervenção: o sentido plástico, a ideologia estética, cuja definição Ludovice, no seu papel de coordenador global dos empreendimentos régios, ciosamente reservava para si e que configurava o sentido arquitetónico da empresa — em clara contradição da visão historiograficamente consagrada de uma inteligibilidade «em que conta sobretudo o interior, pela riqueza da decoração, pela atmosfera sensual»⁹⁷.

Uma análise atenta do processo da encomenda do pequeno recinto de São João Batista projeta, assim, não somente uma objetiva luz sobre o processo constitutivo desse extraordinário empreendimento como igualmente em relação à Basílica Patriarcal, de que emergiria em coerente solidariedade — e, por essa via, sobre o papel desempenhado pelo arquiteto régio, sobre a especificidade de ambas as empresas no quadro da própria influência italiana subjacente e, finalmente, sobre o lugar que lhes compete no contexto estrito de uma história da arte portuguesa: que à sobrevivente capela de São Roque outorga, por essa razão mesma, papel transcendental. ■

Notas

- ¹ Francisco Marques de Sousa VITERBO e R. Vicente d'ALMEIDA, *A Capela de S. João Baptista Erecta na Igreja de S. Roque*, Lisboa, Livros Horizonte, 1997, p. 105 (1.ª ed. 1900).
- ² *Idem, ibidem*, pp. 148.
- ³ José-Augusto FRANÇA, *Lisboa pombalina e o Iluminismo*, Lisboa, Bertrand, 1987, p. 49 (1.ª ed. 1983).
- ⁴ Fr. Cláudio da CONCEIÇÃO, *Gabinete Histórico*, tomo XI, Lisboa, Impressão Régia, 1827, pp. 38-42.
- ⁵ Francisco Marques de Sousa VITERBO e R. Vicente d'ALMEIDA, *op. cit.*, p. 8.
- ⁶ Maria João Madeira RODRIGUES, *A Capela de S. João Baptista e as suas colecções*, Lisboa, Inapa, 1988, p. 17.
- ⁷ José-Augusto FRANÇA, *op. cit.*, p. 49.
- ⁸ Paulo Varela GOMES, *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no Século XVIII*, Lisboa, Editorial Caminho, 1988, pp. 97 e segs.; *idem*, *A Confissão de Cyrillo*, Lisboa, Hiena, 1992, pp. 101 e segs.
- ⁹ Robert C. SMITH, «João Frederico Ludovice, an eighteenth century architect in Portugal», in *The Art Bulletin*, vol. XVIII, 3, Chicago, 1936, pp. 354-361.
- ¹⁰ Jörg GARMIS, «La Cappella di S. Giovanni Battista nella Chiesa di San Rocco a Lisbona», in Sandra Vasco ROCCA, Gabriele BORGHINI (dir.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, Argos, 1995, pp. 113 e 121.
- ¹¹ BIBLIOTECA DA AJUDA (Lisboa), ms. 49-VIII-27, fl. 144 v.º
- ¹² Fr. Cláudio da CONCEIÇÃO, *op. cit.*, tomo XI, pp. 38-42.
- ¹³ Francisco Marques de Sousa VITERBO e R. Vicente d'ALMEIDA, *op. cit.*, p. 12 e nota 1, remetendo para o vol. 2.º da obra do P. Baltazar Teles, *Chronica da Companhia de Jesus* (pp. 124 e segs.), onde se dá notícia da primitiva capela, da invocação do Espírito Santo, bem como dos seus fundadores, que nela tinham carneiro.
- ¹⁴ Paulo PEREIRA, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei, iconologia da arquitectura manuelina na Grande Extremadura*, Coimbra, 1990, especialmente caps. 3 e 4, e Paulo PEREIRA, «A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo», in *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 128-136.
- ¹⁵ António Filipe PIMENTEL, *Arquitectura e Poder. O Real Edifício de Mafra*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002, p. 180; *idem*, «Real Basílica de Mafra: salão de trono e panteão de reis», in *Boletim Cultural*, 93, fevereiro, 1994, Mafra, Câmara Municipal.
- ¹⁶ Maria João Madeira RODRIGUES, *op. cit.*, p. 17.
- ¹⁷ António Filipe PIMENTEL, «Uma jóia em forma de templo: a Capela de São João Baptista», in *Oceanos*, n.º 43, Lisboa, julho-setembro, 2000, pp. 148-163.
- ¹⁸ Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA, «La Patriarchale du Roi Jean V de Portugal», in *Colóquio. Artes*, 2.ª série, n.º 83, Lisboa, 1989, pp. 34-43; *idem*, «A Patriarcal do Rei D. João V de Portugal», in *Triunfo do Barroco*, Lisboa, Fundação das Descobertas, 1993, pp. 39-53; *idem*, «La Patriarcale del Re Giovanni V da Portogallo», in Sandra Vasco ROCCA, Gabriele BORGHINI (dir.), *op. cit.*, pp. 81-92.
- ¹⁹ *Lisboa e a Corte nos reinados de D. Pedro II e D. João V. Memórias Históricas de Tristão da Cunha de Ataíde, t.º Conde de Povolidé*, António Vasconcelos de SALDANHA, Carmen M. RADULET (introd.), Lisboa, Chaves Ferreira, [1990], p. 314.
- ²⁰ João Bautista de CASTRO, *Mapa de Portugal Antigo e Moderno*, Parte V, Lisboa, Officina Patriarcal de Luiz Francisco Ameno, 1758, p. 159.
- ²¹ Cf. António Filipe PIMENTEL, «D. Tomás de Almeida (1716-1754)», in D. Carlos A. Moreira AZEVEDO (coord.), *Os Patriarcas de Lisboa*, Lisboa, Centro Cultural do Patriarcado-Alêtheia Editores, 2009, pp. 7-22.
- ²² Francisco Marques de Sousa VITERBO e R. Vicente d'ALMEIDA, *op. cit.*, pp. 175-176.
- ²³ *Idem, ibidem*, p. 114.
- ²⁴ *Idem, ibidem*, pp. 136-137.
- ²⁵ Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA, «A Patriarcal ...», p. 45.
- ²⁶ *Idem, ibidem*, pp. 46 e segs.
- ²⁷ *Idem*, «Rome, Lisbonne, Rio de Janeiro, Londres et Paris: le long voyage du Recueil Weale (1745-1995)», in *Colóquio. Artes*, n.º 109, Lisboa, 1996, pp. 5-22.
- ²⁸ Juan ALVAREZ DE COLMENAR, *Annales d'Espagne et de Portugal ...*, 3.ª ed., tomo III, Amesterdão, 1751, p. 266.
- ²⁹ Fr. António do SACRAMENTO, *Memorias curiosas, em que, por estes annos de 1778, se acham as principais cousas da corte de Lisboa* (ed. de A. Vieira da Silva), Lisboa, 1929, p. 15.
- ³⁰ «O Paço Real da Ribeira», Camilo CASTELO BRANCO, *Noites de Insomnia oferecidas a quem não pode dormir*, vol. III, 7, Porto, Lello, 1929, p. 116.
- ³¹ Maria João Madeira RODRIGUES, *op. cit.*, p. 17.
- ³² BA, ms. 49-VIII-27, fl. 14 e segs. Com a mesma data seria expedida uma *Relação dos paramentos e mais roupa p.ª a Cap.ª do Espírito S.º e de S. João Bap.ª da Igr.ª de S. Roque, q. devem vir logo, ou quando vier a Cap.ª sem falta*. Com data de 21 de maio seguinte remete-se ainda uma instrução para a peanha da custódia de ouro (*idem, ibidem*, fl. seg.).
- ³³ Sobre o sentido e a amplitude das relações da coroa portuguesa, na 1.ª metade do século XVIII, com a Cidade Eterna, veja-se o excelente balanço proporcionado pelo catálogo, já referido, *Giovanni V di Portogallo*.
- ³⁴ António Filipe PIMENTEL, «Antonio Cannevari e a Arcádia Romana: subsídios para o estudo das relações artísticas Lisboa/Roma no reinado de D. João V», in Teresa Leonor M. VALE (coord.), *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte, 2007, pp. 31-38.
- ³⁵ *Idem*, «Nobre, séria e rica: a encomenda da capela lisboeta de São João Baptista em São Roque e a controvérsia Barroco versus Classicismo», in Sónia Gomes PEREIRA (org.), *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, vol. I, Rio de Janeiro, s. n., 2004, p. 118.
- ³⁶ António Filipe PIMENTEL, *Arquitectura e Poder ...*, p. 73.
- ³⁷ Eduardo BRAZÃO, *D. João V. Subsídios para a história do seu reinado*, Porto, Portucalense. 1945, pp. 30-31.
- ³⁸ António Filipe PIMENTEL, «Uma jóia em forma de templo ...», p. 162.
- ³⁹ Veja-se supra nota 10.
- ⁴⁰ José-Augusto FRANÇA, *op. cit.*, p. 49.
- ⁴¹ Robert C. SMITH, «João Frederico Ludovice ...», p. 281.
- ⁴² Norbert ELIAS, *A sociedade de corte*, Lisboa, Estampa, 1987, p. 92, nota 1; Jacques LEVRON, *La vie quotidienne à la cour de Versailles aux XVII^e-XVIII^e siècles*, 3.ª ed., Poitiers-Ligugé, Hachette, 1986, p. 65; Emilio OROZCO DÍAZ, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 101-102.
- ⁴³ António Filipe PIMENTEL, *Arquitectura e Poder ...*, pp. 83-95.
- ⁴⁴ Luís Reis TORRAL, *Ideologia política e teoria do Estado na Restauração*, vol. I, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1981, p. 255, nota 1.

- ⁴⁵ *Idem, ibidem*, pp. 265-267.
- ⁴⁶ José Soares da SILVA, *Gazeta em forma de carta*, vol. I, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1933, p. 98.
- ⁴⁷ José da Cunha BROCHADO, «Cartas de ... ao conde de Viana», *O Investigador Portuguez em Inglaterra ou Jornal Literário, Político, &c.*, vol. XVI, Londres, 1816, p. 148.
- ⁴⁸ Joseph Barthélemy François CARRÈRE, *Voyage en Portugal et particulièrement à Lisbonne*, Paris, 1798, p. 290.
- ⁴⁹ Charles François DUMOURIEZ, *État présent du Royaume de Portugal en l'année MDCCCLXVI*, Lausanne, 1775, p. 190.
- ⁵⁰ J. Fr. BOURGOING, *Voyage du ci.devant Duc du Châtelet en Portugal*, Paris, 1795, vol. I, p. 54.
- ⁵¹ Cf. Eduardo BRAZÃO, *D. João V e a Santa Sé. As relações diplomáticas de Portugal com o governo pontifício*, Coimbra, Coimbra Editora, 1937, p. 304.
- ⁵² António Filipe PIMENTEL, *Arquitectura e Poder ...*, p. 98.
- ⁵³ Charles Frédéric de MERVEILLEUX, «Memórias instrutivas sobre Portugal», in Castelo Branco CHAVES, *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983, p. 222.
- ⁵⁴ José BARETTI, *Portugal em 1760. Cartas familiares (XV a XXXVIII)*, Lisboa, 1896, p. 30.
- ⁵⁵ José C. BROCHADO, «Cartas de ...», p. 71.
- ⁵⁶ António Filipe PIMENTEL, *Arquitectura e Poder ...*, p. 99.
- ⁵⁷ Oliveira MARTINS, *História de Portugal*, 19.^a ed., Lisboa, Guimarães, 1987, p. 333.
- ⁵⁸ António Filipe PIMENTEL, *Arquitectura e Poder ...*, p. 100, nota 456.
- ⁵⁹ *Idem, ibidem*, pp. 101-102.
- ⁶⁰ Veja-se supra nota 46.
- ⁶¹ Mons. José de CASTRO, *Portugal em Roma*, vol. I, Lisboa, União Gráfica, 1938, p. 122.
- ⁶² Fr. Agostinho de SANTA MARIA, *Santuário Mariano*, tomo VII, Lisboa, 1721, pp. 157-159.
- ⁶³ Inácio Barbosa MACHADO, *História crítico-cronológica da instituição da festa, procissão, e officio do Corpo Santíssimo de Christo*, Lisboa, 1759.
- ⁶⁴ António Filipe PIMENTEL, «D. João V e a imagem do poder: o terreiro ao revés», in Miguel Figueira de FARIA (coord.), *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio. História de um espaço urbano*, Lisboa, Universidade Autónoma de Lisboa-Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012, pp. 73-91.
- ⁶⁵ Inácio Barbosa MACHADO, *História crítico-cronológica ...*, pp. 150-155; Tristão da Cunha de ATAÍDE, *Portugal, Lisboa e a Corte nos Reinados de D. Pedro II e D. João V*, Lisboa, Chaves Ferreira Publicações, 1990, p. 316.
- ⁶⁶ António Filipe PIMENTEL, *Arquitectura e Poder ...*, p. 103 e nota 470.
- ⁶⁷ Inácio Barbosa MACHADO, *Historia crítico-cronológica ...*, pp. 145-147
- ⁶⁸ *Idem, ibidem*, pp. 144-145 e 147.
- ⁶⁹ Veja-se supra nota 61.
- ⁷⁰ João Bautista de CASTRO, *Mappa de Portugal Antigo e Moderno ...*, p. 301.
- ⁷¹ Albert-Alain BOURDON, «Notes à la 'Description de Lisbonne' du chevalier des Courtils», in *Bulletin des Études Portugaises*, Institut Français au Portugal, nova série, tomo 26, Lisboa, 1965, p. 146.
- ⁷² Cf. Giuseppina RAGGI, «VII. A arquitectura imaginária: o espaço imaginado e a criação de realidades» in PIMENTEL, António Filipe (coord.), *A Arquitectura Imaginária. Pintura, escultura, artes decorativas* (catálogo da exposição), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga e Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012, pp. 181-183.
- ⁷³ Emilio LAVAGNINO, *L'opera del genio italiano all'estero. gli artisti in Portogallo*, Roma, La Libreria dello Stato, 1940, p. 92.
- ⁷⁴ Cf. António Filipe PIMENTEL, *Arquitectura e Poder ...*, p. 105.
- ⁷⁵ Vejam-se *idem, ibidem*, pp. 141, 154-155 e 176-188, *idem*, «O Real Edifício», in António Filipe PIMENTEL (coord.), *A Encomenda Prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista* (catálogo da exposição), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga-Museu de São Roque-Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013, pp. 60-61.
- ⁷⁶ Cf. António Filipe PIMENTEL, «Antonio Cannevari e a Torre da Universidade de Coimbra», in *Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa. Actas, VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, pp. 49-58, e *idem*, «De Lisboa ao Caia: em torno do programa político e artístico da Troca das Princesas», in Teresa Leonor VALE, Maria João Pacheco FERREIRA, Sílvia FERREIRA (coord.), *Lisboa e a Festa: celebrações religiosas e civis na cidade medieval e moderna. Actas. Colóquio de História da Arte*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2009, pp. 65-84.
- ⁷⁷ Cf. António Filipe PIMENTEL, «D. João V e a imagem do poder ...», p. 83.
- ⁷⁸ Charles DELON, *Description de la ville de Lisbonne ou l'on traite de la Cour, le Portugal ...*, Paris, 1730, p. 11.
- ⁷⁹ Albert-Alain BOURDON, *op. cit.*, pp. 146-147.
- ⁸⁰ Eduardo BRAZÃO, *Diário de D. Francisco Xavier de Menezes, 4.º Conde da Ericeira (1731-1733)*, Coimbra, Coimbra Editora, 1943, pp. 207-208 e 210.
- ⁸¹ Cf. Arquivo Histórico-Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros (Lisboa), Arquivo de Francisco Mendes de Góis, caixa n.º 18, doc. 66 (documento exumado pela nossa colega Dr.ª Celina Bastos no âmbito da preparação da exposição *A Encomenda Prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*, Museu Nacional de Arte Antiga e Museu de São Roque, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 18 de maio e 27 de junho a 29 de setembro de 2013).
- ⁸² Fr. António do SACRAMENTO, *Memorias curiosas ...*, p. 15.
- ⁸³ «O Paço Real da Ribeira», Camilo CASTELO BRANCO, *Noites de Insomnia oferecidas a quem não pode dormir*, p. 116.
- ⁸⁴ Cf. António Filipe PIMENTEL, *Arquitectura e Poder ...*, p. 108.
- ⁸⁵ Cf. António Filipe PIMENTEL (coord.), *A Encomenda Prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*, pp. 94-95.
- ⁸⁶ Teresa Leonor M. VALE, «A estátua de Nossa Senhora da Conceição da Patriarcal de Lisboa e a eleição de modelos pictóricos para obras de escultura num texto de João Frederico Ludovice», *Artis*, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n.º 7-8 (2009), pp. 317-332.
- ⁸⁷ *Elogio Funebre, e histórico do Muito Alto [...] Rey de Portugal, o Senhor D. João V*, Lisboa, 1750, pp. 96-97.
- ⁸⁸ Veja-se supra nota 81.
- ⁸⁹ Com efeito, ainda a descrição da Patriarcal elaborada já na década de 1740 por Manuel Baptista de CASTRO refere, em relação à Capela do Santíssimo, ao topo da nave do Evangelho o seu «[r]etabollo, todo de talha dourada» (Arquivo Nacional Torre do Tombo, livraria, n.º 729, fl. 571).
- ⁹⁰ Veja-se supra nota 68.
- ⁹¹ Teresa Leonor M. VALE, «Roma em Lisboa: as artes decorativas no contexto das obras de arte enviadas da cidade pontifícia para a capital portuguesa no reinado de D. João V», *Revista de Artes Decorativas*, Universidade Católica Portuguesa, n.º 5, Porto, 2011, pp. 57-78, e *idem*, «Ainda Roma em Lisboa: as réplicas

de altares da basílica de S. Pedro do Vaticano, enviadas para a capital portuguesa entre 1741 e 1745», in Maria João Pacheco FERREIRA, Pedro FLOR, Teresa Leonor M. VALE (coord.), *Lisboa e os Estrangeiros | Lisboa dos Estrangeiros antes do terramoto de 1755. Actas do Colóquio*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2013.

