



MARIA MARGARIDA TEIXEIRA BARRADAS CALADO

ARTE E SOCIEDADE NA ÉPOCA DE D. JOÃO V

3º Volume

Lisboa, 1995

115 Anexo documental III - Obras de carácter literário nºs 1, 12, 13 e 14)

116 Artista do qual pouco se sabe, activo entre 1745 e 1748, português ou estrangeiro trabalhando em Portugal (Raczynski, Dictionnaire..., p. 53; Luis Xavier da Costa, As Belas Artes Plásticas em Portugal, p. 23; Rodrigues de Gusmão, "Notícia de alguns artistas de que não fala o «Dictionnaire» de Raczynski" in O Instituto, vol. XXXIII, 1885-86, p. 245; Thieme-Becker, vol. 7)

117 Ver anexo documental III, obras de carácter literário, nº

5
118 Ver anexo documental III, obras de carácter literário, nº
11



1.9. A imagem da Corte nas artes decorativas: mobiliário e baixelas; transportes e indumentária

Não é nossa intenção neste capítulo fazer um estudo exaustivo do mobiliário, ourivesaria, jóias e pratas do reinado de D. João V, nem tão pouco desenvolver uma descrição pormenorizada dos coches reais e dos trajos usados na época, aspectos que têm sido aprofundados em monografias específicas, das quais a seu tempo, daremos conta, mas tentar determinar, partindo desses estudos e de textos e documentos da época, se o estilo de vida na Corte joanina implicava uma pompa, aparato e etiqueta idênticos, por exemplo, aos da Corte de Luis XIV, ou se, pelo contrário, e diferentemente do que acontecia com as entradas dos nossos embaixadores nas Cortes estrangeiras, ou com as pompas religiosas e fúnebres aqui em Portugal, havia na Corte portuguesa uma maior simplicidade.

Infelizmente, as fontes escritas sobre estas matérias são poucas e nem sempre concordantes. Por outro lado, e devido ao Terramoto, pouco ou nada chegou até nós do mobiliário, da ourivesaria ou dos trajos usados na Corte. Mesmo os palácios da nobreza e os próprios palácios reais que subsistiram sofreram muitas alterações e albergam colecções de diferentes épocas. Mais elementos temos no que respeita aos coches, de que em parte já falámos no capítulo anterior, mas em relação ao trajo civil, devemos socorrer-nos do retrato e dos azulejos, já que, de paramentos

religiosos, alguns belos exemplares chegaram até nós em boas condições.

Interiores, mobiliário e decoração

Também não existem documentos que nos relatem em pormenor a decoração de interiores, com poucas excepções, como as descrições dos aposentos da Madre Paula em Odivelas, que, mobilados sob o patrocínio do rei, nos podem dar uma ideia do que eram os interiores dos palácios de Lisboa.

Um aspecto poderemos desde já acentuar, visto que todas as testemunhas da época são concordes em afirmá-lo: a Corte de Lisboa estava longe da etiqueta da Corte de Luis XIV. Não há cerimonial em volta do levantar do rei, das suas refeições ou da *toilette* da rainha. Os reis vivem como particulares.

No entanto, segundo D. António Caetano de Sousa¹, no dia da chegada de D. Maria Ana de Áustria, a refeição decorreu com grande pompa, "na forma observada na Casa Real" e na presença da nobreza. A partir de então, a vida da Corte alegrou-se, com música acompanhando as refeições e divertimentos em que as próprias damas representavam e cantavam².

D. João V ocupava largas horas do dia com o Secretário de Estado, procurando inteirar-se dos problemas do governo. Todas as semanas era concedida audiência pessoal à nobreza e a qualquer súbdito que necessitasse fazer os seus pedidos ou as suas queixas ao rei. Tal costume, que se mantém nos reinados de D. João V e D. José, aproximava o rei

do povo e contribuía para tornar mais familiar o ambiente da Corte.

A rotina só era quebrada na altura dos aniversários ou das comemorações do dia do santo onomástico dos membros da família real, ou ainda na época do Carnaval. É significativo que a princesa D. Mariana Vitória, nas cartas para sua mãe, se queixe de que a vida na Corte era aborrecida e de que a não deixavam sair, a não ser para acompanhar a rainha nas suas devoções religiosas³.

Quando os reis apareciam em público, as suas equipagens e os seus trajos eram magníficos, sobretudo quando se tratava de festas religiosas. No entanto, parece depreender-se, de acordo com os testemunhos da época, que o cortejo que acompanhava a rainha tinha mais aparato que o do rei, embora D. Maria Ana cumprisse as suas devoções de acordo com certa rotina semanal.

Todas as testemunhas parecem estar de acordo em que tanto a família real como os nobres vestem bem, de acordo com a moda francesa, sendo o guarda-roupa real mesmo excessivamente rico⁴, os seus palácios são bem mobilados, e apresentam-se em público em belas carruagens, puxadas a vários cavalos - seis, no caso do rei e da rainha - e com muita criadagem. D. João V teria pretendido formar uma guarda pessoal devidamente equipada, para o que, como era seu costume, tinha mandado vir figurinos das guardas de corpo dos vários soberanos europeus⁵. Julgamos que as «figuras de convite» da azulejaria portuguesa, alabardeiros

e criados, são fonte importante para o estudo das comitivas nobres.

É partindo destes pressupostos que tentaremos analisar os diversos aspectos das artes decorativas enunciados.

Os palácios do período joanino seriam como ainda hoje se vê em Mafra, ou em palácios da nobreza que podemos considerar de dimensão europeia, como o do Correio-mor, em Loures, constituídos por grandes *enfilades* de salas, comunicando entre si, por forma a criar um efeito grandioso, mas desconfortável e não permitindo a intimidade. Esta é uma característica da Corte francesa de Luís XV que não parece ter tocado a Corte joanina, como também o predomínio social da mulher de origem nobre não se encontra entre nós antes do final do século XVIII. Este facto é importante na definição dos próprios interiores, em que conforme testemunhos da época⁶, não havia convívio entre homens e mulheres, mantendo-se estas à parte, habitualmente sentando-se no chão, em almofadas, podendo ser acompanhadas por elementos do clero, que delas se aproximavam e tinham direito a uma cadeira. Como afirma Helder Carita: "Os hábitos ditos *mouros* da ausência da mulher na vida pública e o seu hábito de se sentar, ainda no século XVIII, em cima de almofadas colocadas em estrados, permitem-nos visualizar toda uma tradição oriental..."⁷. Deste modo, a decoração de interiores não sofreu, ao contrário do que sucedeu em

França, influência do carácter galante do convívio social e parece não ter havido um esforço no sentido de criar salas mais pequenas, mais íntimas e mais confortavelmente mobiladas. Este facto não impede que, de um ponto de vista formal ou estilístico, a moda francesa nos tocassem e é significativo que no Paço da Ribeira existisse um salão decorado por Meissonier, precisamente um dos introdutores do rococó em França, com as suas formas contorcidas, assimétricas, mas "nitidamente inspiradas no barroco italiano"⁸.

Embora tudo isto tenha desaparecido no Terramoto, existe na colecção de estampas da Biblioteca Nacional uma, que representa um tremó (ou aparador com espelho), com a inscrição *Development d'un Trumeau de glace fait pour le Portugal*, assinado *Messonnier Inv. - Huquier Sculp. et ex. rue S.^t Jacques C. P. R.*, que pode corresponder a uma das peças desenhadas para o rei de Portugal por aquele artista francês e executada por Gabriel Huquier⁹.

Também não deixa de ser significativa a presença, nas colecções de estampas encomendadas por D. João V a Mariette, das *Oeuvres de Jean Bérain, Peintre de Decorations et d'Ornements, Et Dessinateur Ordinaire du Cabinet du Roy de France*¹⁰, de que chegou até nós o Tomo segundo¹¹. Na verdade, apesar de ter falecido em 1711, Bérain é um dos precursores da Regência¹².

Do referido livro de Bérain, fazem parte não só ornamentos de interiores, como chaminés, capitéis, frisos,

tectos, mas também móveis, candelabros, relógios, peças de baixela, molduras, etc.

Embora não muito numerosos, também na Biblioteca Nacional encontramos alguns desenhos franceses do final do reinado de Luís XIV (fim do século XVII, inícios do XVIII), que podem ter sido encomendados por D. João V para servirem de modelo a decorações e peças feitas em Portugal, ou serem mesmo a apresentação prévia de peças encomendadas pelo rei. É o caso de Jules-Hardouin Mansart¹³, ou de outros desenhos de autor anónimo, representando por exemplo, fogões de sala¹⁴, ou ainda de peças de mobiliário sacro, que poderão ter influenciado o profano¹⁵.

Uma leitura atenta das descrições dos aposentos da famosa Madre Paula, em Odivelas,¹⁶ mostra-nos que a criação do ambiente assenta na talha dourada, combinada com pinturas, e com panos preciosos, também ornamentados a ouro e na presença dos espelhos; embora estes sejam um elemento constante nas decorações do século XVIII (Regência - Rococó), a presença de molduras de talha dourada confere-lhes ainda um carácter essencialmente barroco. Na verdade, não podemos estar totalmente de acordo com os autores da obra *Mobiliário Artístico Português*, que afirmam que "o móvel português em raros espécimens atingiu o excesso francês dos empregos auríferos, como é igualmente certo que jamais manifestou a riqueza plástica dos grandes móveis de França¹⁷. Se os móveis eram mais simples - e sabemos que mesmo importados eram feitos especialmente de acordo com o

gosto português - enquadravam-se num conjunto dominado pela talha, o azulejo, os panos preciosos, que se tornaria bastante pesado, dominado por cores como os vermelhos (cor de fogo e carmesim), o amarelo, o azul e o verde, combinados com o ouro da talha, dos galões, franjas e passamanes.

Segundo Helder Carita, "os chamados panos de armar para cobrir as paredes ou guarda-portas, os panos de bufete franjados a ouro, as armações de leito, eram elementos itinerantes fundamentais na apropriação do espaço em paralelo com a própria utilização de objectos em prata."¹⁸

Voltando aos textos do século XVIII, verificamos que a parte superior dos aposentos da freira tinha oito divisões, em que os tectos eram decorados com talha e pintura, certamente segundo o esquema dos caixotões pintados com molduras de talha, em uso desde o século XVII.

As divisões eram forradas com panos de cores intensas, ornamentados com passamanes, sanefas de talha dourada, e espelhos, que podiam cobrir toda a parede de relevos e figuras douradas, além de placas de espalho, que eram espelhos pequenos, ligados a uma espécie de castiçais.

Os estofos das cadeiras condiziam com as cores dos panos de armar e o mesmo acontecia com os panos ou docéis que cobriam os leitos, havendo consequentemente uma decoração integrada.

Os móveis continuam a não ser numerosos, numa tradição que remonta ao século XVII, e que prova que entre nós ainda não tinha tido lugar a revolução no sentido do

conforto e da variedade que o rococó representa. Assim, na primeira sala, havia duas papeleiras¹⁹, dois bufetes e uma dúzia de cadeiras de veludo com "braços e pés de talha miuda doirada"²⁰; na segunda sala, dois bufetes, um relógio de parede "que dá horas e tange minuets" e uma dúzia de cadeiras de veludo, todas douradas. Nessa mesma sala, uma varanda envidraçada, igualmente forrada de talha dourada e com o tecto decorado com talha e pinturas, era mobilada com três ou seis tripeças, com pés azuis e ouro, e assento de veludo cor de fogo e ouro, dois bufetinhos (ou mesinhas) de charão negro e uma banca de veludo verde, com pés de charão, cor de fogo e dourado.

O oratório, que comunicava com a igreja através de uma tribuna com cortinas carmesim, ornamentadas a ouro, era todo em talha dourada.

A casa de jantar, "onde comem", tinha uma dúzia de tamboretes dourados, com assentos de veludo, e um bufete de charão negro e ouro, além de oito placas de espelho com molduras douradas.

Um dos quartos - "o camarim da irmã mais pequena" - tinha um "leito da moda" com docel, quatro cadeiras de damasco, duas tripeças, um bufete, "uma caixa de lixa encarnada com pregaria e fechos de prata", uma arca de charão dourada, um espelho com moldura de prata, um espelho de vidro e dourado, e duas placas (espelhos pequenos).

