



OCEANOS

Ourivesaria  
lusó-brasileira

*do ciclo do ouro e dos diamantes*

NÚMERO 43 - JULHO/SETEMBRO 2000

Trimestral 2.000\$00 / 156 páginas - Circulação Nacional - Cadastro em 5 de Dezembro de 2000

# Percursos do Barroco nos Caminhos do Atlântico:

Esmorece assim, nas águas mornas de um neoclassicismo frouxo, o ímpeto que levou, ao longo de quase um século, tenazmente, à criação deste tesouro, seguramente o mais esplendoroso conjunto de jóias religiosas conservado (senão mesmo realizado) no mundo português. E é talvez emblemático que a última jóia deste fascinante e fabuloso adereço, seja, simultaneamente, aquela em que mais claramente se comprova a penetração do gosto neoclássico e a menos conseguida em termos estéticos. Mais do que a incapacidade do artista — afinal responsável por uma parte substancial do resplendor —, evidenciam-se nela, simbolicamente, as perplexidades em que se debatia, não apenas o ambiente estético mas, sobretudo, o ambiente cultural português nesses anos terminais do século.

## o Culto e o Tesouro Açoriano do Senhor Santo Cristo dos Milagres



**António Filipe Pimentel**

Instituto de História de Arte / Universidade de Coimbra

A história, mais tecida de lenda que de factos, do culto açoriano do Senhor Santo Cristo dos Milagres remontará aos alvos do século XVI, quando se davam, também, os primeiros passos da colonização brasileira. Eram os anos da dureza da vida, na luta contra a natureza e da dureza da Fé, no esforço da evangelização. Perdida nos recessos bravios de uma ilha remota do Atlântico, que os navegadores haviam dedicado ao arcanjo S. Miguel, justamente o chefe da milícia celeste, uma pequena comunidade de mulheres, constituída em recolhimento debaixo da terceira regra de S. Francisco, lutava pela sua sobrevivência física e espiritual<sup>1</sup>. É nesse contexto que duas delas, abandonando o seu refúgio da Caloura, se decidem a vencer o mar, arribando a Roma, a fim de impetrem do Pontífice (Clemente VII ou Paulo III) a bula que lhes permitiria erigirem-se em convento, sob a segunda regra franciscana<sup>2</sup>.

No regresso, além da autorização papal, terão trazido consigo um precioso presente ofertado pelo próprio titular da cadeira apostólica: uma imagem de meio corpo do Redentor representando o passo da Paixão vulgarmente designado de *Ecce Homo*, imagem que, em 1541, acompanhará o grupo de religiosas que, após cisão da comunidade, irá fundar o Convento da Esperança de Ponta Delgada<sup>3</sup>. As características da imagem, contudo, indiciando proveniência flamenga, tornam mais verosímil uma oferta posterior *em nome do Papa*, senão mesmo o mero fornecimento no abundante mercado de imagens pias dinamizado então pelos Países Baixos. De igual modo, a sua identidade tipológica com as representações, ainda hoje tão comuns nas igrejas portuguesas continentais e insulares (e de igual proveniência) do *Senhor Preso à Coluna* e do *Senhor dos Passos*, leva a crer que a imagem fosse originalmente de corpo inteiro, sendo amputada posteriormente pela afectação que, de seguida, veremos dar-lhe<sup>4</sup>.

Efectivamente, uma vez no Convento da Esperança, a escultura é utilizada como relicário, albergando num orifício aberto no peito uma relíquia do Santo Lenho<sup>5</sup>, essa sim provável oferta do Pontífice às pobres religiosas da Caloura. Em consequência, a relíquia e, por osmose, a imagem — a breve trecho, simplesmente a imagem —, tornam-se objecto de uma particular devoção entre as monjas, que alcança mesmo encontrar eco na família dos donatários da ilha, os condes da Ribeira Grande, descendentes de Rui Gonçalves e que futuramente arvorariam o honroso título de *Procuradores do Senhor Santo Cristo*. Estava, pois, encontrada a chave para o sucesso de mais um culto local.

Não sem dificuldades, porém. Com efeito, a utilização da imagem como relicário (ou, mais provavelmente, o local específico onde fora colocada) terão levantado dúvidas aos prelados visitadores, que impuseram o seu desterro numa ermida da cerca conventual dedicada a Nossa Senhora da Paz onde, tudo leva a crer, se terá conservado até aos finais do século XVII<sup>6</sup>. É apenas então, na verdade, que em seu redor se ultima a tecitura que irá convertê-la no foco dinamizador da mais arraigada devoção açoriana e de um dos mais importantes cultos portugueses: em tempo de Barroco, o exacerbamento místico e a devoção cristológica característicos da espiritualidade franciscana encontrarão o veículo adequado em Madre Teresa da Anunciada (falecida, de 80 anos incompletos, em 1738)<sup>7</sup> e em sua irmã Joana, afinal as verdadeiras fundadoras e as maiores propagadoras do culto micalense.

A continuidade dos milagres e a protecção dos 2.<sup>os</sup> condes da Ribeira Grande, o 11.<sup>o</sup> donatário D. José da Câmara e sua mulher, a princesa Constança Emília de Rohan, ditariam então a transferência da imagem para o coro baixo do mosteiro, onde seria instalada numa capela especial erigida em data posterior a 1697<sup>8</sup>. Logo em 1702, porém, se iniciaria a construção de uma outra, sempre dinamizada por Madre Teresa (que ia, entretanto, vencendo as más vontades que o novo culto não deixava de gerar no interior do próprio mosteiro) e seria esta, cujas medidas por sua pró-

pria mão tomaria a condessa D. Constança, dotada de sacristia própria e jardim que, por diversas vezes remodelada ainda no decurso do século XVIII, albergaria desde então a veneranda imagem<sup>9</sup>. Com o correr do tempo, todo o coro baixo conventual participaria da mesma teofania, especialmente após a colocação do notável revestimento azulejar relatando a Vida e Paixão de Cristo que António de Oliveira Bernardes aí realizou<sup>10</sup>.

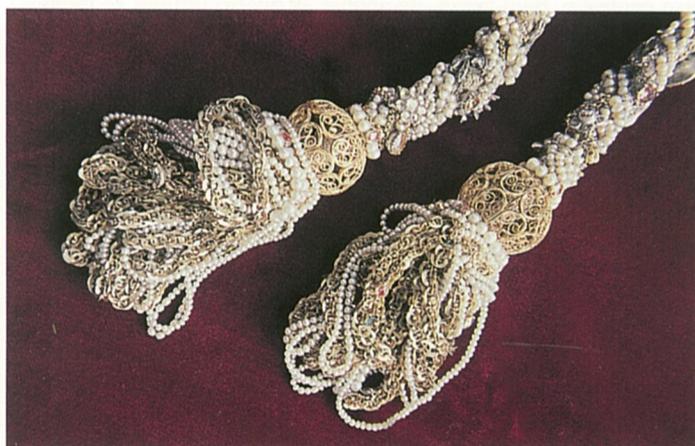
A extraordinária divulgação do culto que envolvia a imagem do Senhor Santo Cristo dos Milagres — que assim passou a denominar-se — e a rapidez com que se disseminou por toda a sociedade micalense e açoriana em geral, irmanando humildes e poderosos, seria responsável por uma rápida e prodigiosa afluência de esmolas, que iria permitir a Madre Teresa da Anunciada e às sucessivas zeladoras perpétuas da capela dotá-la de riquíssimas alfaias, cuja aura de magnificência constituiria poderoso factor psicológico de reforço do seu próprio influxo milagroso. Tem assim origem a formação de um fabuloso tesouro, ainda hoje em constante acrescentamento e no coração do qual se encontram as denominadas *jóias ricas* — o ceptro, a coroa de espinhos, a corda, o resplendor e o relicário —, verdadeiro adereço onde se aplicaram o ouro, a prata e a mais faustosa pedraria que podiam fornecer as minas brasileiras e que paramenta o Senhor nos dias em que se celebra a Sua festa.

São as *jóias da coroa* dessa peculiar entronização; as melhores e as mais sumptuosas criações. Mas também as que se destinam aos olhos profanos. O resto, esse prodigioso acervo de gemas raras e metais preciosos, silenciosamente acumulado ao longo de quase três séculos pela devoção contínua dos fiéis, jamais vislumbrado sequer parcialmente, constitui, no seu secreto esplendor, apenas pressentido, parte integrante — e não despicienda — do fascínio insistente que rodeia um culto que atesta, afinal, em nossos dias, a prodigiosa sobrevivência da mundividência barroca.

E é, de facto, uma versão barroca e sumptuosa dessa outra que, no Pretório, macerou os pulsos do Salvador, a corda que



Senhor Santo Cristo dos Milagres paramentado com as *jóias ricas*, em dia de procissão. Fotografia cedida pelo autor.



cinge os pulsos da imagem, a mais antiga das peças que compõem o conjunto das chamadas *jóias ricas* e da qual se encontram referências desde 1702-03. Trata-se, pois, de uma iniciativa da própria Madre Teresa da Anunciada e viria já substituir outra, seguramente mais pobre<sup>11</sup>.

Realizada em tizzo de ouro recoberto de aljófares e cordões de ouro torcidos da direita para a esquerda, compõe-se de quatro segmentos unidos nas extremidades em dois nós, dos quais partem as pontas, rematadas por borlas, e duas laçadas pendentes, meramente decorativas. Dois segmentos independentes destinam-se a serem suspensos do pescoço da imagem, sendo o comprimento total da peça de c. 5,50 m. A concepção e mesmo a realização inicial deveu-se ao padre Cristovão Soares de Melo, vigário da igreja paroquial de S. José de Ponta Delgada, que para o efeito utilizou o ouro proveniente de dois anéis e de um relicário com quatro imagens do Senhor aparecido, certo dia, miraculosamente, sobre o altar do Senhor Santo Cristo, a que vieram juntar-se numerosas outras ofertas em ouro e aljófares, quer provenientes de notáveis locais, quer de familiares da própria Madre Teresa.

Os fios de ouro seriam feitos por um ourives local, incumbindo ao padre Soares de Melo o trabalho de montagem do

entrançado. Parece, contudo, dever-se a Madre Teresa a ideia da colocação das borlas, realizadas em filigrana, com franjas de linhas duplas de pérolas e grilhões de ouro. Como quer que fosse, o trabalho parece ter-se arrastado além do razoável, originando acesa controvérsia entre o sacerdote e a zeladora, que o instava para que entregasse a obra mesmo por terminar. Esta viria, de facto, a concluir-se no convento, graças aos bons ofícios de Madre Margarida do Espírito Santo, virtuosa bordadora<sup>12</sup>.

O seu aspecto actual, contudo, deve resultar de sucessivos restauros e acrescentos, quanto mais não sejam os que provêm das continuadas dádivas dos fiéis, naturalmente desejosos de que as jóias que oferecem — brincos, colares, anéis, alianças, muitas vezes modificadas para se adaptarem ao local — sejam ostentadas pela imagem em lugar visível. Desse modo, a corda apresenta hoje um dos segmentos torcido em sentido inverso ao dos restantes e desigual tamanho dos aljófares, entre os quais se divisam pedrarias e jóias de distintas épocas, algumas das quais até particularmente recentes. Constitui, porém, um exemplo paradigmático e quase único do modo como um culto espontâneo e individual vai lentamente dando forma a uma das mais singulares peças da joalheria religiosa barroca do mundo português.

Dos inícios do culto do Senhor Santo Cristo deve, igualmente, datar a riquíssima coroa de espinhos que adorna a sua imagem e que a tradição atribui a oferta dos 4.<sup>os</sup> condes da Ribeira Grande, D. José da Câmara Teles e D. Margarida Tomásia de Lorena. Assim o afirma, na verdade, biografia oficial de Madre Teresa, segundo a qual lhe não teria sido dado contemplá-las em vida, o que protelaria a sua realização para além do ano, do seu passamento, de 1737<sup>13</sup>. Contudo, a peculiar munificência do casal para com a devota imagem e o seu particular empenho na consolidação do seu culto terão escamoteado aqui, injustamente, o papel desempenhado pelo 2.<sup>o</sup> conde, D. José da Câmara, e pela princesa sua mulher, Constança Emília de Rohan, contemporâneos, como vimos, de Madre Teresa. São eles, decerto, os verdadeiros ofertantes desta jóia — se a sua origem estiver, como é provável que esteja, na devoção particular dos donatários da ilha à milagrosa imagem —, como o indiciam a técnica utilizada na sua confecção, bem como a lapidação arcaica das pedras, muito ligado tudo às práticas da joalheria nacional seiscentista e dos inícios do século XVIII.

Integralmente realizada em ouro, a coroa é constituída pelo entrançado, algo rígido e geométrico, de três elementos curvos ondeantes, integralmente recobertos de diamantes e interrompidos, de onde em onde, pelos evocativos espinhos implantados em posição centrífuga. Na intersecção das linhas curvas da tiara, colocou o ourives, cuja identidade se desconhece, pequenas rosetas de diamantes, substituindo-se as três centrais por rosetas um pouco maiores de rubis circundados de diamantes. Acentuando o eixo da composição, três espinhos, colocados em posição vertical, complementam um motivo floral maior, elemento provavelmente recuperado de uma jóia de uso corrente, do tipo das laças da transição do século XVII para o XVIII, rematado ao centro por um grande diamante triangular, mas cuja situação particular, se enriquece, seguramente desequilibra esteticamente o desenho geral da peça.

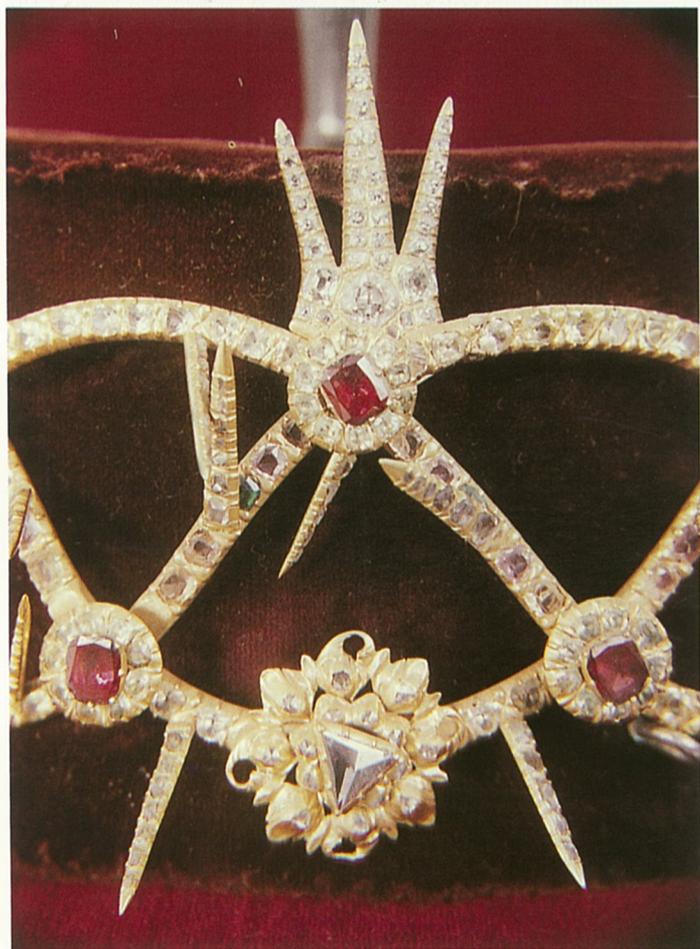
Ainda destes anos iniciais do século XVIII datará, provavelmente, um magnífico *agnus dei*, de que não existe qualquer referência e que, sem fazer exactamente parte do conjunto de atributos cristológicos que compõe as *jóias ricas*, usualmente se suspende da corda de aljófares, como metáfora, que efectivamente é, do Crucificado. A legenda inscrita na lombada do Apocalipse, identificando-o como pertencente ao Senhor Santo Cristo do Convento da Esperança, atesta a sua realização específica com a finalidade de servir de adorno à imagem, ainda que a observação do objecto provoque alguma perplexidade sobre o modo particular

▲ Corda que cinge os pulsos da imagem do Senhor Santo Cristo, pormenor dos cordões e pormenor dos remates. Tizzo de ouro, cadeias de ouro, borlas de ouro filigranado, aljófares e pedrarias. Convento da Esperança, Ponta Delgada. Fotografias de António Filipe Pimentel.

como deveria ser ostentado, não parecendo óbvio que se destinasse ao uso que actualmente se lhe confere.

Realizado em prata e ouro, é constituído pelo cordeiro mítico, propriamente dito, de prata, recamado de diamantes, com olhos simulados por rubis, assente sobre o livro, cinzelado em ouro, com os selos adornados de ametistas e diamantes. O conjunto repousa sobre uma nuvem de prata, atestando que se destinava a ser suspenso e a composição remata-se por um estandarte de prata orlado de diamantes cravados em ouro, ostentando a legenda AGNUS DEI, unido ao cordeiro por cadeias de ouro finíssimo entrançado, constituindo esta peça, seguramente, uma das melhores realizações remanescentes da nossa joalheria de inícios do século XVIII.

Um dos objectos mais emblemáticos do conjunto das jóias ricas é, porém, até pelo seu significado iconográfico, a cana ou ceptro, que verdadeiramente identifica a imagem como a figuração do *Ecce Homo*, ou *Senhor da Cana Verde*. Transporta-nos, porém, já para a segunda metade da centúria, uma vez que se comprova, por uma inscrição no verso da primeira folha inferior, ter sido realizado a expensas da 4ª condessa da Ribeira Grande, D. Margarida Tomásia de Lorena<sup>14</sup>, a cuja magnanimidade se endossou também, erradamente, a coroa de espinhos. A tradição indica,



aliás, que a fidalga teria tido a iniciativa de ofertar o ceptro depois de enviuar, o que ocorre em 1757, assim se obtendo uma data provável para a sua realização ao redor de 1760.

Anónimo, como quase todo o conjunto das jóias, onde se não encontram quaisquer marcas de ourives ou de contrastaria, o ceptro é realizado basicamente em ouro, utilizando-se a prata apenas para as cravações e ainda assim de modo não generalizado. A sua configuração é a do conhecido palmito ou ramo de flores sobreposto a um laço, cuja estrutura se cristaliza pelos meados da centúria, em simultâneo com a divulgação do gosto pelo laço como motivo ornamental no campo da joalheria, especialmente através de desenhos de ourives franceses<sup>15</sup>.

Tudo leva a crer que esta peça tenha sido realizada em duas campanhas sucessivas, a última das quais se verificaria, talvez, sob a égide do 6º conde, D. Luís António Gonçalves da Câmara, especialmente zeloso dos assuntos de sua avó, como comprovará o processo de fabricação das jóias que veremos de seguida. Efectivamente, do ceptro original subsistirão, provavelmente, apenas a cana propriamente dita, a espiga de aljôfares que a remata e o grande laço que a cinge, cuja técnica de rendilhado, bem como os cristais que o ornamentam, montados em prata com espelho interno, se coadunam com a joalheria portuguesa deste período.

Verosímil é, contudo, a tradição que reputa ter pertencido ao 4º conde, D. José da Câmara Teles, a insígnia da Ordem de Cristo que remata o nó do laço<sup>16</sup>, incólume, e que constitui, tanto pela utilização do esmalte, como pelo talhe e cravação dos diamantes e pelo trabalho filigranado do ouro, um belo e raro exemplar de vena portuguesa da primeira metade de Setecentos. O facto de as doze folhas da cana existentes serem móveis em torno do eixo central e, bem assim, de apenas as quatro últimas se modelarem inteiras, apresentando-se as restantes truncadas, faz crer na existência de uma decoração vegetalista que enriquecesse — como faz a que actualmente existe — o aspecto final da peça e sem a qual não apenas seria desagradável o efeito das folhas truncadas, como pareceria insólita a espiga de aljôfares que remata a cana.

Todavia, a ornamentação floral que agora ostenta deve datar dos anos terminais do século XVIII, nos quais se enquadra técnica e esteticamente, do período em que era procurador do Senhor Santo Cristo o 6º conde, D. Luís António, não sendo lógico que seja posterior, atendendo à degradação das condições económicas que caracterizou o século XIX desde o seu início. Trata-se, contudo, de uma segunda campanha, uniforme e coerente, realizada já ao gosto neoclássico, e não, como já foi aventado, da adição sucessiva de jóias heteróclitas, destinadas a enriquecer o sumptuoso objecto, como a mera observação permite comprovar.

Esta segunda fase acrescentará, pois, ao ceptro rico uma nova e luxuriante decoração floral, composta de ramos de flores mais ou menos fantasiosas, mesclados à folhagem singela da cana, entre a qual produzem um efeito deslumbrante. Túlipas, margaridas, espigas de trigo e flores imaginárias, reaproveitando pedrarias ofertadas à imagem ou utilizando novas gemas para o efeito adquiridas com o valor das jóias acumuladas, oscilam sobre hastes delicadas, realçando-se o seu brilho pela cravação alta em coroa de prata sobre ouro cinzelado.

Um primeiro registo compreende tulipas, margaridas e espigas de trigo, em disposição assimétrica, rematando-se por um par de flores cujo centro constitui, respectivamente, um topázio e uma ametista engastados em ouro, enquadrando uma riquíssima flor de carácter oriental, realizada com belos e levíssimos engastes que sustentam brilhantes e esmeraldas e cujo desigual tamanho faz supor a prévia desmontagem de outras jóias. No registo superior, pequeninas flores e pérolas de calibre diverso, bem como um minúsculo pássaro sustentando outra pérola no bico, oscilam montados em hastes flexíveis, que aumentam o brilho das pedras. O



pássaro constitui aproveitamento integral de uma jóia de uso corrente no terceiro quartel do século e a montagem oscilante das flores atesta a utilização de uma técnica igualmente vulgar na joalheria civil.