⁹² BA, ms. 49-VIII-39, fl 360.

⁹³ Luiz Montez MATTOZO, *Anno Noticioso e Histórico, 1742*, Maria Rosalina DELGADO (transcrição e notas), Lisboa, Lisóptima Edições-Biblioteca Nacional, 1996, p. 54.

⁹⁴ Joseph Barthélemy François CARRÈRE, *op. cit.*, p. 290.

⁹⁵ Meramente a título de exemplo e na impossibilidade de reconstituir, no magma das encomendas régias cujas referências sobrevivem nos arquivos, o sumptuoso conjunto de adereços concentrado na Patriarcal, valerá a pena referir, para além da já citada estátua de prata 1:1 da Imaculada Conceição, realizada pelo ourives e fundidor Leandro Gagliardi segundo um modelo do escultor Giovanni Battista Maini, a referência exarada pelo *Mercúrio Histórico* em 1746 sobre a chegada a Lisboa do conjunto de 13 estátuas de prata maciça dourada, com mais de 1 m de altura, realizadas pelo ourives Filippo Tofani [cf. Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA, «Progetto di candelabro con le armi patriarcali», in *Giovanni V di Portogallo*, p. 102, e Sandra Costa SALDANHA, «Os apóstolos em prata para a Patriarcal de Lisboa: modelos de ourivesaria dos escultores José de Almeida (1708-1770) e Joaquim Machado de Castro (1729-1822)», *Revista de Artes Decorativas*, Porto, Universidade Católica Portuguesa, n.º 2, 2008, pp. 45-62]. Em relação à estátua da Imaculada Conceição, o próprio papa Bento XIV comentaria, em 8 de outubro de 1749, em carta ao cardeal Guérin de Tencin: «A proposito della Corte di Portogallo non può ella figurarsi la straordinaria magnificenza, che in questi giorni si è veduta in una gran statua ala naturale della Madonna Santissima d'argento dorato [...]. Tuto è destinato per la patriarcale di Lisbonna» (Teresa Leonor M. VALE, «Di bronzo e d'argento: sculture del Settecento italiano nella magnifica Patriarcale di Lisbona», *Arte Cristiana. Rivista Internazionale di Storia dell'Arte e di Arti Liturgiche*, Milão, ano 100, n.º 868, janeiro-fevereiro 2012, p. 59. Veja-se também sobre estas matérias Teresa Leonor M. VALE, «Roman Baroque Silver for the Patriarchate of Lisbon», *The Burlington Magazine*, vol. CLV, n.º 1323, junho 2013, pp. 384-389). A campanha de divulgação internacional das extraordinárias riquezas acumuladas na Patriarcal de Lisboa havia, entretanto, dado azo à publicação de Benvenuto BENVENUTI, *Distinto ragguaglio del disegno de' famosi candelieri fabbricati per ordine della Sacra Reale Maestà di Giovanni V. re di Portogallo*, Florença, Nella Stamperia allato a S. Apollinari, 1732 (Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Miscelâneas, n.º 6738).

⁹⁶ PIMENTEL, António Filipe, «Luigi Vanvitelli (1700-1773). Pia Batismal», in António Filipe PIMENTEL (coord.), *A Encomenda Prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*, pp. 112-113.

⁹⁷ Veja-se supra nota 7.

A Capela Real de São João Batista: um «Debate Desenhado» entre Lisboa e Roma

1. Avatares de uma encomenda peculiar

Uma vez compreendida a complexidade do cadinho donde haverá de emergir a insólita empresa que representa a Capela Real de São João Batista — entre os desígnios estéticos, simbólicos, políticos e diplomáticos que presidiriam à sua realização — e que justificará o singular *modus operandi* adotado na sua produção (e, no mesmo escopo, rapidamente projetado à encomenda subsequente do respetivo *tesouro* e à sua própria elaboração), importará regressar ao estrito processo administrativo da encomenda, a partir da sua primeira peça: a comunicação, em 26 de outubro de 1742, ao comendador Manuel Pereira de Sampaio, embaixador de Portugal em Roma, por parte do P.^o João Baptista Carbone, de que «[p]ara se ornar uma capella dedicada ao Espírito Santo e a S. João Baptista, que esta na Igreja de S. Roque, da Casa professa dos Padres da Companhia d'esta Corte, quer S. Magestade se faça logo um desenho pelo melhor architecto, que presentemente se acha em Roma»¹. A par, haverá que retomar também, como fonte de igual modo primária, mesmo que já distanciado dos factos que reporta, o relato piedoso de Fr. Cláudio da Conceição, fundamental, porém, na compreensão da complexa tecitura entre História e lenda. Efetivamente, afirmaria o erudito franciscano, à cabeça da sua narrativa, haver o Rei ordenado que se tirassem medidas «pelos seus Architectos» e se enviassem a Roma, com o fito de aí fazer realizar «huma Capella de Mosaico, o melhor que fosse possível», em conformidade do que «mandou logo para Roma grandes somas de dinheiro para a factura della»². E, na verdade, acrescentava Carbone na citada missiva que, «para que o faça ajustado pelo sitio», expedia juntamente «a sua planta, alçado exterior do emboco com toda a parede até à cimalha da Igreja, outro alçado interior, e o espacato que mostra o seu lado, a serventia [isto é, as portas de comunicação com o sistema de capelas laterais da igreja], e tribuna que esta sobre a mesma Capella» — ou seja, o levantamento do existente: ou, nas palavras do cronista arrábido, as «medidas». Em conformidade e em correio da mesma data, mas separado, afirmaria o jesuíta: «Servem estas regras de acompanhar os dous maços inclusos, que ainda agora se me remeterão, e apenas tive lugar de ler as instrucções que nelles se mandam, ainda que S. Mag.^{de} me tinha prevenido, que se havião de fazer estas duas encomendas.»³ Por esta via, pois, se reconhece igualmente o direto envolvimento do monarca no processo da encomenda da Capela — com as repercussões que tal virá a ter no plano das opções estéticas —, bem como a sua determinação em fazer erigir no

pp. 48-49

Embasamento da Capela de São João Batista (pormenor)

Mármore colorido e metal dourado

pp. 50-51

Capela de São João Batista
(visita interior)

Mármore colorido e metal dourado

Fig. 1

Lampadário

Capela de São João Batista

Prata dourada

inv. MPr. 29

templo inaciano «humana Capella de Mosaico, o melhor que fosse possível», para usar de novo as palavras de Fr. Cláudio da Conceição. Com efeito, no teor da própria *Ordem que foi de Lisboa em carta de 26 de Outubro de 1742, para se fazer em Roma o desenho para a Capella de S. João em S. Roque* — e constitui a comunicação formal das instruções reais ao comendador Sampaio — se inscreve a elucidação de que «se pretende seja das mais ricas e de melhor gosto» e, especificamente, que «fica na liberdade do mesmo architecto usar de toda a casta de mármore mais raros e vistosos, assim dos antigos como dos modernos e igualmente de ornamentos de bronze doirados, de sorte que na dita Capella resplandeça primorosamente o precioso da materia com a bizzaria da arte; e isto não só deve ser no retabolo e lados da Capella, mas também no tecto, entrada, balaustrada, pavimento e degraus da mesma Capella, tendo amplo arbítrio de ornar tudo o mais nobremente e do melhor gosto que lhe fôr possível»⁴.

Nesse sentido e em objetiva coerência com o método seguido na remodelação da Patriarcal — e agora tirando partido da limitada escala do recinto a metamorfosear —, a encomenda artística romana, que no templo régio incidia no que poderemos designar de património integrado (pintura, escultura, ourivesaria e toda a sorte de objetos de ornato e culto), envolvia agora a produção de uma obra integral (a Capela), a inscrever no alvéolo disponibilizado pelo templo inaciano, que, por essa via (e pela da sua apropriação no quadro da celebração onomástica do soberano) estética e simbolicamente se integrava capela real, polo nuclear da representação simbólica da própria monarquia, como sua natural extensão. Quanto ao encargo romano da empresa, suprema encomenda que se endereçava ao «melhor architecto, que presentemente se acha em Roma», recairia este, aparentemente por livre alvedrio do comendador Sampaio, numa parceria constituída por Nicola Salvi (1699-1751) e Luigi Vanvitelli (1700-1773), como o mesmo confirma ao remeter o projeto pedido, menos de um mês depois da carta de Lisboa: «cujo risco fizeram os dois architectos Salvi e Vanvitelli, que são dos melhores», escreveria⁵.

Discípulo de Antonio Cannevari (já regressado a Roma, havia 10 anos, na esteira do episódio pouco edificante da sua participação na obra do Aqueduto⁶) e corifeu da estética romana, Salvi, então já doente, absorvia-se (e celebrizava-se) por esses anos com a conclusão da sua obra-prima, a Fontana di Trevi, programa complexo, arrastado desde as primeiras soluções propostas por Bernini e no qual, desde então, quase todos os sucessivos papas se haviam empenhado⁷. É possível que esta circunstância tenha pesado na associação de Luigi Vanvitelli, que Bento XIV acabara de fazer responsável pela Fábrica de São Pedro, programa *mai finito* em cuja órbita gravitaria, em regra, o conjunto dos artistas e artífices que a execução da Capela haveria de mobilizar⁸. Na verdade, ambos haviam participado tanto no concurso da Fonte como no da fachada de São João de Latrão (que o precedera, e constituiriam os dois grandes polos do debate arquitetónico romano desses anos), alinhando formalmente na corrente que se orientava no sentido do retorno ao classicismo quinhentista pré-barroco⁹.

A escolha de Sampaio (a ser deveras sua) terá sido, assim, judiciousa e haverá de estender-se (se o não estava já) à encomenda, à mesma parceria, do projeto em paralelo desenvolvido do batistério da Patriarcal, a que adiante importará voltar. A dimensão do papel autoral de Vanvitelli encontra-se hoje estabilizada na crítica

historiográfica¹⁰ — desde logo por intermédio dos desenhos subsistentes para a capela de Lisboa, de seu claro punho —, ao mesmo tempo que o rápido desenvolvimento da polémica epistolar com a gestão lisboeta do programa parece evidenciar um papel de especial relevo por parte de um dos elementos da parceria de arquitetos (designado, no calor do debate, «sublime artifice»), mas a documentação atesta, pelo decurso dos anos, pagamentos a ambos os artistas¹¹, ao mesmo tempo que o próprio Ludovice (interlocutor lisboeta) o testemunha, ao comentar, com ironia, que «nesta limitada obra se occupam dois architectos»¹².

Na verdade e a despeito da menção de Carbone à «liberdade» de que gozaria o autor do programa da Capela, a quem a mesma ia direcionada e se entendia dever ser o «melhor architecto, que presentemente se acha em Roma», tinha esta, de facto, logo à partida, as suas limitações — ou, como ele mesmo referia, era «sujeita logo no principio a algumas circumstancias, a que S. Magestade manda atender». Assim, o programa iconográfico, destinado a ser reproduzido em mosaico, seguia já definido (o retábulo deveria figurar o Batismo de Cristo, mas incluindo, além do Salvador, de São João e do Espírito Santo, a Virgem Maria, e, sobre cada uma das portas laterais, deveriam representar-se, respetivamente, a Anunciação e o Pentecostes); para a composição das pinturas, bem como para as questões mais diretamente relacionadas com a liturgia (dimensões do altar, etc.), deveriam ser consultados peritos; a realização dos painéis seria confiada a Agostino Masucci, artista da predileção régia (a quem, do mesmo modo, seria, em paralelo, encomendada a grande tela para o novo batistério da Patriarcal), e esclarecia-se que «determinadas as medidas dos ditos três painéis pelo architecto, e ajustada a forma de se representar o do altar, se entregarão ao Sr. Agostino Massucci, para que faça os desenhos dos mesmos painéis, os mais primorosos que possam esperar-se do seu vasto engenho, os quais se mandarão, com os desenhos da dita Capella, para S. Magestade os ver e determinar se por elles deverá pintar os painéis ou os padrões, para por elles se fazerem de mosaico». Por fim, especificava-se que «[a]s sobreditas portas dos lados não se podem mudar do logar em que estão, respeitando as mais Capellas que estão em linha recta com esta, que S. Magestade quer ornar» e que «[n]o alçado exterior da Capella vae riscada a balaustrada, que n'ella existe, a qual nem serve para se ver a forma nem a medida, mas somente para mostrar que a ha e da mesma sorte nas Capellas que se lhe seguem» — acrescentando finalmente: «Manda-se também designados nos seus justos tamanhos a imposta, bazamento e degrau da Capella, para que em tudo tenha o architecto clareza do estado em que se acha a Capella.»¹³ Ponderava entretanto Carbone que «como bem se conhece que em um ou dois dezenhos não se pode expressar tudo, de sorte que fique bem perceptível, podera fazer-se o numero delles, que se julgar necessário para mostrar tudo miudamente, não só de claro-escuro, mas pintando as côres dos marmores e bronzes dourados o mais proprio que for possível, distribuídos do melhor gosto, para que, satisfazendo-se o de S. Magestade, faça encarregar ao architecto da execução da dita Capella n'essa corte e de a fazer conduzir a esta com a maior cautela e segurança, acompanhada por officiaes capazes, que a ponham no lugar para que se manda fazer»¹⁴. Porém, na carta que acompanhava as ordens régias, sublinhava: «Por ora, segundo dellas se entenderá, não se pretende mais que riscos e dezenhos para virem approvar-se a Lisboa, e assim

ficara para depois a execução das Obras, conforme os desenhos que forem aprovados» — e sublinhava: «escuzo recomendar-lhe a devida economia, havendo-a já recomendado bastantemente pelo Expresso a respeito das outras encomendas»¹⁵. Pressionado pelas recomendações de expedição contidas nas *instruções* (perdidas) que acompanhavam os «dous maços inclusos» (sob a forma de «Advertencias»), remetidos por Carbone com a ordem régia comunicada em 26 de outubro¹⁶, Sampaio confirma, logo em 17 de novembro, que «[a] comissão sobre o risco para a nova Capella, como também as dos desenhos dos quadros, respostas e quezitos, etc., serão pontual e advertidamente satisfeitas, por cujo motivo já hoje tenho praticado as diligencias necessárias, sem mais demora que a de se traduzirem os papeis da instrução». E, com efeito, logo em 13 de dezembro, menos de um mês volvido, dava conta do seu desempenho do complexo encargo: «Valho-me desta mesma ocasião» — informava a Carbone — «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; sem embargo de que duvidavam fazer o dito risco em tão poucos dias, desejando mais tempo para que fosse maior a perfeição. Vão também os riscos dos três quadros para a dita Capella feitos por Masucci.»¹⁷

Da desincumbência, no inverosímil lapso de pouco mais de três semanas, do complexo encargo remetido por Carbone, testemunham um conjunto subsistente de desenhos, pelo seu próprio autor legendados *Idea della Capella del Re di Portogallo fatta da Vanvitelli*, correspondentes ao esboço e anteprojecto do programa — *ideia* que, em detalhe, se terá materializado em luxuosos desenhos de apresentação, decerto elaborados e tragicamente perdidos no Terramoto de Lisboa, luxuosamente aguarelados por imposição das próprias instruções da corte portuguesa: «não só de claro-escuro, mas pintando as côres dos marmores e bronzes dourados o mais próprio que for possível, distribuídos do melhor gosto» (como se pode idealizar do que sobreviveu no âmbito do debate paralelo em torno do novo batistério da Patriarcal e dos que, correspondendo na aparência ao programa final, se incluem no designado «*Álbum Weale*») ¹⁸.

