

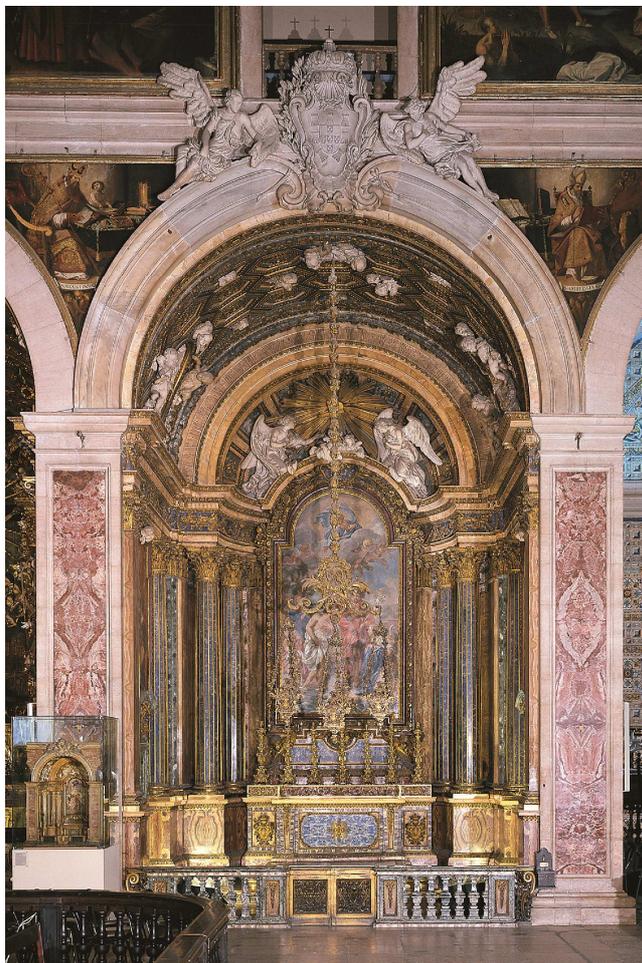
## A Capela de São João Baptista: política, ideologia e estética

A empresa verdadeiramente extraordinária que resultaria da *erecção*, como então se dizia (em sentido simultaneamente administrativo e litúrgico), por determinação de D. João V, da Capela de São João Baptista, integrada na Igreja de São Roque de Lisboa – extraordinária empresa, com efeito, seja do ponto de vista da riqueza inultrapassável das matérias-primas que haveriam de compor a nova fábrica, seja do investimento financeiro que representou, seja ainda da originalidade de um processo executivo que levaria à sua realização em Roma e posterior transporte para Lisboa, ou do complexo unitário que formaria com o seu não menos extraordinário tesouro –, tem sido tradicionalmente analisada a partir de uma perspectiva essencialmente filológica (no plano documental ou formalista), quando não mesmo ideológica, enquanto metáfora exemplar do consagrado *desperdício* da riqueza nacional em obras improdutivas que haveria de colar-se ao *cliché* do *Rei Magnânimo*. Visão essa, todavia, de uma obra de arte a todos os títulos singular, objectivamente redutora e que, por não *compreensiva* do conjunto de coordenadas que se entrecruzam na sua génese e execução, redundaria no seu isolamento epistemológico, no contexto de uma *História da Arte em Portugal*, desse modo provocando uma genérica não-compreensão do que efectivamente representaria, a um tempo no plano estético e no do processo histórico (ou histórico-artístico) em que se inscreve e em relação ao qual de igual modo constitui testemunho do maior relevo.

De facto, o próprio Sousa Viterbo, a quem se deve o primeiro olhar atento sobre a régia capela (ao exumar do esquecimento, há mais de um século, na Biblioteca Real da Ajuda, as fontes primárias que alicerçariam o seu estudo), não se eximiria, de par com a afirmação de ser ela, inquestionavelmente, um “*goso ineffavel para os sentidos*”, a um peculiar ensaio justificativo, no sentido de uma redenção *utilitária* do investimento: que encerraria na sugestão de poder esta, de igual modo, constituir “*escola pratica para os artistas e até um museu geologico pela riqueza e variedade dos materiais de que é formada*”<sup>1</sup>. De então para cá, na verdade, e a despeito do consolidado reconhecimento que paulatinamente se opera em relação à incontroversa qualidade estética do conjunto que forma com o seu tesouro, insistir-se-ia, por parte da historiografia, no entendimento do seu carácter espúrio em relação a uma *História da Arte Portuguesa* entendida em sentido estrito, pela sua natureza de obra de importação. Assim, pois, “*informada, quanto a espírito e sentimento, por uma cultura italiana*” – como afirmaria, no importante

---

1. Sousa VITERBO e R. VICENTE D'ALMEIDA, *A Capela de São João Baptista e as suas colecções*, Livros Horizonte, Lisboa, 1997 (fac-símile da ed. de 1902), p. 8.



Vista geral da Capela de São João Baptista

estudo que lhe dedicou, Maria João Madeira Rodrigues – e, por conseguinte, entendida como “*peça isolada no contexto artístico português*”<sup>2</sup>, quedar-se-ia como obra alheia à *tradição* nacional, com as inevitáveis consequências daí decorrentes ao nível da sua remissão para um lugar periférico nas preocupações dos investigadores.

Interpretada, por conseguinte, mais como *objeto de arte* do que como obra de arte – capricho real que os *quintos* do Brasil haviam permitido e que, como tantos outros, a tragédia do terramoto, poucos anos mais tarde, haveria de consumir – a suntuosa capela serviria, nessa perspectiva, essencialmente de ilustração de uma visão estética, que se colaria ao próprio sentido com que era tradicionalmente encarado o mecenato artístico joanino, “*em que conta sobretudo o interior, pela riqueza da decoração, pela atmosfera sensual*”, como escreveria José Augusto França: o qual, contudo e noutra perspectiva, não deixaria de sublinhar também o seu relevo do ponto de vista arquitectónico (como criação de outras paragens, mais críticas e evoluídas) enquanto

“*monumento que anuncia já o neoclassicismo*”<sup>3</sup>. E nessa premissa assentaria o entendimento de Paulo Varela Gomes de representar o diálogo luso-romano que envolveu a sua execução (a que voltaremos e que constitui peça-chave na inteligência da matéria), ilustração cabal (e violenta) da oposição estética entre a tradição barroca nacional, conservadora, e os pressupostos classicizantes e renovadores que, então, dominariam já em Roma a criação artística<sup>4</sup>.

Efectivamente, e excepção feita ao contributo inaugural e longamente isolado de Robert Smith – ao valorizar, no referido diálogo, o contributo nacional (e, por essa via, a relevância

2. Maria João MADEIRA RODRIGUES, *A Capela de S. João Baptista e as suas colecções*, Inapa, Lisboa, 1988, p. 17.

3. José-Augusto FRANÇA, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Bertrand Editora, Lisboa, (1983) 1987, p. 49.

4. Paulo Varela GOMES, *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no Século XVIII*, Editorial Caminho, Lisboa, 1988, pp. 97 e ss; Idem, *A Confissão de Cyrillo*, Hiena, Lisboa, 1992, pp. 101 e ss.

da capela do ponto de vista de uma *História da Arte Portuguesa*<sup>5</sup> –, apenas em anos próximos e no quadro da progressiva reavaliação da acção artística e, em geral, da governação de D. João V e dos desígnios estratégicos que a(s) nortearam (e onde caberia igualmente a Smith um papel pioneiro), a Capela de São João Baptista – a par de outras realizações de interpretação historicamente controversa (como Mafra) ou sobre as quais pesara um silêncio secular (como a Patriarcal) – beneficiaria de uma atenção renovada a crítica, a partir de historiadores de formação internacional: com especial relevo para Jörg Garms que, já recentemente, promoveria a que será, seguramente, a mais rigorosa análise até então produzida de um ponto de vista estritamente formal e científico. E que não terá escrúpulo em afirmar a seu respeito ser ela: “*forse... la capella più ricca mai costruita. [...] Uno scrigno di straordinaria eleganza e unita*”<sup>6</sup>.