Na base da espiga e coroando a intervenção ostenta-se, enfim, uma outra flor (talvez uma camélia) de uma execução delicadíssima, onde raios de brilhantes cravados em prata convergem, sobre os renques de pétalas, num grosso brilhante central e que trai já uma sensibilidade neoclássica, com afinidades na joalheria civil. Rematando a composição (e desequilibrando-a) ostentam-se duas outras peças, únicas, na verdade, a atestar, neste belo e notável objecto, a presença desse culto espontâneo e o gosto de elaborar perpetuamente os adornos simbólicos: trata-se de uma bela, mas deslocada, imagem da Senhora da Conceição, em ouro esmaltado, peça dos finais do século XVII, que um devoto terá ofertado muito mais tarde, e de uma pluma de brilhantes, talvez contemporânea, mas de técnica distinta, que toscamente se sobrepuseram a uma criação basicamente homogênea da joalheria setecentista.

A peça mais sumptuosa de todo o conjunto, aquela que permite ao património açoriano rivalizar, neste capítulo, com o que de melhor se fabricou então no mundo é, porém, o impressionante resplendor, onde fulge a mais sumptuosa pedraria que na Lisboa desse tempo foi possível encontrar. No início da processo que conduziria à sua realização, encontra-se certamente a emulação em relação ao riquíssimo resplendor em ouro que D. José I ofereceu, em 1753, ao Senhor dos Paços da Graça, de Lisboa, em agradecimento pelas melhoras da Princesa do Brasil, cuja saúde corra, por então, gravíssimo perigo<sup>17</sup>.

É por esses anos, com efeito, que a 2ª zeladora da imagem, Madre Teresa de Jesus Maria tenta, por intermédio da condessa D. Margarida Tomásia, enriquecer o resplendor ou diadema existente. A encomenda formal, porém, data apenas de 1767, uma vez mais por intermédio da condessa viúva da Ribeira Grande, e redundaria na confecção de um resplendor completamente novo. Longos anos, contudo, se escoaram antes da sua concretização, o que apenas viria a suceder, pouco antes da morte da fidalga, em Janeiro de 1785<sup>18</sup>. Entre as dificuldades que rodearam a sua confecção, não terá sido a menor o facto de nela terem colaborado

dois ourives, por impedimento, não esclarecido até hoje, do que inicialmente a delineou e iniciou a sua execução.

Da epistolografia do 6º conde, D. Luís António, que após o falecimento de sua avó se encarregaria da expedição da jóia para S. Miguel e de todas as contas a ela relativas, se revela ter sido seu inicial autor um ourives que daria pelo bizarro nome de *Putete* e cuja identidade não foi possível desvendar<sup>19</sup>. Atendendo, porém, não apenas à impressionante riqueza, como à qualidade técnica da peça e consequentes dificuldades que a sua realização levantou, não será talvez temerário afirmar, ainda que sob reservas, que *Putete* seja corruptela do nome de David Ambrósio Gottlieb Pollet, joalheiro polaco continuador de seu pai, Adão Gottlieb Pollet, desde 1779 engastador de pedraria da Casa Real<sup>20</sup>.

Adão viria a morrer no inverno de 1784, pelo que não poderia ser ele o autor do resplendor, uma vez que D. Luís António Gonçalves da Câmara refere o ourives como vivo (e por isso mesmo esquivo) em Janeiro de 1785. Seria, sim, seu filho, David Ambrósio que, justamente em Abril desse ano, satisfaria pela primeira vez uma encomenda da Casa Real (um prego de cabelo com um brilhante amarelo no valor de 720.000 rs.), talvez graças ao efeito produzido em D. Maria I e D. Pedro III quando, em Janeiro anterior, admiraram o diadema, cuja confecção abandonara e que, a instâncias das próprias Majestades, foi por duas vezes enviado ao Paço<sup>21</sup>.

Da capacidade técnica de David Ambrósio falam, aliás, eloquentemente, as famosas insígnias das Três Ordens Militares e, muito especialmente, o fabuloso Tosão de Ouro, realizadas em 1789 e que são hoje o orgulho das jóias da Coroa Portuguesa<sup>22</sup>. Mas do que não restam dúvidas é de que o artista seria claramente influenciado (quicá por imposição dos próprios clientes), pelo desenho do famoso diadema graciano, influência que, de resto, se comprova em numerosos outros resplendores deste período, desejosos todos de emulá-lo, como atesta um exemplar do Museu de Ponta Delgada, para escolher um exemplo açoriano.

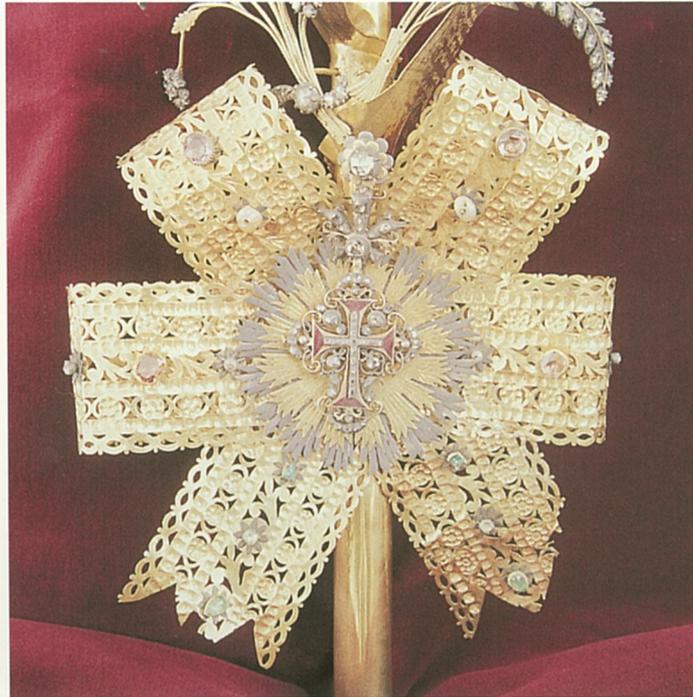
Contudo, o que existe de particularmente interessante no resplendor do Convento da Esperança é o facto de constituir um exemplo cimeiro dessa ressurreição eminentemente simbólica da estética rococó que caracteriza o Portugal desses anos e que viria a ter o seu expoente emblemático na construção da Basílica da Estrela. Efectivamente, Pollet, se foi mesmo ele, repudiando as tendências classicizantes patentes no exemplar lisboeta, imprime à estrutura trevada do desenho, que claramente lhe continua a servir de base, um perfil curvilíneo e caprichoso, que faz desta peça a mais prodigiosa realização da joalheria religiosa rococó em Portugal.

A base do grande diadema seria integralmente realizada em prata dourada, primorosamente gravada e repuxada e sobre esta assentariam as pedrarias, engastadas à parte e fixadas por meio de parafusos e roscas, reservando-se o uso do ouro somente para as peças móveis. A concentração dos poderosos feixes de raios do resplendor, onde se alternam raios de ouro com outros de puríssimos brilhantes, no interior dos grandes vazios gerados pelo trevo de quatro folhas que estrutura a composição, imprime-lhe um poderoso movimento centrífugo, onde a coloração contrastada das gemas fulgurantes desempenha papel de relevo, sem que com isso deixem de submeter-se por completo à orientação geral do desenho que comanda a sua disposição.

Um círculo impressionante de rubis, interceptado pelos vértices concheados do grande trevo, constitui o centro simbólico e estético da composição e aí se concentram, sobre um mar azul de puríssimas safiras, dispostas em círculos concêntricos, os símbolos fundamentais do mistério eucarístico. Ao centro, quase em vulto redondo, o cordeiro místico repousa sobre o livro dos sete selos, ornados de rubis, cingindo entre as patas um cruz de topázios. A figura do anho, recamada de grossíssimos brilhantes, resume



Cana, ou ceptro, do Senhor Santo Cristo dos Milagres. Ouro, aljófares, diamantes, topázio, ametista, rubis, esmeraldas e esmalte. Convento da Esperança, Ponta Delgada. Fotografia de António Filipe Pimentel.



▲ Pormenor do laço e pormenor da espiga de aljófares. Fotografias de António Filipe Pimentel.



▲▲ Pormenor da insígnia da Ordem de Cristo. Fotografia de António Filipe Pimentel.

▼▲ Pormenores da ornamentação floral. Fotografias de António Filipe Pimentel.

em si mesma a qualidade estética e o apuro técnico que presidiu à realização do resplendor.

Sobreposto ao cordeiro, o triângulo evocativo da Santíssima Trindade, realizado em esmalte cor de romã e raiado de brilhantes, constitui o fulcro donde irradia novo resplendor que recobre a metade superior do medalhão central, composto, como o anterior, de raios alternados de ouro e de brilhantes. Dispostos em aspa, avultam seguidamente os símbolos que evocam o dogma fundamental do catolicismo, realizados em ouro, esmaltes, rubis e brilhantes: o cálice, a píxide, as galhetas de água e vinho e o pelicano rasgando o seio para alimentar os filhos do seu sangue, alegoria do próprio amor divino.

Sublinhando o grande trevo central, palmetas de esmeraldas envolvem os motivos contracurvados da decoração rocaillle, ao mesmo tempo que fieiras de rubis se aninham e como que escorrem entre os labores subtis da prata repuxada, vincando as linhas do desenho e conferindo-lhes uma rara opulência. Nos vértices inferiores de grande trevo, reforçando o sentido irradiante da composição, quatro enormes topázios imperiais em forma de lágrima ou pero, rodeados de brilhantes, introduzem uma nota de calor na sumptuosa peça, enquanto novos resplendores preenchem o vão definido pelos interfólios.

Pela orla do diadema, completando a decoração do registo central, trepam as espécies eucarísticas — o trigo e a vide —, executadas em brilhantes e esmeraldas, escorrendo entre estas e contornando a composição, um sumptuoso orvalho de brilhantes e rubis, que constitui como que o anti-climax da representação do eterno mistério que ocupa o centro. É, contudo, aqui que atinge o seu máximo desenvolvimento o sentido místico profundo da composição, revelando-se em toda a sua riqueza iconográfica e em todo o virtuosismo da execução técnica:

Com efeito, em redor do sumptuoso disco, dispôs o ourives, em oito grupos, a simbólica do Martírio e Paixão de Cristo, organizada sob a forma de panóplias e presidida, em posição vertical, pelo galo da negação de Pedro (magnífico objecto de ouro cravejado de notáveis brilhantes e rubis), a coluna da flagelação (modelada em topázios) e o guião (de ouro cinzelado, onde brilhantes desenharam a sigla S. P. Q. R. — o senado e o povo de Roma). Conjunto de elementos que em si mesmos simbolizam o processo inteiro do sacrifício redentor — que teria na suprema humilhação do *Ecce Homo*, um dos seus mais emotivos passos —

introduz, desse modo, subtilmente, um eixo vertical na composição, secundado, no extremo oposto, pela figuração (em brilhantes e esmeraldas) da túnica e da cana, ridículo ceptro com que, após a flagelação, os algozes simularam a patética entronização do Filho do Homem.

Depois e rodando pela direita, sucedem-se, agora, em posição centrípeta, a bolsa de Judas Escariotes e os dados que sortearam a divina túnica (de novo brilhantes e rubis); a coroa de espinhos, os cravos com que prenderam Cristo à cruz, a esponja de vinagre com que O dessedentaram e a lança que Lhe trespassou o sagrado Lado (esmeraldas, safiras, brilhantes topázios e um rubi); a mão que O esbofeteou, a moça de que se armaram alguns dos que O prenderam e o machado com que talharam o madeiro da cruz (safiras, brilhantes e rubis) e, já em percurso ascensional, a lanterna com que O procuraram no Horto das Oliveiras e o azorrague e o feixe de varas com que O açoitaram (rubis, esmeraldas, topázios e brilhantes); a escada, o alicate, o martelo e a espada, instrumentos da crucificação (brilhantes, safiras, topázios, esmeraldas e rubis) e, por fim, o jarro, a bacia e a toalha com que Pilatos lavou as mãos do Seu destino, realizados em brilhantes e topázios, o maior dos quais em forma de coração e que constitui uma das mais harmoniosas composições deste ciclo dos atributos da Paixão.

Foi superior a quatro contos de réis o custo desta jóia, que chegaria, enfim, aos Açores, envolta em mil cautelas, em 24 de Abril de 1786, sem contar com o ouro e pedras do diadema antigo e de numerosíssimas ofertas<sup>23</sup>. Da sua confecção, de resto, sobriam ainda ouro e numerosas gemas, que ficariam em Lisboa, na posse do 6º conde da Ribeira Grande, aguardando nova ocasião de serem utilizados ao serviço do Senhor Santo Cristo *Ecce Homo*.

E esta, com efeito, não tardaria a surgir, dando origem à última peça deste sumptuoso conjunto: o relicário destinado a ocultar o orifício existente no peito da imagem e a ostentar a relíquia do Santo Lenho em termos que não dissentissem da magnificência geral dos atributos da imagem. Conta a lenda que, no tempo de Madre Teresa da Anunciada, o referido orifício era oculto por uma estampa, tendo, mais tarde, uma devota da imagem oferecido uma jóia para a substituir. Quando da doença que vitimaria o 4º conde, D. José da Câmara Teles, a jóia seria enviada para Lisboa e a correspondência da condessa, D. Margarida Tomásia, refere-se aos benefícios que seu marido experimentava por seu intermédio<sup>24</sup>.





Resplendor do Senhor Santo Cristo dos Milagres, pormenores. Convento da Esperança, Ponta Delgada. Fotografias de António Filipe Pimentel.



Assim deverá ter surgido a ideia de fazer substituir a referida jóia por outra mais rica, incorporando a relíquia do Santo Lenho autenticada em 1744 e este projecto beneficiou certamente do rescaldo da realização do resplendor, bem como das pedras e metal sobranter. A primeira referência concreta ao actual relicário data, porém, apenas de 1789, altura em que o 6º conde se refere, enfim, à entrega da jóia ao ourives, bem como de algumas outras, destinadas à realização do novo objecto. A execução do relicário seria incumbida ao mesmo ourives que terminara o resplendor, pagando o feitio, que importou em 1 800 000 rs. a 3ª esposa do fidalgo, D. Francisca Teles da Silva<sup>25</sup>.

A jóia, realizada em ouro forrado a prata, possui um peso de 1, 450 kg e as suas dimensões variam entre os 19 e os 17 cm. Mas é certo que o relicário não apresenta o nível estético do resplendor, quedando-se numa tensão irresolvida entre o neoclassicismo nascente e o rococó em declínio e na rigidez da composição pesaram, decerto, negativamente a imposição da utilização da relíquia e as dimensões pré-existentes do orifício a ocultar. De configuração oval, ostenta uma reserva central, preenchida pelo relicário propriamente dito, em cruz latina cercada de brilhantes, em cujos braços se aninha um resplendor das mesmas pedras engastadas em prata. O recorte severo da cruz latina prolonga-se, contudo, dissonantemente, em ornatos rococó enriquecidos, sem particular delicadeza, por rubis, e a mesma intenção puramente ostensiva preside à distribuição de brilhantes pelo campo.

Um círculo de brilhantes cinge internamente a orla do relicário, que externamente fecha uma dupla fieira de rubis e diamantes (esta recortada), onde o desigual tamanho das pedras parece comprovar o aproveitamento das gemas sobranter do diadema. Cerca exteriormente a composição um resplendor contínuo, algo monótono, enriquecido em cada feixe de raios por diamantes encastoados em prata.

Esmorece assim, nas águas mornas de um neoclassicismo frouxo, o ímpeto que levou, ao longo de quase um século, tenazmente, à criação deste tesouro, seguramente o mais esplendoroso conjunto de jóias religiosas conservado (senão mesmo realizado) no mundo português. E é talvez emblemático que a última jóia deste fascinante e fabuloso adereço, seja, simultaneamente, aquela em que mais claramente se comprova a penetração do gosto neoclássico e a menos conseguida em termos estéticos. Mais do que a incapacidade do artista — afinal responsável por uma parte subs-

tancial do resplendor —, evidenciam-se nela, simbolicamente, as perplexidades em que se debatia não apenas o ambiente estético mas, sobretudo, o ambiente cultural português nesses anos terminais do século.

De facto, com o desaparecimento da mundividência barroca, esbatia-se também, de certo modo, o espaço cénico e emotivo que requisitara e soubera criar, entre uma espontaneidade popular e uma erudição dogmática, jóias tão impressionantes como estas. Apenas não terá esmorecido a Fé que as gerou e que as conserva ainda, ocultas num recanto profundo do Portugal insular, como testemunhas de um esplendor passado, que cada ano se renova simbolicamente. Por isso, quando, por algumas horas, em 5ª feira da Ascensão, o Senhor *Ecce Homo* abandona o seu altar oculto, para percorrer, entre chuvas de flores, o roteiro dos antigos conventos, é o *pathos* barroco que ressurgue nessa apoteose, de que é parte integrante e indissociável a colossal *parure* em que a devoção popular transfigurou, exaltando-os, os signos humilhantes da Paixão.

O presente texto constitui tão somente uma primeira síntese de uma investigação que vimos desenvolvendo há alguns anos sobre este tema. Aproveitamos, porém, o ensejo para agradecer ao nosso bom amigo Senhor Dr. Hugo Moreira, a quem se devem os melhores trabalhos sobre as *jóias ricas* do Senhor Santo Cristo, todo o apoio que nos deu quando, no local, quisemos estudar (e admirar) o magnífico tesouro.

- 1 Veja-se Fr. Agostinho de Monte Alverne, *Crônicas de Província de S. João Evangelista das Ilhas dos Açores*, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1961, vol. II, pp. 63-67.
- 2 José Clemente, *Vida da venerável Madre Teresa da Anunciada*, Lisboa, 1763, pp. 136-137. O essencial sobre o culto seria coligido por Maria da Ascensão Carvalho Rogers, *A História do culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres*, Ponta Delgada, s.n., 1978.
- 3 Veja-se também «Açores, ilha de S. Miguel», *Archivo Pittoresco*, nº 39, Ano 1, Lisboa, 1857, pp. 305-306 e Hugo Moreira, «O ceptro ou cana do Senhor Santo Cristo», *Açoriano Oriental*, nº 7427, Ponta Delgada, 20.05.1979.
- 4 Veja-se Pedro Dias, *O Brilho do Norte, esculturas e escultores do norte da Europa em Portugal na época manuelina*, Cat., Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.
- 5 Hugo Moreira, «O relicário do peito da imagem do Senhor Santo Cristo», *Correio dos Açores*, nº 15 538, Angra do Heroísmo, 27.05.1973. Na verdade, parece pairar entre os diversos autores alguma confusão sobre a utilização da imagem, ora referida como sacário, ora mesmo como custódia. Tudo indica, porém, que lhe tenha sido atribuída desde o início a função que ainda detém de relicário do Santo Lenho, mais conforme com a tradição.
- 6 Cfr. Hugo Moreira, «A Capela do Senhor Santo Cristo», *A Ilha*, nº 2202, Ponta Delgada, 18.05.1974.
- 7 Nascera em 1658. Cfr. José Clemente, *op. cit.*, pp. 3 e 499 ss.
- 8 Cfr. Hugo Moreira, *op. cit.*
- 9 *Idem, ibidem.*
- 10 Veja-se J. M. dos Santos Simões, *Azulejaria Portuguesa nos Açores e na Madeira*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1963, pp. 104-107.
- 11 Hugo Moreira, «A corda da imagem do Senhor Santo Cristo», *Diário dos Açores*, nº 32 924, Ano 120, Ponta Delgada, 29.04.1989.
- 12 *Idem, ibidem.*
- 13 Cfr. José Clemente, *op. cit.*, pp. 323-326.
- 14 Hugo Moreira, «O ceptro ou cana do Senhor Santo Cristo».
- 15 Cfr. Manuel Santos Estevens, «Jóias francesas na Corte portuguesa», *Oriental Portuguesa*, nº 10, Porto, 1950, p. 108.
- 16 Hugo Moreira, «O ceptro ou cana do Senhor Santo Cristo».
- 17 Veja-se Ernesto Sales, *Nosso Senhor dos Passos da Graça (de Lisboa)*, Lisboa, 1925, pp. 63-64.
- 18 Cfr. Hugo Moreira, «O resplendor do Senhor Santo Cristo», *Correio dos Açores*, nº 14 616, 03.05.1970 e *idem*, mesmo título, *Açoriano Oriental*, nº 8 016, 24.05.1981.
- 19 *Idem*, «O resplendor...» (*Correio dos Açores*).
- 20 Cfr. Nuno Vassallo e Silva, «Os Pollet, joalheiros de D. Maria I», texto polycopiado da comunicação apresentada ao colóquio *Os Imigrados na Sociedade Portuguesa – Homenagem ao Conde de Oyenhausen*, que decorreu na Fundação das Casas de Fronteira e Alorna em Junho de 1993.
- 21 Cfr. Hugo Moreira, *op(s). cit(s).*
- 22 Veja-se *Triunfo do Barroco*, Cat., Lisboa, Fundação das Descobertas, 1993, pp. 389-392.
- 23 Cfr. Hugo Moreira, *op. cit. (Açoriano Oriental)*.
- 24 Hugo Moreira, «O relicário do peito da imagem do Senhor Santo Cristo», *Correio dos Açores*, nº 15 538, Angra do Heroísmo, 27.05.1973.
- 25 Cfr. *idem, ibidem.*

# A Honra e os seus Ícones

## Sobre a joalheria de função

Sociedade de ordens, rigidamente estratificada e onde toda a condição deve ser demonstrada, a sociedade do Barroco cultiva, como poucas, a iconografia.