Contudo, a obrigatoriedade (aliás natural), estabelecida nas instruções emanadas por Carbone, da prévia submissão do projecto à aprovação do monarca introduziria no processo um poderoso fator de desestabilização: o conselheiro artístico do rei, João Frederico Ludovice. E a questão não tardará a complicar-se.

2. Um (aceso) debate desenhado

Elaborados, como informa o embaixador, sobre o minucioso levantamento arquitetónico remetido de Lisboa, os riscos conhecidos — três desenhos e um esboço preliminar conservados, respetivamente, no Museu de São Martinho de Nápoles (Figs. 3, 4 e 5) e na Biblioteca do Palácio Real de Caserta (Fig. 2), consistindo dois em alçado e corte (esboço e desenho), um em prospecto do arco formeiro e planta e o último representando, em escala maior, o arco exterior — mostram-nos uma arquitetura que em muito se ressentia do barroco romano de Borromini, com a escultura a assumir uma explícita função dramática de matriz berniniana.

Fig. 2

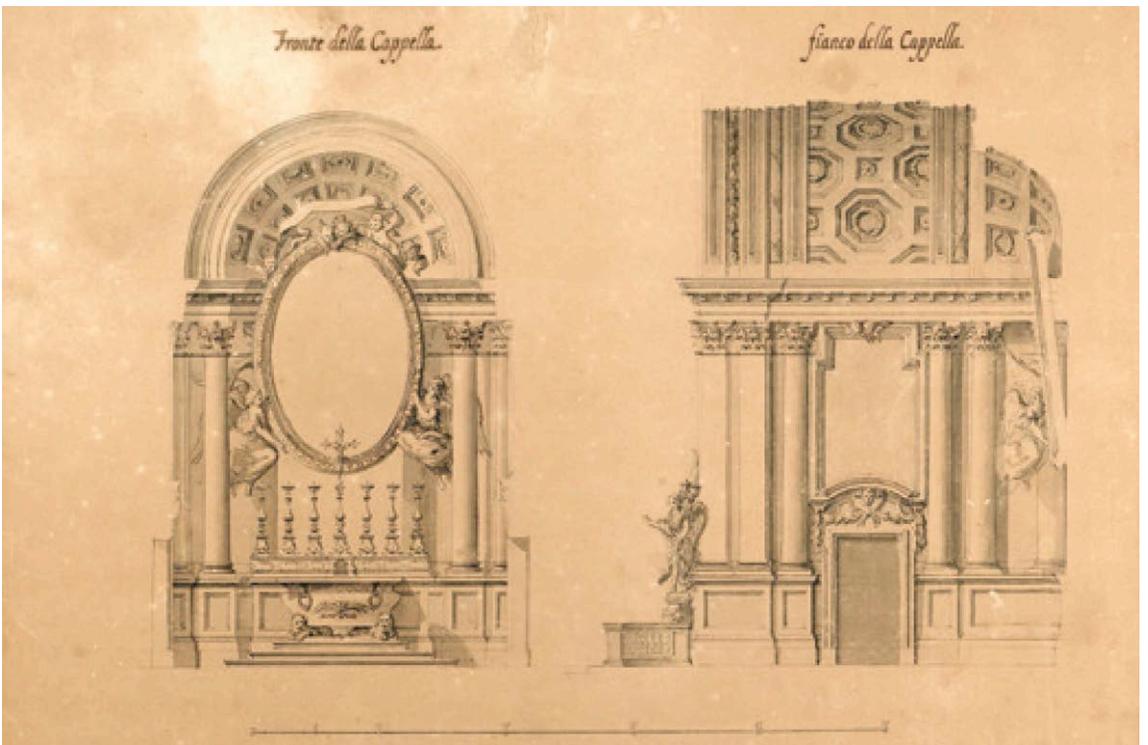
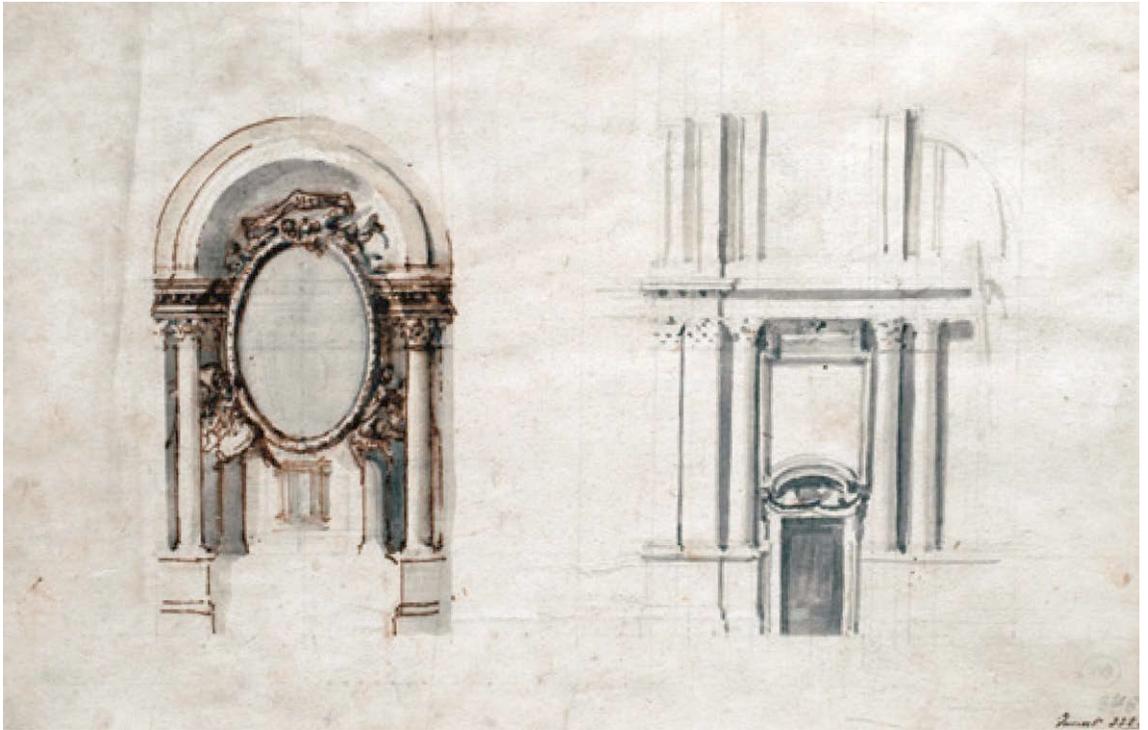
Capela de São João Batista para a Igreja de São Roque. Vista do altar e corte

Luigi Vanvitelli, 1.º projeto, 1742
Des. a tinta castanha, aguarela cinzenta
Palazzo Reale, Caserta, Campânia
(n.º 378 D, inv. 1951/52)

Fig. 3

Capela de São João Batista para a Igreja de São Roque.
Cortes transversal e longitudinal

Luigi Vanvitelli, 1.º projeto, 1742
Des. a lápis e tinta, aguarela
Museo Nazionale di San Martino,
Nápoles
(inv. 3328/2)



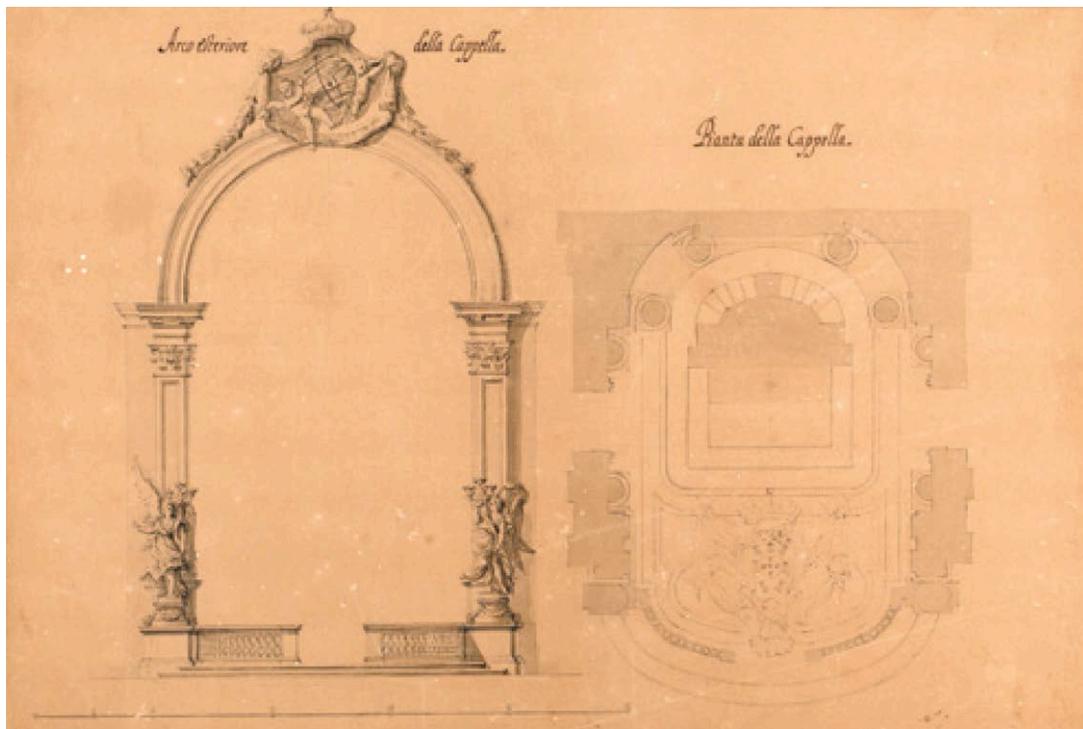


Fig. 4
Capela de São João Batista para a Igreja de São Roque. Arco exterior e planta
 Luigi Vanvitelli, 1.º projeto
 1742
 Des. a lápis e tinta, aguarela
 Museo Nazionale di San Martino, Nápoles
 (inv. 3328/1)

Fig. 5
Capela de São João Batista para a Igreja de São Roque. Arco exterior
 Luigi Vanvitelli, 1.º projeto, 1742
 Des. a lápis e tinta, aguarela
 Museo Nazionale di San Martino, Nápoles
 (inv. 3328/4)

Efetivamente, a Capela seria concebida a partir de um arco de volta inteira (coordenada preexistente e que era forçoso respeitar) guardado por anjos candelários de agitadas roupagens e definido por pilastras coríntias de fuste vazado, em cujo remate se ostenta, sob a coroa real e o manto de arminhos, de que pendem festões, a esfera armilar sustentada por *putti* esvoaçantes. O interior, compondo um espaço retangular rematado por breve calote ressaltada enquadrando o retábulo, cobria-se de um teto de caixotões octogonais, emergindo entre densas arquivoltas correspondentes às duplas pilastras coríntias do intradorso do arco formeiro, bem como às meias-colunas que flanqueavam, a cada lado, as portas de serventia às capelas adjacentes (em um dos lados, na verdade, ao falso transepto da Igreja), sobre as quais se disponham os painéis destinados à Anunciação e ao Pentecostes, correndo em toda a volta entablamento jónico desprovido de friso.

Na zona da calote, amplamente ressaltada pela colocação de novo arco formeiro e onde, uma vez mais, emergia o tema dos caixotões, agora de configuração quadrangular e em disposição radial, retomava-se em fundo o tema das pilastras, contra as quais se recortavam colunas isentas, em número de quatro e em disposição quase regular, enquadrando o retábulo. Este, semicobrindo as colunas centrais, compunha-se de um painel elíptico, levemente tombado, coroado por querubins e *putti* ostentando uma filacteria e dramaticamente sustentado por dois anjos em atitude de o transportar, num tema que Borromini havia concebido para o remate do frontispício da igreja romana de San Carlo alle Quattro Fontane e, de facto, conheceria fortuna posterior retabular (Fig. 6). A mesa do altar, por seu turno, uma urna de sabor antiquizante assente em dois leões, introduzia uma nota quase dissonante, enquanto, no pavi-

Fig. 6
Tímpano da fachada da Igreja de
San Carlo alle Quattro Fontane, Roma



mento, avultava o escudo das armas reais, fechando-se a Capela de uma balaustrada convexa a que se acedia por duplo degrau. Não seria pacífica a sua aprovação.

Efetivamente, mês e meio decorridos sobre a chegada dos desenhos romanos, em 8 de fevereiro de 1743, Carbone devolveu-os, mas acompanhados de críticas e correções elaboradas em Lisboa. Dava seguimento à obra, é certo, porém com a expressa menção de dever esta ser «emendada na forma que se adverte» — e não sem insistir de novo nas instruções sobre a parcimónia das despesas: «Falta-me agora recomendar a V. M.^{cc}» — escrevia — «que ponha toda a industria e cuidado na economia das despezas que se hão de fazer para a dita capella (cujas contas devem vir separadas até ao ultimo real, como já lhe adverti); [...] pois ainda que S. Mag.^{de} faz voluntariamente, e por sua devoção a dita obra, e podendo-a fazer de menos custo, a quer fazer mais custosa, contudo quer que todo o seu custo seja proporcionado á mesma obra, e que se conheça que foi bem empregado tudo que nella se gastou.»

De facto, com a devolução dos riscos e sob a epígrafe «Advertencias para o architecto», remetia Carbone um extenso memorando, datado de 6 de fevereiro, onde se inventariava o conjunto de reparos suscitados pelos desenhos. Assim e confessando-se embora que «os riscos que vieram de Roma são de bom gosto, e mostram grande pratica no riscar», fazia-se notar ser a Capela «edifício real», o que impunha que se lhe dessem «todas as partes que requer uma ordem real de architectura» e que no projeto faltava «uma parte principal da sua cimalha, qual é o friso», do que decorria, «alem de outras desordens, não se lhe poder fazer retabollo com frontespicio». De resto, afirmava-se, «o retabollo, que os ditos riscos mostram, se não tivera o altar deante, não se lhe poderia chamar retabollo, nem tal lembraria, vendo-se uma abertura no fim com ar livre», criticando-se, por conseguinte, a sua redução à «figura escassa de um ovado, com que ainda assim cobre muita parte de duas columnas». De igual modo se proclama que «as armas reaes no pavimento são muito indecentes, porque nas cinco quinas d'ellas se significam as cinco Chagas de Nosso Senhor Jesus Christo», pelo que se lhes estabelecia por lugar o fecho do arco do emboco, com reserva, porém, de que «se não use do manto real, e que em lugar de genios estejam anjos acompanhando as ditas armas reaes». Quanto ao pavimento, «em lugar das ditas armas se porá a esphera». Estipulava-se ainda. Para as columnas de lápis-lazúli (as quais, ao que parece, nos desenhos de apresentação já apresentariam caneluras), 16 em vez dos 24 canais previstos.