O quarto de Madre Paula e Maria da Luz tinha dois escritórios de charão negro e dourado, com pés e alçados de

talha dourada, dois bufetes dourados, dois espelhos e oito placas de espelho douradas, um relógio de parede "que dá horas e tange minuets", uma dúzia de cadeiras com pés e braços de talha dourada, leito com docel e uma lâmina de prata dourada com santos em ouro maciço, sendo a cama da outra irmã idêntica, mas sem a lâmina de prata; à cabeceira, estava um bufete de charão dourado.

O "gabinete, em que se touca Paula", divisão que poderemos associar ao *boudoir* francês, posto em moda no século XVIII, apresentava quatro tripeças com pés de charão azul e dourado e assento de veludo, uma arca igualmente de charão azul e oiro, uma arca de lixa negra, com pregaria e fechos de prata, um espelho e seis placas de espelho, um bufete de charão, com cobertura de cambraia com rendas. Também Maria da Luz tinha um gabinete com idênticas decorações.

A última sala que era a maior - funcionando possivelmente como salão nobre - tinha dois escritórios de charão azul e dourado, dezasseis placas de vidro, uma dúzia de cadeiras de veludo azul com mãos douradas, um relógio de parede, que, como os outros "dá horas e tange minuets", dois espelhos muito grandes e dois bufetes dourados.

Nas escadas e corredores, havia lampeões de cristal na parede e todas as portas eram protegidas com reposteiros. Os tectos eram decorados com estuque dourado.

O andar inferior da residência, que funcionaria como área de serviços, tinha sete divisões, numa das quais

estavam dezoito caixões de lixa negra com pregos de prata, completamente cheios de peças de prata e muitas arcas de roupa. Do pessoal, faziam parte nove criadas.

Tinha duas cozinhas, uma particular e outra no claustro do convento, com os respectivos tremos de cobre.

De todo este luxo, restam apenas os azulejos da cozinha e de outras divisões, que foram transferidos para o convento, quando da demolição da chamada "torre da Madre Paula", em 1945, embora grande parte dos aposentos devam ter desaparecido logo em 1755²¹.

De acentuar que nesta descrição são nulas as referências ao azulejo, que parece concentrar-se nas áreas funcionais da residência - cozinha, escadas e corredores.

Entre as peças de mobiliário, algumas terão subsistido, como as secretárias ou papeleiras em charão negro e dourado, trabalho inglês de cerca de 1720²², decoradas com chinesices, com espelhos de cristal bizelado e gravado, nas portas do alçado, e, no interior, desenhados, enlaçados os nomes de D. João V e D. Paula. Existe um exemplar idêntico ao que esteve na Exposição *Triomphe du Baroque*, tratando-se de uma encomenda expressamente feita pelo rei para oferecer à irmã Paula Teresa da Silva.

Destes documentos, podemos concluir que o mobiliário básico é constituído por bufetes, escritórios e assentos (cadeiras, tripeças e tamboretas), além das arcas e leitos. A abundância de assentos parece indicar uma mudança no sentido da procura do conforto e um abandono do hábito das

damas se sentarem no chão. Também a presença de três leitos vai contra a afirmação de Helder Carita de que o leito era "uma peça de excepção na casa, mesmo na mais alta nobreza, deitando-se as pessoas normalmente em estrados ou simplesmente em cima de esteiras"²³.

Um aspecto importante é o aperfeiçoamento do mobiliário pintado de «charão» ou acharoadado, de preferência vermelho, retocado a preto e ouro, à imitação dos objectos que vinham da China²⁴. Deste gosto é exemplo uma secretária-oratório, datável do 1º quartel do século XVIII, e também presente na exposição *Triomphe du Baroque*²⁵. Pela presença do brasão coroado com as armas reais portuguesas, deduz-se ter sido também uma encomenda real. Neste caso, a qualidade do trabalho aponta para a autoria de Gaspar Ferreira e Manuel da Silva, autores das estantes da Biblioteca de Coimbra. Este móvel como o da Madre Paula denotam também o gosto pelas «chinesices», capítulo particularmente grato ao rococó europeu.

Nos dias de festa, as portas dos armários abriam-se mostrando pratas e porcelanas, ou, como no último exemplo dado, um oratório com cenas da Paixão de Cristo.

As cómodas ainda não aparecem nos aposentos da Madre Paula, guardando-se roupas e pratas em arcas.

É ainda de salientar, segundo Helder Carita, "a riqueza incontestável em objectos itinerantes, baixelas e peças de prata, porcelanas chinesas e da Companhia das índias, constituindo, principalmente a prata, o investimento

maior de uma casa"²⁶. Isso mesmo se verifica também nos aposentos da Madre Paula, onde para além dos "dezoito caixões de lixa negra ... todos cheios de prata, com que fez uma copa e sobejou muita, porque dizem são três baixelas"²⁷, vamos encontrar nas diferentes salas, espelhos de prata e serpentinas de prata, e, nos quartos, grande número de peças também de prata; no da "irmã mais pequena", "muita quantidade de brincos e aviamentos tudo de prata doirada", além de "prato e jarro, escovas, thesoura, salva, pucaros, campainha e todos os aviamentos de toucador de prata"...e "bispote de prata"²⁸; em cima do bufete, estavam "dois pratos de Alemanha de prata doirada". No quarto da Madre Paula, estava à cabeceira um bufete com um "prato de prata grande, de Alemanha, e dois bispotes do mesmo"; no quarto de tocar, ou *boudoir*, uma arca com dois pratos de prata e um bufete em que estavam, além de um espelho com molduras de prata, "todos os aviamentos de prata, caixas, prato, jarro, salva, castiçal, copos, fructeiros, thesouras, campainha, escovas, e tudo ...de prata"²⁹. O mesmo acontecia no gabinete de Maria da Luz. Entre as camas, havia duas pias de prata para água benta.

A todos estes adereços se acrescentaria a célebre banheira que César de Saussure descreve - e que não teria chegado a ser entregue, por razões de ordem moral e religiosa - feita pelos ourives Crespín, então residentes em Londres. Era uma magnífica peça de prata dourada, suportada por três delfins, com o exterior decorado com baixos-relevos

com temas mitológicos - «Diana e Acteión» e «Perseu e Andrómeda». Na parte mais larga, elevava-se um Neptuno com o tridente; do interior, correspondendo aos delfins, saíam três sereias, que se debruçavam no rebordo³⁰. Esta verdadeira peça de escultura em prata, dá-nos uma ideia da magnificência das obras encomendadas por D. João V a ourives e prateiros estrangeiros. É curioso notar que na obra de Reynaldo dos Santos e Irene Quilhó sobre ourivesaria portuguesa, não é referido nenhum ourives português trabalhando em Lisboa na época joanina³¹.

Se os aposentos da Madre Paula nos são cuidadosamente descritos, é mais difícil ter uma ideia precisa de como seriam os interiores do Palácio da Ribeira. Não nos chegou qualquer descrição nacional, sendo os estrangeiros que visitaram Portugal na época, mais impressionados pela situação excepcional do palácio em relação ao rio e falando de forma genérica nas suas riquezas; por outro lado, a maior parte não teria acesso aos aposentos reais³².

Tudo o que podemos reconstituir é assim limitado ao que podemos inferir das encomendas reais e de informações dispersas que nos chegaram. Já noutro capítulo nos referimos especificamente às obras de ampliação feitas no palácio e à participação do pintor régio Quillard na decoração das novas salas³³. Tapeçarias e azulejos completavam a decoração das paredes. Júlio de Castilho fala-nos de "salões... colgados de razes e guadamecins, e mobilados de tudo quanto a

invenção de marceneiros,, entalhadores, douradores e escultores produzia do melhor. Para as Câmaras e salas do Paço da Ribeira, mandava a Pérsia os seus tapetes elegantes, e engenhavam adornos os primeiros pintores europeus"³⁴. São belas frases, verosímeis, mas especulativas. Ao certo, sabemos o que nos diz António Caetano de Sousa, acerca de tapeçarias baseadas em desenhos de Rafael, Ticiano e Rubens, entre outros - algumas das quais arderam no incêndio do Paço, em 1745, segundo nos informa D. Mariana Vitória³⁵-móveis, porcelanas da China e baixelas de prata³⁶.

Pelo mesmo autor, visualizamos a chegada de D. Maria Ana de Áustria, em que reis e infantes se sentaram em cadeiras de espaldar, enquanto D. Luisa, filha legitimada de D. Pedro II se sentava numa almofada, o que está perfeitamente de acordo com a etiqueta das cortes europeias e a hierarquia dos assentos nelas praticada. Sabemos igualmente, que a Rainha trouxe uma cama da Holanda, zona onde na época trabalhavam artífices de origem francesa, por razões de ordem religiosa³⁷. De facto, a revogação do Édito de Nantes, em 1685, levou à Holanda os huguenotes franceses, que aí desenvolveram o mobiliário barroco, dourado, ornamentado com cariátides e putti e grinaldas de flores magnificamente entalhadas³⁸. Infelizmente não temos qualquer descrição da cama da rainha.

Por documentos da época, já publicados, temos informação de um conjunto encomendado em Bruxelas por D. Luis da Cunha, ao tapeceiro Urbain Leyniers, do qual

constavam um docel, um pano para cobrir o bufete e outro para cobrir a cadeira, além de um tapete para o estrado³⁹. Este trono foi feito segundo cartões de J. Van der Heyden e foi tecido durante o período de associação entre Urbain (+ 1747) e seu filho Daniel; estava terminado em Janeiro de 1731⁴⁰. Por carta de D. Luis da Cunha, sabemos que a obra foi considerada ao nível das produzidas na Manufatura dos Gobelins, sendo tecida a ouro e prata, pelo que D. Luis da Cunha se mostrava preocupado, porque a ser colocada na Sala dos Embaixadores, poderia ser alterada pelo ar do mar⁴¹.

Segundo documento da época, igualmente publicado, neste trono representavam-se a Coroa e as armas reais, sustentadas por Marte e Palas Atena, sentada sobre um troféu de guerra num arco triunfal, o que significava que a Casa Real Portuguesa, sempre vitoriosa, era secundada pela força e alta Sabedoria, guerreira. Mais acima, estavam, de cada lado, a Justiça e a Liberalidade, com os respectivos símbolos. Nas nuvens, a Fama divulga a glória e magnificência do rei de Portugal, rodeada de génios, que seguram os símbolos do poder (ceptro, espada, globo) e aos pés, o troféu dos vencidos na escravatura. No estrado, que estava sob os pés do rei, estavam representadas as heresias e os vícios, com a inscrição *Ponam Innimicos tuos Scabellum pedum tuarum Phsal: 109*. Na cercadura do espaldar do docel, estava uma estrela luminosa no firmamento, com a inscrição *A summo Coelo egresis ejus par*, alusiva à linhagem real. Do lado direito, um braço nas nuvens segura um ceptro, com a

inscrição *fecit potentiam in brachio suo cant*, indicando o poder e a força invencível do rei; do lado oposto, um navio sobre as ondas e o Sol levante e poente, com a inscrição *A Solis ortu usque ad occasum psal 112*, para significar que o poder do rei se estende das Índias Orientais às Ocidentais. Em baixo, do lado direito, via-se um símbolo representando o reino de Portugal com a inscrição *fundamenta eius in Montibus Sanctis psalm. 86* e, do lado oposto, relâmpagos e raios saindo do céu com a inscrição *turbabuntur gentes et timebunt psalm. 64*, o que simboliza o poder do rei face aos inimigos do Estado e da Religião. No brasão do docel, estava a Providência divina, segurando a Coroa sobre a cabeça de sua Magestade, velando pela conservação da sua coroa, com a legenda *exce constituit te super gentes et super gentes et super regna Jerem: Cap. 1⁴²*.

Esta pormenorizada descrição mostra-nos que o espírito que presidiu a esta decoração é exactamente o mesmo que encontramos nas decorações alegóricas das architecturas efémeras, levantadas em Lisboa por ocasião dos casamentos de D. João V e, mais tarde, de D. José, como o que preside à decoração dos coches das embaixadas ou mesmo das decorações fúnebres, realizadas quando da morte do rei. Figuras mitológicas, alegóricas, símbolos e versículos bíblicos reúnem-se para exaltar o poder do rei de Portugal.