Será, pois, em fim de contas, neste contexto –, isto é, entendendo que o pequeno e sumptuoso templo se perfila afinal igualmente isolado (pelo esplendor sem precedentes dos materiais e pelo nível de coerência e elegância atingido) ainda no ambiente italiano de referência – que será útil analisar o processo da encomenda artística. Partindo, com esse objectivo, de um ângulo descentrado em relação às preocupações tradicionais da História da Arte: com vista a tentar compreender o seu real significado precisamente como produto artístico. E, nesse desígnio, o esclarecimento da enigmática génese da singular empresa parece revestir-se de importância central. Importará, assim, antes de mais, analisar o que sobre a matéria nos reporta a tradição hagiográfica, enumerando, seguidamente, o que a partir da História se pode apurar.



*Batismo de Cristo*, mosaico central da Capela de São João Baptista, Mattia Moretti a partir de cartão de Agostino Massucci

5. Robert C. SMITH, “João Frederico Ludovice, an eighteenth century architect in Portugal”, in *Art Bulletin*, vol. XVIII, 3, Chicago, 1936, pp. 354-361.

6. Jörg GARMS, “La Capella di S. Giovanni Battista nella Chiesa di São Rocco a Lisbona” in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Àrgos, Roma, 1995, pp. 113 e 121.



Pentecostes, mosaico lateral esquerdo  
da Capela de São João Baptista,  
Mattia Moretti a partir de cartão  
de Agostino Massucci



Anunciação, mosaico lateral direito  
da Capela de São João Baptista,  
Mattia Moretti a partir de cartão  
de Agostino Massucci

No essencial, a informação disponível sobre as origens da Capela de São João Baptista seria transmitida por Frei Cláudio da Conceição, o erudito franciscano que, já em inícios do século XIX, ostentaria o especioso título de *cronista do Reino*. De acordo com o seu relato, teria chamado a atenção de D. João V – “*em um dos muitos dias, que alli ia assistir ás solemnidades*” – o ominoso contraste exibido, no interior da Igreja de São Roque (casa-mãe dos Jesuítas, frequentemente honrada com a presença real) entre a generalidade das capelas que a compunham (todas elas “*muito asseadas, e ricas*”) e a que era dedicada a São João Baptista (ao lado do Evangelho, junto à cabeceira, frente à do Sacramento), de aspecto pobre e triste. Elucidado o Rei de que o “*motivo da sua pobreza*” decorria do facto de não dispor de irmandade que tratasse “*da sua decência e do seu culto*”, sendo os padres “*nesse tempo tão pobres,*



Esfera armilar, mosaico do pavimento da Capela de São João Baptista, Enrico Enuo a partir de desenho de Inácio Stern

[qu]e o não podiam fazer”, entenderia o monarca tomar sobre si a sua protecção, tendo em conta ser o orago o seu santo patrono: como expressamente teria afirmado, “visto esta capella ser do Sancto do meu nome”.

Em conformidade, ordenaria que fossem tiradas medidas “pellos seus Architectos”, que seriam expedidas para Roma com o fito de aí ser realizada “huma Capella de Mosaico, o melhor que fosse possível”. E, construído o respectivo modelo e uma vez aprovado, enviar-se-iam “logo para Roma grandes somas de dinheiro para a factura della”, a qual, após a sua conclusão, “se armou interinamente na Igreja de São Pedro em Roma até à cimalha Real, e nella, depois de sagrada, offereção o primeiro sacrificio a Deos o Sanctissimo Padre Benedicto XIV”. Posteriormente desmontada e encaixotada, seria a riquíssima capela expedida finalmente para Lisboa onde, depois de instalada no local definitivo, viria a ser

inaugurada em 13 de Janeiro de 1751: demasiado tarde, todavia, para que o soberano, falecido havia cerca de seis meses, a pudesse ainda contemplar<sup>7</sup>. Isto o que versão oficial nos diz.

Sucede, porém, que o relato não resiste realmente a uma leitura crítica: desde a peculiar e longa distracção do *Rei Magnânimo* – por regra tão atento em matérias artísticas e litúrgicas – em relação à modéstia de um recinto integrado numa igreja que amiúde frequentava (“em um dos muitos dias, que alli ia assistir ás solemnidades”, diz-se e confirmam-no as fontes do roteiro cortesão), à invocada penúria dos padres inacianos (“nesse tempo tão pobres”), mesmo à consagração pontifícia em São Pedro de Roma (a capela seria, de facto, objecto dessa suma distinção, mas na Igreja de Santo António dos Portugueses), são recorrentes os elementos controversos na informação transmitida por Frei Cláudio. Demasiado, até, deve notar-se, para episódio apesar de tudo ainda recente, e dever-se-á, talvez, à singularidade do empreendimento essa aura mitográfica tão cedo esboçada. Entre todos, porém, avulta particularmente aquele que constitui o alicerce fundamental da narrativa, o facto de o pequeno recinto ser dedicado ao santo patrono do monarca: “visto esta capella ser do Sancto do meu nome”, teria dito o Rei.

7. *Gabinete Histórico...*, tomo IX, Impressão Régia, Lisboa, 1827, pp. 38-42.

Abóbada da Capela de São João Baptista com motivos decorativos em mármore de Carrara e bronze dourado



Ora, não escaparia a Sousa Viterbo que “*a lenda parece não ter fundamento, pois a capella anterior não tinha por padroeiro São João, mas era dedicada ao Espírito Santo*”: invocação essa, de resto, que, com a de Nossa Senhora, que se lhe acrescentaria, viria a sobreviver na capela joanina<sup>8</sup>. Em semelhante contexto, parece claro que a associação à pequena dependência do taumaturgo do monarca (afinal a invocação que perduraria na memória comum) resultaria claramente do desejo real, inscrevendo-se no processo de uma nova fundação e apropriação da mesma por parte deste, apenas inteligível, pois, num quadro de exaltação régia, que não poderá, aliás, deixar de aproximar-se da produção, anos antes, por Quillard e Rochefort, da enigmática estampa designada de *Alegoria a D. João V* mas figurando, justamente, o *Percursor*: a qual, por seu turno, não poderá também deixar de confrontar-se com essa outra síntese simbólica que, dois séculos antes, assimilara já o seu avô D. Manuel I ao próprio *Emanuel*<sup>9</sup> – com as consequências inerentes do ponto de vista do reconhecimento de que a nova capela revestiria, desde o início, um explícito e deliberado valor político.

Por outro lado, um facto é hoje inquestionável: o de não ser verdade a afirmação tradicional – e longamente consensual – de constituir esta “*peça isolada no contexto artístico português*”<sup>10</sup>.

8. *Op. cit.*, p. 12 e nota 1. Viterbo remete para a obra do padre Baltasar TELLES, *Chronica da Companhia de Jesus*, onde (pp. 124 e ss) se dá notícia da primitiva capela, dedicada ao Espírito Santo, bem como dos seus instituidores, os quais, aliás, aí tinham jazigo.

9. António Filipe PIMENTEL, “Uma jóia em forma de templo: a Capela de São João Baptista”, in *Oceanos*, n.º 43, Lisboa, Julho/Setembro, 2000, p. 148.