Também a respeito do teto, «por se achar grosseiro e carregado, e não soffrer pedraria pelas paredes divisórias entre Capella e Capella serem delgadas», propunha-se que se concebesse «de outro modo, com ornatos engrassados e ligeiros, que se façam de madeira de bordo, e se assentem em varias peças segurando-as com ferros na abobada, que tem de tijolo e dourando-se depois». Quanto ao frontispício do arco exterior, escrevia-se: «escusa capitel com cimalha, que tenha friso, architrave e cornija, pelo que dentro na Capella o primeiro ressalto, ou seja pilar, ou columna, terá toda a cimalha e a sua gula direita andara por cima da cimalha da imposta da Capella pela parte de fora». No que respeita ao altar, deveria este «encostar á parede posterior d'ella», indicando-se com minúcia medidas e forma («a do pedestal da ordem real da Capella, a que ha de ficar encostado») e a *Advertencia* prescrevia ainda, com detalhe, estrutura, constituição, materiais e pormenores técnicos da

mesa, do estrado adjacente (supedâneo) e respetivos degraus, bem como de dispositivos móveis, como o sacrário ou a maquineta para a exposição do Santíssimo, cujo aspeto, segundo se afirma, «desagradou totalmente». Conclui-se com a indicação de que a «brevidade, com que se deseja acabada toda esta obra, é inexplicável; pelo que se torna a recomendar muito, que salva a perfeição e riqueza e singularidade tantas vezes repetida, se lhe apliquem todos os meios de evitar demoras»¹⁹.

Outra *Advertencia* (o segundo dos «dous maços inclusos» expedidos por Carbone), com idêntica data mas destinada agora a Agostino Masucci distinguia-se, ao invés, pela tranquila anuência às propostas do pintor²⁰ — o que o jesuíta secundava, ao escrever, na mesma carta de 8 de fevereiro, que «os painéis se mandam fazer de mosaico à vista dos mesmos originaes que fizer o sr. Agostino Massucci», acrescentando que «só no caso que se não possam acabar os ditos de mosaico para o mesmo tempo em que se houver de remeter a capella para se assentar no seu lugar, se mandam tirar copias dos ditos originaes, para se remeterem estes, e ficarem as copias em seu lugar para se acabarem os ditos mosaicos» (operação de que subsistirá ainda a *Anunciação* do Museu Nacional de Arte Antiga, em depósito no Museu de Aveiro integrando o circuito de exposição permanente)²¹.

Em carta de 7 de abril seguinte, Sampaio replicava que «com os riscos e instruções» (a respeito das quais os arquitetos romanos haviam suscitado diversas questões), se dera, não obstante, início à construção do modelo e compra dos materiais. Conforme transmite, porém, «os architectos fizeram varias duvidas sobre as instrucções que me vieram, e replicam por esta causa para maior lume, acerto e perfeição da obra, que será certamente do maior primor»²². A réplica a que alude, sob a forma de *Reflexões*, seria, aliás, remetida pelo embaixador para Lisboa, uma vez que, em 28 de julho, Carbone lhe expede, por sua vez, a resposta do arquiteto da Corte «sobre as duvidas que de ahi se mandaram», com a indicação de que «pella dita resposta e pela primeira instrução que foi, se poderão regular os architectos de Roma, para continuarem a obra á satisfação de S. Mag.^{dc}»²³. Esta, por seu turno, intitulada *Resposta ás reflexões que vieram de Roma sobre a Capella de S. João Baptista e do Espírito Santo*, tem a data de 7 de julho, esclarecendo, logo de início, que as *dúvidas* remetidas «em nada alteraram o que na dita instrução se advertiu, porquanto foi muito bem considerada antes de se remeter, e não menos examinados os exemplos com que se autorizou para serem conformes ao que se propunha».

Reafirma-se, pois, que «deixando de parte caprichos pittorescos, que não são admissíveis em huma Capella que se manda fazer de architettura nobre, séria e rica», se sigam as *Advertencias* constantes da instrução. Não deixa, todavia, de fornecer mais pormenores. Assim, estipula-se «que o painel do retabolo seja quadro e o maior que possa conseguir-se entre columnas com frontespicio sobre as cimalthas d'ellas, que não haja pilares com capiteis fora do emboco da Capella, nem menos os anjos sobre pedestaes (de que se tornou a falar) no dito emboco, e que a balaustrada não exceda em nada para fóra do vivo da parede da Egreja». Quanto ao resto, tudo deveria conformar-se à *instrução* expedida, ainda que, no que respeitava ao teto, «se admite que seja de abobada de marmores correspondente ao ornato do pé direito, com advertencia porem de que em tal caso se farão na volta costellas sobre os pilares ou columnas, para que tenha mais segurança e sobre as portas lateraes se farão lunetas

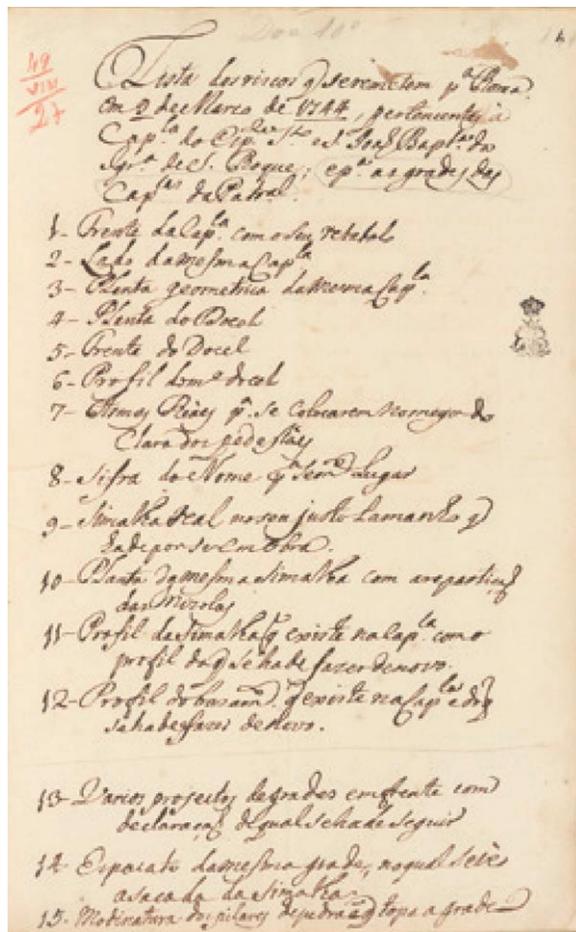


Fig. 7
 Lista dos desenhos do projeto
 de João Frederico Ludovice para
 a Capela de São João Batista (Rol),
 Biblioteca da Ajuda, Lisboa
 (ms. 49-VIII-27, fl. 141)

na abobada para dar lugar sobre a própria Capella a ornar os paineis de cima das ditas portas»²⁴. Enfim, acompanhando a Resposta seguia um Rol das peças da ideia da capella de S. João Baptista e do Espírito Santo na Igreja de S. Roque (Fig. 7).

Neste, ao mesmo tempo que se elencavam detalhadamente as medidas a que deveriam obedecer todas as partes constitutivas da Capela, se adicionavam novos esclarecimentos. Assim, «[o] retabollo se forma de quatro columnas resaltadas umas das outras, com seu frontespicio», do mesmo modo que «[t]ambém em cada lado ha frontespicio para maior ornamento e magestade do painel», que «[n]o lugar destes frontespicios laterais se formam lunetas na abobada para caberem meninos sobre cada um d'elles» e ainda que «[n]a abobada tem archivoltas com o mesmo relevo das columnas e pilares a prumo do pé direito»²⁵. De facto, a importância do Rol decorre da demonstração que faz de não serem somente literárias as emendas, antes terem sido objeto de desenhos — as peças nele referidas —, ao mesmo tempo que a Resposta que o acompanha informa, implicitamente, sobre uma das dúvidas colocadas pelos arquitetos romanos às primeiras Advertencias: a exiguidade da Capela para

albergar as correções propostas. Por isso se dispõe o seu autor a «fazer uma idéa que accommodasse as peças que vão nomeadas no rol incluso» (isto é, a desenhar um novo projeto, incluindo as emendas introduzidas — «planta e alçados intellegivelmente para que se veja que tudo cabe no sitio»), o que tudo se compromete a entregar em 15 dias. Nele (e era esta uma das emendas), eram os «paineis [os quadros de Masucci] sem comparação maiores do que se tinham remetido nos riscos», e os desenhos enviados de Lisboa demonstrariam que «tudo cabe no sitio» e mesmo que «com o mesmo tamanho de paineis e numero de columnas e pilares, se poderá accommodar também doutra idéa a sua disposição, que se deixa ao arbitrio dos architectos que fazem a dita Capella»²⁶.

Deste passo em diante, contudo, acrescida à *secura* que objetivamente se havia já insinuado (ao menos da parte lisboeta) no tom geral adotado no sucessivo carteiro de instruções, advertências, dúvidas e reflexões circulando entre Lisboa e Roma, uma clara disfuncionalidade se introduziria ainda no processo. Efetivamente, em 1 de agosto — antes, pois, que tivesse podido receber a carta de Carbone expedida em 28 de julho que acompanhava a *Resposta* do arquiteto da Corte às *Duvidas* formuladas em Roma (e expedidas por Sampaio ao que se presume em 7 de abril), às *Advertencias* remetidas pelo jesuíta em 8 de fevereiro, no seguimento da receção dos riscos em Lisboa —, escrevia Sampaio, comunicando placidamente que «[a]s respostas que vieram para os Architectos [isto é, as *Advertencias*] são as que bastam sem duvida para se livrarem das [questões] que se lhe offerciam sobre a Capella de S. João Baptista, na qual se vae continuando com felicidade em todo o sentido». Na mesma data mas em outra missiva, acrescentava ser a encomenda «repartida por infinitos Artífices, segundo as matérias de que ella consta» e, em 31 de agosto, prosseguia no mesmo tom, relatando que «[n]a Capella [...] se trabalha com muita diligencia, tendo-se adiantado de sorte, que concorre bastante gente por conta da curiosidade do Paiz, e Sua Santidade me intimou o querer vel-a antes que se embarque»²⁷. E o mesmo sucederia em 26 de outubro — «A Capella de S. João Baptista se tem adiantado de tal sorte que faz pasmar o pouco tempo em que se tem feito tanto» — e, já em 1744, em 8 de fevereiro: «Trabalha-se na capella de S. João Baptista com todo o cuidado.»²⁸ Na verdade, os trabalhos da Capela seriam empreendidos no seguimento das ordens comunicadas por Carbone em 8 de fevereiro de 1743, eventualmente com as limitações que constavam das *Advertencias* que as acompanhavam. Mais tarde, terá chegado a carta expedida de Lisboa em 28 de julho e, com ela, a *Resposta* às *Duvidas* dos arquitetos romanos, bem como o *Rol*. Mas não assim as peças desenhadas, que o seu autor se comprometera a aprontar em 15 dias. Em face, pois, de críticas e correções meramente literárias, a obra terá prosseguido pelos meses fora e atingido o ponto de adiantamento que Sampaio regularmente encarecia. E terá sido esse facto, bem como novas questões colocadas de Roma — se não mesmo o recentrar das atenções sobre o empreendimento da Capela que decorre da decisão de fazer dotá-la do mais sumptuoso dos tesouros, como se infere da expedição, em 9 de março de 1744, de uma nova *Rellação das pessas de Ouro, e prata, etc*^a, que se mandam vir de Roma para Serviço da nobilíssima Capella do Espírito Santo e São João Baptista da Igreja de São Roque, e cazo de não virem antes que a Capella, a devem acompanhar²⁹ —, que terão dado o alarme na corte de Lisboa. É, de resto, o próprio Carbone que faz o ponto da situação: «Pelo que toca á Capella

de S. João Baptista» — escreve ele ao embaixador em 14 de março — «vejo que se trabalhava nella com calor; o que nunca se persuadiu o Architecto que fez aqui as instrucções, e mandou algumas advertências tocantes á architectura e idéa que de lá veiu. Por isso havendo-me significado ha tempos que tinha ainda que advertir sobre a mesma architectura, e fazer uns riscos, por onde melhor se governasse a obra, só agora que teve noticia do seu adiantamento, se resolveo a acabar uma e outra cousa, remetendo-me os papeis inclusos, e o caixotinho comprido que contem os ditos riscos.»³⁰

Os *papeis inclusos* (como a *Relação*, com a encomenda do Tesouro) têm a data de 9 de março e neles afirma o arquiteto de Lisboa: «Com a occasião das perguntas que se fizeram sobre o acrescentamento do altar da Capella do Espirito Santo e de S. João Baptista, na função de expor o Santíssimo Sacramento, lembraram os riscos que estavam quasi feitos para a dita Capella, conformes ao gosto de quem a manda fazer, e diversos dos que se tinham mandado de Roma para a dita Capella, em resposta aos quaes se avisou a maior parte das cousas que se reprovaram, e se deram umas medidas geraes das peças principaes, e juntamente se disse havia de remetter-se uma planta com seus alçados para se fazer a dita Capella segundo a mente de seu dono. E dando-se-lhe parte que havia aviso de que, sem embargo de não se terem remettido os ditos riscos, trabalhavam nella e talvez por diversa fórma, seguindo os que de lá tinham mandado, por fórmas extravagantes e muito diversas de retabulos que geralmente ha feitos; o dito senhor respondeu que se o mudar e emendar a obra, que se achasse feita, reduzindo-a pellos riscos que se mandam agora, importasse em seis ou sette mil cruzados, pouco mais ou menos, que não reparava n'esta maior despeza, a fim de se executar pelos riscos que vão agora.»³¹

A este exórdio seguiam-se instruções detalhadas, minuciosas, sobre todas as partes constitutivas da arquitetura do pequeno mas sumptuoso templo, até ao mais pequeno detalhe: da abóbada, cujas arquivoltas deveriam seguir a ordem dos pilares e colunas, de mármore claro, com festões de bronze dourado; às lunetas que a mesma deveria levar a cada lado — «para dar lugar mais desafogado aos dois anjinhos que estão sobre os frontespicios [dos painéis laterais], e materia para se enriquecer»; à estrutura arquitetónica — «Fez-se toda a diligencia para que no retabolo houvesse quatro columnas e em cada lado da Capella duas columnas, e dois pilares na melhor proporção de distancia entre si que da o antigo [...], e se conseguiu para os quadros bastante sitio para ao Sr. Agostino Massucci fazer-se honra», acrescentando-se ainda que «as molduras dos quadros se poderão fazer de bronze com bellos labores dourados e da mesma sorte os capiteis e bases das columnas»; ao entablamento e sua ornamentação: ao retábulo e respetivo frontispício, no qual «se collocou o cordeiro adorado por dois anjos, e para mais riqueza se lhe poz um grande resplendor», especificando-se que «o dito cordeiro sera de bronze dourado e os anjos de marmore» e que «[n]as mãos dos anjos e meninos se puseram palmas e capelas de rosas e de louros, attendendo ao martyrio de S. João, e pella mesma razão as conchas, canas e capellas de florões»; às portas laterais; ao basamento; enfim, às armas e cifras reais «para os logares destinados a ellas nos riscos pequenos, e se farão de bronze dourado»³². Finalmente, seguiam agora (no caixotinho comprido, referido por Carbone) os desenhos completos da Capela — a *ideia* —, mostrando planta, frente, lado, escudo e monograma régios (Figs. 8 e 9), e ainda desenho da cimalha, com planta e perfil e

Fig. 8

Estudo de monograma real

para a Capela de São João Batista

João Frederico Ludovice, 1744

Des. a lápis negro, pena e aguarelado

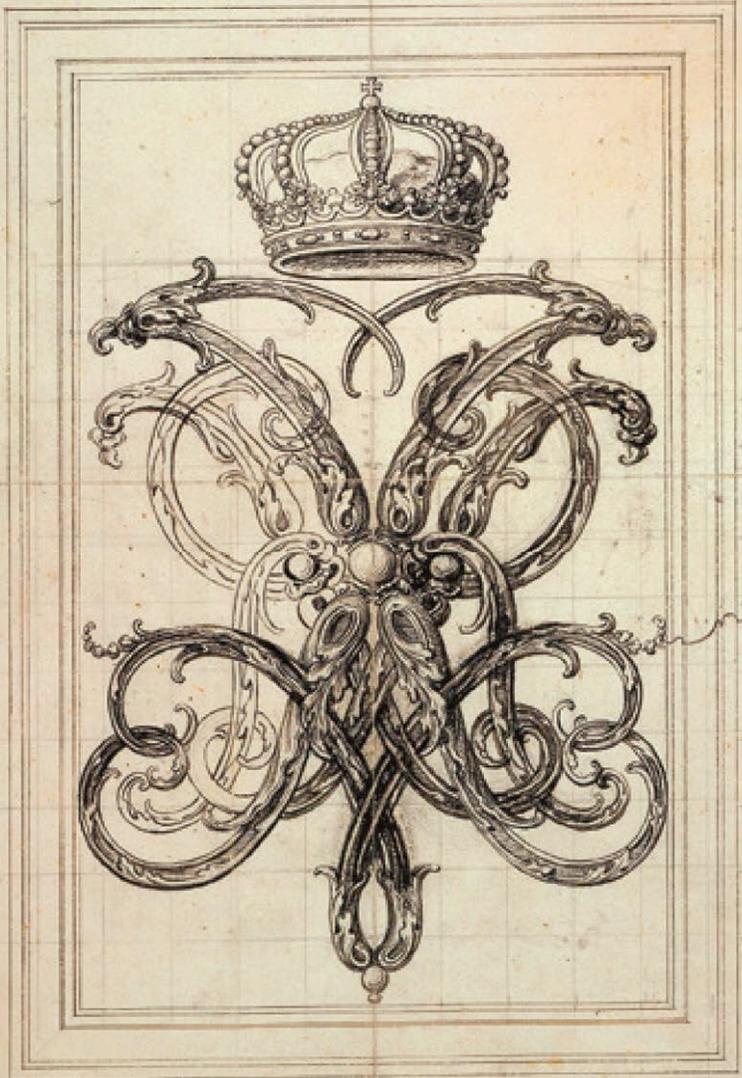
a preto e cinza

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

(inv. 194 Des.)