Por uma carta de D. Luis da Cunha, conhecemos outra série de tapeçarias, encomendadas em Bruxelas, em 1727: a primeira representava as funções militares, "em grandes

figuras pintadas por Honds", sendo de Vost o tapeceiro encarregado de a executar; a segunda representava a «História de Aquiles» e era executada por Vermillion. A terceira, representando a «História de Telémaco», foi encomendada a Urbain Leiniers, porque os outros tapeceiros não se comprometiam a acabá-la tão depressa quanto o rei pretendia. Supomos que estas peças estão relacionadas com as obras feitas no Paço por Canevari e se destinariam a ornamentar os novos aposentos. A quarta tapeçaria, representando temas da «História Sagrada», era idêntica à que Vermillion fez para o eleitor de Colónia, com as armas no meio das cercaduras, pelo que D. Luis da Cunha pediu para Lisboa, um desenho das armas reais⁴³.

Além destas peças, especificamente encomendadas para o rei de Portugal, D. Luis da Cunha procurava também tapeçarias já prontas nos diferentes tapeceiros, tendo encontrado, na manufatura de Vort, uma, quase pronta, representando os Meses do Ano, à qual se enriqueceu a cercadura⁴⁴. Informava também que Leiniers dispunha de outra tapeçaria, em Paris, mas considerava-a demasiado barata, para ser do gosto do rei de Portugal, mas de tal juízo foi encarregue Francisco Mendes de Góis.

Documentos de 1723 mostram-nos que nesse ano se realizavam, na manufatura dos Gobelins, tapeçarias para o rei de Portugal, tecidas a lãs, seda, ouro e prata⁴⁵. Esta manufatura manteve, até 1750, a tradição dos grandes panos de armar de tema heróico, que agradaria à Corte Portuguesa.

Todas estas encomendas, que continuam até aos primeiros anos da década de 30, destinavam-se, segundo carta de Diogo de Mendonça Corte Real para Francisco Mendes de Góis, datada de 13 de Maio de 1727, a armar não só "o Palacio desta Corte, mas tambem os outros que estão fora"⁴⁶. A mesma carta dá instruções precisas quanto às dimensões das tapeçarias - "ao menos dezouto palmos de alto"; por outro lado, que a "Roda seja grande" de modo a armar "toda a Caza", porque - o que é de sublinhar para entendermos como se decoravam as salas - "senão uza pintar parte das paredes nem tomalas com os Relogios como se faz na França"⁴⁷. De seguida, são encomendadas seis armações, duas segundo desenhos de Rafael («As Varandas do Vaticano» e «Páris e Helena»), outra com desenho de Giulio Romano, portanto artistas do século XVI, enquanto duas outras têm desenho de franceses quase contemporâneos, como Jouvener (Jouvenet, 1644-1717) e Coypel (1661-1722), encarregues, respectivamente do Novo e do Antigo Testamento. Finalmente, a sexta armação, representando as «Índias Orientais e Ocidentais», seria pintada por Holandeses⁴⁸. Insiste-se ainda na compra de tapeçarias já prontas, com as medidas referidas e boas cercaduras, mesmo que o desenho não fosse de Rafael ou Giulio Romano. É também de destacar esta preferência pelo maneirismo italiano, que com o seu desenho bem contrastado serviria bem os processos da tecelagem.

É àquela sexta armação que se refere, muito provavelmente, um outro documento, constante das cartas de

Melchior Macanas a Francisco Mendes de Góis, de 1725 a 1736, onde são referidas seis peças de tapeçaria, realizadas na manufatura dos Gobelins por um tapeceiro de nome Ians, e representando "ce qu'il y a de plus curieux dans les jndes orientalles et occidentales"⁴⁹. Um facto a salientar é ser este conjunto acompanhado de móveis a condizer, "dans le même gout des jndes et fond de soye", de que faziam parte "deux canapes", "deux portieres", "10 fauteuils" e "un Ecran aussy a fond de soye dans le meme gout"⁵⁰. Este é dos poucos documentos em que são referidas peças de mobiliário.

As tapeçarias do Paço da Ribeira arderam em parte, no fogo de 1745, e as restantes desapareceram com o Terramoto. No entanto, nos outros Paços, várias subsistiram, como é o caso das existentes em Vila Viçosa, de que é exemplo a série «História de Alexandre» da manufatura de Aubusson, segundo desenho de Charles Lebrun, datável de inícios do século XVIII⁵¹.

Quase todos estes documentos referentes a encomendas feitas em Paris ou nos Países Baixos são praticamente omissos no que respeita a mobiliário, pelo que será de supor que este era, em grande parte, feito em Portugal, ainda que, por vezes, com estofos importados de França, nomeadamente dos Gobelins.

Este facto explicará o desenvolvimento desta arte de forma a permitir a definição de um «estilo joanino».

Os estudos baseados em documentação da época, entre os quais inventários dos bens das casas nobres, relações de

dotes, testamentos e outros⁵² mostram que, nos meados do século XVIII, "ainda o mobiliário era considerado mais pela função utilitária que desempenha nas habitações do que pela decorativa que só a segunda metade desse século veio valorizar"⁵³. De facto e como pudemos verificar quer pelas descrições dos aposentos da Madre Paula, quer pelas encomendas feitas por D. João V em Paris, o luxo das habitações portuguesas estava nos tecidos ornamentais. Só nos meados do século este gosto foi decaindo e os móveis foram "ocupando a pouco e pouco a função decorativa que os revestimentos das paredes iam perdendo"⁵⁴.

No entanto, e segundo o estudo já tradicional de Nogueira de Brito⁵⁵, "a enumeração de várias peças do mobiliário do século XVIII saídas e imaginadas nas oficinas portuguesas" prova "que foi abundantíssima a produção nacional de móveis durante todo esse século"⁵⁶.

Um estudo do mobiliário joanino abrange o período que vai da subida ao trono de D. João V, em finais de 1706, até 1749, data da publicação de uma pragmática em que não só são proibidas as importações de móveis do estrangeiro, mas também se limita o uso do ouro e da prata, ainda que o ouro seja falso, só podendo ser douradas ou prateadas as molduras dos espelhos, painéis, placas e pés de bufetes, limitações que terão efeito no mobiliário da época de D. José.

Tal estudo deve ter também em consideração as relações internacionais de Portugal, pelo que se é levado, actualmente, a pôr de parte a ideia, sustentada por muitos,

de que o «estilo D. João V» era uma versão do «Luis XIV». Na verdade, o reinado inicia-se em plena Guerra da Sucessão de Espanha, sendo a paz com a França só assinada em 1713, já no final do governo do Rei-Sol. Por outro lado, o regresso a Portugal, em 1693, seis anos depois da morte de Carlos II, de Catarina de Bragança, com a sua mobília inglesa, de que faziam parte "muitas cadeiras à inglesa"⁵⁷, e o próprio tratado de Methuen, assinado em 1703, determinaram, no final do reinado de D. Pedro II e nos inícios do de D. João V, um predomínio da influência inglesa⁵⁸. Mobiliário britânico foi exportado para Portugal em 1710, 1720 e 1730⁵⁹.

Na verdade, este mobiliário tinha raízes francesas, na medida em que Carlos II tinha estado exilado na Corte francesa e, quando regressou a Inglaterra, mandou vir "artistas estrangeiros, holandeses e franceses, com os quais os marceneiros ingleses iriam aprender técnicas novas", vindo a surgir, no final do século XVII o ebanista de qualidade, o *cabinet-maker*⁶⁰. Dá-se também em Inglaterra, nesta época, uma diversificação das peças de mobiliário, adaptada a uma vida mais requintada (vitrinas, mesas de jogo, bibliotecas, escrivaninhas, relógios de caixa alta e baixa e cadeiras variadas, estofadas ou não).

O sucesso destes móveis em Portugal foi tão grande que os fabricantes ingleses desenvolveram uma exportação maciça para o nosso país, criando para o efeito um mobiliário adaptado ao gosto português, com a talha mais pesada, a madeira mais fraca, normalmente acharoadada, sendo o

vermelho a cor preferida, e com assentos de palhinha, que nesta época tinham sido postos de lado em Inglaterra. Por documentos do «Public Record Office» de Londres, conhecem-se os montantes em mobiliário exportado para Portugal, sendo os números mais altos os de 1700; mesmo assim, em 1710 compraram-se 140 cadeiras e gastou-se £329 em espelhos, enquanto em 1720, pagámos por cadeiras £600 e por espelhos £817⁶¹. Cerca de 1745, esta exportação tinha cessado, mas uma das razões fundamentais é que os nossos marceneiros já executariam boas cópias dos modelos ingleses, que satisfaziam completamente a clientela. A outra razão, pensamos que é, de facto, uma viragem para a França, donde eram importadas peças requintadas de gosto rococó (espelhos, tremós, relógios).

Para Carlos da Silva Lopes, "certos elementos decorativos do estilo D. João V, - por exemplo, os pés de garra -, devem provir dos móveis britânicos do período *Queen Anne*"⁶². Não podemos no entanto esquecer, que, como dissémos, muitos artistas franceses emigraram para a Holanda por razões de ordem religiosa (revogação do Édito de Nantes) e que a importação de móveis da Holanda deve ter sido um veículo de introdução em Portugal do móvel francês «Luis XIV». Mais tarde, restabelecidas as relações diplomáticas com a França, foi o mobiliário «Regência» e o «Luis XV», sobretudo nos motivos ornamentais, que influenciaram o móvel joanino.

A época joanina traz inovações no mobiliário, quer a nível do tratamento decorativo dado a móveis tradicionais, quer a nível da diversidade dos móveis utilizados, que se amplia a partir do segundo quartel do século. António de Aguiar estabelece uma divisão entre móveis de descanso, de que existem duas variedades principais - os de assento e os de repouso -, móveis de utilidade - arcas, cofres, caixas e caixões, armários, papelerias, escrivaninhas, bancas, bufetes e cómodas, com excepção destas, formas já utilizadas no século XVII; e finalmente os móveis de conforto, de que fazem parte os espelhos e os tremós com bancas e vidros, feitos em França⁶³. Foi, de facto, neste último tipo que devem ter dominado as importações, depois proibidas em 1749.

Os móveis portugueses eram normalmente fabricados em pau santo ou pau preto, que pode surgir nos documentos indicado como «madeira do Brasil» ou «madeira de fora»; móveis mais preciosos podiam ser feitos em madeiras mais ricas como o ébano, usado nas chamadas «camas imperiais». Os móveis eram frequentemente pintados, imitando o charão, pelo que são designados de «acharoados»; neste caso, a madeira mais habitual era o castanho⁶⁴. O «acharoadado», no dizer de Arthur de Sandão, um dos especialistas do mobiliário português, autor de uma monografia e outros estudos, harmoniza "estático e dinâmico, mímica e atitudes, símbolos e personagens, num ambiente misto de oriental e europeu. A emoção atinge orgia com a cor vermelha; a tranquilidade prende-se a tons escuros, verde ou azul-negro de

preferência"⁶⁵. Além disso, a popularidade do acharoadado toca o mobiliário eclesiástico - cadeiras, órgãos, estantes - como o civil - armários, cadeiras, papeleiras, oratórios. A presença deste mobiliário está bem patente, como vimos, nas descrições dos aposentos da Madre Paula, portanto em meios próximos da Corte, mas o móvel pintado foi igualmente popular em zonas de província.

Dos móveis de assento, existe grande diversidade: cadeiras de espaldar, cadeiras rasas ou chãs (sem espaldar e sem braços), tamboretas, bancos (assentos colectivos), canapés (modelo introduzido no século XVIII). As cadeiras de espaldar eram o assento mais nobre, utilizado pelo rei e infantes⁶⁶ e a profusão de cadeiras existentes nos já citados aposentos de Madre Paula, mostra que o hábito dos estrados alcatifados, onde, sobretudo as senhoras, se sentavam em almofadas, tendia a desaparecer.

Devemos a Augusto Cardoso Pinto uma notável monografia sobre *Cadeiras Portuguesas*, que nos dá uma evolução dos assentos em Portugal, com especial destaque para a época joanina⁶⁷. Segundo este autor, que justamente seguimos, no início do reinado de D. João V, estava em moda "a cadeira de espaldar alto, torneada e guarnecida de couros artisticamente cinzelados"⁶⁸, que bem contrastava com as paredes forradas de azulejo. Esta cadeira não desapareceu durante o século XVIII, podendo ser enriquecida por capas móveis de tecidos mais ou menos ricos (damascos ou veludos, com franjas). Mas as influências estrangeiras provocam uma

alteração neste estilo de mobiliário de linhas direitas, embora animado pelos «tremidos» e «torneados», que é substituído por móveis de carácter mais plenamente barroco, de estilo "baseado no princípio da combinação de curvas e contra-curvas, de superfícies ondulantes e perfis contorcionados"⁶⁹.