10. Veja-se *supra* nota 2.



Porta lateral  
da Capela de São João Baptista

Afirmção justificada pelo manto de sombra que, por longos anos, desceria sobre a empresa que ocupa o epicentro do sistema simbólico e ideológico da Monarquia de D. João V (por essa via justificando a centralidade que igualmente ocupa do ponto de vista do investimento estético e financeiro): a Basílica Patriarcal, instituída em 1716 e sediada na Capela Real do Paço da Ribeira. E que, precisamente, assistiria – ao menos a partir de 1743, e sob a direção daquele que seria, ao longo de todo o reinado, o grande instrumento da política artística joanina, o ourives-arquitecto alemão João Frederico Ludovice –, a uma espectacular renovação, que redundaria numa nova sagração, em 1746: o ano também da conclusão da Capela, embarcada na Primavera imediata para Lisboa<sup>11</sup>.

Ora, o que se sabe hoje sobre essa magna empresa (que incluía o próprio comple-

xo patriarcal adjacente, configurando, pelo recurso ao revestimento precioso de pedras duras, levado a cabo com o auxílio das grandes oficinas romanas de ourives, bronzistas, escultores, pintores e de um sem número de especialidades artísticas e artificinais, o tema arquitectónico que Frei Cláudio designa de *capelas de mosaico*), obriga a reconhecer, tanto pela quase incrível similitude de partido e soluções estéticas<sup>12</sup>, como pela sua escala, de facto incomensuravelmente superior, consistir a capela de São Roque, em fim de contas, tão-somente numa *fase anexa*: uma sua *extensão*, por assim dizer, cuja sobrevivência tem hoje para nós o valor acrescido de constituir solitário testemunho do que terá sido<sup>13</sup>. E é isso que explica o facto, longamente negligenciado, de ser o notável trabalho de Sousa Viterbo o produto de uma operação meticulosa e arbitrária – levada a cabo com o auxílio do bibliotecário real da Ajuda, Rodrigo Vicente d’Almeida (por isso mesmo co-autor do seu precioso livro sobre *A Capella de São*

11. A. F. PIMENTEL, “Uma jóia em forma de templo...”, pp. 148-163.

12. *Idem, ibidem*, pp. 157 e 160.

13. Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA, “La Patriarcale du Roi Jean V de Portugal”, in *Colóquio-Artes*, 2.ª Série, n.º 83, Lisboa, 1989, pp. 34-43; *idem*, “A Patriarcal do Rei D. João V de Portugal”, in *Triunfo do Barroco*, Lisboa, Fundação das Descobertas, 1993, pp. 39-53 e *idem*, “La Patriarcale del Re Giovanni V da Portogallo”, *Giovanni V di Portogallo...*, pp. 81-92.

*João Baptista*) – de purga das informações com esta relacionadas, no seio de uma documentação onde, naturalmente, as matérias a ela respeitantes se entrelaçam com as da Patriarcal: operação inglória, decreto, mas que, não obstante, seria responsável por converter, durante muito tempo, o processo da capela num dédalo quase inextricável<sup>14</sup>. E cujo reconhecimento, naturalmente, obriga a encarar o assunto a nova luz.

Desse modo, pois, uma vez apurada a solidariedade original das duas empresas – São Roque e Patriarcal –, a relevância política de que, por natureza, gozaria a Capela Real transita por inerência para o pequeno templo inaciano, situação que a sua refundação sob o novo e triplo orago (Espírito Santo, Nossa Senhora e São João Baptista) claramente patenteia.

E, nesse sentido, parece pertinente atentar nas razões estratégicas que terão movido o seu real patrono a promover, em inícios da década de 40 (a derradeira da sua governação), uma dupla encomenda desta envergadura nas principais oficinas da *Cidade Eterna*. Razões em que terá pesado, em termos conjunturais, a centralidade revestida pela capital dos papas como espaço cénico da diplomacia internacional (em particular das potências católicas, entre as quais, por natureza, Portugal se inseria), justificando o lugar central que, desde o início, ocupa no investimento externo da diplomacia joanina (e por conseguinte também na diplomacia artística), reflectido, seja na importação de obras de arte e mesmo de artistas, seja na intervenção local, rápida e claramente assumida como instrumento de afirmação e propaganda<sup>15</sup>; mas igualmente no contínuo entrecruzamento das relações (e consequentes tensões) de natureza estritamente política e diplomática, e mais especificamente culturais artísticas<sup>16</sup>.

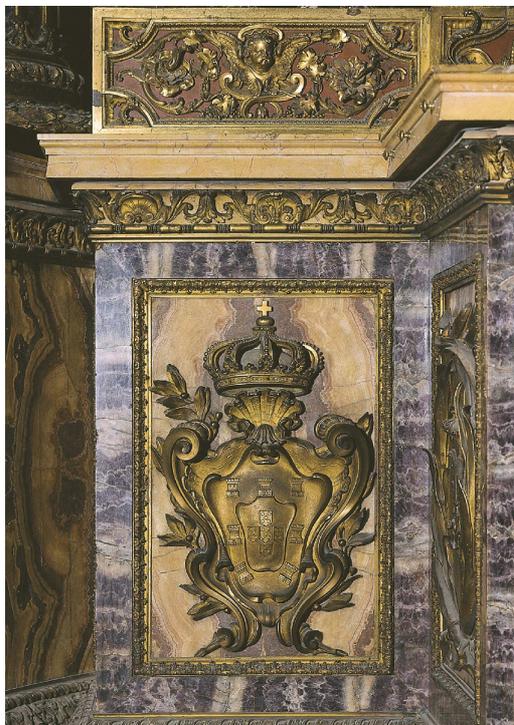


Capitéis das colunas em lápis-lazúli da Capela de São João Baptista

14. A. F. PIMENTEL, "Uma jóia em forma de templo...", p. 157.

15. Sobre o sentido e amplitude das relações da Corte portuguesa, na primeira metade do século XVIII, com a Cidade Eterna, veja-se o excelente balanço proporcionado pelo catálogo, já referido, *Giovanni V de Portugallo...*

16. António Filipe PIMENTEL, "António Canevari e a Arcádia Romana: subsídios para o estudo das relações artísticas Lisboa/Roma no reinado de D. João V", in Teresa Leonor M. VALE (coord. de), *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa*, Livros Horizonte, Lisboa, 2007, pp. 31-38.



Brasão de D. João V, altar  
da Capela de São João Baptista

Nesse sentido, a realização, nas mais prestigiosas oficinas locais, das ricas encomendas do Rei de Portugal, não poderá desligar-se dos desígnios estratégicos de promoção externa da imagem do monarca e do seu Reino, que norteiam, de igual modo, a conversão meticulosa de Lisboa numa mítica *Roma do Ocidente*: em cujo epicentro, justamente, avultava a instituição patriarcal. Mas não seria prudente negligenciar, num ponto de vista mais estritamente circunstancial, o momento concreto do lançamento de uma encomenda de tal vulto<sup>17</sup>: não somente em pleno ciclo das (tenazes) negociações que conduziriam, em 1748, à concessão, aos soberanos portugueses, do título de *Majestade Fidelíssima*, mas, particularmente, do crescimento de rumores sobre a baixa crescente dos rendimentos da Coroa lusitana, que gravemente as prejudicariam e que acompanham a década de 40. E que se tornaria

necessário atalhar, também pelo papel que representava como fórum central da diplomacia internacional.