O universo das formas visíveis adquire, assim, uma permanente significação, somente inteligível no interior do seu próprio contexto cultural.

Numa sociedade com estas características, os distintivos da honra (individual ou colectiva) adquirem uma importância transcendente, formando uma linguagem hieroglífica e deixando, como marca de posse, um rasto impressionantemente rico no património acumulado — rico nas formas, como nas matérias, ou não tivesse o luxo, ele próprio, valor simbólico. Signos como são, ícones, constituem, pois, um pretexto sempre renovado da criação artística, numa glosa inesgotável e espantosamente fértil.



**António Filipe Pimentel**

Instituto de História de Arte / Universidade de Coimbra

A imagem da *Mater Misericordiae* — a Virgem, Mãe de Deus, abrigando, sob o manto protector da sua infinita caridade, a comunidade inteira dos fiéis — difunde-se por todo o mundo português desde os alvares do século XVI, a par da própria rede das *Misericórdias* que representa, com o valor exemplar de um ícone que resume e cristaliza todo um modelo ideológico e todo um sistema de organização social: o da Monarquia absoluta, de direito divino, assente numa colectividade rigidamente estratificada e fortemente ancorado na instituição eclesiástica e no seu aparelho normativo e disciplinar.

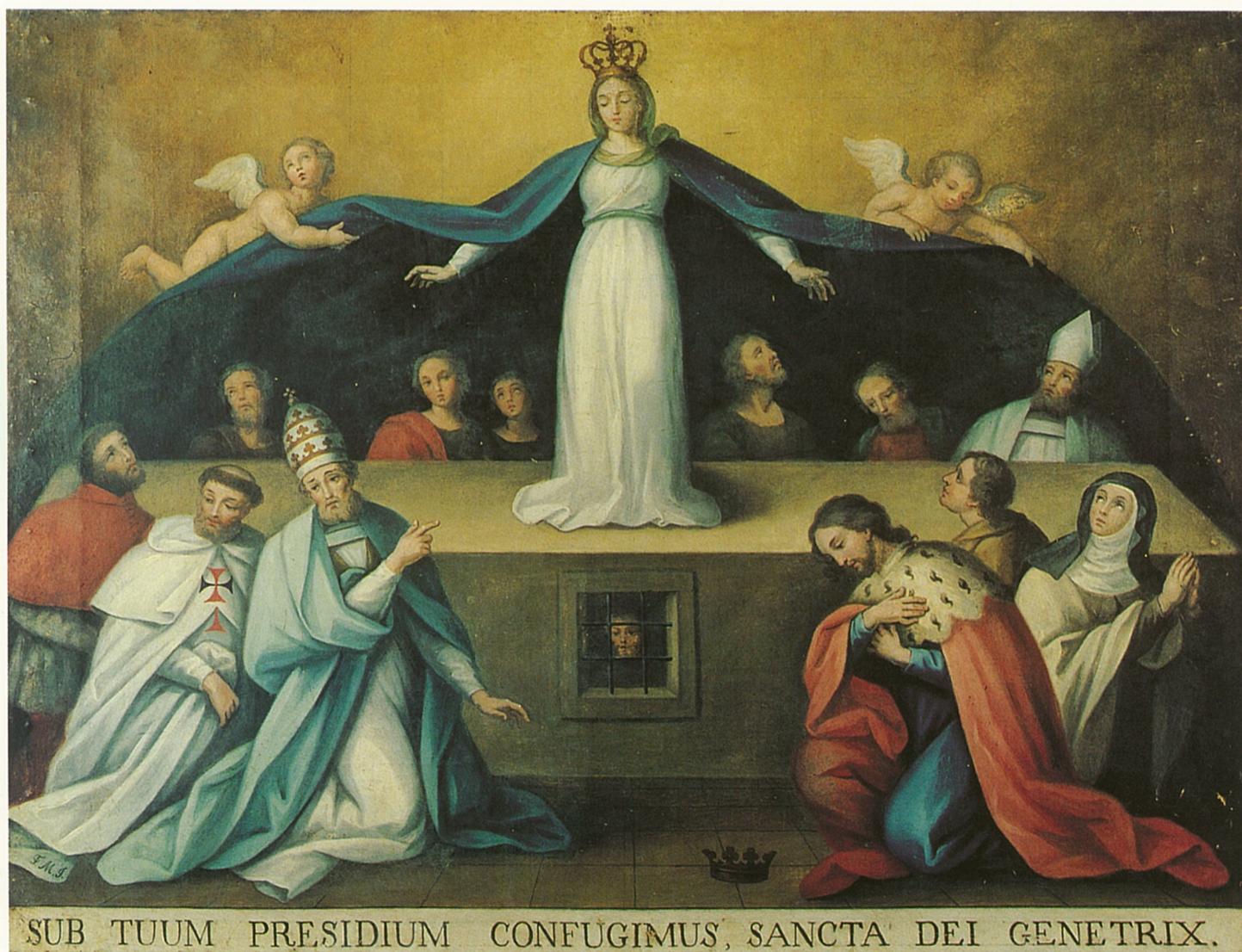
De facto, cingindo a fronte da coroa real, o arquétipo da *Senhora do Manto*, como é também chamada, define-se rapidamente, tão rapidamente quanto se esboçam os contornos da nova ordem político-social, cujos valores consagra: intercessora e credenciada embaixatriz de uma Fé que se recorta, progressivamente, como um verdadeiro pilar institucional, a figura da Virgem, Rainha dos Céus, é ela mesma pilar e eixo, em redor do qual se estrutura o mundo dos homens, organizado como uma legião — dos mais poderosos, individualizados, até à massa compacta e irreconhecível dos humildes. Em lugar de honra, porém, sob a sua mão direita, a Igreja de Cristo proclama a sua preeminência sobre o poder laico, num contexto onde a Monarquia celeste se configura como réplica e modelo da Monarquia terreal e garante da sua inquestionável perenidade.

O rolar dos anos e o aprofundar da crise conjuntural vivida pelos impérios português e castelhano, entretanto episodicamente unidos no âmbito da Monarquia Dual da Casa de Áustria, mais não fazem que aprofundar os traços com que, nos meados de Quinhentos, se desenhara o novo quadro ideológico. Pintada nos primeiros anos da centúria seguinte, a *Adoração da Corte Celestial* por D. Filipe II, de Amaro do Vale, constituirá exemplo super-

lativo desta complexa sistematização, onde toda uma cosmogonia se divisa, rigidamente hierarquizada numa sequência estanque de registos. A Corte terrestre encontra, pois, a sua justificação dogmática na própria Corte celeste, também ela estritamente organizada numa pirâmide de santos e bem-aventurados, anjos e arcanjos, que integram uma imensa burocracia, minuciosamente especializada, por intermédio da qual os fiéis se esforçam por encaminhar as suas petições.

Pelo século XVII adiante, a sociedade peninsular conservará a rigidez que Amaro do Vale lhe vislumbrou, severamente estratificada em estados ou ordens, juridicamente diferenciados em função de um complexo sistema de privilégios e isenções, vestuário e formas de tratamento, que delimitam o estatuto de cada um<sup>1</sup>. A piedade contra-reformista impõe, aliás, neste quadro, uma nota tanto mais sombria quanto mais elevado é o lugar que se ocupa no interior da pirâmide social. Recortando-se, porém, contra o negro omnipresente dos trajés, as cruces das Ordens militares avultam com uma violência estridente, quase agressiva, onde se fundem a altivez da casta e a pureza da crença, unidas num modelo ideológico que se define, corporativamente, na figura social do cavaleiro professo.

A relativa fragilidade do poder central que, entre nós, caracterizou o ciclo da Restauração, mais aprofundaria, ainda, os traços deste quadro<sup>2</sup>, que alcançará mesmo sobreviver ao advento do século XVIII, sob as novas roupagens fornecidas pelo impacto do ouro do Brasil e do processo geral de europeização a que o País assiste. De facto, fortalecida pelas novas condições económicas e por uma política coerente de centralização, a Coroa substitui-se progressivamente à Igreja como pilar estruturador do organismo social, desenvolvendo paulatinamente os seus próprios mecanismos disciplinares; mas não deixa, de acordo com a pró-



pria ideologia que a enforma, de perseguir a via da disciplina, sublinhando a característica imobilidade do corpo social. As pragmáticas sobre o luxo, que regulamentam o vestuário, sucedem-se em 1708, 1742 e 1749<sup>3</sup>, e mesmo os tratamentos honoríficos são rigorosamente determinados num alvará de 1739<sup>4</sup>.

Contudo, mais que uma pura condenação do luxo como elemento economicamente nocivo, as pragmáticas assentam na ideia de combatê-lo como factor perigoso de nivelamento social, pela crescente «relaxação de trajes» que introduz, pela «confusão» que estabelece entre os vassallos<sup>5</sup>; porque, tão-somente, a ele andam associados conteúdos de prestígio e dignidade que importa preservar. Por isso mesmo, por contribuírem para vincar a rigidez da organização social servindo, desse modo, a orientação disciplinar perseguida pelo Estado barroco, se exceptuariam sempre das sucessivas pragmáticas sobre o luxo, ao longo dos séculos XVII e XVIII, os hábitos das Ordens militares<sup>6</sup>.

Ícones de *honra*, onde a matriz fideísta se confundirá longamente com o orgulho da casta, as insígnias das Ordens militares detêm, pois, um insubstituível poder no contexto hieroglífico da sociedade barroca, cujo rasto se prolongaria até aos nossos dias, como afinal tantos traços da sua cultura ritual. Instrumentos de prestígio, por parte dos seus possuidores — no interior de uma sociedade eminentemente simbólica e representativa, onde toda a condição deve ser *demonstrada* pelos competentes signos e gestos que a identificam e delimitam — são, contudo, de igual modo, instrumentos de domínio, ao serviço de um Poder que, justamente ao automomizar-se da tutela eclesiástica, reconhecerá neles um poderoso meio de estreitamento dos vínculos de lealdade e dependência entre o Rei e os seus vassallos, imprescindível factor de coesão no interior de uma sociedade atravessada de frequentes marcas de conflitualidade<sup>7</sup>.

Assim se explicam, simultaneamente, a grave crise de credibilidade que afecta, ao longo de todo o século XVIII, o conjunto das Ordens militares tradicionais, de Cristo, Avis e Santiago — em flagrante contraste com a imagem de austera solenidade que a iconografia parece sugerir —, o debate jurídico-político que suscitam, o empenho desde cedo colocado pela Coroa na sua reforma — por diversos modos executada — e o investimento feito nas suas insígnias, gerador de um espólio impressionante, que as converte num capítulo autónomo e brilhantíssimo da joalharia portuguesa setecentista.

Fonte de nobilitação, fonte de proventos que lhes andavam inerentes, fonte de *honra* e de reconhecimento social, os hábitos das Ordens militares eram, não restam dúvidas, universalmente apetecidos: pela grande nobreza, como um direito inerente de casta; pela pequena nobreza e pelo corpo, progressivamente mais amplo, do funcionalismo em ascensão, como atavio lustroso e sinecura mais ou menos rendosa e sempre, em todo o caso, diferenciadora, especialmente em relação aos que abaixo estavam. A fazer fé nos relatos que nos chegaram, semelhante contexto terá redundado numa excessiva permissividade nos critérios de atribuição das veneras, conferidas, ao que parece, a um número amplíssimo de indivíduos, não somente da aristocracia, mas também da média e mesmo da pequena burguesia.

É essa, na verdade, a ideia que nos deixa César de Saussure, nas suas *Cartas escritas de Lisboa em 1730*: «Nem só o rei — afirma —, os príncipes de sangue e grande número de fidalgos são cavaleiros da Ordem de Cristo; são-no também uma infinidade de gentis-homens, de oficiais e até de comerciantes. [...] Surpreende-me que o rei e os príncipes de sangue ousem ostentar esta ordem, que até certo ponto se pode considerar aviltada pelo grande número de pessoas de todas as classes que a possuem»<sup>8</sup>. Idêntica opinião deixaria também, meio século mais tarde, em 1788, o marquês de Bombelles, embaixador francês junto de D. Maria I,

ao referir-se com desdém a «*ceux qui traînent dans les rues les croix et les plaques du Christ*». Ainda que sem deixar de mencionar que «*La Reine, en se rendant plus difficile que les rois ses prédécesseurs, tende à conférer cet ordre à des personnes plus dignes de la chevalerie*», conclui que «*il n'y a pas encore de vanité à tirer en obtenant d'être admis dans cette milice*»<sup>9</sup>.

Numa tal conjuntura, duas orientações se esboçam desde cedo: a primeira, necessariamente mais lenta e difícil de executar, apostava numa política mais avara de concessão de mercês; a segunda visava regulamentar e disciplinar o uso das antigas Ordens militares, onde a anarquia parecia campear. Uma terceira via, contudo, se perfila rapidamente como hábil solução para contornar o problema: a criação de um novo instituto honorífico, onde fosse possível observar, *ab initio*, uma escrupulosa disciplina nos processos de habilitação e nas admissões, de molde a permitir a criação, em redor da Coroa, de um núcleo prestigiado que reunisse, num único organismo, a fina flor das restantes ordens honoríficas.

Sabemos, de facto, que em 17 de Março de 1732, D. João V ordenava para Paris ao seu agente Francisco Mendes de Góis, que lhe obtivesse desenhos dos hábitos dos cavaleiros do Espírito Santo, ornados de pedrarias, com a recomendação de serem tira-



Amaro do Vale, «Adoração da Corte Celestial por D. Filipe II de Portugal». Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (inv. 178). Fotografia de José Pessoa/Divisão de Documentação Fotográfica/Instituto Português de Museus.

Domingos Vieira, retrato de Lopo Furtado de Mendonça. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (inv. 1674). Fotografia de José Pessoa/Divisão de Documentação Fotográfica/Instituto Português de Museus.



...PO FVREDO DE MENDOCA F  
...TORGE FVREDO E DE DONA MA  
...LES CAZADO E DONA IZABEL B  
...DIRA F DE CRISTOVAN DALM  
...DA E DE DON ALVAZ DE MELO



Insignia de cavaleiro da Ordem de Santiago da Espada, finais do século XVII. Prata parcialmente dourada, ouro, diamantes, madrepérola e esmalte. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (inv. 474J). Fotografia de José Pessoa/Divisão de Documentação Fotográfica/Instituto Português de Museus.



Insignia de Cavaleiro da Ordem de Cristo, segunda metade do século XVIII. Prata, diamantes, cristais e granadas. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (inv. 775). Fotografia de Giorgio Bordino/Divisão de Documentação Fotográfica/Instituto Português de Museus.



dos dos mais ricos e de melhor gosto que em França se faziam<sup>10</sup>; e em 1735, um tal Estevão Alvares Bandeira endereçaria ao Rei um *Memorial* sobre a instituição de uma nova Ordem militar, ainda que ambicionando uma mais ampla acção no domínio da evangelização e exploração comercial dos territórios da Índia<sup>11</sup>. Já nos finais do reinado, contudo — a 17 de Março de 1750 —, o agente francês em Lisboa, Duvernay, forneceria mais elementos sobre este assunto, ao informar a sua Corte de que El-Rei concebera, havia muito tempo, o projecto de instituir uma nova ordem, denominada *Ordem da Trindade*. Concluía, porém, que deveria ter abandonado tal propósito, pois que acabava de armar cavaleiros da Ordem de Cristo o Príncipe do Brasil e o infante D. Pedro, que haveria de reinar como D. Pedro III<sup>12</sup>.

Um dado novo confirma, todavia, a seriedade que alcançou o projecto régio, afinal arquivado, como tantos dos seus sonhos, no vasto acervo das aspirações irrealizadas<sup>13</sup>: a recente publicação de um precioso conjunto de desenhos — apontamentos diversos de arquitectura, escultura e ourivesaria — da autoria do arquitecto régio João Frederico Ludovice<sup>14</sup>, onde se inclui o soberbo esboço de um grande colar honorífico, cuja iconografia dominante é constituída pelo mistério católico da Santíssima Trindade. Em clara afinidade com as insígnias da ordem francesa do Espírito Santo, cujos desenhos o monarca encomendara em 1732, o colar centra-se na sigla coroada do *Rei Magnânimo*, da qual pende a cruz sobrepujada do triângulo místico. Estes elementos, bem como a recorrência heráldica dos castelos e quinas, ciclicamente repetidos nos intervalos dos elos, de permeio com um orbe coroado, irradiante, sobrepujado de um livro — em alegórica alusão a um Império universal onde os Portugueses haviam disseminado a Fé de Cristo —, identificam claramente o pequeno esboço como um estudo para a realização das insígnias da Ordem joanina da Trindade, confirmando definitivamente os relatos históricos, ao mesmo tempo que atesta a impressionante mestria e o talento multifacetado daquele que foi o grande auxiliar dos projectos artísticos do Rei. A modernidade da instituição — face ao

arcaísmo patenteado pelas Ordens tradicionais — evidenciava-se, de resto, pela mera criação de um grande colar, seguramente adstrito à dignidade de grande oficial, que se acrescentaria necessariamente às consagradas de cavaleiro e de comendador.

Gorado, embora, o projecto joanino não deixaria de perfilar-se, doravante, como uma sombra omnipresente, reconhecível por detrás de todas as medidas que, no futuro, viriam a impor com progressiva premência a necessidade de reforma das antigas Ordens honoríficas que, aliás, em tempo de ouro e de diamantes, se iam entretanto revelando como área privilegiada de aplicação do talento dos ourives nacionais<sup>15</sup>. Com efeito, alguns anos volvidos sobre a sua morte, uma provisão régia de D. José I, datada de 20 de Junho de 1765 e que se mandou afixar, como edital, por todo o Império, procurava regulamentar as cores das fitas que deveriam associar-se às insígnias das diversas Ordens<sup>16</sup>. Constituíra, afinal, inversamente, uma eloquente confissão da desordem que, neste domínio, campeava e que ecoa nos relatos fornecidos pelas fontes contemporâneas.

Segundo estas, de facto, assistia-se, em particular na Ordem de Santiago, a «*huma aluvião pasmoza, e a mais escandalosa; pois se conferirão estes habitos ás pessoas da mais baixa esphera, como foram, por exemplo, aos Escudeiros de quasi todos os Fidalgos, que pela maior parte tinham subido áquele grau da taboa da sege; a Tendeiros, e a outros semelhantes Individuos; porem o que mais aviltou a ordem foi; Que alguns homens particulares, que não eram Cavaleiros de Ordem alguma Militar se servião de criados condecorados com o habito de Santiago, os quais nas cazas de seos Amos servião aos hospedes, como fás outro qualquer da mais inferior classe; Do que resultou que muitos homens, que já antes erão condecorados com esta Ordem, não uzavão da Insignia dela por não serem considerados como os novos providos*»<sup>17</sup>.

Não admira, por isso, que D. Maria I viesse a retomar o projecto de seu avô, reformulando-o sob a invocação do Coração de Jesus<sup>18</sup>, cuja devoção patrocinou e em louvor do qual faria erguer o primeiro templo dessa invocação em todo o espaço europeu. Uma vez mais o malogro ensombraria os desígnios régios, mas é no seu reinado que, pela primeira vez, se desenha uma ampla reforma do sistema de organização e atribuição dos graus das antigas Ordens, modernizando-as e disciplinando-as. De facto, entre 19 de Junho de 1789 e 10 de Junho de 1796, um conjunto de diplomas legais, reconhecendo «*que de muitos annos a esta parte se tem de maneira confundido e perturbado a dignidade e consideração civil e temporal das ditas ordens, principalmente no provimento dos cavalleiros dellas*» e que «*tanta desordem e relaxação [...] chegaria por fim ao ponto de ellas não serem nem consideradas nem estimadas como insignias de honra e dignidade*»<sup>19</sup>, regulamentava o âmbito da sua atribuição, imprimindo-lhes uma vocação específica, ao mesmo tempo que criava de novo, em todas, o grau de grã-cruz, inexistente em Portugal, mas grandemente divulgado, desde o princípio do século, por toda a Europa e ao qual ficava inerente o tratamento de *excelência*.

A Ordem de Avis passaria, desse modo, a premiar o corpo militar, a de Santiago a magistratura e a de Cristo os altos postos políticos, militares e civis. Simultaneamente, era oficialmente declarada a paridade entre as três antigas Ordens, diferenciadas apenas pelo seu carácter particular e consagrada simbolicamente na sua reunião numa só insígnia, distintivo da soberana e dos seus sucessores, como grão-mestres de todas elas e a importância desta reforma ficaria assinalada na conhecida composição de José Troni que ornamenta o retábulo da Capela do Paço da Bemposta. Enfim, a particular devoção da soberana ao Coração de Jesus e o falhado projecto de instituição de uma nova Ordem sob essa invocação, viriam a reflectir-se na colocação do respectivo símbolo



Insígnia de Cavaleiro da Ordem de Cristo, meados do século XVIII.  
Prata, granadas e diamantes. Porto, Museu Nacional Soares dos Reis (inv. 150 Our).  
Fotografia de Carlos Monteiro/Divisão de Documentação Fotográfica/Instituto  
Português de Museus.



▲▲ Insignia de cavaleiro da Ordem de Cristo, meados do século XVIII. Prata, granadas e diamantes. Lisboa, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva.

▲▲ Insignia de cavaleiro da Ordem de Avis, finais do século XVIII. Prata, minas-novas e esmalte. Porto, Museu Nacional Soares dos Reis (inv. 204). Fotografia de José Pessoa/Divisão de Documentação Fotográfica/Instituto Português de Museus.