Uma das características da cadeira joanina é a "forma ondulante das pernas cujo perfil se desenha em linha curva saliente na parte superior, inflectindo depois em contra-curva para avançar de novo até rematar no pé"⁷⁰, a que os franceses chamam *en cabriole* e os ingleses *cabriole leg*. No entanto, a forma inglesa apresenta, na parte superior, junto ao aro, um engrossamento ou joelheira, e daí para baixo adelgaça-se até ao pé. Esta é a forma mais usada em Portugal até final do reinado de D. João V, época em que surge a forma francesa que se mantém no reinado de D. José. Isto não quer dizer, como alguns historiadores do mobiliário chegaram a fazer crer, que a nossa cadeira joanina seja uma variante da cadeira *Chippendale*, na medida em que Thomas Chippendale nasceu em 1718 e se limitou a fabricar e difundir, através do seu álbum de modelos *The Gentleman and Cabinet Maker's Director*, cuja 1ª edição é, aliás, de 1754, um tipo de cadeiras que já era usado em Inglaterra⁷¹.

Foi de Inglaterra, consequentemente, como bem sintetiza outra especialista do mobiliário, Maria Helena Mendes Pinto, que nos veio "a perna galbada, o joelho hipertrofiado decorado ou não com folhagem de acanto ou

conchas estilizadas, o pé de bolacha, em bola envolvida por garra de leão, mais tarde substituída por pata de palmípede e por garra de ave de rapina. E ainda o «pé em sapata»⁷², cujo remate lembra uma biqueira de sapato.

Esta influência não impede que o nosso mobiliário conserve a sua originalidade própria. Assim, segundo a já citada obra de Augusto Cardoso Pinto, a «cadeira de sola» fixa-se numa fórmula que é "uma das mais felizes criações da marcenaria nacional e expressão genuína do estilo D. João V: a esbelta cadeira sem braços e de espaldar esguio airosamente lançado, que na parte superior alarga em curvatura para rematar por um cachão recortado em arcos de círculo, esculturado de volutas afrontadas e finos concheados"⁷³.

No entanto, embora os revestimentos estofados fossem preferidos, por mais cómodos e vistosos, a cadeira de couro nunca desapareceu totalmente durante o século XVIII.

Estas cadeiras de aparato eram revestidas a damasco e veludo, sendo preferidas as cores vermelha, carmesim e verde; outras podiam ser revestidas a tapeçaria, das manufacturas francesas dos Gobelins ou de Aubusson e Beauvais. Também havia cadeiras de aparato decoradas com talha *rocaille* e joelheira saliente.

Um tipo de cadeira que se expande em Portugal no tempo de D. João V é mais especificamente inglesa, tendo a sua origem numa cadeira *Queen Anne*. Também segundo Cardoso Pinto, apresenta "espaldar de lados quase direitos ou

ligeiramente encurvados, por vezes em linha quebrada num ou mais pontos, dobrando em cotovelo nos cantos do cachão, e dotado de larga tabela lisa, apenas recortada em forma de urna ou balaústre, e pela planta do assento de ilhargas rectas ou onduladas, mas sempre com os cantos da frente em arco de círculo. As pernas têm o galbo da curvatura pouco acentuada, sobretudo nos exemplares sem braços, assentando em pés de bolacha ou sapata. A decoração ... limita-se a um concheado a meio da aba recortada e ondulada e a idênticos ornatos ou mais vulgarmente a folhas de acanto nas joelheiras das pernas, motivo que também aparece nos pés. A culminar o cachão ... o ornato em forma de concha ou feixe de plumas geralmente ladeado de floridas grinaldas"⁷⁴.

Outra cadeira também presente no mobiliário joanino é a que foi criada ainda no período *Queen Anne*, mas se divulgou graças a *Chippendale*. Trata-se de uma cadeira cujo espaldar tem forma trapezoidal, sendo o "cachão encurvado em forma de arco de besta com as extremidades enrolando em voluta ou rematando por uma espécie de orelha que em muitos casos é ornada de folhagens"⁷⁵. É nestas cadeiras que surgem tabelas ornamentais vazadas ou vazadas e entalhadas. O ornato pode apresentar, no dizer de Cardoso Pinto, diversas formas: "dois oitos cruzados com um losango sobreposto; ... vazamentos em meia-lua; ... fenestrados góticos em andares com a disposição de 1, 2 e 3; e as que imitam um entrelaçado de fitas (*ribbon-back chairs*)"⁷⁶. Estas últimas revelam influência francesa do estilo «Luis XV».

Outro tipo de móveis de repouso, que mereceram um estudo específico são os leitos e camilhas⁷⁷; importante desde já salientar que no século XVIII *cama* era o conjunto formado pela colchoaria e tecidos de ornamentação e conforto, enquanto *leito* era a respectiva estrutura de madeira ou metal, pelo que os «leitos da moda» dos aposentos da Madre Paula eram certamente peças de mobiliário que mostram que em 1723 estava posta de parte a moda de dormir em estrados.

Parece ter havido, no início do reinado, tendência para importar os leitos da Holanda, dado que, como já vimos a propósito da chegada da Rainha D. Maria Ana de Áustria, segundo José Soares da Silva⁷⁸, D. João V tinha-lhe encomendado na Holanda um leito com respectivas armações, as quais, no dizer do gazetista, eram tão ricas que não deixavam ver a matéria de que o leito era feito. Outro facto, referido por Silva Nascimento, é o de ter o Infante D. Manuel usado como pretexto para levantar a quantia de 26000 cruzados e transferi-los para Amsterdão, o pagamento de um leito rico vindo da Holanda, quando afinal pretendia sair discretamente do reino, como o fez em Novembro de 1715⁷⁹.

Tal como acontece em relação às cadeiras, também no início do século XVIII, se mantêm tradições do período anterior, como a dos leitos de torneados, que, no entanto, apresentam uma nova linha de recorte na cabeceira.

A primeira inovação deve ter sido o aparecimento do espaldar maciço; outra transformação é a substituição das pernas torneadas por pernas curvas, "de joelheiras entalhadas, terminadas em pata ou bola e garra"; sobre estas, "erguem-se colunas mais adelgaçadas, e elegantes, caneladas verticalmente, estriadas ou torneadas em espiral, intercaladas de nós guarnecidos de talha ou simples anilhas de latão dourado"⁸⁰. As cabeceiras terminavam em "feixes de plumas".

No século XVIII, há tendência para desaparecer o dossel, que se mantém nas camas de aparato, como vimos nos aposentos da Madre Paula. Nos leitos sem dossel dão-se modificações estruturais: "o prolongamento das duas pernas ligadas à cabeceira" integra-se no espaldar, partilhando do seu recorte e decoração, e os outros dois encurvam-se e diminuem de altura.

Silva Nascimento estabelece dois períodos para os leitos joaninos: na primeira fase, a talha da cabeceira é distribuída simetricamente em torno de um motivo central; na segunda, sob influências do estilo Luis XV, as cabeceiras são decoradas com motivos assimétricos.

Além dos leitos, havia outros tipos de móveis de repouso, que lhes estão próximos de um ponto de vista funcional e decorativo: são os espreguiçeiros ou camilhas de couro, usados para um repouso diurno, e os leitos de campanha, com as pernas em X ou tesoura, desmontáveis e transportáveis.

Não se conhecem os leitos reais do Paço da Ribeira, destruídos pelo Terramoto; seriam certamente do tipo de leito com dossel e a cabeceira decorada com lâminas de prata e ouro.

No entanto, chegaram até nós alguns desses leitos, pertencentes à alta nobreza, como o dos Condes de Sabugal, reproduzido por Nogueira de Brito em *O Nosso Mobiliário*⁸¹, em ébano, tendo a cabeceira ornamentada de prata lavrada e pinturas e, no coroamento, as armas dos Condes.

Outras camas de aparato se conhecem: são os chamados leitos imperiais, como a cama pertencente à Casa de Cadaval, reproduzida no vol. III da *História da Arte em Portugal*⁸², em madeira de ébano e pau santo, decorada a latão e prata cinzelada. Segundo Bernardo Tavares e Távora, esta cama pode ter sido feita no século XVII, dadas as características da decoração em prata, mas estava ainda em bom estado em 1759⁸³. Conhecem-se outras camas imperiais, através dos inventários feitos por ocasião da perseguição do Marquês de Pombal aos duques de Aveiro e aos Távoras: um catre dos duques de Aveiro e uma cama da casa de Távora e Atouguia, em ébano, "com espaldar de treze balaústres com molduras e releixos (anéis) de latão dourado e quatro travessões guarnecidos de chaparia de prata arrendada e lavrada, pregada com preguinhos do mesmo metal"⁸⁴. As pernas e colunas do docel eram igualmente torneadas. Segundo o mesmo autor, que se baseia no regimento das corporações de ofícios, estas camas ainda eram fabricadas em 1768⁸⁵.

Entre as outras peças de mobiliário, umas continuam a tradição seiscentista, como os armários de dois corpos com almofadas entalhadas ou acharoados, com pinturas; outras seguem os novos modelos que surgem na Bélgica e Holanda, como as cómodas, secretárias e estantes-papeleiras, em que, por vezes, o corpo superior apresenta um oratório em vez de estante. Segundo Irene Quilhó⁸⁶, as cómodas de D. João V apresentam frequentemente "ligeira barriga modelada no corpo e às vezes levemente onduladas nas ilhargas, algumas reforçando os ângulos com o relevo da talha". O nosso mobiliário deste período, tal como o inglês, valoriza a madeira - noqueira, castanho e sobretudo pau-santo - não utilizando, como o mobiliário francês uma sobrecarga de bronzes; estes limitam-se à ferragem dos puxadores e espelhos das gavetas.

No final do reinado de D. João V, aparecem as decorações de concheados, ao gosto *rocaille*.

Também as mesas se diversificam ao longo do reinado: mesas de jogo e encosto, inspiradas no mobiliário *Queen Anne* ou *Georgiano*, curvas nos ângulos, com pernas arqueadas terminadas em pés de garra, sapata ou bolacha; outras, para o serviço do chá, tinham um tabuleiro circular, moldurado como uma salva ou circundado por uma grade de bilros e base trípode ou de «pé de gallo». Um dos conjuntos mais notáveis de mobiliário joanino é, segundo Irene Quilhó, o realizado para o palácio da Quinta das Lapas, construído pelo primeiro Marquês de Alegrete, de que faziam parte uma mesa de abas,

com concheados e folhagem de ouro sobre laca verde, duas cadeiras, doze cadeiras de braços, dois canapés de três lugares e uma mesa de encosto; os móveis de assento eram condizentes, em noqueira negra com talha dourada sobre laca verde.

Enquanto as cómodas são usadas nas salas de receber e nos quartos de cama, continuam-se a usar baús e arcas, para guardar as roupas de casa e as pratas.

Desde o início do século XVIII que os relógios passaram a ter especial importância nos interiores parisienses. Esta importância crescente, que se vem a reflectir em Portugal, no reinado de D. João V, encontra uma dupla justificação no progresso das ciências e no coleccionismo de obras de arte, já que as caixas dos relógios se notabilizavam pelo requinte e a beleza⁸⁷.

A descrição várias vezes referida, dos aposentos da Madre Paula, mostra-nos a presença de relógios de repetição, que tocavam minuets. Na «Gazeta em forma de carta», José Soares da Silva informa-nos que, entre outros presentes, o Núncio ofereceu aos reis dois relógios grandes, de prata e ouro, um deles de forma piramidal, com uma imagem da padroeira de Portugal, Nossa Senhora da Conceição, por cima, e que indicava as horas, as luas, os meses e os dias⁸⁸.

Relógios aparecem como complemento da decoração, em retratos de aparato, como o do príncipe do Brasil, D. José, por Pierre Antoine Quillard, de cerca de 1728⁸⁹, o de D. Tomás de Almeida, Patriarca de Lisboa, de Vieira Lusitano⁹⁰,

ou ainda o de D. Luis Carlos de Meneses, 12 Marquês de Lourical, feito por Pompeo Battoni, em 1781, a partir de um retrato sobre cobre de Jean Raoux, pintado em Paris, em 1721⁹¹.

Um documento de 1739 refere que o rei tinha encomendado, para seu uso pessoal, um relógio de ouro de repetição, com mostrador de esmalte branco, feito pelo mestre parisiense Julien L'Roy⁹².