Certo é reconhecermos aqui o mesmo método que, dez anos antes, face a idêntico boato surgido na Corte de Madrid, fizera o monarca presentear a Princesa das Astúrias D. Maria Bárbara, sua filha, com um sumptuoso presente de lingotes de ouro, acompanhados da expressa recomendação da sua ostensiva exibição<sup>18</sup>. E é também certo adquirirem, por esta via, inteiro sentido as recomendações contínuas expedidas para Roma, no âmbito das encomendas da Patriarcal e da Capela, por parte do padre jesuíta João Baptista Carbone, espécie de secretário oficioso do monarca para as encomendas artísticas romanas, na sua correspondência com o representante diplomático local, comendador Manuel Pereira de Sampaio – e onde se patenteia um obsessivo controlo das despesas respectivas que não deixa de surpreender, aliás, pelo concomitante

17. Idem, "Nobre, séria e rica: a encomenda da capela lisboeta de São João Baptista em São Roque e a controvérsia Barroco versus Classicismo", Sónia Gomes PEREIRA (org. de), *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, vol. I, Rio de Janeiro, s.n., 2004, p. 118.

18. Idem, *Arquitectura e Poder...*, p. 73.



Armas de Portugal, arco exterior da Capela de São João Baptista

processo justificativo, a involuntária origem de boa parte das informações de que dispomos no plano artístico: “*Algum dia se julgava lezonja de S. Mag.<sup>de</sup> o dispender m.<sup>to</sup> (escrevia o sacerdote); agora a maior lezonja será o gastar pouco. Isto que digo não é minha ideya, o tenho ouvido em varias occasiões ao mesmo S.<sup>or</sup>”; (...) “V. S. tem hum conceito muy errado (como o tem fora quazi todos) da riqueza do erário desta coroa: e eu estimo que assim se suponha, porque este conceito a faz mais respeitável: porem eu tenho noticia certa e evidente do contrario”; (...) “Deve VM.<sup>ce</sup> evitar toda a superfluidade (...) procurando poupar em tudo, porque assim o tem declarado S. M.<sup>de</sup>, que reserva so para sy as liberalidades, e generosidades de Príncipe”<sup>19</sup>.*

Neste contexto, é bem provável que a encomenda da fabulosa Capela de São João Baptista, quase meticulosamente às mesmas oficinas mas, sobretudo, em plena solidariedade cronológica e administrativa com o impressionante processo de reforma estética da Patriarcal, constitua, efectivamente, e em toda a extensão, um *programa anexo*, destinado a reforçar o efeito político-diplomático almejado pela governação joanina: o de prover a Corte de Lisboa de um cenário litúrgico à altura das suas ambições, certamente, ao serviço de um plano estratégico de afirmação internacional da Coroa portuguesa, que passaria a um tempo pela utilização da

19. Eduardo BRAZÃO, *D. João V, subsidios para a história do seu reinado*, Portucalense, Porto, 1945, pp. 30-31.

mão-de-obra especializada, mas, especialmente, prestigiosa e universalmente conhecida, que Roma oferecia: programa esse, pois, que em muito transcendia o quadro específico das encomendas artísticas, conferindo à arte de Corte de D. João V –, isto é, à visualização da Corte – uma projecção além fronteiras a que jamais poderia aspirar se tais obras, da concepção à realização, se circunscrevessem aos limites do Reino. Mas visando igualmente (e ainda no mesmo plano político-diplomático) a exibição de uma capacidade financeira (putativamente) sem limites, por molde a dissipar, da mais ostensiva forma, toda a dúvida em contrário.

Donde, pois, a meticulosa (e concorrida) exposição das encomendas (da Patriarcal e da Capela), antes do embarque para Portugal, ou o privilégio supremo da bênção apostólica<sup>20</sup>. Mas talvez, também, em fim de contas, a remota origem da justificação hagiográfica (finalmente não completamente inverdadeira, como, por regra, sempre ocorre em matéria de lendas) a respeito da *súbita* atenção prestada pelo Rei, no templo inaciano (“*em um dos muitos dias, que alli ia assistir ás solemnidades*”), à indignidade da pequena capela de que onomasticamente se iria apropriar: convertendo-a na jóia realmente régia que hoje vemos. Donde, pois, fundamentalmente, a obsessão pela sua inultrapassável riqueza e que faria dela *la capella più ricca mai costruita; uno scrigno di straordinaria eleganza e unita* – mesmo que, afinal, tão-somente a magnífica extensão da sumptuosa Capela Real, naquela que era, em certo sentido, a grande alternativa do roteiro litúrgico cortesão (São Roque), em virtude dos “*muitos dias, que (o Rei) alli ia assistir ás solemnidades*”.

E é neste conjunto de coordenadas, pois, que residirá a explicação de fundo, não somente do singular, complexo e truculento processo que rodearia a sua realização entre Lisboa e Roma, mas também da conversão do pequeno templo, de *huma Capella de Mosaico, o melhor que fosse possível* (como inquestionavelmente seria) no eixo em torno do qual se articularia um impressionante tesouro de ourivesaria, paramentaria e, em geral, de equipamentos litúrgicos, que constituiria, incontestavelmente, “*um dos mais importantes museus de arte decorativa italiana da época*”<sup>21</sup>: auxiliando, por essa via ainda, a situar também no patamar que lhe compete o empreendimento desgraçadamente perdido da Patriarcal. Mas, de igual modo, a justificação do papel que, a um tempo, desempenham nessa dupla empresa, seja a obsessiva referência estética romana, seja Ludovice, o homem que, desde o início do reinado, modelara a ideologia estética da arte de Corte de D. João V – e a respeito do qual Robert Smith, com a acuidade que o distinguiria, não hesitaria em afirmar que “*deserves to be numbered among the great architects who worked in the eighteenth century*”<sup>22</sup>. Impõe-se, por conseguinte, observar a esta luz o peculiar diálogo que a esse respeito se estabelece então entre as duas Romas.

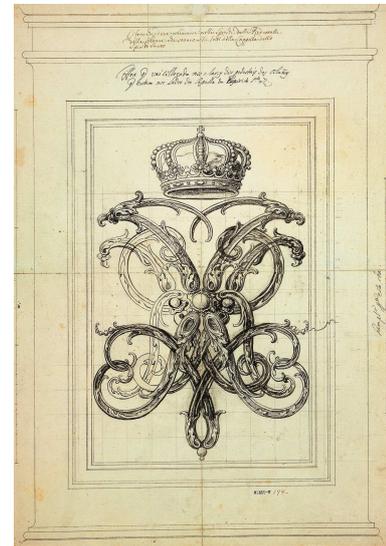
20. A. F. PIMENTEL, “Uma jóia em forma de templo...”, p. 162.

21. José-Augusto FRANÇA, *op. cit.*, p. 49.

22. Robert SMITH, “João Frederico LUDOVICE...”, p. 281.

Na verdade, encontra-se hoje essencialmente elucidado o processo de maturação do programa da Capela de São Roque e o papel nele desempenhado pelo arquitecto régio português e pelo(s) arquitecto(s) romano(s) seus interlocutores: Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli – de facto, basicamente este último, a quem pertencem todos os desenhos conhecidos, que havia pouco (*et pour cause*) ascendera a arquitecto papal e que haveria de converter-se em referência central da arquitectura italiana setecentista<sup>23</sup>. Assim, pois, uma vez tiradas *pellos seus Architectos* as medidas à capela original – obviamente o imprescindível levantamento minucioso do existente –, expedido para Roma com as ordens do Rei (para retomar o relato de Frei Cláudio) em 26 de Outubro de 1742, tinha início o processo de realização da almejada *Capella de Mosaico, o melhor que fosse possível*, do mesmo passo que, nesse âmbito, se iniciava também uma activa troca epistolar entre o representante diplomático português, comendador Sampaio, e o jesuíta Carbone que, na Corte, centralizava a informação. Correspondência essa que constitui, hoje, fonte primacial na compreensão do intrincado assunto.