▲ Placa de Comendador da Ordem de Cristo. Prata, granadas, topázios, ametistas, esmeraldas e cristais. Inícios do século XIX. Lisboa, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva.



Insígnia de cavaleiro da Ordem de Santiago de Espada, finais do século XVIII. Prata, granadas e minas-novas. Porto, Museu Nacional Soares dos Reis (inv. 201).  
Fotografia de José Pessoa/Divisão de Documentação Fotográfica/Instituto Português de Museus.

sobreposto à cruz de cada uma das antigas Ordens nos graus de grã-cruz e comendador, com exclusão dos cavaleiros<sup>20</sup>.

É esta a origem da encomenda ao joalheiro da Casa Real Ambrósio Gottlieb Pollet, em 1789 e simultaneamente com o lançamento das bases da reforma, das famosas insígnias das Três Ordens Militares<sup>21</sup> — a placa de comendador e o distintivo de grã-cruz — onde seriam empregues, com soberba mestria, os faustos brilhantes da Coroa portuguesa. Do lote que, graças ter sido usado, desde então, por todos os monarcas, sobreviveria até aos nossos dias, fazia ainda parte aquela que será, seguramente, uma das mais espectaculares insígnias honoríficas jamais realizadas: o colossal *Tosão de Ouro*, destinado ao Príncipe do Brasil e futuro D. João VI, Regente do Reino desde 1792. Pela elegância esbelta do desenho, pela deliberada aposta na monumentalidade e mesmo pelo efeito voluntariamente cénico (poder-se-ia dizer retórico) que explora<sup>22</sup>, o grande *Tosão de Ouro* da Casa Real Portuguesa projecta-nos já, de facto, no ambiente neoclássico que dominará os conturbados anos iniciais do século XIX onde, simultaneamente, se prolongam as questões que vimos debatendo e se colocarão novos desafios, que o sistema honorífico tradicional não estava habilitado a resolver.

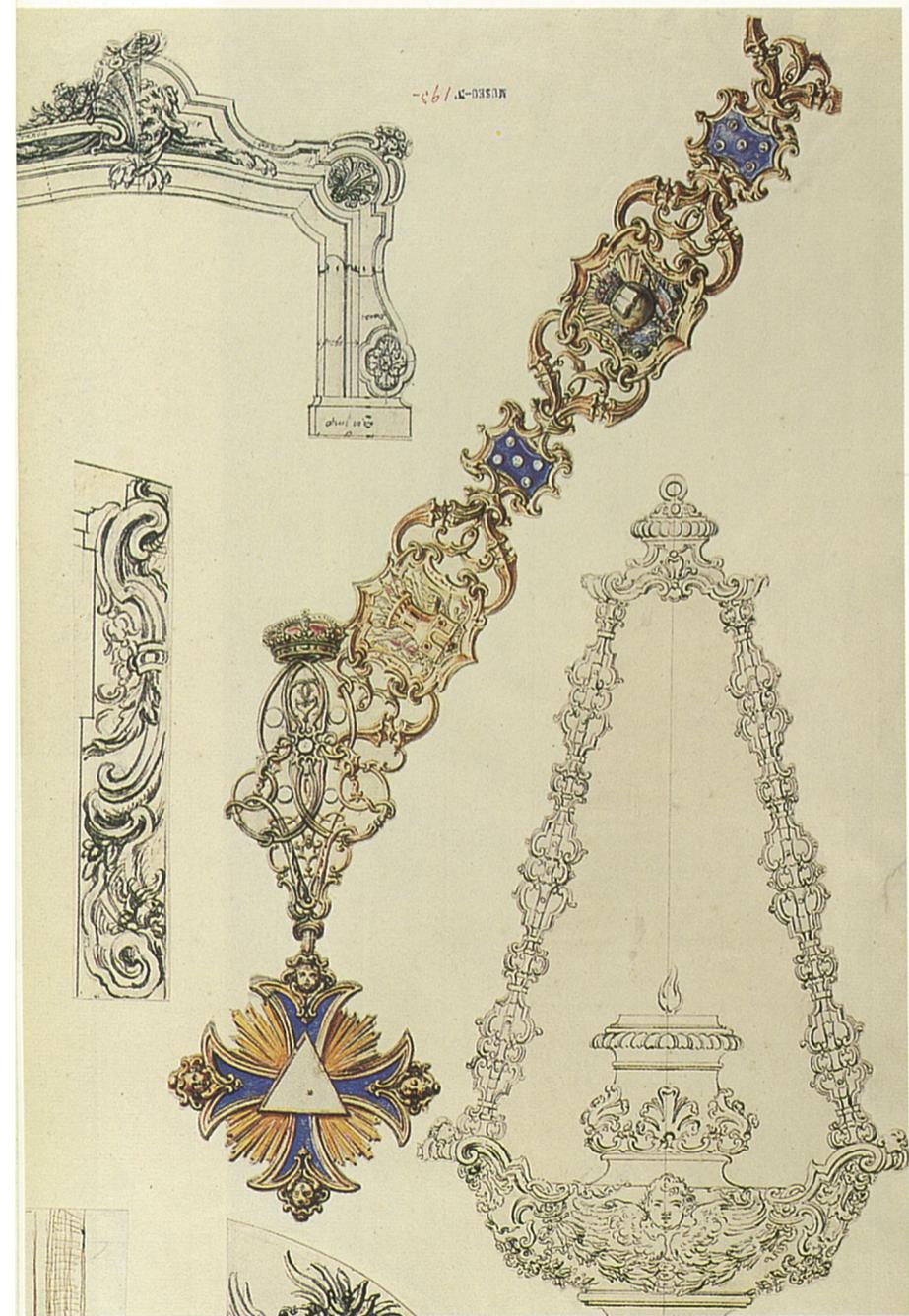
Não obstante, um primeiro sinal — ainda que discreto — da persistência do velho projecto joanino seria fornecido em 4 de Novembro de 1801, com a criação, pelo Regente D. João, da *Real Ordem de Santa Isabel*. Tratava-se de um instituto feminino — e

nisso residia a sua principal modernidade — cujo grão-mestrado se colocava na dependência da Princesa do Brasil, D. Carlota Joaquina, que em 25 de Abril de 1804 assinaria o respectivo alvará regulamentador. Criada «*com o plausível motivo da paz e antiga devoção que ha n'estes [...] reinos á Rainha Santa*», destinava-se a vinte e seis damas nobres nomeadas pela soberana, que tinham por missão a visita, por turnos, uma vez por semana, ao hospital dos expostos, cujo regime e administração lhes competia controlar<sup>23</sup>. O seu carácter estritamente feminino impedia, naturalmente, a sua instituição como Ordem militar, pelo que se assumia como puramente honorífica.

Mas o século XVIII chegava bruscamente ao fim. A investida dos exércitos napoleónicos, forçando a Corte a partir para o Brasil, introduz uma ruptura súbita no ciclo vital da sociedade portuguesa, gerando novas situações e colocando desafios inusitados ao antigo sistema remuneratório. Isto mesmo reconheceria — na verdade com extrema rapidez — um decreto régio de 13 de Maio de 1808, assinado pelo Príncipe do Brasil, ao afirmar que «*nenhuma das tres ordens militares que actualmente persistem n'estes [...] reinos, por serem juntamente religiosas, se póde applicar áquellas pessoas que não tiverem a felicidade de professarem a nossa santa religião, aliás merecedoras das mais distintas honras, por armas ou por outros quaisquer empregos ou serviços, de cujo merecimento me seja necessario usar com muita frequência para as grandes empresas a que me conduz uma nova ordem de negócios*»<sup>24</sup>.

A nova ordem de negócios era, evidentemente, constituída pela necessidade de remunerar os serviços da esquadra inglesa na protecção à travessia da família real e da Corte e do exército britânico na guerra feita contra o invasor francês no continente. Sem deixar perder o ensejo resolvia-se, desse modo, o Príncipe Regente, a restaurar, com o pretexto oficial de assinalar a sua *feliz jornada*, «*a unica ordem de cavalaria que se acha ter sido instituida puramente civil por alguns Senhores Reis portugueses*»<sup>25</sup>. Nascia, assim, a *Ordem Militar da Torre e Espada*, cujas origens se faziam remontar a 1459, ano em que D. Afonso V teria instituído uma *Ordem da Espada*, de efémera existência, para galardoar os feitos dos seus cavaleiros nas praças africanas<sup>26</sup> e dava-se-lhe por especial missão «*premiar os distinctos serviços de alguns illustres estrangeiros, vassallos do meu antigo e fiel aliado El-Rei da Gran-Bretanha, que me acompanharam com muito zelo n'esta viagem*» e também «*aquelles meus vassallos que preferiram a honra de acompanhar-me a todos os seus interesses, abandonando-os para terem a feliz dita de me seguirem*»<sup>27</sup>. Complementando o âmbito de atribuição das Ordens tradicionais, adaptando-se às exigências colocadas pelos novos tempos — a nova ordem de negócios — o sentido da nova instituição reflectia-se eloquentemente na sua sigla (*valor e lealdade*) e, datam justamente do governo de D. João VI as mais sumptuosas insígnias da Torre e Espada que se conservam nas colecções reais, realizadas em 1813, no Rio de Janeiro, pelo ourives António Gomes da Silva<sup>28</sup>.

Restava, contudo, por realizar o verdadeiro sentido do projecto concebido pelo *Magnânimo*: a criação, em redor do trono, de um núcleo prestigioso e aristocrático, purificado de toda a promiscuidade com outros estratos sociais, mas que agora se impunha apetrechar de molde a poder enfrentar os novos tempos. Seria essa a função da *Real Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa*, instituída no Rio de Janeiro a 6 de Fevereiro de 1818, para comemorar a aclamação do monarca e como preito solene de gratidão pela libertação do Reino das invasões francesas. Consagrando, evidentemente, o antiquíssimo culto nacional e dinástico à Imaculada Conceição da Virgem, a nova Ordem, à qual o monarca pretendeu conferir o maior lustre, ao instituir-lhe como cabeça a Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa e a Real Capela da Corte, onde quer que se





encontrasse e ao reservar para si e seus sucessores o grão-mestrado (à semelhança das restantes Ordens militares), nomeando grã-cruzes por inerência todos os membros da família real — revestiria um carácter puramente civil e independente de profissão religiosa, com o que se distinguiria das ordens tradicionais, com as quais, de resto, se pretendia que fosse compatível.

O sentido oculto da instituição, já vincado na sua designação simultânea de *Real* e *Militar*, transparece claramente, de resto, no diploma estatutário, onde se lê: «As grã-cruzes honorárias serão conferidas a pessoas que tiverem título; as commendas às que tiverem filhamento de fidalgo da minha real casa; e as mercês de cavalleiro aos nobres e empregados que me fizerem serviços ou merecerem a minha real contemplação»<sup>29</sup>. Cumpria-se, assim, ironicamente no alvorecer de um século burguês e quando os fundamentos da Monarquia de direito divino se encontravam já irrecuperavelmente minados, o desígnio, em outras circunstâncias

forjado, de recolher, num único organismo, a nata das restantes Ordens militares. Estabelecia-se-lhe, desse modo, uma missão conservadora, no sentido de que se pretendia utilizá-la para reforçar a estratificação social, na mais pura tradição ideológica do absolutismo monárquico, mas conferia-se-lhe, ao mesmo tempo, uma dimensão inegavelmente moderna, que complementava a da Torre e Espada, da qual constituiria, em certo sentido, a versão católica e ortodoxa<sup>30</sup>.

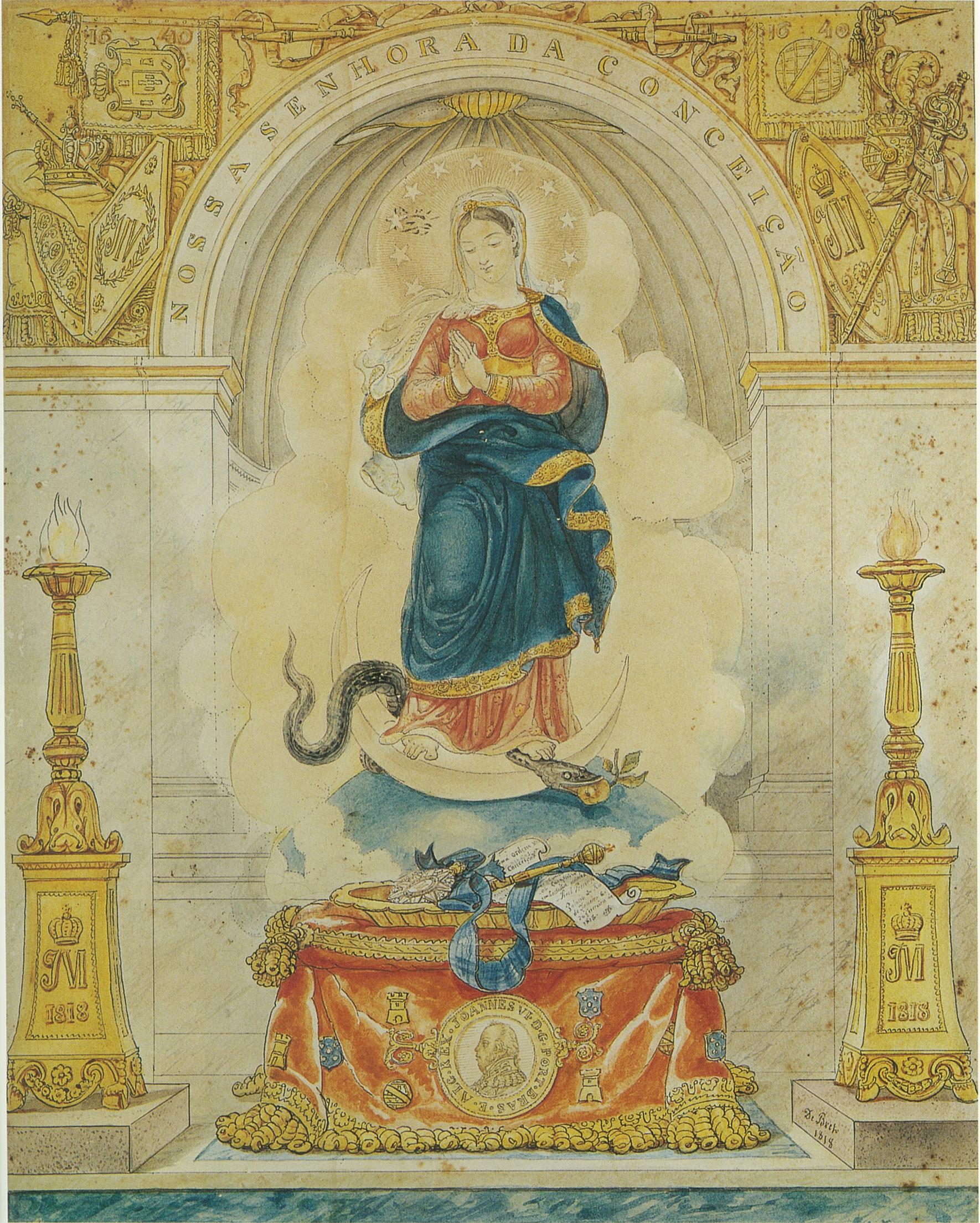
As insígnias que distinguiam os diferentes graus, de um elegante desenho neoclássico, teriam honras de ser riscadas por um dos melhores artistas a que podia recorrer a Corte desterrada de D. João VI — Jean Baptiste Debret, ironicamente primo e companheiro de David e autor, como ele, de apologias napoleónicas — e constituiriam outro dos elementos modernos da nova instituição: de facto, ao invés das cruces das velhas Ordens tradicionais, que ao longo de todo o século XVIII e ainda nos primeiros



▲▲ Insignia da Grã-Cruz da Real Ordem de Santa Isabel, inícios do século XIX. Ouro, prata e esmaltes. Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda (inv. 42399). Fotografia de Manuel Silveira Ramos/PH3.

▲ António Gomes da Silva, Colar e Placa da Ordem Militar da Torre e Espada, 1813. Ouro, prata, brilhantes, rubis e esmeraldas. Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda (inv. 4783). Fotografia de Manuel Silveira Ramos/PH3.

▲▲ António Gomes da Silva, Placa de Comendador da Real Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, 1825. Ouro, prata, brilhantes, diamantes rosa e esmalte. Lisboa, Palácio Nacional de Ajuda (inv. 4770). Fotografia de Manuel Silveira Ramos/PH3.



Jean-Baptiste Debret, estudo para «Alegoria à instituição da Real Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa». Aguarela. Museu Castro Maya – IPHAN/Ministério da Cultura, Rio de Janeiro. Fotografia de Pedro Oswaldo Cruz.





decénios do XIX, constituiriam pretexto para exercícios sempre renovados de imaginação, que delas se serviriam para a criação de verdadeiras jóias<sup>31</sup>, o desenho da nova venera deveria observar-se escrupulosamente, evitando «*que o abuso e extravagancia perturbem a uniformidade das insígnias*», impondo-se aos infractores pesadas multas e apreensão do distintivo<sup>32</sup>. E, de novo, pertence ao período de D. João VI, atribuído ao ourives lisboeta António Gomes da Silva, o mais rico exemplar de insígnia da Ordem da Conceição que se conserva entre as jóias da Coroa portuguesa<sup>33</sup>.

Sociedade de ordens, rigidamente estratificada e onde toda a condição deve ser *demonstrada*, a sociedade do Barroco cultiva, como poucas, a iconografia. O universo das formas visíveis adquire, assim, uma permanente significação, somente inteligível no interior do seu próprio contexto cultural. Numa sociedade com estas características, os distintivos da *honra* (individual ou colectiva) adquirem uma importância transcendente, formando uma linguagem hieroglífica e deixando, como marca de posse, um rasto impressionantemente rico no património acumulado — rico nas formas, como nas matérias, ou não tivesse o luxo, ele próprio, valor simbólico. Signos como são, ícones, constituem, pois, um pretexto sempre renovado da criação artística, numa glosa inesgotável e espantosamente fértil.

É neste contexto que as veneras das Ordens militares adquirem valor superlativo, justificando um investimento que as converteria em autênticas jóias, de esplendor impressionante. Mas outras agremiações e institutos investem de igual modo no valor simbólico da sua dignidade, que o mesmo é dizer no seu

poder. É o caso, desde logo, da Igreja institucional, ela mesma um pólo essencial da civilização barroca e o grande nó de onde emerge o próprio conceito de Ordem militar. A complexidade da sua hierarquia, a infinita variedade do seu culto, a dimensão eminentemente cénica da liturgia, tudo contribui para reforçar o valor simbólico dos ícones identificadores das suas múltiplas dignidades. Anéis prelatícios e cruzes peitorais rivalizam então em riqueza e magnificência, delimitando, no âmbito genérico da joalheria honorífica, um sub-capítulo tão sedutor quanto dificilmente acessível aos olhares profanos.

Todavia, por detrás da fachada imponente e aparentemente bem estruturada do *século da Luzes*, agitam-se na sombra correntes subterrâneas, que vão minando a sua solidez e onde o culto barroco do cerimonial emerge, uma vez mais, no ambiente exotérico e no sigilo das cerimónias iniciáticas. Também aí a importância simbólica das insígnias as converte em motivo de um investimento que apenas recentemente começa a revelar-se. E também nelas a perícia dos ourives consegue prodígios, fazendo-as rivalizar com aquelas que, à luz do dia, se oferecem aos olhos do vulgo no grande palco onde evolui a sociedade do Barroco.

No grande e mal-amado capítulo da joalheria setecentista, que apenas recentemente começaria a ser objecto de um estudo atento e elementarmente científico, as insígnias honoríficas avultam como um dos sectores mais criativos, mais originais e mais fecundos, seja pela quantidade, seja pela qualidade das peças produzidas. Em tempo de luz e trevas, de sombras e esplendores, revelam-nos um universo de surpreendente e fascinante riqueza, onde se unem, em perfeitíssimo acordo, a qualidade formal e a material, no fim de contas o supremo padrão da qualidade estética. E pertence-lhes uma significativa quota de responsabilidade na urgente consagração da joalheria setecentista como importantíssima via de expressão da arte portuguesa. Afinal rigorosamente afim da que, em místicos arroubos, levava a cobrir de ouro os esplêndidos interiores dos nossos templos<sup>34</sup>.

Este texto tem por base o estudo «Honra e Esplendor: da joalheria honorífica portuguesa do século XVIII», apresentado ao I Congresso Português de Ourivesaria (*Actas*, Círculo Dr. José de Figueiredo, Porto, 1999).