Outro mestre parisiense que enviou relógios para Portugal foi Toussaint Le Noir, de quem existe um no Palácio das Necessidades, em estilo «Regência», revestido a tartaruga e metal amarelo (*Marqueterie Boulle*). Embora Toussaint Le Noir estivesse activo desde 1730, este relógio apresenta um C coroadado, que foi usado em todas as obras de metal entre 1745 e 1749, pelo que deve ser datado deste período⁹³, sendo com grande probabilidade encomendado propositadamente para o palácio das Necessidades.

Baixelas

Mais importância que o mobiliário, embora na sua maior parte também desaparecidas com o Terramoto, parecem ter tido as peças de prata, durante a época joanina. Elas substituíram mesmo as faiânças, quer na Corte, quer nas casas nobres, provocando a decadência da cerâmica.

Se a ourivesaria e prataria sacra sofreram influências da arte italiana, quer através dos trabalhos de Ludovice, quer das pratas importadas de Itália para a Patriarcal, e, na década de 40, para a Capela de S. João

Baptista, e que a seu tempo referimos, a prataria profana, constituída sobretudo por baixelas, é de origem inglesa e francesa, conforme os documentos no-lo atestam⁹⁴.

Apesar de tudo, o gosto italiano devia imperar, visto que o rei tomava sempre em consideração os pareceres daquele que entre outras actividades, desempenhou a de seu conselheiro artística, João Frederico Ludovice. A prova é-nos dada por um documento de 1736, onde se diz expressamente: "Ainda não posso dar a Vm.^{ce} huma resposta pozitiva aresp.^{to} dos riscos de M.^r germen por quanto Frederico está fora da terra molestado de huma perna e Sua Mag.^{de} deseja conferir com elle esta materia..."⁹⁵.

Mas, para além da questão das influências, ou quase poderíamos dizer, da ausência de uma produção nacional neste sector, já que a obra de Reynaldo dos Santos e Irene Quilhó⁹⁶, como dissémos, não regista nenhum ourives português a trabalhar em Lisboa, no período joanino, o que consideramos bastante significativo, importa salientar a diversidade de peças de prata usadas quotidianamente pela Corte e que revelam um requinte de costumes, igualmente de influência estrangeira.

É de notar que, como afirma Maria Fernanda Passos Leite⁹⁷, ainda no reinado de D. Pedro II as pratas profanas começaram a ter importância "ao ponto de fazerem parte essencial do enxoval de um príncipe que vai nascer", ou seja, o futuro D. João V: "He necessario prata para o serviço deste Principe. Basta por hora hua bacia grande e

outra mais pequena, hum escalfador para quentar agua, duas salvas, hua bandeja grande para cueyros e outra mais pequena para roupa branca"⁹⁸.

Esta preocupação de rodear o quotidiano da família real com pratas verifica-se com mais intensidade da parte de D. João V, que em 1726 manda pedir informações minuciosas acerca das baixelas utilizadas na Corte de França, para só depois encomendar as peças aos melhores prateiros da época. Assim, em Carta de Diogo de Mendonça para Francisco Mendes de Góis, lê-se: "Procurará Vm. informarse de q elle se serve quando come empublico; quero dizer, quando come em hua Caza, em que entra não so toda a Corte Nacional, mas ainda os Estrangeiros, q nella assistem: Se nessa occasião ha aparador, que chamão os Francezes Bufet: Que qualidade depratos, quanto à grandeza, eforma, equanto ao numero: Que Salvas; Que recados de agoa às mãos: Que Corbelhas &a"⁹⁹.

E prossegue, pedindo informações sobre a baixela que o rei usa quando come só com a rainha, ou também cos os principes da Casa Real; e quando se desloca a casas de campo, se usa a mesma baixela ou outra. Tudo isto deveria ser esclarecido e, se necessário, ilustrado com "algum debuxo"¹⁰⁰.

A necessidade de rodear a família real de pratas, no seu quotidiano, substituindo as faianças, mesmo requintadas, é um facto que remonta aos últimos anos do reinado de D. Pedro II e será continuado por D. José, que embora, sobretudo depois do Terramoto, fosse obrigado a abdicar de

certos requintes, nunca dispensou "a posse e gosto da prataria"¹⁰¹, pelo que logo encomendou a François-Thomas Germain, filho do ourives que trabalhara para D. João V, uma nova baixela, para substituir a que se perdeu com o Paço da Ribeira.

Esta preferência pela prataria francesa foi, de facto, uma opção tomada por D. João V, já que no início do seu reinado, e tal como acontecia em relação ao mobiliário e certamente por motivos idênticos, as encomendas se faziam em Inglaterra. Germain Bapst, citado por Eduardo Brasão, afirma: "Avant 1728, la maison de Bragance confiait aux orfèvres anglais l'exécution de ses commandes les plus riches... Mais la réputation de Germain s'était répandue en Europe, et le sr. Mendés, commissionnaire du roi de Portugal à Paris l'avait signalé à son maître"¹⁰².

Da leitura dos documentos publicados pela Academia Nacional de Belas Artes, podemos verificar que já em 1721 a Corte portuguesa encomendava peças em França, embora não só a Thomas Germain: "quatro bandejas, quatro gomis, e quatro salvas de prata sobredourado a que chamão bastioens, e quatorze pratos de prata piquenos, o q tudo pertence a S. Mag.^e"¹⁰³. Em 1723, já Germain trabalhava para a Corte Portuguesa: "Germain ourives o faz actualm.^{te} no Serviço pã Comunhão na forma do Duque de Baviera; da mesma sorte, que nos aparelhos de barba q ElR. N. S.^r foy servido mandarme encomendar por outra via"¹⁰⁴.

Documento de 1724 informa-nos de que dois outros ourives franceses trabalhavam para a Corte Portuguesa: Mr. Lins e Baignier, "ourives d'El R. Christ.^{mo}", que trabalhava em "5 grandes pratos de aparador"¹⁰⁵.

Neste mesmo ano de 1724, vinha de Inglaterra a enorme banheira de prata, acima referida, e que se destinava a Madre Paula.

Em 1726, quando são pedidas informações sobre as baixelas utilizadas pelo rei de França, como acima referimos, ainda a Corte portuguesa não tinha decidido se a encomenda seria feita em Paris ou Londres, tudo dependendo da qualidade e do preço.

Este facto provará, ao contrário do que frequentemente se afirma¹⁰⁶, que, em 1726, ainda não tinha sido feita a encomenda definitiva da baixela a Germain. Neste mesmo ano, adquiriu D. João V a baixela que pertencia a D. Luis da Cunha, assim como painéis da sua colecção particular, sendo a baixela em *vermeil*: "Ponhame V. S. aos Reaes pes de S. M. e em meu nome com profundissimo respeito lhe beije a mão pela gr.^{de} m.^{ce} q me fes em querer comprar a minha prata e paineis pelo preço que me custaram..."¹⁰⁷. A verdade é que, se D. João V tirava de dificuldades o seu embaixador, também contava com o seu bom gosto em matéria artística.

Em 1727, e prevendo o próximo casamento de seus filhos, D. José e D. Maria Bárbara, são encomendadas "tres toaletas" para cada uma das infantas, "hua de corte e duas

de jornadas"¹⁰⁸, absolutamente iguais, apenas diferindo nas armas. Ao mesmo tempo, são encomendadas "quatro toaletas de jornada prata para o serviço da Cam.^{ra}", constando de "vinte e quatro pratos pequenos. Duas tigellas. Seis garfos, seis colheres e seis facas. Hum Jarro, e prato de agoa as mãos. Quatro castiças"¹⁰⁹.

Em 1729, refere-se o pagamento a Germain de seis salvas, "dous Artigos" não especificados, que custaram 600 libras de feitio, e um cofre no valor de quarenta libras. Apesar do preço ser considerado elevado, as peças agradaram muito¹¹⁰.

Em 1734, é registada a chegada de várias peças de prata, das quais não se sabe se "são pertencentes á pratta antiga e se tinha encomendado a Germain" e são pedidos uma bacia de prata para lavar os pés e um vaso que sirva para sangria de pés¹¹¹.

Alguns dias depois, elogia-se a qualidade das peças recebidas e são pedidos mais uma Cuveta e dois açucareiros, assim como mais um barril para mostarda¹¹².

Em 1735, às encomendas que estavam nas mãos de Germain, e que eram de ourivesaria profana, são acrescentadas peças de ourivesaria sacra: um conjunto de castiçais e cruz de altar, em prata dourada¹¹³. De notar que, no início dos anos trinta, também se faziam encomendas de ourivesaria sacra em Itália, a António Arighi.

Só em 1736 se fala expressamente numa baixela executada em Paris para o rei de Portugal, na qual se

"trabalha com toda a força"¹¹⁴. A leitura atenta dos documentos prova-nos, consequentemente, que, embora Germain já trabalhasse para a Corte portuguesa desde o início dos anos vinte, a encomenda da baixela é cerca de dez anos posterior.

Nos anos seguintes, a Corte de Lisboa parece sobretudo interessada na execução do referido conjunto de castiçais e cruz de altar, insistindo-se com Germain para que se apresse, e, ainda em 1743, os castiçais aguardavam "o risco das armas", que seria desenhado em Lisboa por Ludovice¹¹⁵. Alguns meses antes, em Fevereiro, tinha-se ampliado esta encomenda, com o pedido de "treze Estatuas dos s.^{tos} Apostolos de prata dourada, q hão de servir com amuta de Castiçaes de altar", além de quatro Coroas de Ouro, com alguns diamantes, para Imagens¹¹⁶. Embora isso não seja explicitado nos documentos, essas coroas foram feitas para as Imagens que foram levadas para o Paço, quando da doença de D. João V, e a que nos referimos em capítulo anterior.

Em Agosto, acrescenta-se à encomenda "hum risco de huma Custodia p^a aexposição do SaCramento feita pello melhor debuxador e pela Idea e gosto de Mons.^r Germain"¹¹⁷.

Em 1744, os castiçais estavam finalmente prontos, pelo que se tratava das formalidades e segurança do seu envio¹¹⁸. Em 1745, também as Coroas para as imagens já se encontravam em Portugal¹¹⁹.

Documentos de 1746 falam da execução, também por Thomas Germain, de uma baixela para farmácia, a que faltavam duas peças, "o Cantaro de Esculapio e a grande Couvette"¹²⁰.

Ao mesmo tempo, o rei encomendara uma escrevaninha para o Cardeal da Cunha¹²¹, que em Outubro de 1747 já tinha sido entregue ao destinatário da parte do rei¹²².

Em relação às estátuas dos Apóstolos, são dadas instruções no sentido de suspender a encomenda, a não ser que se achasse muito adiantada, mas, em contrapartida, são encomendadas duas serpentinas de prata, de cinco luzes cada uma, outro presente para o Cardeal da Cunha¹²³. Na verdade, ainda hoje faz parte das colecções do Museu do Louvre, um tinteiro em prata dourada do Cardeal da Cunha, obra de Thomas Germain¹²⁴.

Em 1748, parece ter-se alterado o entusiasmo da Corte portuguesa pelo trabalho de Germain, que é careiro e vagaroso, pelo que podemos inferir da leitura dos documentos. Entretanto, tinha chegado de Roma uma encomenda de doze Apóstolos em prata dourada, que serviam juntamente com os castiçais de Germain e, portanto, os outros seriam escusados. Mas, além disso, retirou-se-lhe também a encomenda das serpentinas, que se previa entregar a outro ourives parisiense¹²⁵.

Germain morre nesse mesmo ano de 1748¹²⁶ e os documentos que se lhe referem procuram o acerto de contas com a viúva¹²⁷ e o acabamento de certas peças já iniciadas para a referida baixela de farmácia¹²⁸. Muitas delas serão

recebidas em Lisboa, em Novembro de 1750, já D. João V havia falecido há alguns meses, tendo adiantado dinheiro em Abril, para que o referido conjunto fosse acabado; em Março de 1751, ainda a oficina de Germain trabalhava nas maiores peças: "o Ciborio dourado, o Cantaro de Esculapio, e a grande Cuvete"¹²⁹.