Num primeiro instante, aliás, aparentemente não seguiria qualquer indicação de índole morfológica – “*a forma e ornato d’esta Capela toda se deixa na disposição da caprichosa ideia do architecto*”, escreveria o sacerdote –, mais do que o expresso desejo de que este constituísse o “*melhor architecto, que presentemente se acha em Roma*” e a obra viesse a resultar “*das mais ricas e de melhor gosto*”. Não obstante, e apesar disso, não deixaria a empresa de ser “*sujeita logo no principio a algumas circumstancias, a que São Magestade manda atender*” e que incidiam sobre o programa iconográfico, que se detalha, e o autor a contratar para as respectivas pinturas: o pintor predilecto do Rei, Agostino Masucci. Uma vez elaborado o projecto, deveriam ser os competentes desenhos (ilustrando “*tudo miudamente, não só de claro-escuro, mas pintando as cores dos marmores e bronzes dourados o mais proprio que for possível*”) expedidos para Lisboa, a fim de receberem a aprovação do Rei, como efectivamente são: em tempo *record*, em 13 de Dezembro desse ano e não sem lamentos sobre a pressa imposta, que não dera “*mais tempo para que fosse maior a perfeição*”. E é neste momento,



João Frederico Ludovice,  
 projecto de monograma real  
 para a Capela de São João Baptista,  
 lápis, pena e tinta-da-china,  
 Museu Nacional de Arte Antiga –  
 Gabinete de Desenhos, Lisboa, Inv. 194 – I

23. A. F. PIMENTEL, “Uma jóia em forma de templo...”, pp. 149 e 157.

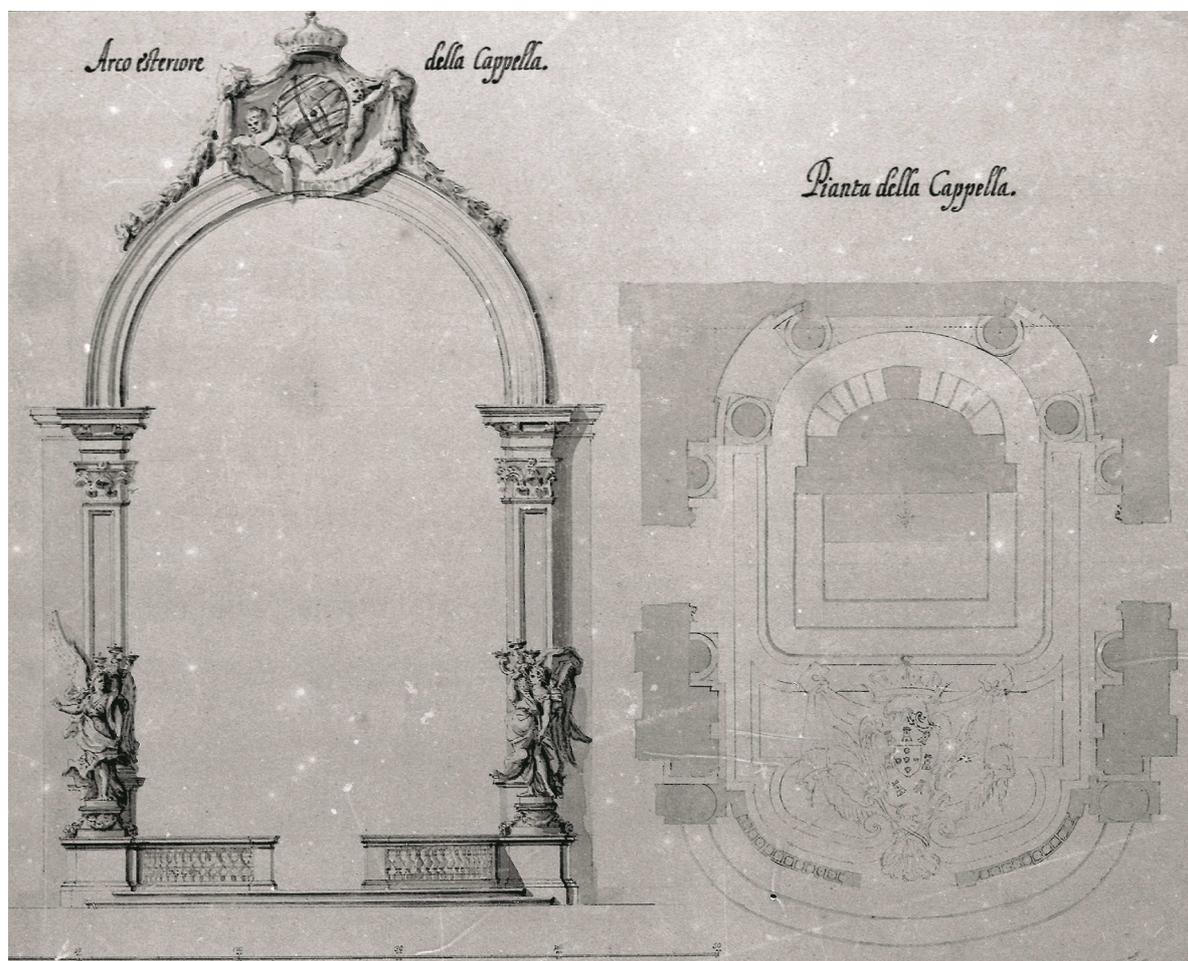


João Frederico Ludovice,  
projecto de escudo real  
para a Capela de São João Baptista,  
lápiz, pena e tinta-da-china,  
Museu Nacional de Arte Antiga –  
Gabinete de Desenhos, Lisboa, Inv. 194 – II

com efeito, que entra em cena nova personagem: o conselheiro artístico do Rei, João Frederico Ludovice – e que a questão se complica.

Efectivamente, logo a 8 de Fevereiro de 43, Carbone devolveria os riscos, porém acompanhados de críticas e correcções, sob a forma de uma extensa e detalhada memória, intitulada de *Advertencias para o Architecto*. À sua luz se dava seguimento à obra, mas depois de “*emendada na forma que se adverte*”: e esta, na verdade, amplamente alteraria o projecto original de Vanvitelli. Surpreendentemente, porém, em 7 de Abril imediato, Sampaio garantia a Carbone que “*com os riscos e instruções*” (isto é, o projecto romano e as *Advertências lisboetas*) se havia dado início à construção do modelo e à aquisição dos materiais – não sem referir, contudo, que a chegada destas tinha suscitado localmente diversas dúvidas, que, por sua vez, o embaixador remetia para Lisboa sob a forma de *reflexões*. E a elas responderia Ludovice em novo

memorando, datado de 7 de Julho e intitulado *Resposta ás reflexões que vieram de Roma sobre a Capella de São João Baptista e do Espírito Santo*, e que o jesuíta expede a 28 do mesmo mês 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 São Mag.<sup>de</sup>*”. Nesta, com efeito, se exprime uma clara irritação em relação ao escasso efeito que haviam produzido as *Advertências* iniciais e se reafirma, com amplo apoio doutrinário, o teor dos reparos nelas exarados (que agora se detalham), vincando o carácter de *edifício real* do pequeno mas riquíssimo templo e expressamente recomendando que nele se evitassem “*caprichos pittorescos, que não são admissiveis em uma Capella que se manda fazer de architectura nobre séria e rica*”. Fazia-se acompanhar a *Resposta* de um *Rol das peças da ideia da capella de São João Baptista e do Espírito Santo na Igreja de São Roque* onde, de igual modo, se pormenorizam esclarecimentos: e releva este facto da maior importância por documentar a realização (por muito tempo negligenciada) de desenhos lisboetas em alternativa aos emanados de Roma. Desenhos suscitados pelas dúvidas expressas pela equipa de Vanvitelli sobre a possibilidade de albergar as *emendas* impostas por Ludovice no exíguo espaço da capela e em relação às quais este se comprometia então a “*fazer uma*