- <sup>1</sup> Cfr. Vitorino Magalhães Godinho, *Estrutura da antiga sociedade portuguesa*, Lisboa, Arcádia, 1975, p. 80.
- <sup>2</sup> Cfr. Luís Reis Torgal, *Ideologia política e teoria do Estado na Restauração*, Biblioteca Geral da Coimbra, Universidade de Coimbra, tomo I, 1981, pp. 86/109.
- <sup>3</sup> Veja-se Filomena Belo, «Reinado e vida de D. João V: grande plano e plano geral», *Claro-Escuro*, n.º 2/3, Lisboa, 1989, p. 52.
- <sup>4</sup> Cfr. Jaime Cortesão, *Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid*, Rio de Janeiro, Ministério das Relações Exteriores, Instituto Rio-Branco, parte I, tomo I, 1951, p. 80 e *Collecção chronologica de leis extravagantes...*, Coimbra, Real Imprensa da Universidade, 1819, tomo II, pp. 467/473.
- <sup>5</sup> Cfr. Luís Fernando de Carvalho Dias, «Luxo e pragmáticas no pensamento económico do século XVIII», *Boletim de Ciências Económicas da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra*, vol. IV, n.º 2/3, 1955 e vol. V, n.º 1/2/3, 1956, sep., pp. 28/29.
- <sup>6</sup> Veja-se v.g. Maria Alba de Abreu Horta Monteiro, *Alguns aspectos da sociedade portuguesa do século XVIII (preocupações sumptuárias)*, tese de licenciatura dactilografada, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1956, p. 68.
- <sup>7</sup> Cfr. António Filipe Pimentel, *Arquitectura e Poder, o Real Edifício de Mafra*, Coimbra, 1992, pp. 49/63.
- <sup>8</sup> Castelo Branco Chaves, *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, série «Portugal e os estrangeiros», Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983, p. 270.
- <sup>9</sup> Marquis de Bombelles, *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal, 1786-1788*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Publications du Centre Culturel Portugais, Presses Universitaires de France, 1979, p. 242.
- <sup>10</sup> Maria Alba de A. H. Monteiro, *op. cit.*, p. 13.
- <sup>11</sup> *Memorial que se fez a D. João V para se estabelecer uma nova ordem militar*, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Ms. 1088, fls. 47.
- <sup>12</sup> Visconde de Santarém, *Quadro Elementar das relações políticas e diplomáticas de Portugal com as diversas potências do mundo, desde o princípio da Monarquia portuguesa até aos nossos dias*, Paris, 1845, tomo V, p. 379.

<sup>13</sup> Cfr. António Filipe Pimentel, *op. cit.*

<sup>14</sup> Marie-Thérèse Mandroux-França, «La Patriarcale del Re Giovanni V di Portogallo», *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, Árgos, 1995, p. 107.

<sup>15</sup> Além da realização de hábitos das ordens nacionais, aos ourives seriam ainda encomendadas insígnias pelos cavaleiros portugueses da Ordem de Malta (cfr. Gonçalo Vasconcelos e Sousa, «Notícia de uma insígnia de Malta dos finais do século XVIII», *Filermo, Publicação da Assembleia Portuguesa dos Cavaleiros da Ordem Soberana e Militar de Malta*, vol. 3, s.l., 1994, sep. e «A Cruz de Malta na joalheria portuguesa», *ibidem*, vol. 5-6, s.l., 1996-97, sep.).

<sup>16</sup> *Provisão sobre as cores das fitas em que devem andar pendentes os hábitos das Ordens Militares*, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Ms. 707, fls. 121v. Este exemplar é acompanhado de uma carta para o governador do Estado de Pernambuco, ordenando a sua afixação nos locais públicos.

<sup>17</sup> José Pedro Ferraz Gramoza, *Successos de Portugal, memorias historicas, politicas e civis em que se descrevem os mais importantes successos occorridos em Portugal desde 1742 até o anno de 1804*, versão de Francisco Maria dos Santos, Lisboa, 1882, pp. 91/92.

<sup>18</sup> Cfr. Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Portugal, dictionario historico, chorographico, biographico, heraldico, numismatico e artistico*, Lisboa, João Romano Torres & C<sup>a</sup>, 1907, vol. III, p. 227.

<sup>19</sup> *Carta de Lei de 19 de Junho de 1789*, Aleixo Tavano e José Augusto da Silva, *Noticia historica das ordens militares e civis portuguesas e legislação respectiva desde 1789*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1881, p. 33.

<sup>20</sup> Cfr. *idem, ibidem*, pp. 19/20 e 33/42.

<sup>21</sup> Veja-se José Rosas Júnior, *Catálogo das jóias e pratas da Coroa*, Porto, Palácio Nacional da Ajuda, 1954; *D. Luís I, Duque do Porto e Rei de Portugal*, Cat., Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda, 1990; *Tesouros Reais*, Cat. Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, Instituto Português do Património Cultural, Palácio Nacional da Ajuda, 1991; *Triomphe du Baroque*, Cat., Bruxelles, Europália 91 – Portugal, 1991 e Nuno Vassallo e Silva, «Os Pollet, joalheiros de D. Maria I», comunicação apresentada ao Colóquio *Os Imigrados na sociedade portuguesa – homenagem ao Conde de Oyenhou-*

*sen*, realizado no Palácio Fronteira, em Benfica, em Julho de 1993, por iniciativa da Fundação das Casas de Fronteira e Alorna.

<sup>22</sup> Nuno Vassallo e Silva, *op. cit.*

<sup>23</sup> Cf. Aleixo Tavano e José Augusto da Silva, *op. cit.*, pp. 42/45.

<sup>24</sup> *Idem, ibidem*, p. 47.

<sup>25</sup> *Idem, ibidem*, pp. 48/49. Veja-se também Olímpio de Melo, *Ordens militares portuguesas e outras condecorações*, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1922, pp. 7/14.

<sup>26</sup> Cf. Aleixo Tavano e José Augusto da Silva, *op. cit.*, p. 47.

<sup>27</sup> *Idem, ibidem*, pp. 48/49. Veja-se também Olímpio de Melo, *op. cit.*, pp. 7/14.

<sup>28</sup> Veja-se José Rosas Júnior, *op. cit.*; *D. Luís I, Duque do Porto e Rei de Portugal*, Cat. e *Tesouros Reais*, Cat.

<sup>29</sup> Cf. Aleixo Tavano e José Augusto da Silva, *op. cit.*, pp. 64/65 e Francisco Belard da Fonseca, *A Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa*, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 1955, pp. XXXI/XXXIII.

<sup>30</sup> Veja-se António Filipe Pimentel, *A Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa: origens, significado, iconografia*, II Encontro sobre Ordens Militares, Palmela, 1992 (no prelo).

<sup>31</sup> Veja-se *idem*, «Reflexos do ciclo do ouro e dos diamantes do Brasil na ourivesaria portuguesa», *Relaciones Artísticas entre la Península Ibérica y América, actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990, p. 209.

<sup>32</sup> Aleixo Tavano e José Augusto da Silva, *op. cit.*, p. 60.

<sup>33</sup> Veja-se José Rosas Júnior, *op. cit.*; *Ouros do Brasil no Palácio Nacional da Ajuda*, Cat., Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda, 1986; *D. Luís I, Duque do Porto e Rei de Portugal*, Cat.; *Tesouros Reais*, Cat. Deve, porém, notar-se, que em todas as obras citadas a insígnia aparece datada de 1832, com excepção do cat. da exposição *Tesouros Reais* (pp. 152/153), onde se esclarece, com base em fontes arquivísticas, que a peça vem referida nas relações das jóias da Coroa de 1825 e 1827, do espólio de D. João VI, avaliada na segunda relação em 1.350\$000 réis.

<sup>34</sup> Veja-se António Filipe Pimentel, «Une sensibilité de splendeur», *La magie des couleurs et des pierres, bijoux du XVI<sup>e</sup> ao XIX<sup>e</sup> siècles*, Cat., Bruxelles, Europália 91 – Portugal, 1991, pp. 29/33.



# Uma jóia em forma de templo

## A capela de São João Baptista

[...] Se o risco da Capela, em fim de contas, assumiria um carácter classicista, que tem levado a considerá-lo como um ponto de viragem na evolução da arquitectura em Portugal, tal não se verificou «*contra a opinião e o gosto expressos em Lisboa*» mas, inversamente, por vontade firme de quem, aí, definia as coordenadas que balizavam a estética do poder. E então sim, estaremos, de facto, a perscrutar todo um postulado teórico que corre o risco de projectar com nova luz a evolução ulterior da arquitectura portuguesa. Contudo, o processo de realização da Capela de São João Baptista só pode ser compreendido em confronto com esse outro, absolutamente simétrico, que constitui a grande reforma da Basílica Patriarcal. E a razão de fundo das encomendas a Roma não é, de facto, fundamentalmente estética ou, sequer, técnica [...]. Era, essencialmente, política e ideológica.



**António Filipe Pimentel**

Instituto de História de Arte / Universidade de Coimbra



«A capella de S. João Baptista, além de ser um goso ineffavel para os sentidos, é também, ou póde sel-o pelo menos, uma escola pratica para os artistas e até um museu geologico pela riqueza e variedade dos materiais de que é formada».

Sousa Viterbo

**Deve-se** a Frei Cláudio da Conceição, o laborioso franciscano que ostentaria, por nomeação de D. João VI, a conspícua designação de *cronista do Reino*, a recolha e fixação da piedosa lenda que envolve a erecção, por D. João V, na antiga casa professa de São Roque, daquela que é geralmente tida como a sumptuosa cúspide do seu programa construtivo: a esplendorosa Capela de São João Baptista.

Segundo ele, pois, visitando o monarca a antiga igreja dos inacianos, «em hum dos muitos dias, que alli ia assistir ás solemnidades, que eram feitas pelos dictos Padres», teria reparado no contraste existente entre o luxo ostentado pela generalidade das capelas, todas elas «muito asseadas, e ricas», e o mísero aspecto patenteado pela que era dedicada a São João Baptista, fronteira à do Sacramento, junto à cabeceira, no lado do Evangelho. Indagando razões, ficaria a saber ser aquela a única que não dispunha de irmandade que cuidasse «da sua decencia e do seu culto» e que «era esse o motivo da sua pobreza», já que os padres «nesse tempo erão pobres, e o não podião fazer». Em vista disso e, em particular, por se tratar do seu patrono — «visto esta capella ser do Sancto do meu nome» —, decidiria o Rei tomá-la sob o seu directo cuidado e protecção ordenando, em conformidade, que se tirassem medidas «pelos seus Architectos» e enviando-as a Roma com o fito de aí fazer realizar «hum Capella de Mosaico, o melhor que fosse possível».

Construído o modelo competente e uma vez aprovado, «mandou logo para Roma grandes sommas de dinheiro para a factura della», a qual, uma vez concluída, «se armou interinamente na Igreja de S. Pedro em Roma até á cimalha Real, e nella, depois de sagrada, offerecêo 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 de mais, contudo, para que D. João V, falecido quase seis meses antes, pudesse ainda contemplá-la<sup>1</sup>. Geralmente admirada pelo luxo e pela mestria da execução, a Capela de São João Baptista ficaria, assim, para as gerações futuras, como um produto supremo da proverbial *liberalidade* do munificente 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 italianana», seria entendida pela historiografia como «peça isolada no contexto artístico português»<sup>2</sup>.

Todavia, o cândido relato, elaborado pelo meticuloso capuchinho em tom de narrativa hagiográfica, tropeça, a cada linha, nas próprias afirmações. De facto, da peculiar distracção do *Rei Magnânimo*, por regra tão miúdo em matérias artísticas e litúrgicas, frequentando por décadas o templo inaciano sem atentar na indignidade do pequeno recinto; à carência de meios, verdadeiramente franciscana, vivida na casa-mãe da Companhia, que a impedia de providenciar dignamente ao seu arranjo; à própria consagração pontifical, em plena Basílica Vaticana, da nova Capela realizada em Roma (a Capela seria, na verdade, sagrada pelo Papa, mas na Igreja de Santo António dos Portugueses), são, com efeito, recorrentes as imprecisões no texto do erudito arrávido. Demasiado até, deve dizer-se, para um episódio tão pouco remoto e entre todas avulta, certamente, a que constitui a pedra angular da edificante narrativa: isto é, ser a original Capela dedicada ao *Precursor*, santo onomástico do Rei, e, por esse facto,

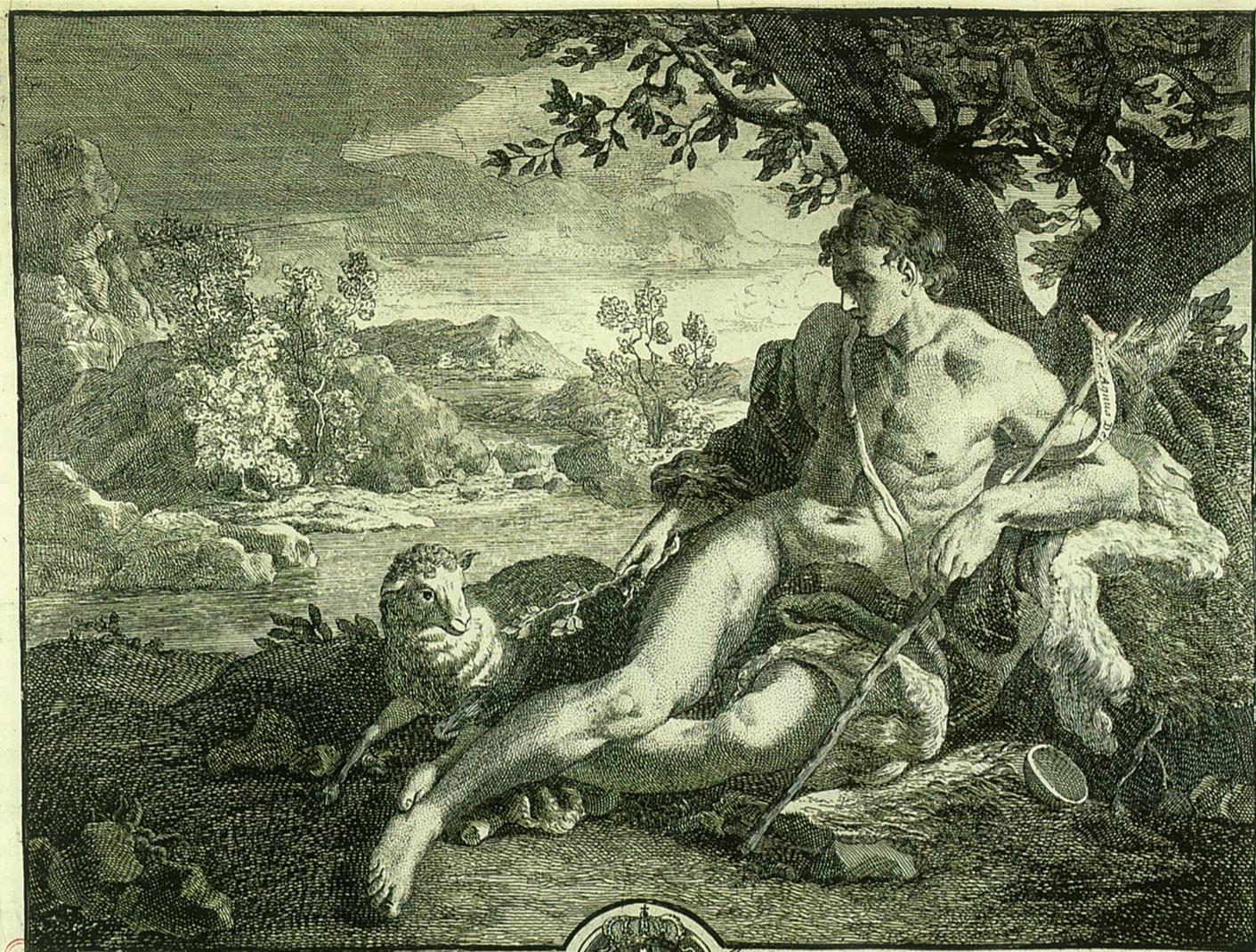
merecedora da liberalidade régia e da fortuna que iria convertê-la, de humilde reduto devocional, no precioso escrínio que hoje vemos.

Ora, justamente, já Sousa Viterbo, que em 1900 dedicaria ao opulento edifício e à sua fabulosa colecção de alfaias o primeiro estudo de índole historiográfica, fizera notar que «a lenda parece não ter fundamento, pois a capella anterior não tinha por padroeiro S. João, mas era dedicada ao Espirito-Santo»<sup>3</sup>. A invocação da terceira Pessoa trinitária seria, de resto, conservada (a Capela joanina seria dedicada ao Espírito Santo, a Nossa Senhora e São João Baptista), mas a dedicação ao taumaturgo onomástico do Rei — o que, afinal, viria a perdurar na memória comum — constituiria uma inovação decorrente do expresso desejo do monarca e rigorosamente articulada com o processo da nova fundação. Nesse contexto, pois, a reconstrução da Capela sob o patrocínio directo do *Rei Fidelíssimo* e em louvor do santo do seu nome opera-se no quadro de uma aproximação (de uma apropriação) entre o príncipe e o santo homónimo, em cujo âmbito se inscreve já, aliás, a famosa e enigmática gravura de Quillard e Rochefort *Alegoria a D. João V*<sup>4</sup> e que deve confrontar-se com essa outra síntese simbólica que, dois séculos atrás, se levava a efeito entre o seu avô D. Manuel I e o próprio *Emanuel*<sup>5</sup>.

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 evidente valor político. A sua realização — e, por conseguinte, o partido estético seguido — inscrever-se-ia, desse modo (tal como, de resto, a generalidade das manifestações da sua proverbial *liberalidade*), mais do que no mero quadro da piedade régia, no de uma exaltação pragmática da própria realza 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 arquitectónico da capela-mor da Basílica Real de Maфра constitui também fundamental etapa<sup>6</sup>. 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 nesse âmbito foram tomadas, contribuindo, do mesmo passo, para iluminar as zonas sombrias da intrincada questão da(s) autoria(s) e, desse modo, a debelar a longa controvérsia que, a seu respeito, tem recorrentemente envolvido os historiadores da arte.

A história da Capela tem o seu ponto de partida em 26 de Outubro de 1742, data em que o Padre Carbone, astrónomo e matemático italiano que D. João V tomara ao seu serviço como uma espécie de secretário para os empreendimentos artísticos, comunica ao encarregado de negócios português, Manuel Pereira de Sampaio, as ordens do Rei sobre a nova Capela do Espírito Santo e de São João Baptista, com instruções de que «se faça logo um desenho pelo melhor architecto, que presentemente se acha em Roma», para cujo efeito, «e para que o faça ajustado pelo sitio», se enviava também um levantamento completo do existente («planta, alçado exterior do emboco com toda a parede até á cimalha da Egreja, outro alçado interior, e o espacato que mostra o seu lado, a serventia, e tribuna que está sobre a mesma Capella» — isto é, as *medidas* de que fala Frei Cláudio<sup>7</sup>). Quanto às questões estéticas, eram estas aparentemente deixadas por inteiro ao critério do artista, por isso mesmo que se pretendia o melhor que houvesse em Roma, e é a opulência do produto final que realmente parece constituir a preocupação central: «A forma do ornato d'esta Capella toda se deixa na disposição da caprichosa idéa do architecto, porque como se pretende seja das mais ricas e de melhor gosto, fica na liberdade do mesmo architecto usar de toda a casta de marmores mais raros e vistosos, assim dos antigos





JOANNI  
Lufitanorum.

QUINTO  
Regum Maximo

*Hanc Operam Divini Joannis Baptiste*

*Offert, et Sacrat, Car. de Rochefort Filius.*

*De Rochefort Filius sculp.*

*Ultraprensa anno 1732. Achursea em Casa de Fr. M. no fim da Rua do Paço Lx.*

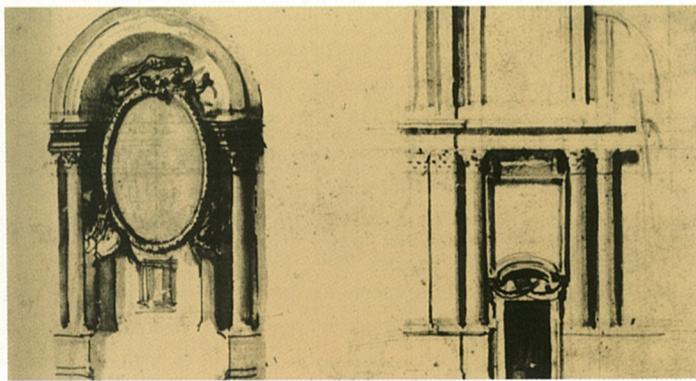
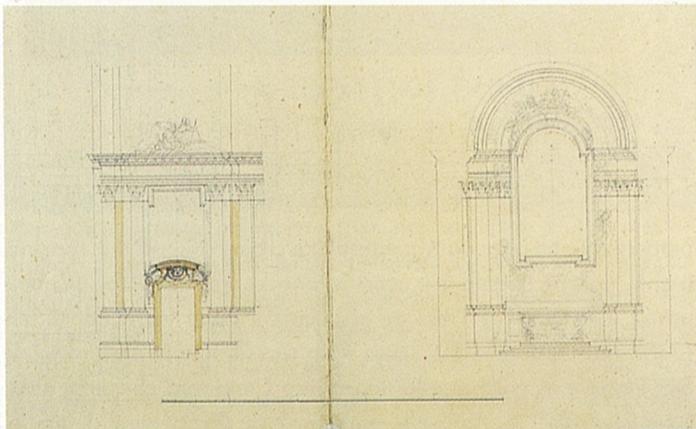
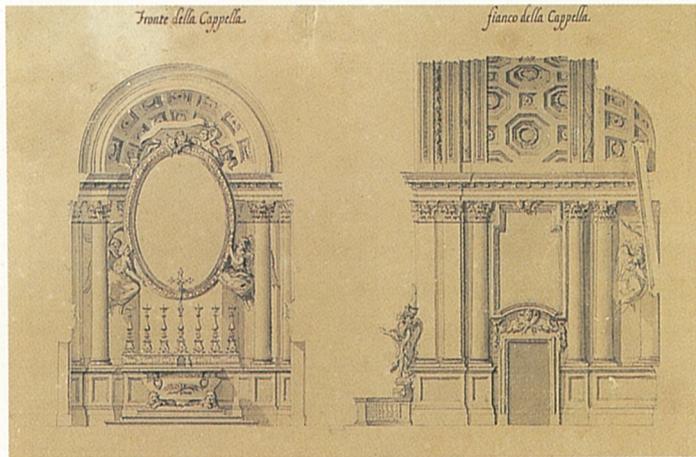
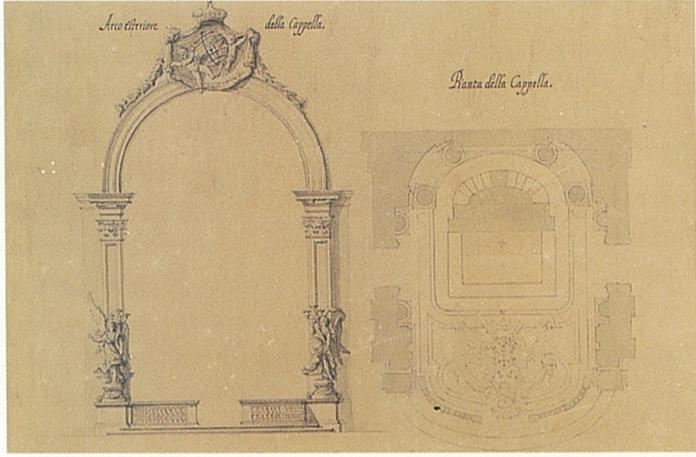
como dos modernos e igualmente de ornamentos de bronze doirados, de sorte que na dita Capella resplandeça primorosamente o precioso da matéria com a bizarrria da arte, e isto não deve ser só no retabolo e lados da Capella, mas tambem no tecto, entrada, balaustrada, pavimento e degraus da mesma Capella, tendo amplo arbitrio de ornar tudo o mais nobremente e do melhor gosto que lhe for possível»<sup>8</sup>.