Defende e coa collienne nelle gade delti Piedimale.
Zella penna etc. stonne nelli labi etta fappala delle
pinto d'oro

Ala J vai collogada me e lary dei pchidij dei cithay
J boten me lary de l'agulla de l'epiride 1744



Ala J vai collogada me e lary dei pchidij dei cithay

1744-1744

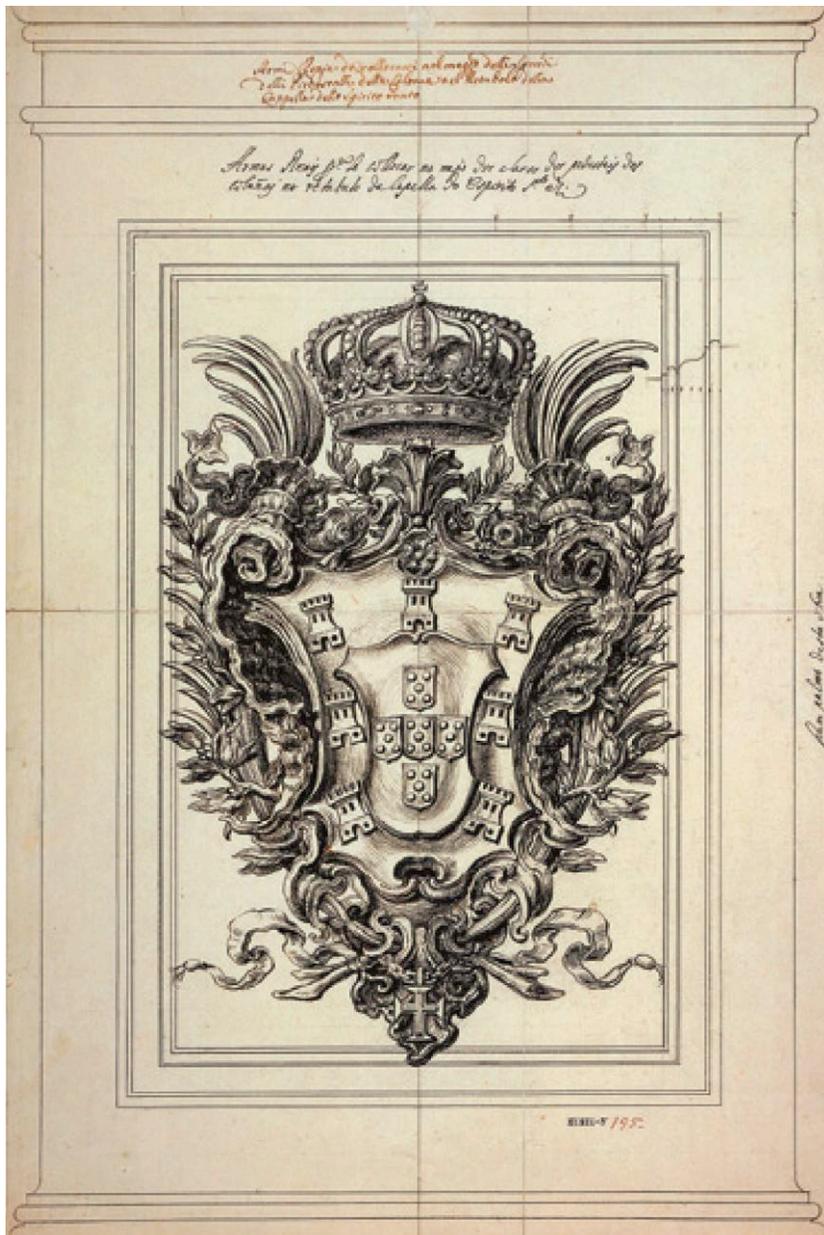


Fig. 9
*Estudo de escudo das armas reais
 portuguesas para a Capela
 de São João Batista*
 João Frederico Ludovice, 1744
 Des. à pena, tinta, lápis negro, aguada
 de tinta da china
 Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa
 (inv. 195 Des.)

perfil do basamento e, com a mesma data de 9 de março, ainda uma circunstanciada *Rellação de varias cousas pertencentes á Capella do espírito Santo e de S. João Baptista da Egreja de S. roque, que se devem encomendar com a occasião de se remetterem para Roma os riscos da dita Capella, e hão de vir com a mesma, sem falta, e que constitui outra detalhada instrução sobre a estrutura de diversos elementos da Capella, como mísulas para as galhetas, confesionários, cancela da balaustrada e portas laterais («de bronze dourado de singular*

ornato e transfurado»), lâmpadas, etc. À parte seguia planta, frente e perfil do dossel para armar sobre o altar, a realizar em chapa de cobre dourado e a respeito do qual igualmente se alonga em detalhes³³.

No que concerne aos desenhos enviados, instruíam-se que, «depois que se fizer dos riscos sobreditos o uso para que se remetem, se tornarão a mandar quando lá se escusarem» e fazia-se uma recomendação final: «Se o que estiver feito na dita Capella se afastar muito do que se remette nos riscos inclusos, nos quaes não ha extravagancias, mas tudo se chega as cousas melhores, ainda que com alguma variedade, se reduzira a esta forma, porque desde principio se avisou fosse de sorte que logo se desse a conhecer, pela gravidade e ajustado do ornato, ser capella com seu retabolo.»³⁴ É certo que os *papeis* não deixavam de incluir na sua conclusão uma ressalva — «As mudanças que se deverão fazer, somente se entendem, caso de haver extravagancias no todo, ou nas partes principaes, e no que estiver por fazer dentro dos limites da despeza mencionada de seis até sete mil cruzados; porque se exceder se deverá dar parte» —, mas é igualmente certo que a matéria arquitetónica era colocada de forma a não deixar dúvidas: «Sendo inevitável que o retábulo tenha quatro columnas e que nos lados haja em cada um duas columnas e dois pilares, os quais de propósito se deixarão pilares podendo ser columnas para o retábulo ficar com superioridade aos lados da Capella; e tambem que tenham os seus membros principaes todos, principalmente cimalha, architrave e frizo; e se tiver menos columnas, se reduzirão ao numero referido, por se querer obra rica, nobilíssima e perfeita, pois está tão perto da vista que se pode tocar com a mão.»³⁵

A chegada a Roma dos *papeis* e desenhos que os acompanhavam, num momento em que, segundo o embaixador, o estado de adiantamento da Capela era já «de sorte, que concorre bastante gente por conta da curiosidade do Paiz, e Sua Santidade me intimou o querer vel-a antes que se embarque», deve ter produzido, seguramente, o efeito de uma bomba. Assim é que, logo em 12 de abril, Sampaio escreve para Lisboa acusando a sua receção e testemunhando a surpresa que causaram: «os novos riscos que vieram para a Capella de S. João Baptista» — diz — «fizeram novidade aos Architectos Salvi e Vanvitelli, que são dos melhores desta Corte: elles respondem aos prenotandos e advertencias que V. P. me remetteu, os quaes parecem mais próprios de uma vontade com animo de querer fazer discursos, que de um juizo de Architectura». Contudo, embora fazendo ver que «finalmente estamos em Roma, donde os reparos neste género são mais comuns do que em Lisboa, por serem maiores os professores, tanto em numero que nas experiencias», submete-se às ordens emanadas da Corte: «Far-se-ha porém o que se ordena de mais a mais, tanto a respeito da Capella que do baptistério, como também das Cancelladas, e darei ordem para todas as encomendas que recebo, pertencentes á referida Capella, segundo os diferentes papeis dellas que V. p. me remette.»³⁶ Mas não deixa de enviar a resposta dos romanos aos reparos e instruções expedidos pelo arquiteto lisboeta.

E se os *papeis*, *Relação* e respetivos desenhos elaborados em Lisboa causaram estupefação em Roma, não foi menor o impacte produzido pela resposta (que se desconhece mas que, ao que parece, «encheu doze folhas de papel»³⁷) aos *Prenotandos* e *Advertencias* daqui enviados. A reação não se faria esperar, e a violência dos termos em que se expressa justifica as explicações do P.^o Carbone, ao remetê-la para Roma,

em 21 de maio, a própria data em que foi redigida: «Serve esta de acompanhar a resposta do Architecto á critica que de lá veiu sobre os riscos e advertencias que de cá se mandaram para a Capella de S. João Baptista. Remetto-a da mesma sorte que ainda agora a recebi, em portuguez, e mal copiada, pois tem bastantes erros na língoa sem embargo que estes poderão ser do autor que não é portuguez, nem tem feito grande estudo na mesma língoa. Elle ficou bem picado da critica, e o mostra na sua resposta. Para esta se entender é preciso que V. S.^a a faça traduzir por quem for práctico de uma e outra língoa, e também nos termos da Architectura. Alguma palavra que for demasiadamente picante poderá omittir-se ou moderar-se. Porem devo advertir V. S.^a que me consta, que assim a critica como a resposta, foram presentes a S. Mag.^{de}; e como approvou as advertencias que se fazem no fim da resposta, procure V. S.^a que se executem.»³⁸

A *Resposta* a que se alude, longuíssimo texto endereçado a uma personagem que, ironicamente, se designa «sublime artifice», consiste numa longa, intrincada e miudamente fundamentada dissertação — pelo contínuo recurso a exemplos práticos da arquitetura italiana e, particularmente, romana —, onde, todavia, ocupa desmesurado espaço a defesa do *centinado*: isto é, da linha curva contra a linha reta. Por outras palavras, parece assumir-se como um manifesto teórico da essência da arquitetura barroca contra os pressupostos classicizantes que estariam implícitos na crítica expedida de Roma às *Advertencias* e desenhos de Lisboa, origem da truculentíssima diatribe. A quem se dirige? Quem a redigiu? Em que preciso contexto?

Não obstante serem dois os arquitetos responsáveis em Roma pela realização da Capela, recorrentemente referidos na correspondência de Sampaio e implicitamente na de Carbone, onde sempre alude aos «Architectos» — Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli, ambos, aliás, se reconhecendo na respetiva documentação administrativa³⁹ —, as razões que confluem para apontar Vanvitelli como o autor *de facto* da *ideia* indigitam-no igualmente como responsável pela longa explanação, que «encheu doze folhas de papel», com que buscava defender a sua obra dos defeitos que lhe eram assacados e cujas afirmações (de crítica, afinal, aos desenhos e instruções idos de Lisboa) haviam suscitado a verbosidade incontinente do seu autor. Indigitam-no também, por conseguinte, como a personagem que oculta o irónico apodo *sublime artifice*. Quanto ao do violentíssimo libelo que se designa por *Resposta*, uma vez que este decorre, como o título indica, da *Critica que o sublime artifice remetteu a esta Corte sobre os riscos que se mandaram a essa Cúria com as instruções juntas aos mesmos*⁴⁰, impõe-se, por natureza, que seja também, simultaneamente, o de todos os textos críticos e desenhos que seguiram para Roma, não somente desde que, em 13 de dezembro de 1742, Sampaio despachara para Lisboa a *ideia* romana da Capela, mas antes mesmo, no quadro das primeiras *Advertencias* que, com as competentes *instruções*, Carbone expedira, em 26 de outubro, com as ordens reais. Trata-se, pois, de *um architecto*, a mesma e singular personagem amiúde referida na correspondência de Carbone — evidentemente João Frederico Ludovice, o responsável pelas grandes campanhas artísticas do monarca⁴¹.

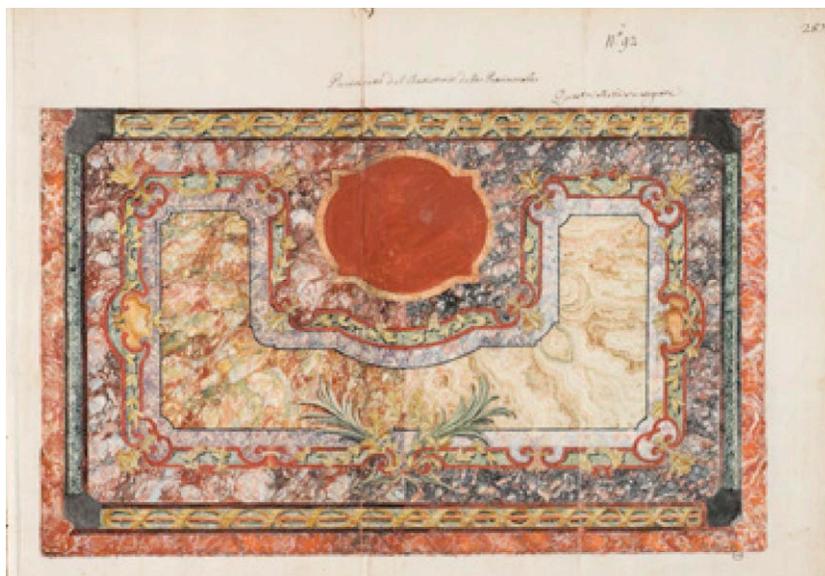
O mesmo jesuíta o testemunha, aliás, não só quando refere que «não é portuguez, nem tem feito grande estudo na mesma língoa», mas, especialmente, quando esclarece, em carta ao embaixador de 13 de junho de 1747, que foi «o mesmo Frede-



Fig. 10
 Projeto final para a fonte batismal
 da Basílica Patriarcal
 Luigi Vanvitelli, 1744
 Des. n.º 91 do *Álbum Weale*, fl. 285
 Bibliothèque de l'École Nationale
 Supérieure des Beaux-Arts, Paris

Fig. 11
 Projeto final para o pavimento
 de mosaico do batistério
 da Basílica Patriarcal
 Luigi Vanvitelli, 1744.
 Des. n.º 92 do *Álbum Weale*, fl. 287
 Bibliothèque de l'École Nationale
 Supérieure des Beaux-arts, Paris
 (ms. 497)

rico, que fez as instruções»⁴². Assim se compreenderá, de resto, o conhecimento quase enciclopédico sobre a arquitetura romana ostensivamente exibido (mesmo por se tratar de um conhecimento datado) e, muito particularmente, o facto, que relata Fr. Cláudio da Conceição (e agora fiável, por ser contemporâneo), de haver o modelo da Capela sido «entregue ao seu Architecto da obra de Mafra João Frederico Ludovice, o qual estando possuindo seu neto José Frederico Ludovici Escrivão da Câmara do Desembargo do Paço, que faleceo na sua Quinta de Bemfica a 19 de Maio de 1825, o vendeo a João Baptista Verde, que presentemente o possui»⁴³. Mais importará, decerto, tentar compreender o contexto em que a animosa *Resposta* terá sido redigida e, nele, esclarecer a importância e o sentido da veemente defesa que o ocupa em relação ao *centinado*. Sucede, porém, que toda a documentação respeitante à Capela interliga intimamente, com a respetiva encomenda, outras, de não menor importância, que em paralelo e pelo mesmo circuito corriam na Cidade Eterna, como sejam o batistério e as *grades*. E que essas encomendas — sobre as quais haveria ainda de encastelar-se, em 1744, o magnífico Tesouro da Capela — tinham por destino a Patriarcal, cuja grande reforma atingia o pico, sob a direção de Ludovice. Por isso, sabemos-lo já, o alemão justificara, em 9 de março deste ano, o não envio dos «riscos que estavam quasi feitos para a dita Capella» com o ter aplicado o tempo «a outras obras de muita pressa»⁴⁴. De resto, o empreendimento da Patriarcal atravessaria também a violenta *Resposta* redigida por Ludovice, onde o projeto enviado para o batistério (Fig. 10) não conheceria melhor sorte que os desenhos da Capela e o respetivo *cancelo* é, de igual modo, objeto de rígidas instruções⁴⁵. É certo, porém, que as questões relacionadas com o recinto de São Roque ocupam a maior parte do prolixo documento e são facilmente reconhecíveis. Não assim, todavia, a defesa do *centinado*, sobretudo se entendida como postulado teórico em louvor da linha curva e das suas possibilidades compositivas, ao menos com o sentido que lhe tem sido atribuído⁴⁶ e para que nada efetivamente prepara na obra conhecida de



Ludovice (São Domingos exigirá um entendimento particular). E nada, sobretudo, na própria Capela, prevista como fora já, por Vanvitelli, a terminação absidal da planta na zona do altar (embora com expressão diversa), não fora o encurvamento da cornija (e, implicitamente, do entablamento) a sublinhar, na zona do retábulo, o remate, em meio-círculo, do painel⁴⁷.