Luigi Vanvitelli, desenho do arco exterior e planta da Capela de São João Baptista, pena e lápis, Museo Nazionale di San Martino, Nápoles, Inv. 3328 – 1

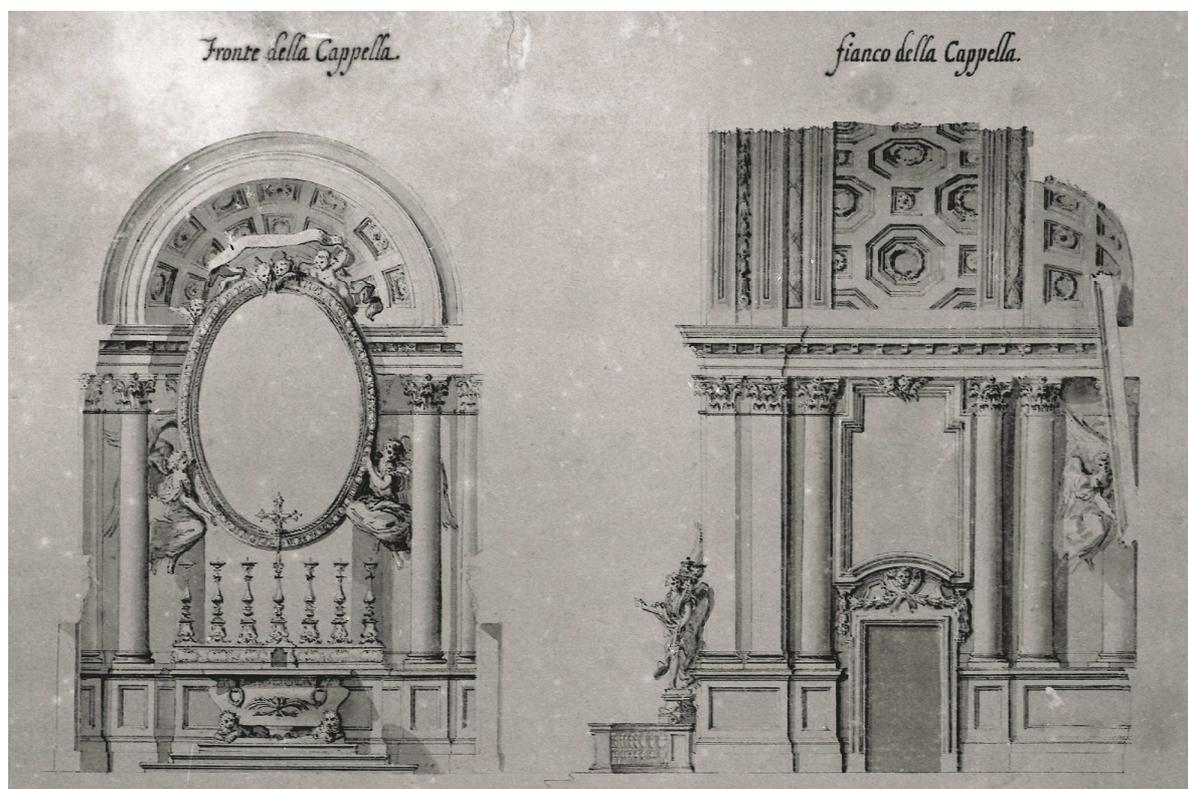
*ideia que acomodasse as peças que vão nomeadas no rol incluso*” (isto é, a desenhar um novo projecto que incluísse as alterações impostas), remetendo-a dentro de 15 dias. E é justamente aqui que, por sua vez, um grave incidente se produz.

Na verdade, em 1 de Agosto – obviamente antes que pudesse ter recebido a carta de Carbone de 28 de Julho, acompanhando a *Resposta* de Ludovice e o aludido *Rol* –, Sampaio informava a Corte de que, com base nas *Advertências* iniciais, se pusera em marcha a empresa da Capela, “*na qual se vae continuando com felicidade em todo o sentido*”, comunicando, em carta paralela, que a encomenda (obviamente incluindo o tesouro) se achava “*repartida por infinitos Artífices, segundo as matérias de que ella consta*”; tom em que prossegue, em sucessi-

vas missivas, em 31 de Agosto, 26 de Outubro e, já no ano seguinte, em 8 de Fevereiro de 44, quando afirma: “*Trabalha-se na capella de São João Baptista com todo o cuidado*”. De facto, a obra seria empreendida na esteira das ordens comunicadas por Carbone um ano atrás, em 8 de Fevereiro de 43, talvez com as limitações que constavam das *advertências* que as acompanhavam e, mais tarde, na sequência das *dúvidas* sobre elas formuladas pela equipa romana, chegaria a carta de 28 de Julho de 43, acompanhando a *Resposta* do alemão, bem como o *Rol*. Mas não assim as peças desenhadas, neles anunciadas e que o seu autor se comprometera a aprontar em 15 dias. Desse modo, face a críticas e correcções meramente literárias e sem tradução gráfica, prosseguiria a obra pelos meses fora, paulatinamente atingindo o ponto de adiamento que Sampaio regularmente encomiava.

E terá sido na verdade esse facto e, sobretudo, novas questões suscitadas de Roma, que acabariam por alarmar a Corte de Lisboa, como justifica o próprio Carbone, em carta ao embaixador de 14 de Março: “*Pelo que toca á Capella de São João Baptista – escreveria –, vejo que se trabalhava nella com calor; o que nunca se persuadiu o Architecto que fez aqui as instrucções, e mandou algumas advertências tocantes á architectura e ideia 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 adiamento, se resolveo a acabar uma e outra cousa, remettendo-me os papeis inclusos, e o caixotinho comprido que contem os ditos riscos*”.

Os referidos *papéis inclusos* têm data de 9 de Março e constituem, de facto, uma segunda *advertência*, reforçando, com infinita cópia de detalhes, a *ideia* ludoviciana da capela – e não sem explicitar, deliberadamente, a conformidade que ostenta em relação *ao gosto de quem a manda fazer*. E seguiam agora, com efeito, na companhia do projecto (planta, alçado, corte e pormenores ornamentais), acondicionado no *caixotinho comprido* que referia Carbone. E é a chegada a Roma dos *papéis* e respectivos *riscos*, num momento em que, segundo o embaixador, a curiosidade despertada pela encomenda régia seria “*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*”, que produziria a maior estupefação. A reacção não se faria esperar e, logo em 12 de Abril – e do mesmo passo que fazia notar que “*finalmente estamos em Roma, donde os reparos neste género são mais comuns do que em Lisboa, por serem maiores os professores, tanto em número que nas experiencias*”, e que os architectos locais “*são os melhores desta Corte*” –, remetia a respectiva resposta (hoje perdida, mas que se sabe *encheu doze folhas de papel*) e à qual Ludovice retaliaria, desta feita com celeridade, em nova réplica, que Carbone remete em 21 de Maio imediato, a fim de ser traduzida, não sem recomendar, porém, que “*alguma palavra que for demasiado picante poderá omittir-se ou moderar-se*”. Mas onde claramente afirma: “*Porem devo advertir V. S.<sup>a</sup> que me consta, que assim a critica como a*



Luigi Vanvitelli, projecto para a Capela de São João Baptista, alçado frontal e alçado lateral, pena e lápis, Museo Nazionale di San Martino, Nápoles, Inv. 3328 – 2

*resposta, foram presentes a São Mag.<sup>de</sup>, e como approvou as advertências que se fazem no fim da resposta, procure V. S.<sup>a</sup> que se executem*<sup>24</sup>.