Na verdade, porém, a encomenda tinha também as suas limitações: era, como referia Carbone, «*sujeita logo no principio a algumas circunstâncias, a que S. Magestade manda atender*». Assim, o programa iconográfico, que haveria de ser reproduzido em mosaico, era pré-definido (o retábulo deveria figurar o Baptismo de Cristo, mas incluindo, além do Salvador, de São João e do Espírito Santo, a Virgem Maria, e sobre cada uma das portas laterais seriam representados, respectivamente, a Anunciação e o Pentecostes); para a composição das pinturas, bem como para as questões mais directamente ligadas com a liturgia (dimensões do altar, etc.), dever-se-iam consultar peritos; a realização dos painéis seria confiada a Agostino Masucci, artista da predilecção régia, e, sobretudo, uma vez elaborado o projecto e realizados os competentes desenhos, mostrando «*tudo miudamente, não só de claro-escuro, mas pintando as côres dos marmores e bronzes dourados o mais proprio que fôr possível*», deveriam estes ser enviados a Lisboa para serem submetidos à aprovação do monarca<sup>9</sup>. E é justamente neste ponto que a questão começa a complicar-se.

Com efeito, Sampaio confiaria a sumptuosa encomenda a Nicolo Salvi (1699-1751), discípulo de António Cannevari (já regressado, aliás, a Roma, após o episódio pouco edificante da sua

participação na obra do Aqueduto<sup>10</sup>) e corifeu da estética romana, o qual, porém, doente já e concentrado na conclusão da sua obra-prima, a *Fontana di Trevi*, se associaria a Luigi Vanvitelli (1700-1773), que Benedito XIV havia feito recentemente arquitecto de São Pedro<sup>11</sup>. A colaboração do próprio Cannevari chegaria, aliás, a ser sugerida<sup>12</sup>, porém sem qualquer base documental de apoio, e, na verdade, tudo indica que tivesse sido Vanvitelli, afinal, o verdadeiro responsável romano pela realização da Capela, mau grado as referências à parceria que perpassam na correspondência do embaixador<sup>13</sup> e dos esforços envidados para repartir sectorialmente as autorias na obra final<sup>14</sup>. De facto, são dele os desenhos conservados correspondentes ao esboço e ao ante-projecto — a *ideia*, a expressão ressurgirá adiante em contexto mais claro — e legendados por seu punho *Idea della Capella del Re di Portogallo fatta da Vanvitelli* (disso se trata, da *ideia*, e não dos *desenhos de apresentação*, luxuosamente aguarelados por imposição das próprias instruções expedidas de Portugal e, por certo, destruídos com o terramoto<sup>15</sup>) e é essa a afirmação do memorialista Milizia<sup>16</sup> corroborada, aliás, pela generalidade da moderna historiografia. Salvi, doente mas com créditos firmados, actuaria, assim, sobretudo, como um parceiro, assegurando as frequentes ausências do arquitecto papal<sup>17</sup> e, na verdade, a violenta polémica que iria rodear a faustosa encomenda parece ter tido por interlocutor em Roma, como veremos, uma única personagem: o *sublime artifice*.

Efectivamente, a obrigatoriedade (de resto natural) estabelecida nas instruções emanadas de Lisboa da prévia submissão do projecto à aprovação do monarca — como referiria Carbone na carta anexa, «*Por ora [...] não se pretende mais que riscos e*



dezenhos para virem approvar-se em Lisboa; e assim ficará para depois a execução das Obras conforme os dezenhos que forem approvados»<sup>18</sup> — introduziria no processo da Capela um poderoso factor de desestabilização: o conselheiro artístico do Rei. Na verdade, pressionados pelo embaixador ou seduzidos pela vultuosa encomenda, os *architectos* (de facto, Vanvitelli) logo em 13 de Dezembro expediam por seu intermédio o ante-projecto para a nova Capela feito «segundo a planta que veiu» (de Lisboa), e isto «sem embargo de que duvidavam fazer o dito risco em tão poucos

dias, desejando mais tempo para que fosse maior a perfeição», E também Masucci empreendera já os riscos para os quadros<sup>19</sup>. Trata-se, com toda a certeza, dos desenhos e esboço preliminar conservados, respectivamente, no Museu de San Martino de Nápoles e na biblioteca do Palácio Real de Caserta, consistindo este último em alçado e corte e os primeiros em alçado e corte e prospecto do arco formeiro e planta, possuindo o acervo napolitano um outro desenho representando, em escala maior, o arco exterior<sup>20</sup>.

Elaborados, como informa o embaixador, sobre o minucioso levantamento arquitectónico remetido de Lisboa, os desenhos mostram-nos uma arquitectura que em muito se ressentia do barroco romano de Borromini, com a escultura a assumir uma explícita função dramática de matriz berninesca. Efectivamente, a Capela seria concebida a partir de um arco de volta inteira (coordenada pré-existente e que era forçoso respeitar) guardado por anjos-candelabros de agitadas roupagens e definido por pilastras coríntias de fuste vasado, 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 rectangular rematado por breve calote ressaltada enquadrando o retábulo, cobria-se de um tecto 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 (sobre as quais se dispunham 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, semi-encobrindo as colunas centrais, compunha-se de um painel elíptico, levemente tombado, coroado por querubins e *putti* ostentando uma filactera e dramaticamente sustentado por dois anjos em atitude de o transportar. A mesa do altar, uma urna de sabor antiquisante assente sobre dois leões, introduzia uma nota quase dissonante enquanto, no pavimento, 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.

De facto, em 8 de Fevereiro de 1743, Carbone devolveu os riscos, porém acompanhados de críticas e correcções elaboradas em Lisboa. Dava seguimento à obra, é certo, mas com a expressa menção de ser esta «emendada na forma que se advertete»<sup>21</sup>. Na verdade, sob a epígrafe *Advertencias para o Architecto*, um extenso memorando datado de 6 de Fevereiro inventariava o conjunto de reparos suscitados pelos desenhos. Assim, e confessando embora que «os riscos que vieram de Roma são de bom gosto, e mostram grande pratica no riscar», fazia-se notar ser a Capela «edificio real», o que impunha que se lhe dessem «todas as partes que requer uma ordem real de architectura» e que no projecto faltava «uma parte principal da sua cimalha, qual é o friso», do que decorria, «além de outras desordens, não se lhe poder fazer retabolo com frontespicio». De resto, afirma-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 «fugura 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

▲▲▲  
Luigi Vanvitelli, «Cappella del Re di Portogallo a Lisbona». Desenho do arco exterior e planta e desenhos do alçado e corte da capela de São João Baptista em São Roque. Nápoles, Museo Nazionale di San Martino (inv. 3328-1, 3328-2 e 3328-3).

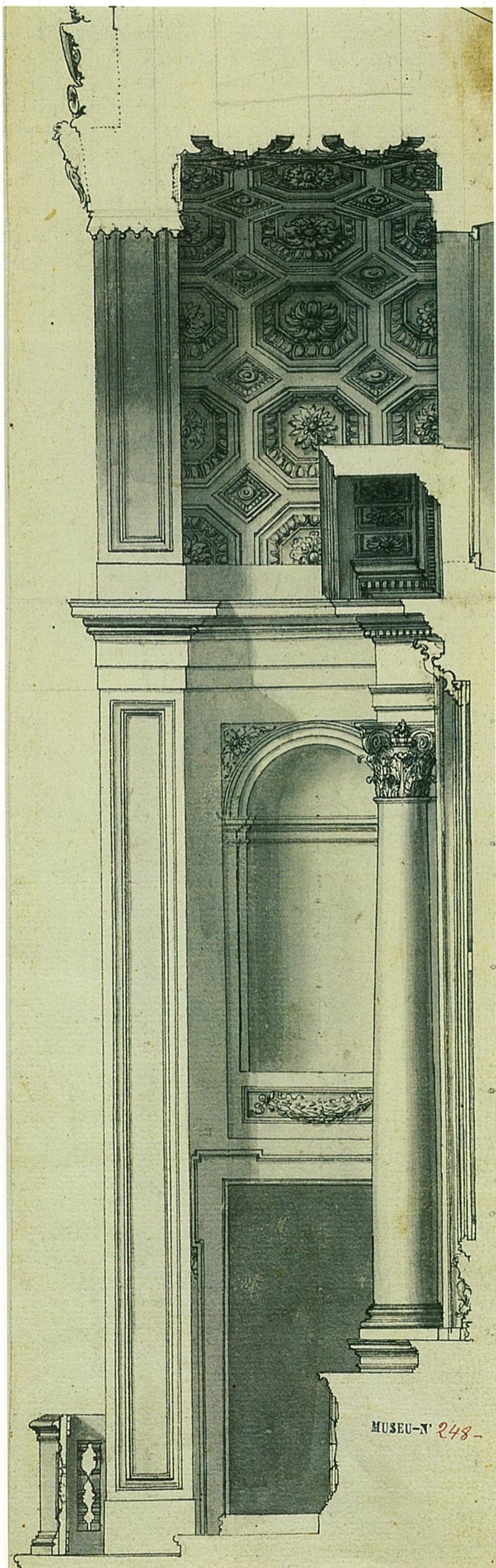
▲  
Luigi Vanvitelli, alçado e planta da capela de São João Baptista em São Roque. Caserta, Palácio Real (inv. 284).



fecho do arco do emboco, com a reserva, porém, de que «se não use do manto real, e que em lugar dos genios estejam anjos acompanhando as ditas armas reaes». Quanto ao pavimento, «em lugar das ditas armas, se pora a esfera». Estipula-se, ainda, para as colunas de lápis-lazúli, as quais, ao que parece, nos desenhos de apresentação já ostentavam caneluras, 16 em vez dos 24 canais previstos. A respeito do tecto, «por se achar grosseiro e carregado, e não soffrer pedraria pelas paredes divisorias 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 bórdo, e se assentem em varias peças segurando-as com ferros na abobada, que tem de tijolo e dourando-se depois». Quanto ao frontespício do arco exterior, «escusa capitel com

cimalha, que tenha friso, architrave e cornija, pelo que dentro na Capella o primeiro resalto, ou seja pilar, ou columna, tera toda a cimalha e a sua gula direita andar 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 Advertência prescreve ainda, com detalhe, a estrutura, constituição, materiais e pormenores técnicos da mesa, do estrado adjacente e respectivos degraus, bem como dos dispositivos móveis, como o sacrário ou a maquina para a exposição do Santíssimo, cujo aspecto, 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 se torna a recomendar muito, que salva a perfeição e riqueza e singularidade tantas vezes repetida, se lhe appliquem todos os meios de evitar demoras*<sup>22</sup>. Outra Advertencia, da mesma data e destinada a Agostino Masucci, distinguiu-se, inversamente, pela completa anuência às propostas do pintor<sup>23</sup>.

Em carta de 7 de Abril seguinte, Sampaio afirmava que, «*com os riscos e instruções*» (a respeito das quais os architectos romanos haviam feito várias dúvidas)<sup>24</sup>, se dera, porém, início à construção do modelo e à compra dos materiais. Essas dúvidas ou reflexões, seriam, aliás, expedidas pelo embaixador para Lisboa, uma vez que, a 28 de Julho, Carbone lhe remete a resposta do architecto da Corte «*sobre as duvidas que de ahi se mandaram*», com a indicação de que «*pela dita resposta e pela primeira instrução que foi, se poderão regular os architectos de Roma, para continuarem a obra á satisfação de S. Mag.<sup>de</sup>*»<sup>25</sup>. Esta, intitulada *Resposta ás reflexões que vieram de Roma sobre a Capella de S. João Baptista e do Espirito Santo*, tem 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 auctorizou para serem conformes ao que se propunha*». Reafirma-se, pois, que «*deixando de parte caprichos pittorescos, que não são admissiveis em uma Capella que se manda fazer de architettura nobre, séria e rica*», se sigam as advertências 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 deve conformar-se às instruções expedidas, ainda que, no que respeita ao tecto, «*se admite que seja de abobada de marmores correspondente ao ornato do pé direito, com advertencia porém 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 na abóbada para dar lugar sobre a propria Capella a ornar os paineis de cima das ditas portas*»<sup>26</sup>.

Acompanhando a *Resposta* seguia um *Rol das peças da ideia da capella de S. João Baptista e do Espirito Santo na Egreja de S. Roque*. Aí, ao mesmo tempo que se elencavam detalhadamente as medidas a que deveriam obedecer todas as partes constitutivas da Capella, se adicionavam novos esclarecimentos. Assim, «*O retabolo se forma de quatro columnas resaltadas umas das outras, com seu frontespicio*», do mesmo modo que «*Tambem em cada lado ha frontespicio para maior ornamento e magestade do painel*», que «*No lugar destes frontespicios lateraes se formam lunetas na abobada para caberem meninos sobre cada um d'elles*» e ainda que «*Na abobada tem archivoltas com o mesmo relevo das columnas e pilares a prumo do pé direito*»<sup>27</sup>. De facto, a importância do *Rol* decorre da demonstração que faz de não serem somente literárias as emendas, antes terem sido objecto de desenhos — as peças referidas — ao mesmo tempo que a resposta que o acompanha nos informa, implicitamente, sobre uma das dúvidas colocadas pelos architectos romanos às primeiras advertências: a exiguidade da Capella para albergar as correcções 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 projecto incluindo as emendas introduzidas — «*planta e alçados intelligivelmente 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 remettido nos riscos*» e os desenhos enviados de Lisboa demonstrariam que «*tudo cabe no*



sítio» e mesmo que «*com o mesmo tamanho de painéis 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*»<sup>25</sup>.

Subitamente, porém, produzia-se um incidente. Efectivamente, em 1 de Agosto, antes pois que pudesse ter recebido a carta de Carbone de 28 de Julho que acompanhava a resposta do architecto da Corte às *dúvidas* formuladas em Roma às primeiras advertencias, escrevia Sampaio de Roma, comunicando, placidamente, que «*As respostas que vieram para os Architectos [isto é, as advertências] são as que bastam sem duvida para se livrarem das [questões] que se lhe offereciam 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 Artifices, segundo as materias de que ella consta*» e, a 31 de Agosto, prosseguia no mesmo tom, relatando que «*Na 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*»<sup>29</sup>. 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, a 8 de Fevereiro: «*Trabalha-se na capella de S. João Baptista com todo o cuidado*»<sup>30</sup>.

Na verdade, os trabalhos da Capella terão sido empreendidos, no seguimento das ordens comunicadas por Carbone em 8 de Fevereiro de 1743, eventualmente com as limitações que constavam das *advertências* que as acompanhavam. Mais tarde, terá chegado a carta expedida de Lisboa em 28 de Julho e, com ela, a resposta às *dúvidas* dos architectos romanos, bem como o *rol*. Mas não assim as peças desenhadas, que o seu autor se comprometera a aprontar em 15 dias. Em face de críticas e correções meramente literárias, a obra terá prosseguido pelos meses fora e atingido o

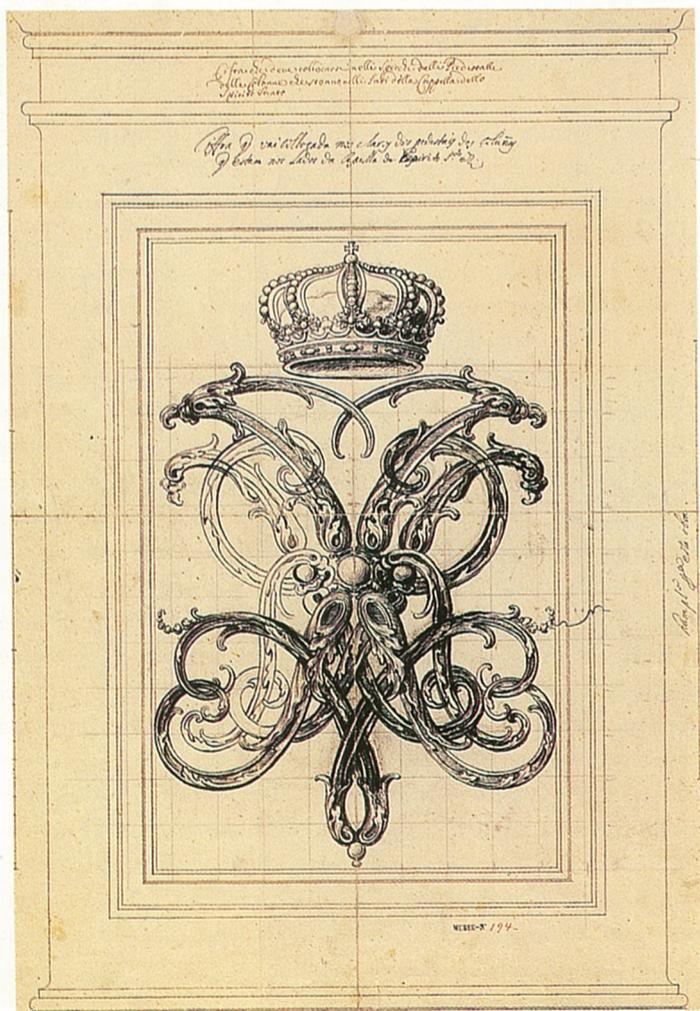
ponto de adiantamento que Sampaio regularmente encarecia e terá sido esse facto, bem como novas questões colocadas de Roma, que terão dado o alarme na Corte de Lisboa. É, de resto, o próprio Carbone que faz o ponto da situação: «*Pelo que toca á Capella de S. João Baptista — escreve ele ao embaixador 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 advertencias tocantes á architectura e idéa que de lá veiu. Por isto 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, remettendo-me os papeis inclusos, e o caixotinho comprido que contem os ditos riscos*»<sup>31</sup>.

Os papeis inclusos têm data de 9 de Março e neles afirma o architecto 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 expôr o Santissimo 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 dos quaes se avisou a maior parte das cousas que se reprovaram, e se deram umas medidas geraes das peças principais, e juntamente se disse havia 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 fórmãs 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*»<sup>32</sup>.

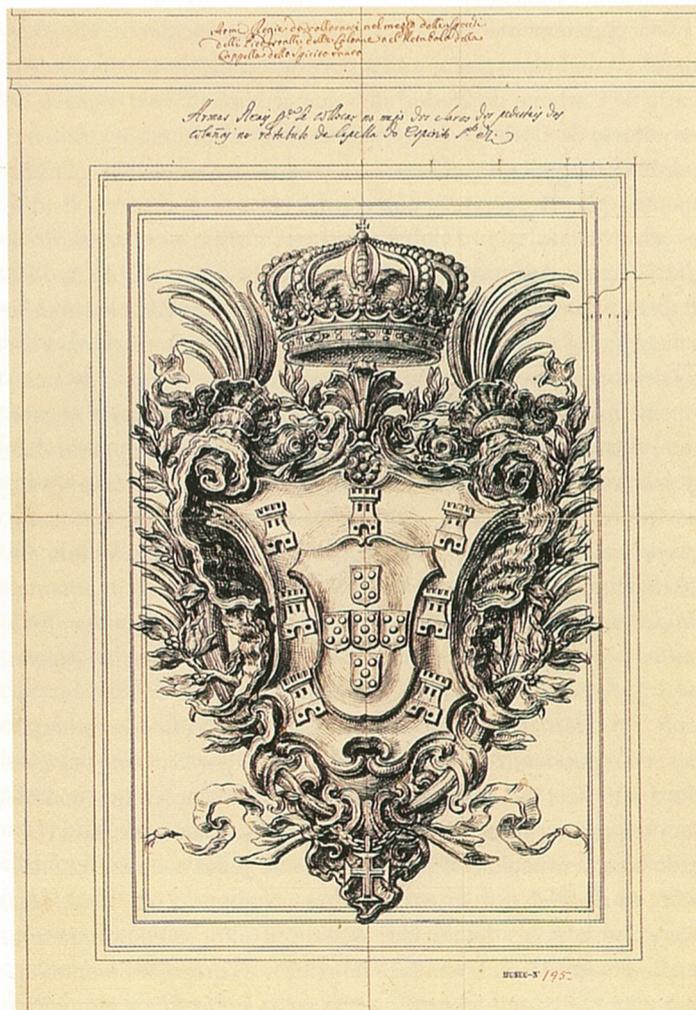
A este exórdio seguiam-se instruções detalhadas, minuciosas, sobre todas as partes constitutivas da arquitectura do pequeno, mas sumptuoso templo, até ao mais pequeno detalhe: da abóbada, cujas arquivoltas deveriam seguir a ordem dos pilares e colunas, em mármore claro, com festões de bronze dourado; às lunetas que a mesma deveria levar a cada lado — «para dar lugar mais desafogado aos dois anjinhos que estão sobre os frontespícios [dos painéis laterais], e matéria para se enriquecer»; à estrutura arquitectónica — «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 dá o antigo [...], e se conseguiu para os quadros bastante sitio para ao Sr. Agostinho Massucci fazer-se honra», acrescentando-se ainda que «as molduras dos quadros se poderão fazer de bronze com bellos lavores dourados e da mesma sorte os capiteis e bases das columnas»; ao entablamento e sua ornamentação; ao retábulo e respectivo frontespício, 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 será de bronze dourado e os anjos de marmore» e que «Nas 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 flôres»; às portas laterais; ao basamento; enfim, às armas e cifra reais «para os logares destinados a ellas nos riscos pequenos, e se farão de bronze dourado»<sup>33</sup>.