Mas é verdade que o desconhecimento absoluto das afirmações contidas nas 12 páginas do manifesto vanvitelliano nos deixa no escuro sobre a questão concreta a que Ludovice respondia. E aí, dependendo da profundidade a que penetrara a farpa e do que, em seu entender, exigisse a defesa da sua honra perante o *dono da obra*, como usava dizer, bem poderiam não chegar *12 folhas de papel* para descarregar a sua ira...⁴⁸ Mais importante, porém, é reconhecer o facto incontestável que a documentação demonstra e que ele próprio refere na sua diatribe contra os arquitetos romanos: «bem sabem que do risco que mandaram, tudo que era seu foi reprovado, porque *columnas e cimalthas* não são inventadas por elles»⁴⁹.

3. Uma obra(-prima) e três autores

É, com efeito, absolutamente impossível não convir que a evolução sofrida pela Capela entre os desenhos enviados para Lisboa, em dezembro de 1742, e a obra final teve a amplidão de uma metamorfose. E que esta metamorfose é o produto da aplicação das instruções enviadas de Lisboa e, sobretudo, dos desenhos que as acompanharam — uma pequena parte dos quais, de resto (os desenhos do escudo e do monograma régios do Museu Nacional de Arte Antiga), sobrevive ainda, graças ao cumprimento (porventura somente parcial) das recomendações que ordenavam a sua devolução no final da obra. O mesmo Ludovice confirma a elaboração de um projeto seu (*ideia*), que expede para Roma no «caixotinho comprido» enfim remetido, constante (entre outros) de «uma planta com seus alçados para se fazer a dita Capella segundo a mente de seu dono»⁵⁰. À margem do trabalho de reelaboração obviamente exercitado sobre esses desenhos pelos artistas e artífices locais, o que na Capela hoje existe e não consta dos desenhos recebidos em 1742 é, ao menos conceptualmente, obra de Ludovice, como bem reconhecia Robert Smith⁵¹.

Só assim, de resto, se compreende a realização de duas maquetes sucessivas (o primeiro modelo, perdido, seria executado em 1743, pelo marceneiro Giacomo Manacioni e o que subsiste, conservado em casa do Frederico e incorporando já todas as alterações ao projeto original, seria construído entre 1744 e 1747, por obra do marceneiro Giuseppe Palmi, assessorado por uma equipa de artífices vários nas diversas áreas⁵². Como só assim se compreendem as impressionantes similitudes entre o que a contemplação da Capela proporciona e a descrição da Basílica Patriarcal, elaborada por Courtills a escassos meses da sua destruição, muito especialmente se se tiver presente o teor das sucessivas críticas aos projetos expedidos de Roma: «Il y a le maître-autel qui est tout de lapis azurique. Le tabernacle est d'agate. Deux colonnes de lapis se font remarquer à l'entrée de cette chapelle magnifique, ou on ne voit plus que marbre noir, jaune et autres rares productions de la nature majestueusement mis en oeuvre. On n'y va jamais qu'on n'y remarque quelque beauté

nouvelle. Le moindre rayon de soleil em fait apercevoir qui avaint échapé au premier coup d’oeil. Le plafond est décoré de compartiments, de groupes dorés avec des têtes d’anje de marbre dans les intervalles. On y voit aussi des tableaux du plus beau marbre sculptés admirablement, qui servent de dessus de porte. Le parquet est couvert de tables à la mosaïque avec une sphere et ses attributs. Les ornements les plus magnifiques répondent à la majesté de cette chapelle.»⁵³

Na verdade, do alçado exterior (cujo prospeto seria inteiramente modificado pela eliminação das pilastras coríntias, dos anjos tocheiros e da balaustrada convexa), bem como do remate — onde o escudo régio flanqueado por anjos substituiria a panóplia do manto real abrigando a esfera armilar sustentada por *génios* (confrontar o escudo com o desenho destinado a ser aplicado, moldado em bronze, nos flancos do altar e a interrupção do arco, na base do escudo, por enrolamentos da respetiva moldura, com os mesmos enrolamentos, agora terminais, no arco superior ao altar-mor da Igreja de São Domingos de Lisboa) —, à distribuição de pilastras e colunas (e respetivo número de caneluras) nos alçados internos; ao entablamento, que se impõe completo e coríntio, e à decoração do respetivo friso; à estrutura e decoração da abóbada (como na Patriarcal, «décoré de compartiments, de groupes dorés avec des têtes d’anje de marbre dans les intervalles»), com as suas *lunetas* na prumada dos painéis laterais, para dar «matéria para se enriquecer» (os baixos-relevos ovados esculpidos por Carlo Marchionni e Bernardino Ludovisi, que nem de outras lunetas se poderia tratar numa abóbada necessariamente cega); à emolduragem dos painéis («de bronze com bellos labores dourados») e à adoção do bronze dourado nos capitéis e bases das colunas; à estrutura do altar e respetivo retábulo (adossado à parede, com o seu painel retilíneo de remate semicircular, que Ludovice divulgara em Portugal, flanqueado por quatro colunas e com a escultura centrada no remate); aos degraus do altar e à eliminação do escudo real no pavimento, em proveito, como na Patriarcal, de «tables à la mosaïque avec une sphere et ses attributs»; ao próprio desenho da cifra real, ornamentando o cancelo, as portas laterais e, com o escudo, a mesa do altar, abaixo do «vivo superior» dos pedestais («por piedade e reverencia que o dono tem a tão sagrado lugar»⁵⁴), tudo seria imposto por Ludovice ao projeto de Vanvitelli — e imposto por desenhos. Nem de outro modo poderia ser. De facto, extensão como era, no plano litúrgico e sobretudo simbólico, da grande Patriarcal, a Capela não poderia senão assumir-se em continuidade, como *fase anexa*, projetando aí, na grande Igreja de São Roque, polo do roteiro eclesiástico cortesão, a sua estética «à romana» e o seu luxo de importação, porém submisso à mesma orientação ideológica: *nobre, séria, rica*, como arte real que de facto era⁵⁵. E na orientação clássica ferreamente imposta — como na sua mesma capacidade de harmonização com uma realização longínqua afinal orientada no mesmo sentimento (malgrado o brio ferido na surpreendente recusa de projetos, porventura contaminados pela excessiva pressa imposta à comissão, por eventual zelo do embaixador) se espelharia uma insólita paridade conceptual, neste também insólito debate criativo entre Roma e Lisboa, de que a harmonia e coerência da obra final constituem documento exemplar.

Na verdade, faltará sobretudo esclarecer a origem de quantos elementos da Capela não constam do projeto original nem das instruções de Ludovice; mas é quase certo que nos escapem documentos desta história⁵⁶. O mesmo se diga, aliás, a respeito do

fabuloso Tesouro, evidentemente objeto, também ele, de um «diálogo desenhado», que, todavia, mal podemos entrever e onde, decerto, valerá também a pena perseguir o rasto do arquiteto-ourives⁵⁷. A ele, com efeito, deverá, ao menos, ser assacada a paternidade do baldaquino, «conforme ao desenho» («planta», «frente» e «perfil» que, separadamente, envia para Roma com os outros riscos) e que, na sua *Resposta*, «absolutamente manda que se faça»⁵⁸. E mesmo, talvez, ainda o lampadário, com a sua suspensão única, como os de Mafra, que lhe merece longuíssimos parágrafos e a respeito do qual se indigna com o silêncio do *sublime artifice*: «Do lampadário não fala palavra, como se fora peça incognita ou nome novo»⁵⁹. A ele ainda, enfim — e não somente à Capela, como tem sido tradicionalmente entendido —, deve inquestionavelmente ser atribuída a responsabilidade pela introdução em Portugal dessa estética peculiar das *capelas de mosaico*, de que a Patriarcal seria a sumptuosa matriarca e que, de Queluz à Bemposta e de Mateus Vicente, seu discípulo, a Manuel Caetano de Sousa, sucessor de Mateus — do Rococó ao Neoclassicismo —, transportaria para a arte da talha a simulação faustosa dos mármore e do bronze dourado e, sobretudo, geraria uma sensibilidade outra, feita de luxo e intimismo, que na 2.ª metade da centúria se oporia ao culto «cívico» e «massivo» das frias igrejas pombalinas (das quais, não obstante e ainda que por outra via, igualmente seria credor)⁶⁰.

Uma conclusão parece, assim, poder claramente extrair-se: se o risco da Capela, em fim de contas, assumiria um caráter classicista, que tem levado a considerá-lo como um ponto de viragem na evolução da arquitetura em Portugal, tal não se verificou «contra a opinião e o gosto expressos em Lisboa», como chegaria a ser entendido⁶¹, mas, ao invés, por vontade firme de quem, aí, definia as coordenadas que balizavam a estética do poder — por muito que tal fosse ao encontro dos ventos que em Roma sopravam. E então sim, estaremos de facto, a perscrutar todo um postulado teórico que corre o risco de projetar com nova luz a evolução ulterior da arquitetura portuguesa.

Efetivamente, o processo de realização da Capela de São João Batista só pode ser compreendido em confronto com essoutro, absolutamente simétrico, que constitui a grande reforma da Basílica Patriarcal. E a razão de fundo das encomendas em Roma não é, de facto, fundamentalmente estética ou sequer técnica (não faltariam exemplos de desenhos encomendados no estrangeiro para ser executados em Portugal, nem faltaria — ao menos a Ludovice — capacidade para conceber e realizar com o exigentíssimo rigor que sempre o distinguiu e de que Mafra ou a Patriarcal constituem lídimos exemplos). Era, essencialmente, política e ideológica.

De facto, a obsessiva referência romana da estética joanina não pode desligar-se dos objetivos precisos que presidem, tenazmente, à conversão da cidade do Tejo na Roma do Ocidente e em relação aos quais a Patriarcal, enquanto instituição, constituía justamente a pedra angular. Por outro lado, a realização, nas mais prestigiosas oficinas da Cidade Eterna, das riquíssimas encomendas do rei de Portugal era parte integrante de uma política externa de promoção da imagem do monarca e do seu reino, tanto mais necessária porquanto, precisamente, no ocaso do reinado, esse mesmo rei não seria já tão fabulosamente rico e os valores de realização se encastelavam galopantemente⁶².

Isto mesmo, na verdade, documentam as abundantes recomendações de contenção nos gastos que se cruzam nas cartas de Carbone e, designadamente, as que respei-

tam ao seu empenho em compassar a realização do verdadeiro magma em que se haviam convertido as sucessivas comissões: «Pelo que toca ás encomendas que V. S. tem entre mãos,» — escreveria o jesuíta em 10 de novembro de 1743 — «não é necessário que alguma dellas se suspenda inteiramente; bastará não apressal-as, especialmente as que necessariamente levam tempo, como é a factura da capella, paineis de mosaico, etc. Nem a insinuação que fiz a V. S. neste particular pedia semelhante suspensão, pois com o dinheiro que se havia remetido, e que se ia remetendo, bem se podia conservar a continuação dellas, subministrando successivamente aos artífices algumas sommas moderadas, ate se poderem fazer outras remessas de ouro.»⁶³

O que, por conseguinte, se pretende, é dotar a corte de Lisboa de um cenário litúrgico à altura das suas ambições e ao serviço de um programa político de exaltação da coroa portuguesa, de que participam, a um tempo, a Patriarcal e a Capela de São João Batista (como sua extensão) e, do mesmo passo, utilizar a *mão de obra* especializada, evidentemente, mas, sobretudo, prestigiosa e internacionalmente conhecida, que Roma podia oferecer (e o facto de Vanvitelli ser arquiteto de São Pedro não terá sido irrelevante no processo da sua eleição): numa palavra, conferir à arte de corte joanina uma visibilidade além-fronteiras a que não poderia aspirar se, da conceção à realização, se circunscrevesse aos limites do Reino, projetando, simultaneamente, a própria Coroa, no âmbito de um plano de afirmação internacional que em muito transcendia o quadro específico das encomendas artísticas — mas que as coloca ao serviço de uma imagem coerente de poder.

Por isso a sua coordenação se faz a partir de Lisboa e se vinca a qualidade *régia* dessa arquitetura, e por isso o debate a que dá origem demonstra (e pretende-se que demonstre) que «il cliente portoghese era straordinariamente ben informato»⁶⁴. Por isso também ela deveria, acima de tudo, ser *nobre, séria e rica* e despida de «caprichos pitorescos»⁶⁵. Donde as concorridas exposições públicas das obras, antes do embarque para Portugal, donde o privilégio inaudito da bênção papal à Capela recém-concluída, donde, igualmente, a nota de arrogância que o soberbo Frederico desde cedo introduz no peculiar diálogo que alimenta estas encomendas e onde não hesita em invocar, significativamente, o «gosto de quem manda fazer»⁶⁶.

É, assim, «[p]ara satisfazer a curiosidade de quem manda fazer a sobredita Capella», que Ludovice ordena, no final da sua *Resposta* de 21 de maio de 1744, que «se mandara desenho em planta e alçado da fôrma com que se mette em obra»⁶⁷. O próprio Carbone, aliás, voltaria ao assunto, logo a 26, em missiva ao comendador Sampaio, onde diz: «Na 2ª carta que escrevi a V. S.ª pelo expresso, com data de 21 do corrente, lhe adverti que fizesse executar por esses Architectos o que se dizia no fim da resposta d'este Architecto á critica que de lá veiu, o mesmo lhe confirmo na presente.»⁶⁸ É, pois, provável que se devam ao cumprimento desta instrução dois outros esboços de Vanvitelli que se conservam no museu de Nápoles e em Caserta⁶⁹ (Figs. 12 e 13). Próximos já da obra final e, mesmo, com a curiosidade de representarem o famoso frontal de Agostino Corsini e Antonio Arrighi⁷⁰, ostentam, contudo, ainda diferenças (entre as quais uma evidente tentativa de fazer sobreviver, no retábulo, os antigos anjos tenentes) que os convertem num notável documento do peculiar diálogo gráfico que alimentaria estas encomendas, bem como do sentido que realmente revestiu.