De então em diante, com efeito, a história da capela é a da submissão do projecto inicial de Vanvitelli à *ideia* concebida por Ludovice, como, no calor da refrega, o próprio não deixaria de referir: “*bem sabem que do risco que mandaram, tudo que era seu foi reprovado, porque columnas e cimalthas não são inventadas por elles*”. Na verdade, é impossível não convir que a evolução sofrida pelo pequeno templo, entre os desenhos enviados para Lisboa em Dezembro de 42 e a obra final, se saldaria numa verdadeira metamorfose, operação que os desenhos conhecidos cabalmente ilustram e que a análise atenta da documentação claramente confirma. E que essa metamorfose foi o produto das correcções realizadas em Lisboa e dos desenhos em que se apoiaram: desenhos esses de igual modo parcialmente sobreviventes e

24. A. F. PIMENTEL, “Uma jóia em forma de templo...”, pp. 148-160.



Luigi Vanvitelli,  
projecto para a Capela de São João Baptista,  
alçado lateral esquerdo, pena e lápis  
Museo Nazionale di San Martino,  
Nápoles, Inv. 3328 – 3

documentação que confirma a qualidade teórica da formação do *Frederico* e o conhecimento minucioso de que em Lisboa se dispunha sobre a realidade arquitectónica romana do último meio século. E que obrigaria os interlocutores romanos a reconhecer – com as devidas consequências – que “*il cliente portoghese era straordinariamente ben informato*”<sup>25</sup>. Ou, como lucidamente observaria Robert Smith, o que na capela hoje existe e não consta dos desenhos de 42 é, objectivamente, obra de Ludovice<sup>26</sup>.

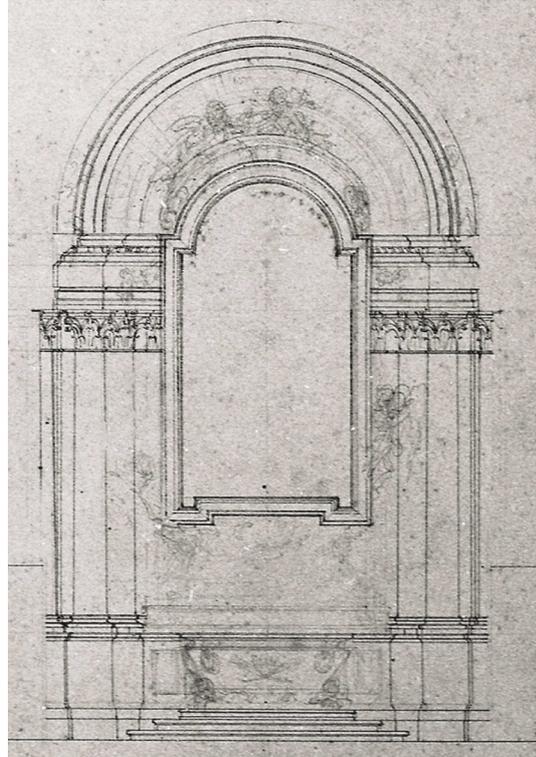
De facto, intimado por Carbone, logo a 26 de Maio, a que “*fizesse executar por esses Architectos o que se dizia no fim da resposta d’este Architecto á critica que de lá veiu*”, respondia Sampaio, em 22 de Junho, que fizera “*traduzir e moderar as respostas picantes dos Architectos dessa corte aos de Roma*”, mas acrescentando: “*Não consenti que estes architectos respondessem por não passarmos o tempo com apologias sem utilidade*”. Encerrada, pois, a polémica, informava o diplomata da sua esperança de que a empresa se concluísse até final do ano, comunicando igualmente que o Papa lhe transmitira o seu desejo de “*querer sagrar o altar antes que se parta*”: o que realmente viria a suceder, em Santo António dos Portugueses, em 15 de Dezembro desse ano de 44. Mas tudo leva a crer que se tratasse de um acto simbólico, face ao volume de trabalhos que não teria sido possível concluir.

Na verdade, mais de dois anos iriam ainda escoar-se até Sampaio anunciar, em 19 de Abril de 47, que: “*Domingo, 23 do corrente, ira ver São Sant.º a Capella, e mais comissões, que se devem embarcar tanto que cheguem os navios de Veneza*”. Eram, obviamente, as alterações introduzidas em Lisboa a atrasar a conclusão. Mas igualmente os objectivos de projecção

25. Jörg GARMS, *op. cit.*, p. 119.

26. Robert SMITH, *op. cit.*, pp. 354-362.

Luigi Vanvitelli,  
projecto para a Capela de São João Baptista,  
retábulo central, pena e lápis,  
Museo Nazionale di San Martino,  
Nápoles, Inv. 3328 – 3

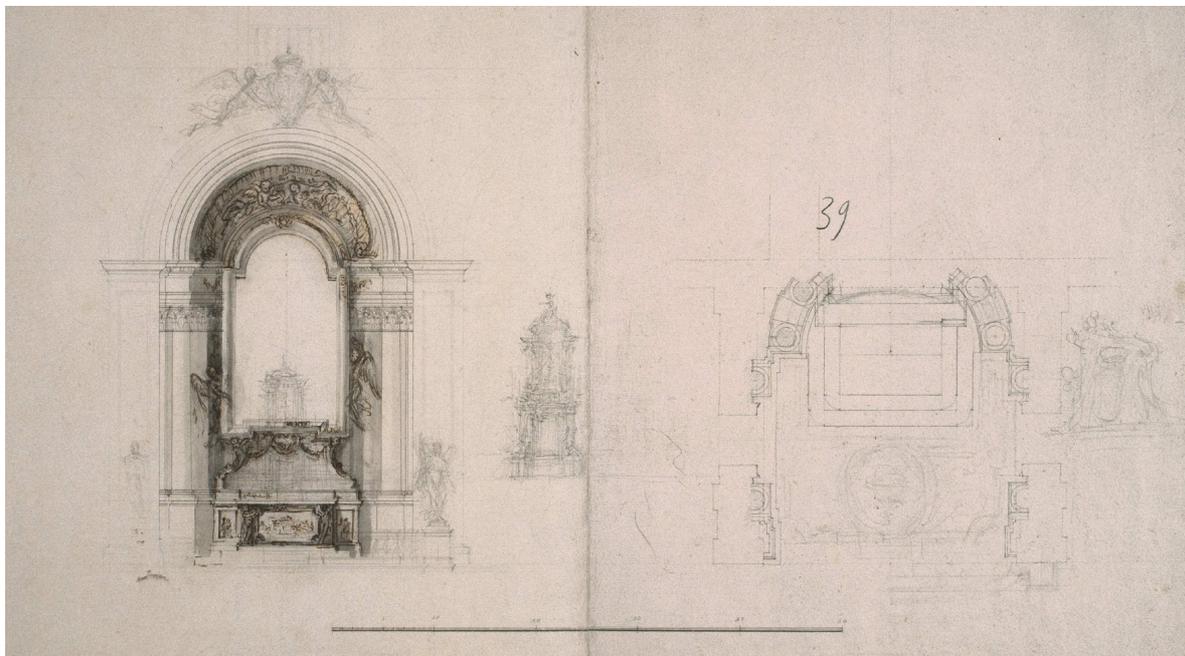


externa que se impunham sobre as questões propriamente estéticas do programa: com efeito e à semelhança do que sucedera com o conjunto de *exposições do Santíssimo* destinadas à Patriarcal, a nova capela seria montada e facultada à admiração pública, durante todo esse mês, no *palazzo* Capponi-Cardelli, embarcando, finalmente, em 26 de Julho para Lisboa, onde chegaria a 1 de Setembro, empreendendo-se em Dezembro imediato os trabalhos de montagem (os quais, contudo, haveriam de prolongar-se, como ficou dito, até à sagração, em 13 de Janeiro de 51, ainda assim com