Finalmente, seguiam agora (no caixotinho comprido) os desenhos completos da Capela — a ideia —, mostrando planta, frente, lado, escudo e monograma régios, e ainda desenho da cimalha, com planta e perfil e perfil do basamento e, com a mesma data de 9 de Março, ainda uma circunstanciada Rellação de varias cousas pertencentes á Capella do Espirito Santo e de S. João Baptista da Igreja 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 Capela, como mísulas para as galletas, confessionários, cancela da balaustrada e portas laterais («de bronze dourado de singular ornato e transfurado»), lâmpadas, etc.<sup>34</sup>. À parte, seguia planta, frente e perfil do docel para armar sobre o altar, a realizar em chapa de cobre dourada e a respeito do qual também os papéis se alongam em detalhes, afirmando que a «a sua forma em barambazes imita a rigor aquella da Confissão de S. Pedro feito pelo Bernini, e em lugar de tearas e abelhas, se farão conchas e peixes aluzivos da agua, conforme ao desenho e o tecto interior com a pomba, ornatos e seraphins». 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 ditta 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 reduzirá a esta fórma, 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»<sup>35</sup>. É certo que os papéis 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 principais, 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 arquitectónica 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 número referido, por se querer obra rica, nobilissima e perfeita, pois está tão perto da vista que se pode tocar com a mão»<sup>36</sup>.



João Frederico Ludovice, «Projecto de monograma real para a capela de São João Baptista». Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Gabinete de Desenhos, inv. 194 - I). Fotografia de Laura Castro Caldas e Paulo Cintra.



João Frederico Ludovice, «Projecto de escudo real para a capela de São João Baptista». Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Gabinete de Desenhos, inv. 194 - II). Fotografia de Laura Castro Caldas e Paulo Cintra.



A chegada a Roma dos *papéis* 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 o efeito de uma bomba. Assim é que, logo em 12 de Abril, Sampaio escreve para Lisboa acusando a sua recepção 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 os melhores desta Côrte: elles respondem aos prenotandos e advertencias que V. P. me remetteu, os quaes parecem mais proprios de uma vontade com animo de querer fazer discursos, que de um juizo de Architectura*». Contudo, embora fazendo ver que «*finalmente estamos em Roma, donde os reparos neste genero são mais comuns de 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 baptisterio, como tambem 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*»<sup>37</sup>.

Se os *papéis*, *relação* e respectivos desenhos elaborados em Lisboa causaram estupefacção em Roma, não foi menor o impacte produzido pela resposta (que desconhecemos mas, ao que parece, «*encheu doze folhas de papel*») aos *prenotandos* e *advertencias* daqui enviados. A reacção não se faria esperar e a violência dos termos em que se expressa justifica as explicações do Padre Carbone, ao expedi-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 lingua sem embargo que estes poderão ser do autor que não é portuguez, nem tem feito grande estudo na mesma lingua. Elle ficou bem picado da critica, e o mostra na sua resposta. Para esta se entender é preciso que V. S.<sup>a</sup> a faça traduzir por quem fôr pratico de uma e outra lingua, e também nos termos da Architectura. Alguma palavra que fôr demasiadamente picante poderá omittir-se ou moderar-se. Porém devo advertir V. S.<sup>a</sup> que me consta, que assim a critica como a resposta, foram presentes a S. Mag.<sup>de</sup>; e como approvou as advertencias que se fazem no fim da resposta, procure V. S.<sup>a</sup> que se executem*»<sup>38</sup>.



A *Resposta* a que se alude, longuíssimo texto endereçado a uma personagem que, ironicamente, se designa de *sublime artífice*, constituirá, porventura, «o mais interessante documento português da época relativo à cultura arquitectónica»<sup>39</sup>; mas é também, seguramente, um dos mais enigmáticos. Consiste ele numa longa, intrincada e miudamente fundamentada dissertação — pelo contínuo recurso a exemplos práticos da arquitectura italiana e, particularmente, romana — aparentemente (assim o tem sido entendido) em defesa do *centinado*, isto é, da linha curva contra a linha recta. Ou seja, assumir-se-á como um manifesto teórico da essência da arquitectura barroca contra os pressupostos classicizantes que estariam implícitos na crítica expedida de Roma às advertências e desenhos de Lisboa, origem da truculentíssima diatribe. A quem se dirigia? Quem a redigiu? Em que contexto? São questões, estas, sem cujo esclarecimento não será possível compreender-se o sentido do enigmático documento.

A questão menor é, seguramente, a do interlocutor — o *sublime artífice* —, a qual, não obstante, tem ocupado a crítica histórica, sabendo-se, como se sabe, serem dois os arquitectos responsáveis em Roma pela realização da Capela, recorrentemente referidos na correspondência de Sampaio e, implicitamente, na de Carbone, onde sempre se alude aos *Architectos*: Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli. Contudo, as razões que apontam para Vanvitelli como arquitecto *de facto* da Capela indigitam-no também como autor da 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 incontínente do seu autor. Indigitam-no pois, por conseguinte, como a personagem que oculta o irónico apodo de *sublime artífice*. Mais importante é, seguramente, reconhecer quem é o autor do violentíssimo libelo.

A própria *Resposta*, uma vez que decorre da *Crítica que o sublime artífice remetteu a esta côrte sobre os riscos que se mandaram a essa Cúria com as instruções juntas aos mesmos*, esclarece que o seu autor é, simultaneamente, o de todos os textos críticos e desenhos que seguiram para Roma desde que, em 13 de Dezembro de 43, Sampaio despachara para a Lisboa a *ideia* romana da Capela. Trata-se, pois, de um arquitecto, o mesmo e singular personagem amiúde referido na correspondência de Carbone<sup>40</sup>, nada, em ponto algum — sequer da *Resposta* —, autorizando a afirmação de serem vários os interlocutores em Lisboa<sup>41</sup>. Esse arquitecto tem sido, com acerto, identificado como Ludovice, o responsável pelas grandes campanhas artísticas do monarca e a tanto autoriza, com efeito, não somente a afirmação de Carbone a respeito do seu autor, quando escreve que «não é português, nem tem feito grande estudo na mesma lingua»<sup>42</sup>, mas o esclarecimento que igualmente dá de que foi «o mesmo Frederico, que fez as instrucções»<sup>43</sup>; como o autoriza o conhecimento quase enciclopédico que demonstra da arquitectura de Roma (mesmo por se tratar de um conhecimento datado) e, muito particularmente, o facto, que relata Frei Cláudio da Conceição — e agora fiável, por ser contemporâneo —, de ter o modelo da Capela sido «entregue ao seu Architecto da obra de Mafra João Frederico Ludovici, o qual estando possuindo seu neto José Frederico Ludovici Escrivão da Camara 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»<sup>44</sup>.

Ora, num pormenor é necessário que se atente: Sousa Viterbo, que primeiro publicou a correspondência referente à encomenda da Capela de São João Baptista, colheu-a laboriosamente num fundo da Biblioteca Real da Ajuda, com o precioso auxílio do bibliotecário Rodrigo Vicente d'Almeida, por isso mesmo co-autor do livro que lhe dedica, falecido antes da publi-

cação e a quem, em consequência, Viterbo presta uma saudosa e reconhecida homenagem<sup>45</sup>. Melhor seria, porém, dizer que a escolheu. Na verdade, a documentação, coligida com um objectivo preciso — a história da encomenda da Capela —, deixa deliberadamente de lado tudo o que não interessa directamente à questão, mas que se prende com outras encomendas, de não menor importância, que paralelamente corriam na Cidade Eterna pelas mesmas vias diplomáticas (o comendador Sampaio) e dirigidas ao mesmo círculo de artistas. E essas encomendas tinham um destino: a Patriarcal que, justamente a partir de 43, assistia com frenesi, sob a batuta de Ludovice, aos últimos retoques da grande reforma que iria redundar na nova sagração, solenemente efectuada entre 13 e 30 de Novembro de 1746<sup>46</sup>. Por isso o alemão justificara, em 9 de Março de 1744, 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»<sup>47</sup>. A verdade, porém, é que, mesmo cuidadosamente seleccionada, a correspondência coligida por Viterbo e Rodrigo de Almeida não deixa de aludir-lhe quando afirma, na referida carta de Sampaio de 12 de Abril: «Far-se-ha porém o que se ordena de mais a mais, tanto a respeito da Capella que do baptisterio, como tambem das Cancelladas»<sup>48</sup>. Ora, baptistério e 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 fabulosa basílica joanina como a grande matriz geradora de um pensamento arquitectónico e de uma estética em relação aos quais São João Baptista deverá compreender-se, tão-somente, como «uma fase anexa»<sup>49</sup>. Mais: seriam justamente Salvi e Vanvitelli, os arquitectos 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 da crítica e recusa de desenhos enviados de Roma e esse peculiar diálogo desenhado entre Lisboa e a cidade dos Papas<sup>50</sup>. É, de resto, este conjunto de factos que explica como, de modo inorgânico, se reúnem na famosa colectânea, apressadamente organizada por Sampaio para fazer face aos rumores de malversação de fundos que circulavam em Lisboa, desenhos referentes às encomendas para a Capela de São João Baptista e para a Patriarcal<sup>51</sup>.

Neste contexto, a evocação da fabulosa Basílica Real perdida com a catástrofe de 1755 («toute brillante d'or & d'azur», como a recordava Alvarez de Colmenar<sup>52</sup>), mas igualmente de outros aspectos do complexo patriarcal, como as *Casas de Benedictione* (organizadas «para se vestir e descansar o Patriarca, com muita sumptuosidade e preciosidade»<sup>53</sup>) ou, especialmente, a *Capela Paulina* (que um documento retrata como «capella magnificentissima feita para uso particular dos patriarchas, tal e qual os pontifices a tem em Roma. E, posto que ainda não esteja concluída, é soberbissima pela profusão de jaspes vermelhos, negros, brancos e outras cores que lhe dão o esmalte»<sup>54</sup>) adquirem uma acuidade particular, empresas que foram tão sumptuosas como a Capela de São Roque e de vulto objectivamente superior<sup>55</sup>. E, sobretudo, tiram-lhe, inequivocamente, o carácter tradicionalmente aceite de «peça isolada no contexto artístico português»<sup>56</sup>, em cujos desígnios formais, afinal, perfeitamente se integra. De resto, o empreendimento da Patriarcal atravessa também a violenta *Resposta* redigida por Ludovice (ou não fosse o seu temperamento irascível proverbial), onde o projecto enviado para o baptistério<sup>57</sup> não conheceria melhor sorte que os desenhos da Capela e o respectivo *cancelo* é, de igual modo, objecto de rígidas instruções<sup>58</sup>. As questões da Capela ocupam, porém, a maior parte do prolixo documento e são facilmente reconhecíveis. Não assim, todavia, a decantada defesa do *centinado*, a que tem sido reco-



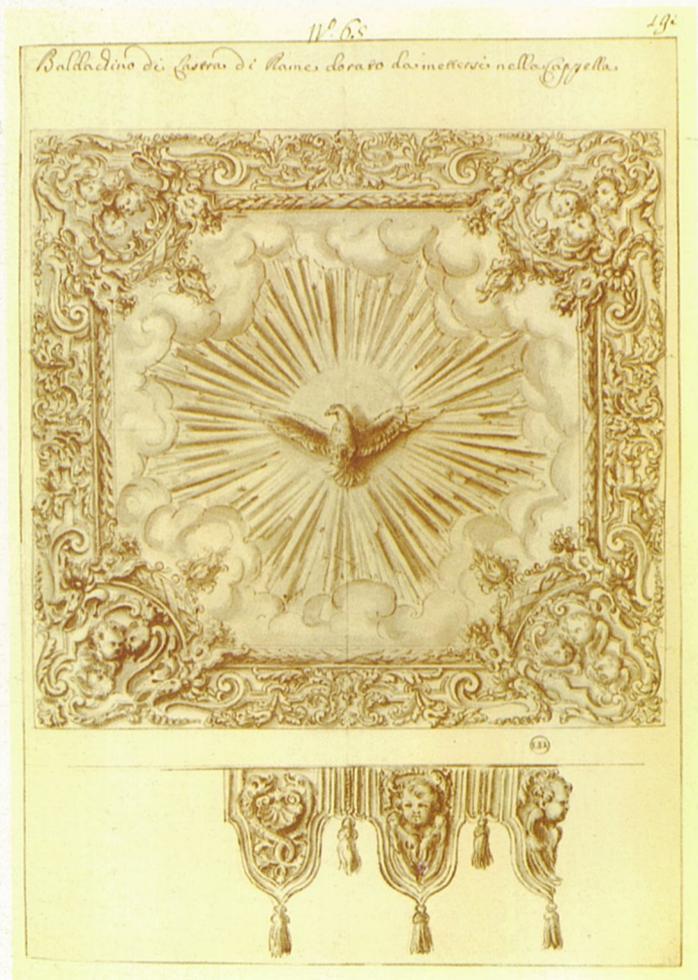


Capela de São João Baptista: flanco direito. Fotografia de Homem Cardoso.

nhecida a dignidade de verdadeira dissertação teórica em louvor da linha curva e das suas potencialidades compositivas. É-o, com efeito, mas talvez não no sentido que lhe foi atribuído.

Efectivamente, nada na obra conhecida de Ludovice (S. Domingos exigirá um entendimento particular) nos prepara para a aceitação de um texto que, lido nessa perspectiva, o próprio Borromini não desdenharia assinar e que constituiria até, na verdade, o argumento de maior peso em desfavor da sua autoria. Nada também, diga-se, na própria Capela, prevista como fora já, por Vanvitelli, a terminação absidial da planta na zona do altar (embora com expressão diversa), não fora o encurvamento da cornija (e, implicitamente, do entablamento) a sublinhar, sobre o retábulo, o remate, em meio círculo, do painel<sup>59</sup>. É certo, porém, que o desconhecimento absoluto das afirmações contidas nas doze 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 *doze folhas de papel* para descarregar a sua ira<sup>60</sup>... Mais importante é, porém, reconhecer, o facto incontestável que a documentação demonstra e que ele próprio refere na sua diatribe contra os arquitectos romanos: «bem sabem que do risco que mandaram, tudo que era seu foi reprovado, porque columnas e cimalthas não são inventadas por elles»<sup>61</sup>.

É, com efeito, absolutamente impossível não convir que a evolução sofrida pela Capela entre os desenhos enviados para Lisboa, em Dezembro de 42, 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), sobrevivem ainda graças ao cumprimento (porventura somente parcial) das recomendações que ordenavam a sua devolução no final da obra. Por outras palavras, o que na Capela hoje existe e não consta dos desenhos de 42 é obra de Ludovice, como bem



João Frederico Ludovice, planta, frente e perfil para o «Baldaquino de cobre dourado da Capela de São João Baptista». École Supérieure des Beaux-Arts, Paris.

reconhecia Robert Smith<sup>62</sup>. O que explica que não ande muito longe do que a sua contemplação proporciona esta descrição contemporânea da Patriarcal: «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 en fait apercevoir qui avaient échappé au premier coup d'oeil. Le plafond est décoré de compartiments, de groupes dorés avec des têtes d'ange 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»<sup>63</sup>.

Na verdade, do alçado exterior (cujo prospecto seria inteiramente modificado pela eliminação das pilastras coríntias, dos anjos-candelabros 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 do desenho destinado a ser aplicado, moldado em bronze, nos flancos do altar e a interrupção do arco, na base do escudo, por enrolamentos da moldura, com os mesmos enrolamentos, agora terminais, no arco superior ao altar-mor da Igreja de S. Domingos de Lisboa) —, à distribuição de pilastras e colunas (e respectivo número de caneluras) nos alçados internos; ao entablamento, que se impõe completo e coríntio, e à decoração do respectivo friso; à estrutura e decoração da abóbada (como na Patriarcal, «décoré de compartiments, de groupes dorés avec des têtes d'ange 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); ao molduramento dos painéis («de bronze com bellos labores dourados») e à adopção do bronze dourado nos capitéis e bases das colunas; à estrutura do altar e respectivo retábulo (adossado à parede, com o seu painel rectilíneo de remate semi-circular, que Ludovice divulgara em Portugal, flanqueado por quatro colunas e com a escultura concentrada 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 e 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»), tudo seria imposto por Ludovice ao projecto de Vanvitelli — e imposto por desenhos.

Na verdade, faltará sobretudo esclarecer a origem de quantos elementos da Capela não constam do projecto original nem das instruções de Ludovice; mas é quase certo que nos escapem documentos desta história<sup>64</sup>. O mesmo se diga, aliás, a respeito do fabuloso tesouro, evidentemente objecto, também ele, de um *diálogo desenhado* que, todavia, mal podemos entrever e onde talvez valesse a pena perseguir o rasto do arquitecto-ourives. A ele, com efeito, deve, pelo 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 se manda que se faça»<sup>65</sup>. 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 lampadario não fala palavra, como se fora peça incognita ou nome novo»<sup>66</sup>. A ele, ainda, enfim — e não simplesmente à Capela, como tem sido tradicionalmente entendido —, deve inquestionavelmente ser atri-

Capela do Palácio da Bemposta: vista geral do interior. Fotografia de Homem Cardoso.



buída a responsabilidade pela introdução em Portugal dessa estética peculiar das *igrejas 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 de talha a simulação faustosa dos mármore e do bronze dourado e, sobretudo, geraria uma sensibilidade outra, feita de luxo e intimismo, que na segunda 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<sup>67</sup>.

Uma conclusão parece, assim, poder extrair-se: se o risco da Capela, em fim de contas, assumiria um carácter classicista, que tem levado a considerá-lo como um ponto de viragem na evolução da arquitectura em Portugal, tal não se verificou «*contra a opinião e o gosto expressos em Lisboa*»<sup>68</sup> mas, inversamente, por vontade firme de quem, aí, definia as coordenadas que balizavam a estética do poder. E então sim, estaremos, de facto, a perscrutar todo um postulado teórico que corre o risco de projectar com nova luz a evolução ulterior da arquitectura portuguesa. Contudo, o processo de realização da Capela de São João Baptista só pode ser compreendido em confronto com esse outro, absolutamente simétrico, que constitui a grande reforma da Basílica Patriarcal. E a razão de fundo das encomendas a Roma não é, de facto, fundamentalmente estética ou, sequer, técnica (não faltariam exemplos de desenhos encomendados no estrangeiro para serem 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 objectivos 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<sup>69</sup>. 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, porventura, quanto, precisamente, no ocaso do reinado, esse mesmo Rei não seria já tão fabulosamente rico (como abundantemente documentam as contínuas recomendações de contenção nos gastos que cruzam as cartas de Carbone). O que, por conseguinte, se pretende é, simultaneamente, prover 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 São João Baptista 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 arquitecto 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 concepção à realização, se circunscrevesse aos limites do Reino, projectando, 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 arquitectura, e por isso o debate a que dá origem demonstra (e pretende-se que demonstre) que «*Il cliente portoghese era straordinariamente ben informato*»<sup>70</sup>. Por isso também, ela deve, acima de tudo, ser *nobre*, *séria*, *rica* e despida de *caprichos pittorescos*<sup>71</sup>. Donde as concorridas exposições públicas das obras, antes do embarque para Portugal; donde o privilégio inaudito da benção papal à Capela recém-concluída; donde, igualmente, a nota de arrogância que o



arrogante Frederico desde cedo introduz no peculiar diálogo que alimenta estas encomendas e onde não hesita em invocar, significativamente, o «*gosto de quem manda fazer*»<sup>72</sup>...

É, pois, «*Para satisfazer a curiosidade de quem manda fazer a sobredita Capella*» que Ludovice ordena, no final da sua *Resposta* de 21 de Maio de 44, que «*se mandará desenho em planta e alçado da fôrma com que se mette em obra*»<sup>73</sup>. 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 crítica que de lá veio, o mesmo lhe confirmo na presente*»<sup>74</sup>. É, pois, provável, que se devam ao cumprimento desta instrução dois outros esboços de Vanvitelli que se conservam em Caserta e no Museu de Nápoles<sup>75</sup>. Próximos já da obra final e, mesmo, com a curiosidade de representarem o famoso frontal de Agostino Corsini e António Arrighi<sup>76</sup> ostentam, contudo, ainda, diferenças (entre as quais uma evidente tentativa de fazer sobreviver, no retábulo, os antigos anjos portadores) que os convertem num notável documento do peculiar diálogo gráfico que alimentava estas encomendas, bem como do sentido que realmente revestiu.