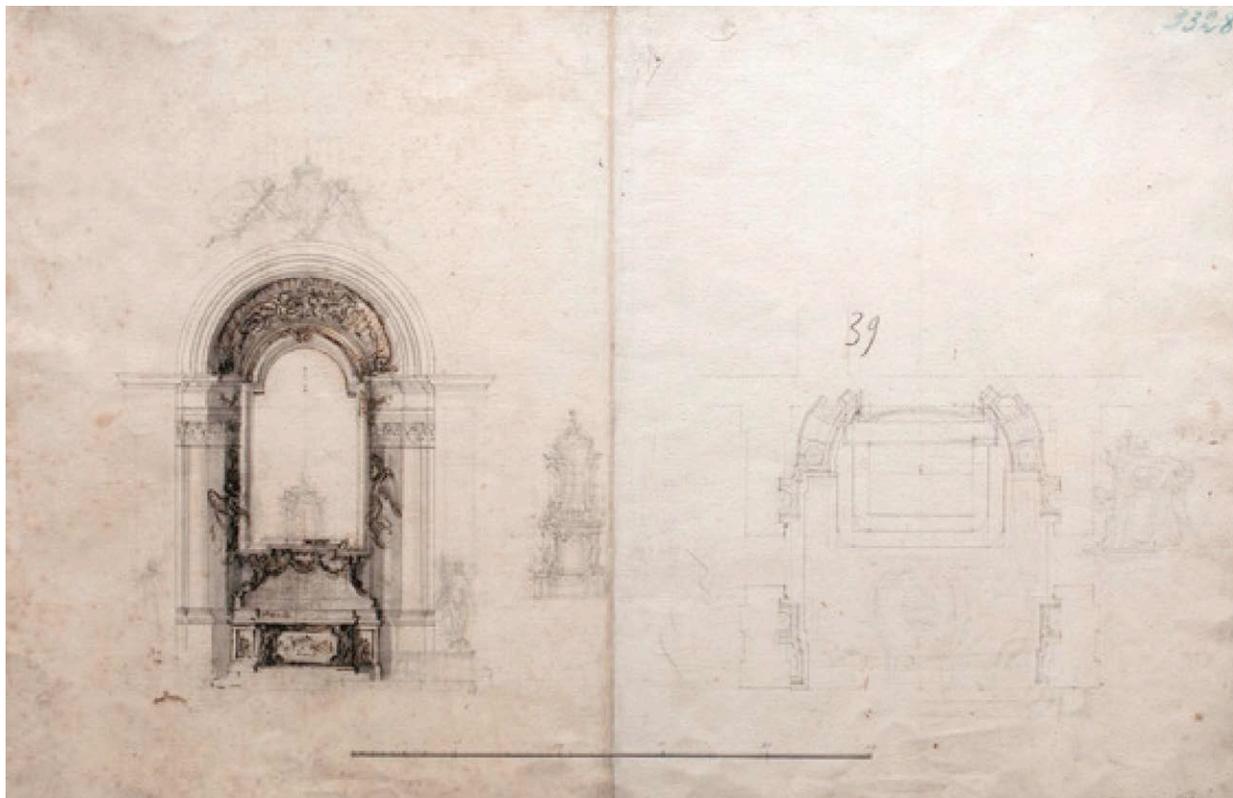


Fig. 12
Capela de São João Batista para a Igreja de São Roque. Luigi Vanvitelli, vista e planta, 2.º projeto, 1743-1744
 Des. a lápis e tinta castanha, aguarela castanha e branca
 Palazzo Reale, Caserta, Campânia (n.º 248, inv. 1951/52)

A aludida missiva de Carbone terminava com uma recomendação de caráter econômico e, de resto, já antiga: «que se não mudasse o que estava feito na Capella de S. João Baptista, senão no caso que a mudança houvesse de custar seis ou sete mil cruzados; pois se for mais custosa não convem, assim por não multiplicar tantos gastos, como por não atrazar muito a obra»⁷¹. Os valores atingidos pela Capela, porém, provam bem que o programa ludoviciano foi levado ao fim⁷². Era, contudo, tempo de pôr um ponto final na acesa polémica que envolvera os arquitetos, pelo que, seguindo as recomendações de Carbone, Sampaio comunicava em 22 de junho de 1744 que fizera «traduzir e moderar as respostas picantes dos Architectos dessa corte aos de Roma sobre a referida Capella», acrescentando, porém: «não consenti que estes architectos respondessem por não passarmos o tempo com apologias sem utilidade». Carbone agradece, em carta de 14 de julho: «Bem fez V. S.^a em impedir novas réplicas desses Architectos ás respostas que de cá foram ás suas criticas.» Mas como Sampaio tivesse comentado que «se devo dizer diretamente o que penso, são grandes as equivoções que esses Srs. tomam, tanto na doutrina quanto na idéa, e nos exemplos que allegam». Carbone responde que «sempre será conveniente saber-se, por um simples apontamento, em que errou ou se equivocou o nosso Architecto nas referidas respostas, para se desabusar dos tais erros»⁷³. E verdade é que nem o brio profissional de Ludovice

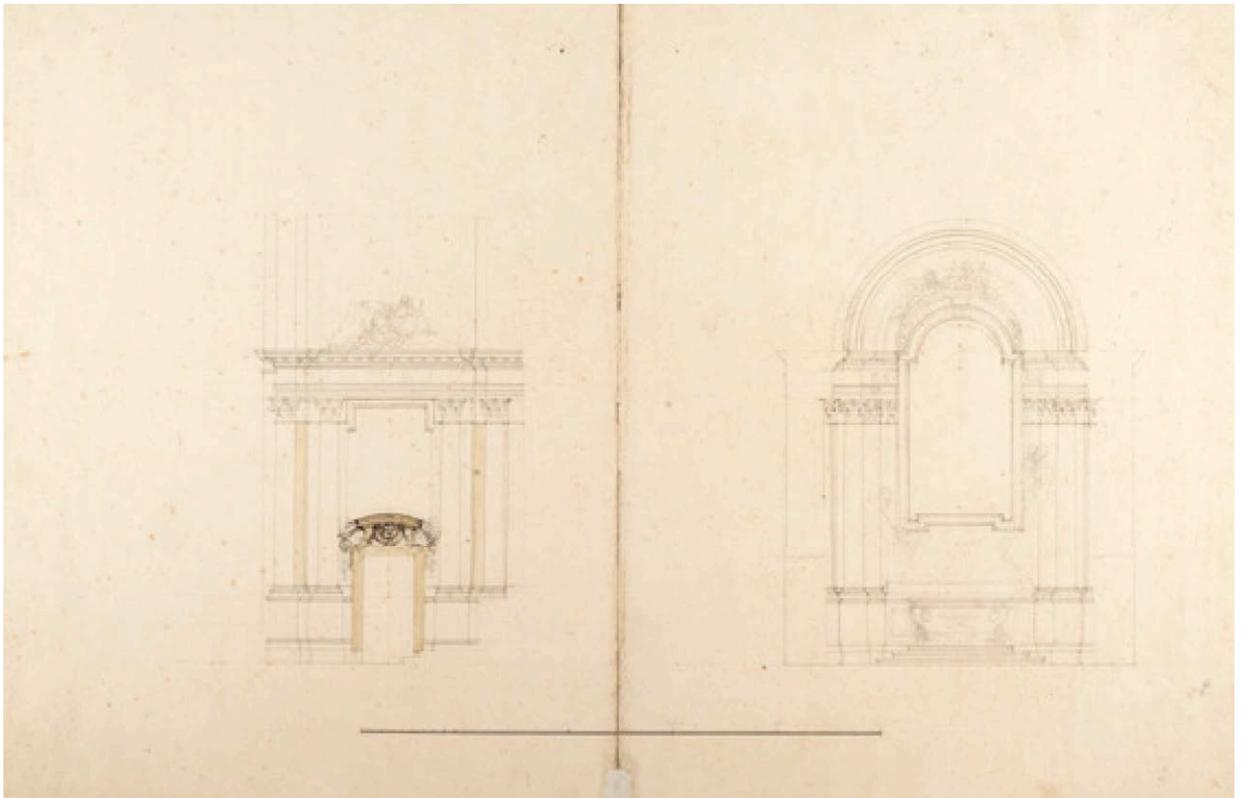


Fig. 13
*Capela de São João Batista para
 a Igreja de São Roque*
 Luigi Vanvitelli, cortes longitudinal e
 transversal, 2.º projeto, 1743-1744
 Des. a lápis e tinta, aguarela
 Museo Nazionale
 di San Martino, Nápoles
 (inv. 3328/3)

nem o próprio orgulho régio, implicado já nesta questão, sofreriam pacificamente a dúvida, pelo que a polémica só se encerra realmente quando, já em 25 de setembro, Carbone comunica para Roma, em carta que não parece ter tido seguimento: «Diz V. S.^a que na resposta do nosso Architecto á critica dos de Roma sobre a referida Capella, havia varias equivocacões: ordena S. Mag.^e que V. S.^a as faça apontar em um papel e m'as remetta para se mostrarem ao dito nosso Architecto, porque, sendo verdadeiras as equivocacões, é bem que elle as conheça, e se não forem, justo será que se desenganem esses de Roma.»⁷⁴

A obra da Capela adiantava-se entretanto. Na referida carta de 22 de junho, Sampaio comunicava a sua esperança de que pudesse «finalizar-se por todo o Dezembro deste anno», bem como a notícia que o Papa lhe transmitira de «querer sagrar o altar antes que parta»⁷⁵ e, com efeito, em 19 de dezembro informava que a consagração tivera lugar em Santo António dos Portugueses no dia 15 anterior⁷⁶. Tudo indica, porém, que se tratara apenas, de facto, da consagração do altar. Na verdade, mais de dois anos haveriam ainda de escoar-se até Sampaio anunciar, em 19 de abril de 1747, que «Domingo, 23 do corrente, irá ver S. Sant.^e a Capella, e mais comissões, que se devem embarcar tanto que cheguem os navios de Veneza»⁷⁷.

Efetivamente, a Capela inteira seria montada e exposta à admiração pública, durante esse mês, no Palácio Capponi-Cardelli — como o fora já, de resto, em 1744, no

do cardeal Cienfuegos, o impressionante conjunto de «exposições do Santíssimo», copiadas de São Pedro de Roma com destino à Patriarcal e cujo transporte se dividiria por 108 caixas⁷⁸ —, e este era, objetivamente, um dos fins que deveria cumprir. Mas as recomendações feitas por Carbone, dando prioridade às encomendas da Patriarcal⁷⁹ e, especialmente, as modificações impostas por Lisboa, terão seguramente prolongado além do previsto o tempo de realização da Capela. Enfim, em 26 de julho embarcava finalmente em Civitavecchia a sumptuosa encomenda, a bordo de três navios, que transportavam ainda o escolhido grupo de técnicos encarregados da montagem (como desde o início se havia prescrito), aportando em Lisboa em 1 de setembro desse ano de 1747. Em carta de 9 de novembro, Carbone informava o seu correspondente de que, «como se acabou de assentar tudo que pertencia á Patriarcal, se dará logo principio á erecção da Capella de S. João» e, em 1 de dezembro, confirmava que «já se está trabalhando na Capella»⁸⁰. Um ano mais tarde, em 21 de novembro de 1748, escrevia finalmente: «A obra da capella de S. João está acabada.»⁸¹

Não era, porém, exatamente assim. Na verdade, faltavam ainda dois dos quadros de Masucci, o *Batismo* e o *Pentecostes*, retardados por problemas de saúde do pintor. Desse modo, a inauguração, em 13 de janeiro de 1751, far-se-ia somente com o mosaico da *Anunciação* e a colocação dos restantes painéis, eventualmente retardada com a mudança de reinado, somente seria contratada em 30 de junho de 1752⁸² — não obstante D. José I, em 1760, vir a outorgar à manutenção do sumptuoso recinto, em «respeito á devoção com que El Rey meu Senhor e Pay fundou na Igreja de São Roque a Real Capella de São João Baptista», uma tença anual de 400 000 réis⁸³. Morrera já, havia dois anos, o Rei Magnânimo, e o próprio Ludovice partira também, em 8 de janeiro de 1752.

Um ano antes, porém, recebera ainda do mesmo D. José I a coroa de uma carreira de 43 anos ao serviço de D. João V, «debuxando plantas, porfiz e ornatos e fazendo modelos para as principaes obras que o mesmo Senhor mandou fazer, assim neste Reino como fora dele»: o título de arquiteto-mor, com menção expressa de se tratar de prêmio excepcional a uma carreira de exceção⁸⁴. Imperecível, sobrevivendo mesmo ao Terramoto, ficaria a Capela de São João Batista com o seu tesouro, «[f]orse [...] la cappella più ricca mai costruita. [...] Uno scrigno di straordinaria eleganza e unità»⁸⁵ — uma unidade efetiva, assente na intrínseca coerência da obra final, como nascida de uma mente só, que, indiscutivelmente (e não obstante o reconhecimento que se impõe sobre o contributo global para a sua realização), constituirá, em fim de contas, o mais eloquente testemunho «of that sense of goog proportion, that feeling for the fitness of material, and that elegant attention to architectural detail which the German Ludovice possessed to so a extraordinary a degree»⁸⁶.

Sejam, pois, retomadas, as palavras, seguramente justas, daquele que, entre a névoa da lenda que aureolava já a notável empresa, seria em todo o caso o primeiro a tentar alinhar a sua história — Fr. Cláudio da Conceição: «Tendo feito esta descripção, me satisfaço em convidar a todos que a lerem, a que façam todos os esforços possíveis para não acabarem seus dias, sem verem uma das preciosidades mais raras, não digo só de Portugal, mas do Mundo inteiro, causando admiração aos mesmos Estrangeiros.»⁸⁷ ■