Não houve portanto solução de continuidade entre os reinados de D. João V e D. José no que respeita às encomendas feitas à família Germain, e a encomenda posterior de uma baixela para substituir a que se perdeu com o Terramoto, é a consequência lógica de uma política que se vinha seguindo; no capítulo específico da prataria, os gostos de D. José coincidiam com os de seu pai e enquadravam-se, pelo que nos é dado conhecer das peças produzidas por Thomas Germain, num gosto rococó, exuberante, enriquecido por invenções naturalistas.

No capítulo da ourivesaria sacra, a que já nos referimos, quer a propósito da Patriarcal, quer da Capela de S. João Baptista, dominou a ourivesaria barroca italiana. As encomendas feitas a Germain são uma excepção no conjunto de peças que nos terão vindo de Itália, para além das que Ludovice aqui executou: Simone Meglie, Gagliardi, Antonio Gigli, Vendetti, Arrighi, Spinazzi e Samini, trabalharam para Portugal, e, para além disso, encontram-se peças de ourivesaria italiana nos tesouros das sés portuguesas como Coimbra e Braga¹³⁰.

Em relação à nobreza, grande parte das baixelas pertencentes aos nobres residentes em Lisboa deve ter desaparecido com o Terramoto, sendo, portanto, nos solares da província que subsistem mais peças em prata do século XVIII. É mesmo significativa a existência de um estudo sobre ourivesaria portuguesa a nível das colecções particulares¹³¹. Nesse estudo, salienta-se a dupla influência das pratas inglesas (período *Queen Anne*) e das francesas, esta mais limitada. Entre as peças mais vulgares estão as salvas, taças de duas asas e, como novidade, os bules e cafeteiras.

Significativa também nos parece a correspondência de Alexandre de Gusmão, secretário de Estado de D. João V¹³², em que são consideradas peças indispensáveis as "salvas, castiçais e talheres", que o mesmo procura adquirir em Paris, ainda que em segunda mão, desde que as referidas peças não tenham armas.

Ilustrativo da importância dos talheres é a oferta que D. José fez a D. Mariana Vitória, por ocasião do seu aniversário, em 1731, de um salmonete, cujos olhos eram rubis e as barbatanas diamantes, contendo uma colher, garfo e faca de ouro¹³³.

Da Colecção da Fundação Ricardo Espírito Santo, faz parte um estojo de tartaruga com talheres de prata, com marca de Lisboa, de cerca de 1720-30, outro exemplo da importância social do uso dos talheres requintados entre a nobreza¹³⁴.

Da mesma colecção faz parte um estojo de viagem, de ourives de Lisboa não identificado, mas anterior a 1720, que contém um conjunto de objectos de *toilette* e de mesa, em prata cinzelada e dourada, estilisticamente ainda ao gosto do século XVII¹³⁵. Conjuntos deste tipo, mais modernos, foram encomendados quando da troca das princesas no Caia, como dissémos.

Coches e transportes de aparato

Na mesma carta em que procura informações sobre baixelas, em 1726, Diogo de Mendonça Corte Real pede também esclarecimentos sobre os coches que a Rainha utilizava quando se apresentava em público. E explica que, de acordo com o uso da Corte Portuguesa, vai em primeiro lugar o Coche dos Vedores e outros oficiais da Casa Real; depois, o do Estribeiro-mor da Rainha; a este seguem-se o de Estado e o da Pessoa, mais quatro para as Damas e dois para moças de Câmara.

Os coches de Pessoa e de Estado deveriam ter pintadas as armas reais, exactamente como se usa em França; abaixo estava o coche do Estribeiro-mor, depois os das damas e Vedores e finalmente os das moças de Câmara. Todos deveriam ser pintados à moda, mas sem as armas, e mesmo os mais simples deveriam ser forrados de veludo carmesim liso¹³⁶.

Se compararmos este documento com o que sobre o assunto nos é dito nas descrições de Lisboa, nomeadamente na

de 1730, verificamos que o aparato nem sempre é tão grande, visto que a referida descrição anónima nos informa de que, quando a Rainha se deslocava semanalmente às Necessidades, se fazia acompanhar apenas por quatro coches, um para o Estribeiro-mor e três para as damas, embora fosse seguida de muitos pagens e alabardeiros. Também César de Saussure refere apenas dois ou três coches, embora saliente a magnificência do coche da Rainha¹³⁷.

Por outro lado, para o rei também é feita uma encomenda de seis estufas e seis berlindas¹³⁸, sendo duas destas para uso pessoal do rei, pelo que deverão ser "douradas, pintadas e guarnecidas por dentro de ouro"¹³⁹. As restantes quatro berlindas e as seis estufas seriam guarnecidas de seda, com os painéis pintados e a talha dourada, sendo todas forradas de veludo carmesim. Pelo interesse demonstrado, noutros pontos da carta, pelo enxoval de D. Mariana Vitória, é de pressupor que esta encomenda fosse depois ampliada, por carta de Dezembro de 1727.

No entanto, é de salientar a preocupação de que esses coches fossem perfeitamente idênticos aos que usava o rei de França e a respectiva comitiva ("Estribeiro mor, Gram Chamberlain, Cappitães da Guarda, e Gentil homens da Camara" e os "que tem segundo lugar abaixo destes"¹⁴⁰): "porq se nos Coches de sequito de ElRey de França há outra differença, essa mesma hão de ter os Coches, que Vm. mandar fabricar" "e o q em França não tiver ouro, assim na guarnição do forro de

dentro, como na pintura defora, também onão terão os decá"141.

Esta insistência em conhecer a etiqueta a que obedeciam as saídas públicas de Luis XV, que ainda é explicitada no final da carta, justifica-se em parte pelo facto de D. Mariana Vitória ter vivido em França, como noiva do Delfim, e D. João V não aceitar que, de algum modo, a princesa, ou alguém do seu séquito, pudesse considerar o cerimonial e aparato da Corte portuguesa inferiores aos de França. Por isso, se pedia ainda "hua Rellação e desenho das carroças em que acompanhão a ElRey os seos officiaes da primeira graduação e tambem daquellas, em que anda o mesmo Rey para que ... possamos saber completamente, quais são os Coches dapessoa, e acompanhamento, com que sahem empublico e em particular tanto ElREy de França como aRaynha sua mulher"142.

Por estes documentos contemporâneos podemos deduzir que uma saída real oscilava entre um acompanhamento de cinco e dez coches, consoante o aparato que a cerimónia revestia.

Já bastante referimos a importância dos coches utilizados pelos nossos embaixadores nas suas entradas públicas, como forma de transmitir uma imagem do poder do rei de Portugal perante a Europa de além Pirenéus. Sabemos também que alguns desses coches teriam depois vindo para Portugal, para serem utilizados pelo rei ou pela família real. Os documentos falam-nos igualmente dos numerosos coches e berlindas que foram encomendados em França, quando

da troca do Caia, os quais ficaram certamente ao serviço da Corte.

Das actuais colecções do Museu Nacional dos Coches e do Paço de Vila Viçosa, fica-nos uma ideia do que terá sido o conjunto de viaturas de aparato da Casa Real Portuguesa, mas grande parte deles deve ter desaparecido. Pelos documentos parece-nos poder concluir que, se os chamados Coches de Estado e de Pessoa, que eram os mais aparatosos, eram decorados com talha e pinturas, destacando-se nas portas as armas do rei ou da rainha, os restantes coches, que faziam parte do cortejo, eram decorados à base de tecidos de veludo e galões e franjas douradas, pelo que se devem ter deteriorado muito mais rapidamente. No entanto, o efeito que fizeram na época, com as respectivas guarnições contrastando com tons de vermelho, certamente não deixaria de ser magnífico.

Das viaturas actualmente existentes, e para além da presumível utilização de coches dos reinados anteriores, nomeadamente os que pertenceram a D. Pedro II (final do século XVII, MNC, nº invº 5) e a D. Maria Francisca Isabel de Sabóia (coches franceses, MNC, nº^s invº 2 e 3)¹⁴³ são de salientar, para além dos já mencionados a propósito das embaixadas, os seguintes:

«Coche dos Patriarcas» (MNC, nº inv. 4) - é um coche francês do século XVII, que pertenceu à Casa Real Portuguesa e só foi colocado ao serviço do Patriarcado no final do

século XVIII. Decorado com talha esculpida, é revestido interiormente de brocado vermelho e ouro.

«Coche do Papa Clemente XI» (MNC, nº invº 8) - É um coche aberto, de tradição seiscentista, oferecido pelo Papa a D. João V, quando enviou a Lisboa Monsenhor Firrao, para entregar as «faixas bentas» para o baptismo de D. José. Apesar de ser italiano, mostra influência francesa na decoração e proporções¹⁴⁴. Nos cantos da caixa, surgem figuras alegóricas das quatro partes do mundo, tema frequente na época. As cores dominantes são o vermelho e dourado.

«Coche de D. José» (MNC, nº invº 22) - Normalmente considerado da 2ª metade do século XVIII, é, segundo João Castel-Branco Pereira obra construída em Roma, em 1727, embora o painel do espaldar seja do 3º quartel do século XVIII e atribuível a Cirilo Volkmar Machado.

«Coche da Rainha D. Mariana Vitória» (MNC, nº invº 14) - É uma construção espanhola do início do século XVIII, trazida para Portugal em 1729, quando do casamento da infanta com o príncipe D. José. Apresenta decoração floral sobre fundo dourado e estofos vermelhos.

«Coche do Infante D. António» (MNC, nº invº 16) - É um trabalho português da primeira metade do século XVIII, que tem como motivo decorativo principal, nas portinholas e apainelados dos alçados, as armas reais portuguesas, enquadradas por pinturas alegóricas; a decoração é em talha dourada sobre fundo vermelho.

«Coche das Infantas» (MNC, nº invº 20) - Igualmente obra portuguesa da primeira metade do século XVIII, ostenta no alçado traseiro as armas reais portuguesas e é assim designado por tradicionalmente ter sido utilizado pelas infantas, filhas de D. José. A talha mostra elementos *rocaille*. Os painéis são pintados com cenas mitológicas e os estofos são vermelhos, agaloados a ouro.

«Coche dos Meninos de Palhavã» (MNC, nº invº 66) - É um coche tipo *coupé* (ou seja. só com um banco interior), do segundo quartel do século XVIII, que se diz ter pertencido aos filhos bastardos de D. João V. De origem portuguesa, apresenta reduzido trabalho de talha, atribuída ao entalhador Silvestre de Faria (+1769)¹⁴⁵, mas distingue-se pela pintura delicada, representando armas sob coroa, amores, grinaldas, festões e enquadramentos arquitectónicos sobre fundo dourado, atribuída a José da Costa Negreiros (+1759). Os estofos são vermelhos.

Embora se saiba que a Corte encomendou vinte e três berlindas em França, para ajornada do Caia, as que actualmente existem no Museu dos Coches são datáveis da 2ª metade do século XVIII, talvez do último grande fornecimento à Coroa, em 1751. Trabalho francês de cerca de 1740 é a chamada «Berlinda dos Patriarcas» (nº invº 38)¹⁴⁶.

Além da família real, também a nobreza utilizou coches, que são normalmente decorados com as armas respectivas. É o caso do Coche do Cardeal da Mota (MNC, nº invº 17), trabalho da primeira metade do século XVIII,

utilizado posteriormente pela Casa Real; ou do Coche dos Condes da Ericeira (MNC, nº invº 19), possivelmente construído em 1740, para o casamento do 6º Conde com a herdeira dos Marquesses de Cascais, pelo que apresenta, lado a lado, as armas das duas casas nobres (Meneses e Noronhas). Mostra também o contraste da talha dourada com os estofos vermelhos e pinturas decorativas sobre fundo dourado.

Além dos coches, as famílias nobres utilizavam liteiras, que foram também importadas de França (MNC, nº invº 65) e de Itália (MNC, nº invº 67), mostrando qualquer delas o gosto rococó da época de Luis XV.

Dispersas em museus do país, existem outras viaturas, como a berlinda tipo *coupé* da Fundação Ricardo Espírito Santo, com motivos rococó dourados sobre fundo vermelho, portinholas e apainelados decorados com cenas alegórico-mitológicas, e estofos vermelhos, de meados do século XVIII.

De salientar o facto de, na quase totalidade dos coches, quer da Casa Real, quer do clero ou da nobreza, dominarem os tons vermelho e ouro, que são, por excelência, expressivos da pompa e circunstância, podendo combinar-se com painéis representando cenas alegóricas ou, simplesmente, com pinturas decorativas.