A aludida missiva de Carbone terminava com uma recomendação de carácter económico 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*»<sup>77</sup>. Os valores atingidos pela Capela provam bem, todavia, que o programa ludoviciano foi levado até ao fim<sup>78</sup>. Era, contudo, tempo de pôr um ponto final na acesa polémica que envolvia os architectos, pelo que, seguindo as recomendações de Carbone, Sampaio comunicava em 22 de Junho 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.<sup>a</sup> em impedir novas replicas desses Architectos ás respostas que de cá foram ás suas críticas*». Mas como Sampaio tivesse comentado que «*se devo dizer directamente o que penso, são grandes as equivocacões 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*»<sup>79</sup>. A verdade, contudo, é que nem o brio profissional de Ludovice, 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.<sup>a</sup> que na resposta do nosso Architecto á critica dos de Roma sobre a referida Capella, havia varias equivocacões: ordena S. Mag.<sup>de</sup> que V. S.<sup>a</sup> as faça apontar em um papel e n'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*»<sup>80</sup>.

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*»<sup>81</sup> e, com efeito, em 19 de Dezembro informava que a consagração tivera lugar em Santo António dos Portugueses, no dia 15 anterior<sup>82</sup>. É possível, contudo, que se tratasse apenas, de facto, da consagração do altar. Na verdade, mais de dois anos iriam escoar-se ainda até Sampaio anunciar, em 19 de Abril de 47, que «*Domíngo, 23 do corrente, irá ver S. Sant.<sup>e</sup> a Capella, e mais comissões, que se devem embarcar tanto que cheguem os navios de Veneza*»<sup>83</sup>. Efectivamente, a Capela inteira seria montada e exposta à admiração pública, durante esse mês, no *palazzo* Capponi-Cardelli — como o fora já, de resto, em 44, 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 caixas<sup>84</sup> — e esse era, objectivamente, um dos fins que deveria cumprir. Mas as recomendações feitas por Carbone, dando prioridade às encomendas para a Patriarcal<sup>85</sup> 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 Civita Vecchia, a sumptuosa encomenda a bordo de três navios, que transportavam ainda o pequeno grupo de técnicos encarregados da montagem, aportando em Lisboa a 1 de Setembro. 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*»<sup>86</sup>. Um ano mais tarde, a 21 de Novembro de 48, escrevia finalmente: «*A obra da capella de S. João está acabada*»<sup>87</sup>.

Não era, porém, exactamente assim. Na verdade, faltavam ainda dois dos quadros de Masucci (o *Baptismo* e o *Pentecostes*), retardados pelos problemas de saúde do pintor. A inauguração, em 13 de Janeiro de 51 faz-se, pois, apenas com o mosaico da *Anunciação* e a colocação dos restantes painéis somente seria contratada a 30 de Junho de 1752<sup>88</sup>. Morrera já, entretanto, havia dois anos, o *Rei Magnânimo* e o próprio Ludovice partira também, a 8 de Janeiro de 52. Um ano antes, porém, recebera ainda de D. José I a coroa de uma carreira de 43 anos ao serviço de D. João V, «*debuçando plantas, porfiz e ornatos e fazendo modelos para as principais obras que o mesmo Senhor mandou fazer, assim neste Reino como fora dele*» — o título de *arquitecto-mor*, com a menção

explícita de ser prémio excepcional a uma carreira de excepção<sup>89</sup>. Imperecível, sobrevivendo mesmo ao terramoto, ficaria a Capela de São João Baptista com o seu tesouro, «*Forse... la capella più ricca mai costruita. [...] Uno scrigno di straordinaria eleganza e unità*»<sup>90</sup> — e, sobretudo, um eloquentíssimo testemunho «*of that sense of good proportion, that feeling for the fitness of material, and that elegant attention to architectural detail which the German Ludovice possessed to so extraordinary a degree*»<sup>91</sup>.

Sejam, pois, retomadas as palavras, agora justas, de Frei Cláudio da Conceição: «*Tendo feito esta descripção, me satisfaço em convidar a todos que a lerem, a que façam todos os esforços possiveis 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*»<sup>92</sup>...

<sup>1</sup> Gabinete Histórico, tomo XI, Lisboa, na Imprensa Régia, 1827, pp. 38-42.

<sup>2</sup> Maria João Madeira Rodrigues, *A Capela de S. João Baptista e as suas colecções*, Lisboa, Inapa, 1988, p. 17.

<sup>3</sup> Sousa Viterbo e R. Vicente d'Almeida, *A Capella de S. João Baptista erecta na Igreja de S. Roque*, Lisboa, 1898 (ed., fac-similiada, Lisboa, Livros Horizonte, 1997), remetendo para o vol. 2.<sup>o</sup> da obra do padre Baltazar Teles, *Chronica da Companhia de Jesus* (pp. 124 ss.), onde se dá notícia da primitiva capela, da invocação do Espírito Santo, bem como dos seus fundadores, que nela tinham carneiro (p. 12 e nota 1).

<sup>4</sup> Veja-se Ernesto Soares, *História da Gravura Artística em Portugal*, Lisboa, Livraria Sam Carlos, 1971, vol. III, pp. 529-530.

<sup>5</sup> Veja-se Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei, iconologia da arquitectura manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, 1990, esp. cap. 3 e 4 e *idem*, «A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo», *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, vol. II, 1995, pp. 128-136.

<sup>6</sup> Efectivamente, a capela-mor de Mafra seria provida de tribunas flanqueando o retábulo, destinadas a serem utilizadas pela família real nas cerimónias mais solenes, numa clara apropriação, por parte da realeza, das potencialidades sacralizadoras da liturgia. Cf. António Filipe Pimentel, *Arquitectura e Poder, o Real Edifício de Mafra*, Coimbra, 1992, pp. 230-231 e *idem*, «Real Basílica de Mafra: salão de trono e panteão de reis», *Boletim Cultural*, 93, Mafra, Câmara Municipal, Fevereiro, 1994.

<sup>7</sup> Trata-se, seguramente, dos «dous maços» ou «duas encomendas» que Carbone expede juntamente com as instruções e a respeito dos quais o Rei o havia prevenido (Sousa Viterbo e R. Vicente d'Almeida, *op. cit.*, p. 130).

<sup>8</sup> *Idem, ibidem*, pp. 105 e 130.

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*, pp. 105-106.

<sup>10</sup> Veja-se Irisalva Moita, «O Aquecedo das Águas Livres e o abastecimento de água a Lisboa», *D. João V e o abastecimento de água a Lisboa*, Cat., Lisboa, Câmara Municipal, 1990, vol. 1, pp. 27-34.

<sup>11</sup> Cf. Jörg Garms, «La Capella di S. Giovanni Battista nella Chiesa di S. Rocco a Lisbona», *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Cat., Roma, Argos, 1995, pp. 113-114.

<sup>12</sup> Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, vol. I, 1962, pp. 350-381; Paulo Varela Gomes, *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no Século XVIII*, Lisboa, Caminho, 1988, p. 103 e *idem*, *A Confissão de Cyrillo*, Lisboa, Hiena, 1992, pp. 94-95.

<sup>13</sup> Sousa Viterbo e R. Vicente d'Almeida, *op. cit.*, pp. 130, 132, 134 e 136.

<sup>14</sup> Jörg Garms, *op. cit.*, p. 121.

<sup>15</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 121.

<sup>16</sup> F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Veneza, 1785, p. 265

<sup>17</sup> Cf. Robert C. Smith, «João Frederico Ludovice, an eighteenth century architect in Portugal», *Art Bulletin*, vol. XVIII, 3, Chicago, 1936, p. 354-355.

<sup>18</sup> Sousa Viterbo e R. Vicente d'Almeida, *op. cit.*, p. 130.

<sup>19</sup> *Idem, ibidem*, pp. 130-131.

<sup>20</sup> Veja-se *Giovanni V di Portogallo...*, pp. 124-125. Dois desses desenhos seriam publicados pela primeira vez por Robert C. Smith, *op. cit.*, p. 350 e os restantes por Maria João Madeira Rodrigues, «Aspectos da definição estética da Capela de S. João Baptista», *Boletim da Junta Distrital de Lisboa*, n.º 81, 1975. Veja-se tb. Jörg Garms, *Disegni di Luigi Vanvitelli nelle collezioni pubbliche di Napoli e di Caserta*, Cat., Napoli, Palazzo Reale, 1973, pp. 13 e 99-100.

<sup>21</sup> Sousa Viterbo e R. Vicente d'Almeida, *op. cit.*,

<sup>22</sup> *Idem, ibidem*, p. 108-111.

<sup>23</sup> *Idem, ibidem*, p. 112.

<sup>24</sup> *Idem, ibidem*, p. 132.

<sup>25</sup> *Idem, ibidem*, p. 134.

<sup>26</sup> *Idem, ibidem*, pp. 112-113.

<sup>27</sup> *Idem, ibidem*, p. 107.

<sup>28</sup> *Idem, ibidem*, p. 113.

<sup>29</sup> *Idem, ibidem*, p. 134.

<sup>30</sup> *Idem, ibidem*, p. 135.

<sup>31</sup> *Idem, ibidem*, p. 135-136.

<sup>32</sup> *Idem, ibidem*, p. 114.

- <sup>33</sup> *Idem, ibidem*, pp. 115-116.
- <sup>34</sup> *Idem, ibidem*, pp. 118-119.
- <sup>35</sup> *Idem, ibidem*, pp. 114-117.
- <sup>36</sup> *Idem, ibidem*, p. 117.
- <sup>37</sup> *Idem, ibidem*, pp. 136-137.
- <sup>38</sup> *Idem, ibidem*, p. 137.
- <sup>39</sup> Paulo Varela Gomes, *A cultura arquitectónica...*, p. 97; *idem*, *A Confissão de Cyrillo*, p. 101.
- <sup>40</sup> Cf. Cartas de 28.07.1743, 14.03.1744, 21.05.1744, 22.05.1744, 14.07.1744, 25.09.1744 e 04.09.1749. Uma única menção a «Architectos», na pena de Sampaio (carta de Roma de 22.06.1744) deve entender-se ideomaticamente, no mesmo sentido em que a usa Fr. Cláudio da Conceição, quando refere os *Architectos* que fizeram em São Roque o levantamento da capela primitiva (*vide supra* nota 1). Cf. Sousa Viterbo e R. Vicente d'Almeida, *op. cit.*, pp. 134-139 e 152.
- <sup>41</sup> Cf. Paulo Varela Gomes, *A cultura arquitectónica...*, p. 100 e *idem*, *A Confissão de Cyrillo*, pp. 105-107. Nesta última obra, o autor interpreta, a nosso ver equivocadamente, o seguinte trecho da polémica *Resposta* (Sousa Viterbo e R. Vicente d'Almeida, *op. cit.*, p. 128), na tentativa de dilucidar o número e identidade dos intervenientes na capela, em Roma e em Lisboa: «... estranha-se muito ao sublime artefice que, de quantas vezes tem dado notícia d'esta obra, tudo foi replicado, sobre o que se lhe mandava fazer, ou fosse por instruções ou por riscos que lhe mandavam, sem remeter risco seu, mas só encarecendo o valor da matéria, sem aparecer forma alguma d'ella, sabendo-se que n'esta limitada obra se occupam dois architectos, que parece só pelo seu brio haviam ter mandado riscos da obra que estão fazendo, porque bem sabem que do risco que mandaram, tudo que era seu foi reprovado, porque columnas e cimbalhas não são inventadas por elles...». Efectivamente, a leitura do trecho mais autoriza a convicção — apoiada pela restante documentação — de serem dois os architectos romanos (Salvi e Vanvitelli) e nada, em boa verdade, no passo transcrito, impede que o *sublime artefice* seja um deles (desse modo, pelo contrário, directamente atingido na alusão a dois architectos ocupados em *limitada obra* e que *parece só pelo seu brio haviam ter mandado riscos da obra que estão fazendo*). Na verdade, o texto alude ao facto de a crítica enviada de Roma aos desenhos expedidos de Lisboa (e dela se ressentido) não ser apoiada num único desenho, mas grado serem dois os architectos encarregues da obra. A afirmação de que *bem sabem que do risco que mandaram, tudo que era seu foi reprovado*, reportando-se às críticas que mereceu em Lisboa o ante-projecto da capela, mais cimenta, na verdade, a convicção de o *sublime artefice* ser um dos dois architectos romanos nomeados por Sampaio. Nada, pois, apoia a *intuição* de Ayres de Carvalho a respeito da colaboração de Cannevari (*op. cit.*, vol. II, pp. 359 e 381) afim, aliás, de *intuições* idênticas que alimentou a respeito da construção de Mafra... (cf. António Filipe Pimentel, *Arquitectura e Poder...*, pp. 191-198). Quanto ao interlocutor português, de igual modo e pelas razões adiante expostas, não podemos perflhar a opinião (aliás pouco convicta) de Paulo Varela Gomes, quando afirma: «Mas não posso pôr de lado a hipótese de que o autor do documento-manifesto tivesse sido afinal Carlos Mardel» (*A Confissão de Cyrillo*, p. 107).
- <sup>42</sup> Sousa Viterbo e R. Vicente d'Almeida, *op. cit.*, p. 137. Este passo é também comentado por Paulo Varela Gomes (*op. cit.*, p. 107) para apoiar as suas dúvidas sobre a paternidade de Ludovice em relação à violenta *Resposta*. Contudo, os 43 anos que já levava de Portugal, mais ligado à prática arquitectónica que ao convívio com as belas letras (mesmo que cunhado de Verney — aliás distante), não o ilibariam de cair em erros ortográficos, decorrentes da ausência de *grandes estudos na nossa língua* (não faltariam, para acreditar a afirmação, exemplos contemporâneos, ao menos no campo da fonética...). Quanto ao «*excelente português*» dos documentos, deve ter-se em linha de conta que se trata obviamente de cópias e não dos originais, por isso guardadas nos arquivos portugueses. Ainda a este respeito, o orgulho de Ludovice na arquitectura praticada em Portugal nas últimas décadas (que Varela Gomes também refere), não pode senão ser natural em quem estava, obviamente, a ser juiz em causa própria.
- <sup>43</sup> Sousa Viterbo e R. Vicente d'Almeida, *op. cit.*, p. 13, nota 1.
- <sup>44</sup> *Op. cit.*, p. 40.
- <sup>45</sup> *Op. cit.*, pp. 175-176.
- <sup>46</sup> Cf. Marie Thérèse Mandroux-França, «La Patriarcale du Roi Jean V de Portugal», *Colóquio-Artes*, 2ª Série, 83, Lisboa, 1989, pp. 34-43; *idem*, «A Patriarcal do Rei D. João V de Portugal», *Triunfo do Barroco*, Lisboa, Fundação das Descobertas, 1993, pp. 39-53 e *idem*, «La Patriarcale del Re Giovanni V da Portugallo», *Giovanni V di Portugallo...*, pp. 81-92.
- <sup>47</sup> Sousa Viterbo e R. Vicente d'Almeida, *op. cit.*, p. 114.
- <sup>48</sup> *Vide supra*, nota 37.
- <sup>49</sup> Marie Thérèse Mandroux-França, «A Patriarcal do Rei D. João V de Portugal», p. 45.
- <sup>50</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 46 e ss.
- <sup>51</sup> Veja-se, *idem*, «Rome, Lisbonne, Rio de Janeiro, Londres et Paris: le long voyage du *Recueil Weale* (1745-1995)», *Colóquio-Artes*, 109, Lisboa, 1996, Sep. pp. 5-22.
- <sup>52</sup> Juan Alvarez de Colmenar, *Annales d'Espagne et de Portugal...*, Amsterdam, 1751, Tomo III, p. 266.
- <sup>53</sup> Fr. António do Sacramento, *Memorias curiosas em que, por estes annos de 1778, se acham as principais cousas da corte de Lisboa*, ed. por A. Vieira da Silva, Lisboa, 1929, p. 15.
- <sup>54</sup> «O Paço Real da Ribeira», Camilo Castelo Branco, *Noites de Insomnia offerecidas a quem não pode dormir*, vol. III, 7, Porto, Lello, 1929, p. 116.
- <sup>55</sup> Marie Thérèse Mandroux-França, «A Patriarcal do Rei D. João V de Portugal», p. 52.
- <sup>56</sup> Maria João Madeira Rodrigues, *A Capela de S. João Baptista...*, p. 17.
- <sup>57</sup> Seguramente o belo desenho do Museu Nacional de arte Antiga publ. por Marie Thérèse Mandroux-França («La Patriarcale du Roi Jean V de Portugal», p. 34).
- <sup>58</sup> Sousa Viterbo e R. Vicente d'Almeida, *op. cit.*, p. 128.
- <sup>59</sup> Na verdade, também Jörg Garms se daria conta da perplexidade que suscita a tentativa de conciliação da defesa do *centinado* assumida como atitude estética (como se tem querido entender) e, não somente a Capela existente mas, sobretudo, a evolução sofrida pelo seu projecto, cuja primeira e reprovada versão justamente podia constituir exemplo da 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*» (cf. *op. cit.*, pp. 114-119).
- <sup>60</sup> Efectivamente, a violência da resposta de Ludovice, tal como a própria estrutura do discurso, decorreriam directamente dos termos em que foi redigido o memorial, desconhecido, dos architectos romanos (ou de Vanvitelli) e do respectivo teor, como bem pressentiu Jörg Garms: «*La risposta nonci è pervenuta, mal il suo tono — di superiorità teorica ed artistica — si può indovinare dall'esasperata, lunga contro-risposta del 21 maggio 1744, intestata ironicamente 'al sublime artefice'*» (*idem, ibidem*, p. 114).
- <sup>61</sup> *Idem, ibidem*.
- <sup>62</sup> Robert C. Smith, *op. cit.*, pp. 354-362.
- <sup>63</sup> Albert-Alain Bourdon, «Notes à la Description de Lisbonne du chevalier des Courtils», *Bulletin des Études Portugaises*, Lisboa, Institut Français au Portugal, nouvelle série, 26, 1965, pp. 153-154.
- <sup>64</sup> Cf. Robert C. Smith, *op. cit.*, pp. 356-357 e 361.
- <sup>65</sup> Sousa Viterbo e R. Vicente d'Almeida, *op. cit.*, p. 127.
- <sup>66</sup> *Idem, ibidem*.
- <sup>67</sup> Cf. António Filipe Pimentel, «O Tempo e o Modo: o retábulo enquanto discurso», *El Retablo, tipología, iconografía y restauración*, Actas del IX Simpósio Hispano-Portugués de Historia del Arte, Santiago de Compostela (no prelo).
- <sup>68</sup> 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, 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) architecto(s) romano(s) (cf. pp. 91-98).
- <sup>69</sup> Cf. António Filipe Pimentel, *Arquitectura e Poder...*, pp. 20-28, 109-119, 130-135 e 223-243.
- <sup>70</sup> Jörg Garms, *op. cit.*, p. 119.
- <sup>71</sup> *Idem, ibidem*, p. 113.
- <sup>72</sup> *Idem, ibidem*, p. 114.
- <sup>73</sup> *Idem, ibidem*, p. 129.
- <sup>74</sup> *Idem, ibidem*, p. 137.
- <sup>75</sup> Também Jörg Garms confirma que o segundo projecto «*è la conseguenza delle critiche al primo, formulata nella lettera del 6 febbraio 1743*» acrescentando, embora, que «*in molti particolari però i romani 'disubbidieranno' alle ingiunzioni venute da Lisbona*», opinião que não perflhamos 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 (cf. *op. cit.*, p. 114). Cf. tb. *Idem, Disegni...*, pp. 101-102.
- <sup>76</sup> Cf. Maria João Madeira Rodrigues, *A Capela de São João Baptista...*, pp. 25-27 e *Giovanni V di Portugallo...*, p. 126.
- <sup>77</sup> Sousa Viterbo e R. Vicente d'Almeida, *op. cit.*, p. 137.
- <sup>78</sup> Cf. em particular as cartas de Carbone de 23.04.1745, 06.07.1745, 15.09.1745 e 04.09.1749 (*idem, ibidem*, pp. 140, 143-145 e 152).
- <sup>79</sup> *Idem, ibidem*, p. 138.
- <sup>80</sup> *Idem, ibidem*, p. 139.
- <sup>81</sup> *Idem, ibidem*, p. 138.
- <sup>82</sup> *Idem, ibidem*, p. 139.
- <sup>83</sup> *Idem, ibidem*, p. 148.
- <sup>84</sup> Cf. Jörg Garms, *op. cit.*, p. 119.
- <sup>85</sup> Cf. cartas de 14.07.1744 e 25.07.44 (Sousa Viterbo e R. Vicente d'Almeida, *op. cit.*, p. 138).
- <sup>86</sup> *Idem, ibidem*, p. 149.
- <sup>87</sup> *Idem, ibidem*, p. 150.
- <sup>88</sup> Cf. *idem, ibidem*, pp. 15-16 e Pier Paolo Quieto, «Agostino Masucci (Roma, 1692-1758)», *Joanni V Magnifico, a pintura em Portugal ao tempo de D. João V. 1706-1750*, Cat., Lisboa, Galeria de Pintura do Rei D. Luís [1995], p. 351. A data da inauguração é fornecida por João Baptista de Castro, *Mappa de Portugal...*, Lisboa, vol., 3ª, 1763, p. 266, mas é igualmente transmitida por Frei Cláudio da Conceição, *op. cit.*, p. 42.
- <sup>89</sup> Cf. Sousa Viterbo, *Dicionário Histórico e Documental dos Architectos e Construtores Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional, II, 1904, p. 101 (ed. fac-similada: Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988).
- <sup>90</sup> Jörg Garms, *op. cit.*, pp. 113 e 121.
- <sup>91</sup> Robert C. Smith, *op. cit.*, p. 362.
- <sup>92</sup> *Op. cit.*, pp. 53-54.