ausência de dois dos três painéis de Masucci, cuja instalação se contrataria apenas em 30 de Junho de 1752<sup>27</sup>). Mas eram também – ou tinham sido – as urgências da Patriarcal, cuja inauguração entre 13 e 20 de Novembro de 46 e o conjunto de trabalhos que a precederam se intrometeram, naturalmente, no percurso da capela: a ponto de ser essa outra empresa, absorvendo o Frederico, a grande responsável pelo fatal incumprimento do alemão no que respeita ao prazo de elaboração dos respectivos ricos – com as consequências que acabaram de evocar-se.

Mas era aí, nessa Patriarcal que o absorvia, que se produzia, sob a sua direcção, a síntese central das coordenadas da política artística do reinado: o meticuloso colecionismo de obras e colaborações romanas – impostas pela ambição de visibilidade internacional e afirmação de solidez financeira –, porém submetidas a um princípio não somente estético mas ideológico. Princípio que ele mesmo formularia, no calor da refrega, ao referir ser ela (como a própria basílica e, em geral, os grandes empreendimentos da arte de Corte de D. João V) *edifício real* onde, por essa razão, se haveriam necessariamente de evitar “*caprichos pittorescos, que não*

27. A. F. PIMENTEL, “Uma jóia em forma de templo...”, pp. 162-163.



Luigi Vanvitelli, projecto para a Capela de São João Baptista, alçado frontal e planta, lápis, pena e tinta-da-china, Caserta, Palazzo Reale, Fondo Vanvitelli, Nápoles, Inv. 284

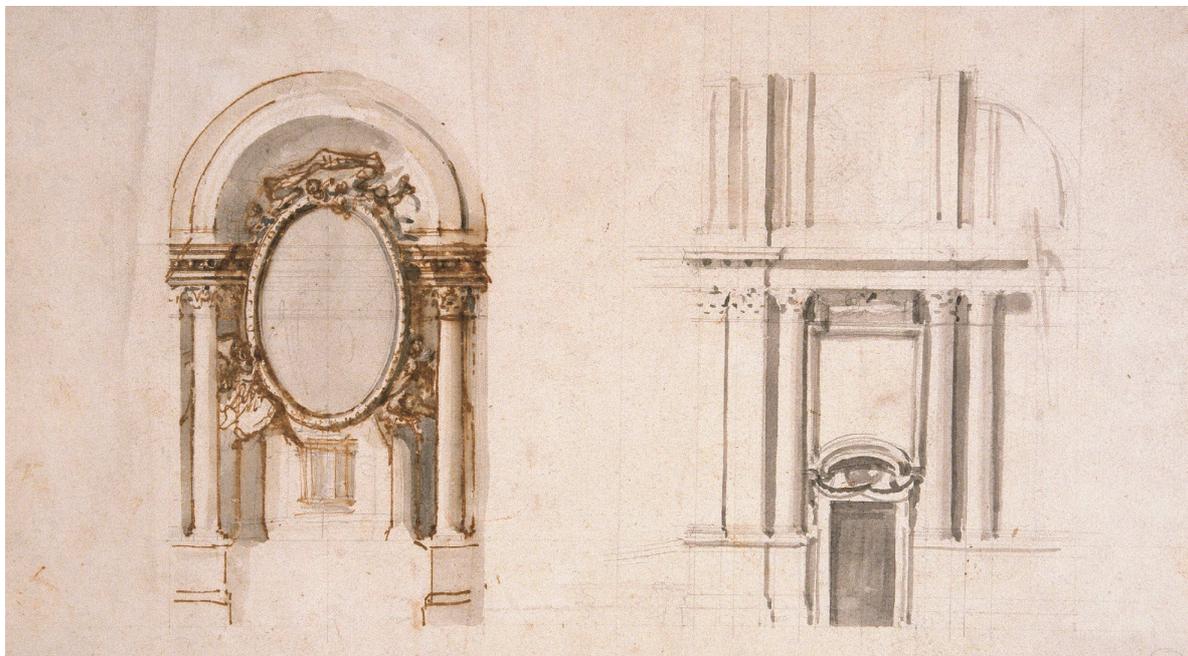
*são admissíveis em uma Capella que se manda fazer de architectura nobre séria e rica*”: postulado teórico que o é também de ideologia estética<sup>28</sup>. E é em nome desse princípio – que é, em fim de contas, o do classicismo, indispensável ao conceito de uma *arquitectura de poder* (e cuja violação poria em causa o estatuto do pequeno templo de São Roque enquanto *fase anexa* do grande programa áulico joanino, mesmo que entendido *latu sensu*) – que Ludovice entra em conflito com Vanvitelli e, ironicamente, com o sentido barroco (*caprichoso*) do projecto que este idealizara (como os desenhos conhecidos cabalmente demonstram)<sup>29</sup>. O que faz, de resto, por uma dupla via: teórica – onde faria a demonstração eloquente (e surpreendente) de que *il cliente portoghese era straordinariamente ben informato* – e prática, através do amplo conjunto de desenhos onde explana a sua *ideia*: e que, como bem reconheceria Marie-Thérèse Mandroux-França, iriam converter essa polémica num extraordinário *diálogo desenhado*<sup>30</sup>.

Um diálogo, porém, do qual emergiria, como não escaparia a Robert Smith, uma outra obra em relação à que ilustravam os desenhos vanvitellianos de 42 – e que é, no fim de contas, essa a respeito da qual Jörg Garms afirmaria: “*forse... la capella più ricca mai costruita. [...]*”

28. A. F. PIMENTEL, “Nobre, séria e rica...”, pp. 117-118.

29. Idem, “Uma jóia em forma de templo...”, p. 162.

30. Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA, “A Patriarcal do Rei D. João V de Portugal”, p. 46.



Luigi Vanvitelli, projecto para a Capela de São João Baptista, alçado frontal e alçado lateral, pena, tinta-da-china e aguarela, Caserta, Palazzo Reale, Fondo Vanvitelli, Nápoles, Inv. 1656 (378 d)

*Uno scrigno di straordinaria eleganza e unita*”. E onde, por conseguinte, se compreende agora a minuciosa demonstração (sublinhada por Smith) “*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>31</sup>. Mas, sobretudo, de uma obra que, uma vez reconhecido este conjunto de circunstâncias, se torna incontornável integrar, no lugar cimeiro que de direito lhe pertence, numa *História da Arte Portuguesa* estritamente entendida – mesmo que sem subalternizar, obviamente, o facto de constituir também, desde logo pelo seu tesouro, *um dos mais importantes museus de arte decorativa italiana da época*: no que configura, todavia, uma notável inversão de perspectivas em relação à interpretação historiográfica tradicional.

António Filipe Pimentel

31. Rober SMITH, *op. cit.*, p. 362.