Os cortejos régios, para além do aparato das carruagens, distinguiam-se pelo número de acompanhantes, ou seja, de alabardeiros, pagens a pé, lacaios e cocheiros, que também se distinguiam pelas suas cabeleiras e chapéus

debaixo do braço. Os porteiros de Cana faziam parte desses cortejos, normalmente abrindo o desfile da Casa Real, juntamente com os reis de armas. Para os primeiros, encomendou D. João V "humas massas de prata", pedindo no entanto, em primeiro lugar o modelo francês: "hu Risco de huma massa das delRey de França, assim doproprio feitio como domesmo tamanho"¹⁴⁷. Alguns meses depois (Janeiro de 1730), já recebido em Portugal um modelo, é pedido "o risco de todas" as que houver¹⁴⁸. A encomenda terá sido feita posteriormente a Thomas Germain, que não a chegaria a executar, já que em carta de 1748 se diz: "Pello que Respeita aencomenda dos s.^{tos} Apostolos, e massas, ha mais de hum anno, que me não fallaõ nisso. Suponho que como vierão algumas massas de Roma... entendo que se confundirão as especies, e que tal não Lembra; isto suposto, pareceme, que Vm.^{ce} póde absolver a Germain desta encomenda..."¹⁴⁹.

Também não é de excluir que, tendo chegado a Portugal o risco das maçãs utilizadas em França, elas fossem feitas em Portugal. O Museu dos Coches possui algumas maçãs de prata, da época de D. José (cerca de 1750-70), feitas em Portugal¹⁵⁰, por ourives de Lisboa não identificado, cujo desenho deve seguir os modelos franceses, com fuste em forma de balaustre, alargando-se na parte superior em forma de pirâmide triangular invertida, com volutas nos ângulos e um *bouquet* de flores no topo¹⁵¹.

Trajo

Outro elemento importante do aparato de Corte é o trajo e adereços de que o mesmo se fazia acompanhar. Não parece ter havido originalidade no trajo joanino. A moda vinha de fora, sobretudo da França e era seguida pelo rei e pela nobreza. Os visitantes estrangeiros entendem que o rei e membros da nobreza vestem bem, de acordo com a moda de França, e um deles diz-nos que o guarda-roupa do rei é tão numeroso que nunca o poderia usar na totalidade e, mesmo os fatos que mais lhe agradavam, nunca os vestia mais de três vezes¹⁵².

A carta de Diogo de Mendonça que vimos utilizando é mais parca de informações quanto a vestuário, porque a sua importação seria assunto corrente: "Vm. tem recebido as ordens de quantos, e quais são os vestidos q̃ hade remetter para S. Mg.^e edo tempo, em que lhe hade fazer as remessas"¹⁵³. Maiores preocupações se manifestam em relação ao vestuário e jóias femininas, exactamente pela comparação que podia ser feita por D. Mariana Vitória relativamente à forma como vestiam as damas das duas Cortes. Assim, a de Lisboa pretende saber "quais são as Princezas, ou Damas de melhor gosto, e que melhor conhecimento tem da verdadeira moda, e saber estas, que joyas tem, tanto de grossa pedraria, como da mais ordinaria, para as guarnições do peito, das manguinhas das Roupas, do levantar a roupa, e dos toucados, aneis, gargantilhas, Orelhas & e destas joyas,

assim das mais preciosas na grandeza das pedras, como das mais lindas nofeitio, e de maior novidade na moda, mandará Vm. varios debuxos com destinação dos adereços; e em cada adereço descripção particular decadapeça, e em cadapeça Rellação destinta do seu uzo, edo seupreço, e quando este senão possa Saber ao certo, se dirá pouco mais, ou menos o seu Valor"¹⁵⁴.

Não surpreende a minúcia das informações pedidas, se atendermos a que eram estes acessórios que acentuavam a expressividade do momento numa linguagem acessível apenas ao grupo cortesão, o que demonstra, como afirma Madalena Braz Teixeira, "a existência de um Império do Efémero, ostensivamente vivido na estética da sedução aúlica" desse grupo¹⁵⁵.

Não existe um estudo sistemático do trajo em Portugal e os que se têm feito, mais recentemente, debruçam-se sobre o trajo contemporâneo de Luis XV, o chamado traje *rocaille*. No entanto, e apesar das variações de pormenor - dado que estamos de acordo em que "a silhueta do traje no tempo de D. João V tem como base as formas usadas no século anterior"¹⁵⁶ - houve alterações que correspondem sensivelmente a dois períodos, um na continuidade do "traje de Luis XIV" que se prolonga nos primeiros anos do reinado joanino; outro correspondente ao resto do reinado e que segue o modelo de Luis XV. Uma fonte importante para este estudo são os retratos, infelizmente não datados, e o penteado masculino é uma das bases essenciais para a

periodização que estabelecemos. De notar que nunca D. João V apareceu retratado com a cabeleira apanhada atrás e dois caracóis horizontais de cada lado, como D. José, ou mesmo Manuel da Maia, Ludovice ou Vieira Lusitano, no seu auto-retrato, pelo que todos estes devem ser posteriores a 1750.

Se compararmos os retratos do início do reinado de D. João V, como, por exemplo, o que se encontra no Palácio de Mafra, recentemente atribuído a Henrique Ferreira e datável de cerca de 1718¹⁵⁷, com o da Biblioteca da Universidade de Coimbra, ou com o do Museu dos Coches, verificamos a evolução de que acima falámos. No primeiro retrato, em que o rei é ainda muito jovem, aparece com a peruca que entrou em moda em França cerca de 1680, chamada *in-folio* ou *à crinière* e em Inglaterra, *full-bottomed wig*: longos caracóis caem de um lado e doutro da cabeça, a partir de uma risca ao meio. O peso desta cabeleira era tão grande que obrigava a rapar a cabeça. Em Itália, a cabeleira é colocada tão atrás que deixa ver uma estreita faixa de pele, rapada pela lâmina¹⁵⁸. No referido retrato de D. João V existente no Convento de Mafra, essa faixa é bem visível, pelo que podemos deduzir que nesta época o rei usava as cabeleiras à maneira italiana, o que se justificaria pelo estado de guerra com a França. A partir de 1703, tornou-se moda empoar estas cabeleiras, mas o seu uso não foi geral e, de facto, no retrato de D. João V que tomamos como exemplo, não há vestígios de empoamento.

A base do vestuário masculino durante todo este período é o calção, colete e véstia. Na maior parte dos retratos de D. João V, apenas podemos apreciar a véstia, dado que em vez do colete enverga o peitoral da armadura e, nos retratos a meio corpo, o calção não é visível.

Podemos, no entanto, verificar a evolução da véstia ou casaca. Cerca de 1690, esta tinha-se tornado mais ampla atrás; as mangas apresentam virolas largas; cerca de 1700, alargam-se em linha contínua, do ombro até baixo. Esta evolução atinge o seu ponto culminante em 1705¹⁵⁹, tendendo depois a diminuir. Se observarmos o retrato do Palácio de Mafra, verificamos que D. João V usa aí uma véstia cujas mangas alargam bastante para baixo e têm ampla virola, aliás bordada a ouro.

Depois da morte de Luís XIV, que corresponde a uma modificação da etiqueta de Corte e, conseqüentemente, a uma alteração da moda, as mangas tornam-se estreitas, mas conservam as virolas enormes que, cerca de 1730, sobem acima do cotovelo e são fixas à manga por alguns botões. Este tipo de manga é perfeitamente visível no retrato de D. João V da Biblioteca da Universidade de Coimbra, o que pode ser uma importante achega para a sua datação. Nesta época, D. João V importava o seu vestuário de França e vestia perfeitamente à última moda.

Outro elemento importante deste retrato é a cabeleira. A peruca dita «Luís XV» coloca-se atrás da nascença dos cabelos, com o fim de os misturar de maneira

quase invisível. Até cerca de 1750, a testa está livre e a parte de cima da cabeça plana. Este tipo de cabeleira é também visível no referido retrato da Biblioteca da Universidade de Coimbra, assim como no do Museu dos Coches. Neste, há que acentuar a moda do empoamento, que disfarçava o limite entre o cabelo natural e o posticho, já que tudo era abundantemente empoado.

Os retratos de D. João V em traje civil e de corpo inteiro, que se conhecem, são do primeiro quartel do século XVIII e, conseqüentemente, mostram o rei vestido segundo a moda do tempo de Luis XIV, e, além disso, imitando a pose daquele rei nos retratos oficiais. São eles o retrato de D. João V ainda como Príncipe do Brasil, gravado por N. Bonnart¹⁶⁰, o retrato de D. João V em azulejo, da portaria de S. Vicente de Fora¹⁶¹, o retrato a óleo pertencente à Sala dos Reis do Mosteiro de Santa Maria de Belém, obra de Henrique Ferreira, de 1718¹⁶² e finalmente o retrato de D. João V gravado por F. Harrewyn, em 1730, mas que consideramos um tanto arcaizante, dada a preocupação expressa de imitar Luis XIV¹⁶³.

No primeiro caso, o príncipe enverga uma véstia de tecido adamascado, com colete igual e calções que mal aparecem sob a véstia; esta tem as mangas muito largas em baixo, com amplas virolas, como era moda em 1705; o *jabot* forma uma espécie de laço e à cintura traz uma faixa com franjas. Em vez do colar, a insígnia da Ordem de Cristo está

presa na véstia como medalha. As botas são curtas, com tacão alto.

O traje que D. João V apresenta em S. Vicente de Fora é muito idêntico a este, sendo o tecido adamascado, a véstia do mesmo modelo, rodada atrás, com o mesmo tipo de mangas largas; o *jabot* não forma laço, mas tem as pontas caídas, e a insígnia da Ordem de Cristo pende de uma fita; no indicador da mão direita, que pousa na coroa, vê-se um grande anel. Sapatos e cabeleira são do mesmo tipo. Não usa faixa à cintura.

O retrato da série régia dos Jerónimos - de que o de meio-corpo do Palácio de Mafra não é mais do que uma versão, dado que fundo, pose e traje são os mesmos - mostra sob a casaca o peitoral da armadura, sobre o qual se vê o *jabot* de rendas e a fita com a insígnia da Ordem de Cristo. Uma faixa à cintura, calção bordado, botas altas de montar, pretas e com esporas, completam o traje do rei, que usa luvas brancas. Na mão direita segura o bastão e junto dele está uma mesa forrada por pano negro com motivos lavrados e franjas douradas, em cima da qual se vê o elmo de uma armadura e não a coroa, como é vulgar.

A gravura de 1730 é uma cópia flagrante do retrato de Luis XIV pintado por Rigaud, diferindo apenas na cabeça, com a cabeleira mais baixa, na insígnia que no caso de D. João V é a da Ordem de Cristo, e no manto, que, sendo de arminho, não é decorado com flores de lis. Nos restantes elementos do vestuário - mangas estreitas das quais sai a

camisa, calção tufado, meias com ligas sob o joelho e sapatos de tacão alto com fivela - verifica-se uma cópia do traje de Luís XIV, pelo que este exemplo não pode ser elucidativo do ponto de vista da história do trajo.

Não se conhecem retratos de D. João V com véstias e coletes de fundo branco, bordado em tons diversos, como foi moda entre 1730 e 1750.

No retrato de Coimbra, vê-se ainda a parte inferior do colete, bordada a ouro, tal como a véstia. O rei calça botas curtas, com salto e fivela, enquanto no retrato de Vila Viçosa, usa botas altas de montar, que sobem acima do joelho, igualmente com salto e fivela.

Em relação aos adereços, o rei D. João V não os utilizou de forma exagerada: usa sempre o *jabot* e os punhos de renda branca, e normalmente faixas à cintura, mesmo quando enverga a armadura, como no retrato de Vila Viçosa. Apresenta também a fita vermelha, com a insígnia da Ordem de Cristo em sautor.

Um elemento importante da indumentária régia, que aparece sempre nos retratos de aparato, é o manto de veludo forrado a pele, que nalguns casos era o arminho (retrato de Vila Viçosa). Embora os documentos da época sejam escassos no que respeita a informações sobre o trajo real, César de Saussure diz-nos que viu o rei na Capela Real, envergando um manto de seda preta, com estrelas bordadas a ouro¹⁶⁴, pelo que podemos pensar que nas cerimónias públicas o rei usaria mantos, forrados a pele, no Inverno, e de seda no Verão.