Notas

- ¹ Francisco Marques de Sousa VITERBO, R. Vicente d'ALMEIDA, *A Capela de S. João Baptista Erecta na Igreja de S. Roque*, Lisboa, Livros Horizonte, 1997, p. 105 (1.ª ed. 1900); veja-se o texto do autor neste mesmo volume: «Uma Capela para o rei de Portugal: história controversa de uma Encomenda Prodigiosa», nota 1.
- ² Fr. Cláudio da CONCEIÇÃO, *Gabinete Histórico*, tomo XI, Lisboa, Impressão Régia, 1827, pp. 38-42; veja-se, neste mesmo volume, o texto do autor «Uma Capela para o rei de Portugal: história controversa de uma Encomenda Prodigiosa», nota 1.
- ³ Francisco Marques de Sousa VITERBO, R. Vicente d'ALMEIDA, *op. cit.*, p. 130.
- ⁴ *Idem, ibidem*, p. 105.
- ⁵ *Idem, ibidem*, p. 130.
- ⁶ 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*, vol. I (catálogo da exposição), Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1990, pp. 27-34.
- ⁷ Cf. Paolo PORTOGHESI, *Roma Barocca. Storia di una civiltà architettonica*, 2.ª ed., Roma, Carlo Bastetti-Edizioni d'Arte, 1967, pp. 429-434.
- ⁸ Jörg GARMS, «La Cappella di S. Giovanni Battista nella Chiesa di San Rocco a Lisbona», in Sandra Vasco ROCCA, Gabriele BORGHINI (dir.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, Argos, pp. 113-114.
- ⁹ Cf. Gianfranco SPAGNIESI, «Rome et sa culture à l'époque du voyage de Soufflot», in *Soufflot et l'architecture des Lumières. Actes*, École nationale supérieure des Beaux-arts, Paris, 2001, pp. 43-44.
- ¹⁰ Cf. Jörg GARMS, «La Cappella di S. Giovanni Battista nella Chiesa di San Rocco a Lisbona», pp. 113-114, e António Filipe PIMENTEL, «Uma jóia em forma de templo: a Capela de São João Baptista», in *Oceanos*, n.º 43, Lisboa, julho-setembro, 2000, p. 149.
- ¹¹ Efetivamente, nos documentos da BIBLIOTECA DA AJUDA (BA), averbam-se, designadamente, um pagamento de 100 *scudi romani*, em dezembro de 1742, «à Nicola Salvi Architetto e suo compagno Vanvitelli per li disegni fatti per la Cappella dello Spirito Santo, e S. Giovanni Battista» (ms. 49-IX-22, fl. 114); de novo pagamentos a ambos, solidariamente, em 3 de dezembro de 1744, 30 de agosto de 1745 e 22 de dezembro de 1746, respetivamente de 100 *scudi*, 200 e 120 (ms. 46-XIII-9, fl. 126); e, por separado, pagamento de 100 *scudi* a cada um dos arquitetos, em julho de 1745 (ms. 49-IX-31, fl. 119). Por seu turno, a assinatura isolada de Salvi em pagamentos como o de 386 *scudi*, em 15 de julho de 1746, relativo aos festejos de mármore da abóbada da Capela (ms. 49-VIII-15, doc. 247), ou, em dezembro seguinte, sobre o trabalho dos desenhadores envolvidos na realização da maquete (ms. 49-VIII-15, doc. 459), parecem iluminar um papel central deste na coordenação geral da encomenda, justificativo da designação de Vanvitelli como «suo compagno» (sem que tal contradiga a autoria deste último, que, na Fábrica de São Pedro, desempenhava funções afins, sobre os desenhos subsistentes), situação objetivamente compreensível no quadro de um estaleiro de tal complexidade.
- ¹² Francisco Marques de Sousa VITERBO, R. Vicente d'ALMEIDA, *op. cit.*, p. 128.
- ¹³ *Idem, ibidem*, pp. 105-106.
- ¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 106.
- ¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 130.
- ¹⁶ Veja-se, *supra*, nota 3.
- ¹⁷ Francisco Marques de Sousa VITERBO, R. Vicente d'ALMEIDA, *op. cit.*, pp. 130-131.
- ¹⁸ Cf. Jörg GARMS, «La Cappella di S. Giovanni Battista nella Chiesa di San Rocco a Lisbona», p. 121.
- ¹⁹ Francisco Marques de Sousa VITERBO, R. Vicente d'ALMEIDA, *op. cit.*, pp. 108-111.
- ²⁰ *Idem, ibidem*, p. 112.
- ²¹ *Idem, ibidem*, p. 131.
- ²² *Idem, ibidem*, p. 132.
- ²³ *Idem, ibidem*, p. 134.
- ²⁴ *Idem, ibidem*, pp. 112-113.
- ²⁵ *Idem, ibidem*, p. 107.
- ²⁶ *Idem, ibidem*, p. 113.
- ²⁷ *Idem, ibidem*, p. 134.
- ²⁸ *Idem, ibidem*, p. 135.
- ²⁹ Teresa Leonor M. VALE, «A Capela de São João Baptista. Do carácter único da colecção de ourivesaria», in Helena OLIVEIRA, Teresa Freitas MORNA (coord.), *Museu de São Roque* (catálogo), Lisboa, Santa Casa da Misericórdia-Museu de São Roque, 2008, p. 236.
- ³⁰ Francisco Marques de Sousa VITERBO, R. Vicente d'ALMEIDA, *op. cit.*, pp. 135-136.
- ³¹ *Idem, ibidem*, p. 114.
- ³² *Idem, ibidem*, pp. 115-116.
- ³³ António Filipe PIMENTEL, «Uma jóia em forma de templo: a Capela de São João Baptista», p. 154.
- ³⁴ Francisco Marques de Sousa VITERBO, R. Vicente d'ALMEIDA, *op. cit.*, pp. 114-117.
- ³⁵ *Idem, ibidem*, p. 117.
- ³⁶ *Idem, ibidem*, pp. 136-137.
- ³⁷ *Idem, ibidem*, p. 120.
- ³⁸ *Idem, ibidem*, p. 137.
- ³⁹ Veja-se, *supra*, nota 11.
- ⁴⁰ Francisco Marques de Sousa VITERBO, R. Vicente d'ALMEIDA, *op. cit.*, pp. 120-129.
- ⁴¹ António Filipe PIMENTEL, «Uma jóia em forma de templo: a Capela de São João Baptista», p. 157.
- ⁴² Francisco Marques de Sousa VITERBO, R. Vicente d'ALMEIDA, *op. cit.*, p. 13, nota 1.
- ⁴³ Fr. Cláudio da CONCEIÇÃO, *Gabinete Histórico*, tomo XI, p. 40. Cf. António Filipe Pimentel, «Modelo da Capela de São João Baptista», in Helena OLIVEIRA, Teresa Freitas MORNA (coord.), *op. cit.*, p. 232.
- ⁴⁴ Francisco Marques de Sousa VITERBO, R. Vicente d'ALMEIDA, *op. cit.*, p. 114.

⁴⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 128, e António Filipe PIMENTEL, «Luigi Vanvitelli (1700-1773). Pia Batismal», in António Filipe PIMENTEL (coord.), *A Encomenda Prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*, roteiro da exposição, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga-Museu de São Roque-Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013, pp. 112-113.

⁴⁶ Cf. Paulo Varela GOMES, *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no Século XVIII*, Lisboa, Editorial Caminho, 1988, pp. 97 e segs., e *idem*, *A Confissão de Cyrillo*, Lisboa, Hiena, 1992, pp. 101 e segs.

⁴⁷ Na verdade, também Jörg GARMS se daria conta da perplexidade que suscita a tentativa de conciliação da defesa do *continudo* assumida como atitude estética (como se tem querido entender) e, não somente a capela existente mas, sobretudo, a evolução sofrida pelo seu projeto, cuja primeira e reprovada versão, justamente podia constituir exemplo de aplicação prática da *doutrina* do texto ludoviciano. A discussão seria, realmente, de pormenor e tudo indica que «il particolare in discussione dev'essere l'edicola dell'altare» («La Cappella di S. Giovanni Battista nella Chiesa di San Rocco a Lisbona», pp. 114-119).

⁴⁸ Efetivamente, a violência da resposta de Ludovice, tal como a própria estrutura do discurso, decorriam diretamente dos termos em que foi redigido o memorial, desconhecido, dos arquitetos romanos (ou de Vanvitelli) e do respetivo teor, como bem presentiu Jörg GARMS: «la risposta non ci è pervenuta, ma il suo tono — di superiorità teorica ed artistica — si può indovinare dall'esperata, lunga contro-risposta del 21 maggio 1744, intestata ironicamente 'al sublime artefice'» (*ibidem*, p. 114).

⁴⁹ Francisco Marques de Sousa VITERBO, R. Vicente d'ALMEIDA, *op. cit.*, p. 128.

⁵⁰ Veja-se, supra, nota 31.

⁵¹ «João Frederico Ludovice, an eighteenth century architect in Portugal», in *The Art Bulletin*, vol. XVIII, 3, Chicago, 1936, pp. 354-362.

⁵² António Filipe PIMENTEL, «Giuseppe Palmis, Giuseppe Fochetti, Giuseppe Voyet e Genaro Nocoletti. Modelo para a Capela de São João Batista», in António Filipe PIMENTEL (coord.), *A Encomenda Prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*, pp. 128-129.

⁵³ Albert-Alain BOURDON, «Notes à la 'Description de Lisbonne' du chevalier des Courtils», *Bulletin des Études Portugaises*, Institut Français au Portugal, nova série, tomo 26, Lisboa, 1965, pp. 153-154.

⁵⁴ Francisco Marques de Sousa VITERBO, R. Vicente d'ALMEIDA, *op. cit.*, p. 127.

⁵⁵ António Filipe PIMENTEL, «Nobre, séria e rica: a encomenda da capela lisboeta de S. João Baptista em S. Roque e a controvérsia barroca *versus* classicismo», *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, Rio de Janeiro, Fundação Universitária José Bonifácio, 2004, pp. 117-118.

⁵⁶ Cf. Robert C. SMITH, «João Frederico Ludovice...», pp. 356-357 e 361.

⁵⁷ Com efeito, também sobre as peças de ourivesaria seguiam para Roma minuciosas *Instruções e Advertências* elaboradas pelo arquiteto régio, a um ponto de detalhe que o aproxima do papel de coautor. É esse o caso, designadamente, da extraordinária estátua de prata dourada, em tamanho natural, da Imaculada Conceição, modelada por Giovanni Battista Maini e sobre a qual, escreve Carbone em 25 de setembro de 1744, «vay hua instrução bem larga» (BA, ms. 49-VIII-41, fl. 93 v.^o; veja-se também Teresa Leonor M. VALE, «Di bronzo e d'argento: sculture del Settecento italiano nella magnifica Patriarcale di Lisbona», in *Arte Cristiana. Rivista Internazionale di Storia dell'Arte e di Arti Liturgiche*, Milão, ano 100, n.º 868, janeiro-fevereiro 2012, pp. 59-62), e outras referências surpreendem, como a que, sempre para o embaixador Sampaio, o jesuíta inclui em 23 de abril de 1745, ao escrever: «Remetto a V. S. o maço incluso, que contem alguma advertencia sobre a Cruz do altar da nova Capella, p.^a que V. S. a faça executar pelo artefice, a quem estiver cometida a dita obra.» (BA, ms. 49-VIII-41, fl. 177.) Maior relevância terá ainda a notícia de realização em Roma de peças de ourivesaria segundo projeto de Ludovice, como se comprova do seguinte trecho da carta do P.^e Carbone para o comendador Sampaio, de 31 de maio de 1741: «Esta p.^a se executar hua obra de prata, q. estava intencionada desde o tempo do P. Fonseca [Fr. José Maria da Fonseca e Évora, embaixador de Portugal na Santa Sé entre 1730 e 1740], e se tem dilatado ate o prez.^{te}, pelos vagares de João Frederico, a q.^{to} se encomendarão os riscos, há mais de três annos, e apenas os entregou aos 8 do corrente. Esta obra esta encomendada aos PP. do JESUS, nem sei que quantidade de prata haverá de levar. S. Mag.^e me ordenou dizesse a VM.^{es}, q. a q. tiver em seu poder, a entregue à ordem do P. Alexandre Duarte; porq. se for precisa maior quantidade, lá a procurarão os mesmos PP. q. correm com a dita obra.» (BA, ms. 49-VIII-39, fl. 383 v.^o)

⁵⁸ Francisco Marques de Sousa VITERBO, R. Vicente d'ALMEIDA, *op. cit.*, p. 127.

⁵⁹ *Idem, ibidem*.

⁶⁰ Cf. António Filipe PIMENTEL, «O Tempo e o Modo: o retábulo enquanto discurso», in Maria Dolores VILA JATO (dir.), *El Retablo, tipología, iconografía e restauración. Actas del IX Simposio Hispano Portugués de Historia del Arte*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002, pp. 250-251, e *idem*, «A herança da Capela Real», in António Filipe PIMENTEL (coord.), *A Encomenda Prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*, pp. 90-91.

⁶¹ Paulo Varela GOMES, *A Cultura Arquitectónica...*, p. 98. Regista-se, porém, uma clara evolução na posição do autor na abordagem da questão entre este (aliás inovador) ensaio — onde defende a irrelevância, para a obra final, das posições tomadas por Lisboa, afirmando que o texto ludoviciano «revela, desde logo pelo título, que já não havia nada a fazer porque Salvi e Vanvitelli tinham levado a sua avante» (p. 99) — e a que faz no seu outro (não menos inovador) ensaio *A Confissão de Cyrillo*, onde afirma já que a Capela «representa de facto um compromisso entre as ideias expressas em Roma e as exigências de Lisboa», esforçando-se por elaborar um balanço dos contributos de Ludovice e do(s) arquiteto(s) romano(s) (cf. pp. 91-98).

⁶² Na verdade, é patente ter a encomenda da Capela atingido valores exorbitantes em relação ao inicialmente estimado. Com efeito, em carta de Carbone a Sampaio, de 3 de junho de 1747, afirma o jesuíta que «[a]s quaes encomendas nunca aqui se cuidou que houvessem de importar tanto, pois o mesmo Frederico, que fez as instruções, entendeu que toda a obra da capella importaria em meio milhão» — tema a que voltaria em 27 de junho, afirmando: «Pois Frederico que esteve em Roma e viu a celebre capella de S. Ignacio, que custou cem mil escudos, arbitrou que a nossa não custaria mais de 200 mil.» (Francisco Marques de Sousa VITERBO, R. Vicente d'ALMEIDA, *op. cit.*, p. 13, nota 1.)

⁶³ *Idem, ibidem*, p. 135.

⁶⁴ Jörg GARMS, «La Cappella di S. Giovanni Battista nella Chiesa di San Rocco a Lisbona», p. 119.

⁶⁵ Francisco Marques de Sousa VITERBO, R. Vicente d'ALMEIDA, *op. cit.*, p. 113.

⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 114.

⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 129.

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 137.

⁶⁹ Também Jörg GARMS confirma que o segundo projeto «è la conseguenza delle critiche al primo, formulate nella lettera del 6 febbraio 1743», acrescentando, embora, que «in molti particolari però I romani 'disubbidiranno' alle ingiunzioni venute da Lisbona» («La Cappella di S. Giovanni Battista nella Chiesa di San Rocco a Lisbona», p. 114; cf. *idem, ibidem*, «Disegni», pp. 101-102), opinião que, no global, não perfilhamos pelas razões acima expostas, constituindo os presentes

desenhos, inversamente e como etapa intermédia que são, prova suplementar do modo como a *ideia* de Ludovice se vai inexoravelmente impondo — independentemente do objetivo filtro que inquestionavelmente constituía a elaboração local dos desenhos de obra.

⁷⁰ Cf. Maria João Madeira RODRIGUES, *A Capela de S. João Baptista e as suas coleções*, Lisboa, Inapa, 1988, pp. 25-27, e Jörg GARMS, «Luigi Vanvitelli», in Sandra Vasco ROCCA, Gabriele BORGHINI (dir.), *op. cit.*, pp. 126-127.

⁷¹ Francisco Marques de Sousa VITERBO, R. Vicente d'ALMEIDA, *op. cit.*, p. 137. Na verdade, a observação do tardoz do retábulo propiciada pelos trabalhos de restauro da Capela promovidos em 2010-2011 parece indicar que esta se encontraria já em adiantado estado de execução (em conformidade com as informações de Sampaio) quando irrompem, em março de 1744, as novas *Advertencias* e os planos de Lisboa, obrigando a uma operação de conciliação, compreensível, aliás, em face do valor exorbitante já investido em materiais.

⁷² Cf. em particular as cartas de Carbone de 23 de abril de 1745, 6 de julho de 1745, 15 de setembro de 1745 e 4 de setembro de 1749 (*idem, ibidem*, pp. 140, 143-145 e 150).

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 138.

⁷⁴ *Idem, ibidem*, p. 139.

⁷⁵ *Idem, ibidem*, p. 138.

⁷⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 139.

⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 148.

⁷⁸ Cf. Jörg GARMS, «La Cappella di S. Giovanni Battista nella Chiesa di San Rocco a Lisbona», p. 119; sobre as exposições organizadas em Roma das encomendas portuguesas na cidade pontifícia, veja-se Teresa Leonor M. VALE, «Mettere in scena il lusso le mostre di opere d'arte commissionate da Giovanni V di Portogallo in due palazzi romani (1747 e 1749)», in Elisa DEBENEDETTI (dir.), *Palazzi, chiese, arredi e scultura*, vol. II, Roma, Bonsignori Editore, col. «Studi sul Settecento romano», n.º 28, 2012, pp. 259-272.

⁷⁹ Cf. cartas de 26 de maio de 1744 e 10 de novembro de 1744 (BA, ms. 49-VIII-41, fls. 20 v.º e 101 v.º) e 14 de julho de 1744 e 25 de julho de 1744 (Francisco Marques de Sousa VITERBO, R. Vicente d'ALMEIDA, *op. cit.*, p. 138).

⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 149.

⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 150.

⁸² Cf. *idem, ibidem*, pp. 15-16, e Pier Paolo QUIETO, «Agostino Masucci (Roma, 1692-1758)», in Nuno SALDANHA (coord.), *Joanni V Magnifico. A pintura em Portugal ao tempo de D. João V. 1706-1750*, catálogo da exposição, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, 1994, p. 351. A data da inauguração é fornecida por João Bautista de CASTRO, *Mappa de Portugal Antigo e Moderno*, vol. 3, Lisboa, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1763, p. 266, sendo igualmente transmitida por Fr. Cláudio da CONCEIÇÃO, *Gabinete Histórico*, tomo IX, p. 42.

⁸³ Francisco Marques de Sousa VITERBO, R. Vicente d'ALMEIDA, *op. cit.*, p. 160.

⁸⁴ Francisco Marques de Sousa VITERBO, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos e Construtores Portugueses*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 101 (1.ª ed. 1899-1922).

⁸⁵ Jörg GARMS, «La Cappella di S. Giovanni Battista nella Chiesa di San Rocco a Lisbona», pp. 113 e 121.

⁸⁶ Robert C. SMITH, «João Frederico Ludovice ...», p. 362.

⁸⁷ Fr. Cláudio da CONCEIÇÃO, *Gabinete Histórico*, tomo IX, pp. 53-54.