Não são muito numerosos os retratos de figuras da Corte joanina. No entanto, o retrato equestre do Duque de Cadaval, mostra perfeitamente como o traje dos nobres seguia o modelo real. O duque enverga uma véstia de veludo azul, bordada a ouro, forrada de vermelho, cor do colete; os punhos da véstia mostram as virolas altas, como era moda no final da década de vinte. Como ornamentos, o *jabot* de renda branca. O duque calça botas altas de montar, idênticas às que D. João V usa em Vila Viçosa e calça luvas, como no retrato régio dos Jerónimos. Novidades em relação ao retrato real, o uso de chapéu - o tricórnio, que tinha aparecido cerca de 1710 e era vulgarmente negro¹⁶⁵.

Em relação a outros retratos masculinos de figuras ligadas à Corte, são de mencionar o do 5º Conde da Ericeira e 1º Marquês do Lourical, D. Luis de Meneses, pintado por Jean Raoux, em Paris, em 1721, e que deve ter servido de base à cópia de 1781, feita por Pompeo Battoni¹⁶⁶. Aqui, o retratado enverga armadura e segura na mão direita o bastão de comando, alusão ao seu mandato de governador da Índia, donde acabava de regressar. Sob a armadura, vê-se o *jabot* e punhos de renda; ao pescoço, usa a fita com a insígnia da Ordem de Cristo e à cintura, tem uma faixa. A cabeleira ainda apresenta a risca ao meio e a elevação característica de princípios do século XVIII.

Outro retrato é o de Manuel de Azevedo Fortes, pintado por Quillard e que mostra a véstia de mangas largas, com virola acima do cotovelo, presa por botões¹⁶⁷, que

portanto terá sido pintado à volta de 1730 (cerca de 1727¹⁶⁸), período que coincide com a actividade de Quillard.

Também o retrato de D. Luis da Cunha, pintado em Paris, e cuja autoria não cabe discutir neste momento, que apresenta a grande cabeleira de caracóis, mas dividida atrás, caindo aos lados em dois pequenos sacos; a véstia bordada a ouro, o *jabot* de renda branca e a fita com a insígnia da Ordem de Cristo completam o conjunto¹⁶⁹.

Finalmente, o retrato do príncipe D. José, que está em Mafra e Ayres de Carvalho atribuiu a Quillard¹⁷⁰, parece-nos representar a versão mais moderna do traje *rocaille*, já que véstia e colete são bordados, sendo este de fundo branco; as mangas são ainda largas, com altas virolas; o calção, liso e justo, aperta debaixo do joelho. *Jabot* e punhos são brancos e de renda; o príncipe segura, mostrando-a, a insígnia da Ordem de Cristo. A cabeleira é baixa, deixando a testa livre, e empoada.

Em relação às jóias, elas também foram usadas pelos cavaleiros. Quando o embaixador extraordinário, Marquês de Balbazes, se despediu do rei D. João V, este ofereceu-lhe uma jóia com o seu retrato, no valor de oitenta mil cruzados, e a Princesa D. Maria Bárbara deu-lhe umas arrecadas para a Marquesa sua mulher, no valor de quarenta mil cruzados¹⁷¹.

Embora não tivessem chegado até nós, eram feitas em ouro e pedras preciosas as insígnias das Ordens militares,

nomeadamente da Ordem de Cristo, que tanto o rei como os membros da família real ostentam.

Em relação ao traje feminino, teve grande importância a vinda de D. Maria Ana de Áustria, que trouxe para cá os penteados "de trouxas, à allemôa ... enfeitado de plumas e fitas amarellas"¹⁷². Na verdade, quando D. Maria Ana chegou a Portugal, em 1708, deveria estar em moda, segundo o exemplo francês, o penteado à *la Fontange*, feito com uma armação de rendas e fitas, e que acentuava a verticalidade do rosto, contribuindo para a imponência da silhueta. Estes penteados femininos aparecem com frequência nas «cenas galantes» da azulejaria portuguesa do primeiro quartel do século XVIII - palácio dos Marqueses de Minas, ao Bairro Alto, por exemplo - e, embora se saiba que a maior parte desses azulejos era cópia de gravuras, é provável que esse penteado estivesse em moda, pois assim aparece penteda a dona da casa, no retrato em azulejo do mesmo palácio.

Se compararmos este retrato com as cenas galantes em jardins, do referido palácio, com as gravuras dos irmãos Bonnart, de final do século XVII e inícios do século XVIII, verificamos que o vestuário das damas é perfeitamente idêntico, com o penteado à *la Fontange*, que permanecerá em moda até 1710: os cabelos são penteados ao alto, separados em duas partes, sendo a da frente frisada e completada por um toucado de rendas e fitas. Cada um dos caracóis tem designação própria, sendo os dois mais pequenos, simétricos sobre a testa, que tão bem se vêem no referido retrato em

azulejo do palácio dos Marqueses de Minas, chamados de *cruches* ou *mousquetaires*¹⁷³. O próprio conceito de beleza da época também aqui está expresso: rosto redondo, boca bem marcada com o lábio inferior grosso, nariz forte e duplo queixo, tão em moda que é sugerido mesmo nos retratos das jovens.

Como se vê nos mesmos azulejos, os vestidos acentuam a altura e o adelgaçamento do busto, através de um corpete decorado, que termina em bico na cintura. Sobre as saias decoradas com barras (*falbalas*), o vestido de cima (*manteau*) é puxado para trás e, cerca de 1690, forma uma espécie de drapeado. Este conjunto dá às senhoras um aspecto solene e magestoso.

Outros azulejos, com cenas de jardim, inspiradas em gravuras, mostram os trajos característicos dos inícios do século XVIII: em Braga, na Casa dos Biscainhos, cenas de jardim, em que os homens usam a véstia larga, com pregas atrás, a peruca elevada, com uma risca ao meio, ou o característico tricórnio. As damas surgem com o toucado *en pente*, ou seja, a característica *Fontange*. Robert C. Smith datou estes azulejos de cerca de 1725 e atribui-os ao monogramista P.M.P.¹⁷⁴.

Da mesma época (cerca de 1720-25) e atribuídos ao mesmo artista, são os azulejos da Igreja Paroquial de S. Lourenço da Montaria (Viana do Castelo), que reproduzem um ambiente brasileiro, e em que os cavalheiros vestem do mesmo modo, usando a elevada cabeleira, ou o tricórnio, e uma das

damas, embora não tenha o característico penteado "*à la Fontange*", tem o vestido com o corpete em V, e a saia de barras¹⁷⁵.

Também no Convento de S. Bento, em Viseu, encontramos azulejos datáveis de cerca de 1730-40, que representam uma fonte, junto da qual está um casal, vendo-se a dama penteada *à Fontange*¹⁷⁶.

No Palácio Centeno, em Lisboa, na Sala das Pratas, os azulejos, de 1720-30, e atribuídos ao monogramista P.M.P.¹⁷⁷, mostram duas damas num jardim, uma das quais tocando violino; ambas têm o penteado *à la Fontange*, a saia de barras (*falbalas*) e o vestido de cima puxado para trás em drapeado (*manteau*).

Finalmente, no Brasil, no Convento de Nossa Senhora das Neves, em Olinda, o silhar contínuo do corredor representa fidalgos, gente do povo, pescadores, um pastor com o respectivo rebanho, um casal de fidalgos e uma dama acompanhada por duas crianças, enquanto, na parede fronteira, se vê outra cena de pesca, um senhor passeando com uma criança, um peregrino chegando a uma pousada, caçadores comendo e um fidalgo a cavalo, seguido pelo estribeiro e cão de caça. Santos Simões considera-os de cerca de 1720, precisamente do mesmo género e do mesmo autor que os já referidos, do palácio dos Marqueses de Minas. Neles vemos as damas penteadas *à Fontange*, e os homens de véstia, e tricórnio ou cabeleira elevada. As crianças vestem precisamente segundo o modelo dos adultos¹⁷⁸.

É de acentuar, no entanto, que sendo a maior parte destes azulejos inspirados em gravuras, eles apresentam trajes que podiam já ter caído em desuso na época em que foram feitos e podem não nos dar a visão correcta do que as damas de então vestiam. Vejam-se, por exemplo, os azulejos pintados por Willem van der Kloet, em Amsterdão, no início do século XVIII, representando um pequeno concerto, em que um dos cavalheiros mostra a característica cabeleira elevada, então em moda, e a dama, a típica *Fontange*¹⁷⁹. Estes azulejos, que pertenciam ao desaparecido Palácio Galvão Mexia inspiram-se numa gravura intitulada *Sinphonie du Tympanum du luth et de la flute d'Allemagne*, pertencente ao álbum de gravuras de Bonnart e Arnoult, existente na Biblioteca Nacional¹⁸⁰, coincidência que tivémos a sorte de descobrir e foi já objecto de uma comunicação¹⁸¹. Sendo o referido álbum uma colecção de gravuras de moda, mais uma vez se demonstra a relação existente entre a moda e o azulejo, como fonte iconográfica para o seu estudo.

Se compararmos este tipo de vestuário e penteados com os que D. Maria Ana de Austria apresenta no retrato do Palácio da Ajuda, cópia do que deve ter sido pintado por altura do seu casamento, verificamos que o penteado em caracóis sobrepostos, a que Matos Sequeira chama de "trouxas", é ornamentado por uma jóia e já bastante diferente da *fontange*, acentuando no entanto, a verticalidade da cabeça, aparecendo igualmente a sugestão de duplo queixo, de acordo com os cânones de beleza da época. O

vestido de mangas largas, descobrindo a camisa com folhos de renda e grande decote parece indicar uma maior liberdade de movimentos.

Não devem ter tido muito sucesso em Portugal os vestidos lançados em moda pelos quadros de Watteau, também decotados e com profusão de rendas no decote e punhos, caracterizados por pregas que saem do decote das costas, formando uma pequena cauda, a que se dá o nome de *plis Watteau*, em moda até cerca de 1730.

Também são relativamente raras as representações destes vestidos, ausentes do retrato. No entanto, uma feliz representação em azulejo é a que se encontra no Palácio do Machadinho, em que se vêem, num jardim, com uma fonte ao fundo, um cavalheiro e uma dama. Ele tem a véstia de manga larga, com a virola abotoada à altura do cotovelo, característica de 1730, e a cabeleira baixa, deixando a testa livre. Ela está de costas e mostra a saia já muito armada e as pregas caindo do decote, o característico *plis Watteau*. Segundo Reynaldo dos Santos, estes azulejos são do final do reinado de D. João V e o seu "desenho deixa entrever mais uma vez estampas da época"¹⁸². Considera-os ainda absolutamente idênticos a outros do claustro de S. Francisco da Baía, atribuídos a Bartolomeu Antunes.

A estes vestidos sucederam-se, de novo, os que acentuavam o busto delgado, através de barbas de baleia, e de uma cintura baixa, terminando em V, como se encontra no retrato da Rainha D. Maria Ana de Áustria, pertencente à

colecção do Conde de S. Tiago¹⁸³, ou o de D. Maria Bárbara, existente no Museu do Prado¹⁸⁴. Para acentuar o adelgaçamento da cintura, alargaram-se as ancas através de uma armação artificial, que era colocada sob o vestido, o *panier*. Segundo Matos Sequeira, estes vestidos já estavam em moda cerca de 1719. A armação era igualmente de barbas de baleia, sobre a qual se punha uma saia de baixo (*polheira*) e a de cima, em seda¹⁸⁵. A princípio estes vestidos criavam uma silhueta arredondada, mas, a partir de 1733, em França, esta é substituída por um *panier* achatado atrás, e que acentua a linha horizontal das ancas. Esta moda deve ter ainda tardado a chegar a Portugal, sendo, no entanto, visível, no retrato da Infanta D. Carlota Joaquina, futura mulher de D. João VI, que está no Museu do Prado¹⁸⁶, já do final do século XVIII.

As cabeleiras, embora postiças e empoadas, são de formato reduzido, adornadas com laços e flores. No alto, usava-se uma jóia oscilante, designada por *tremulo*¹⁸⁷. Este tipo de penteado com uma jóia é visível quer nos retratos de D. Maria Ana de Áustria, quer nos de D. Maria Bárbara; por seu lado, o retrato de D. Mariana Vitória, pintado por Jean Ranc, em 1725, talvez por a infanta ser mais novinha, mostra um penteado ornamentado com flores¹⁸⁸.

Também o vestuário feminino é enriquecido com jóias: brincos, anéis, broches e pulseiras, em que as pérolas são frequentes, aparecem em quase todos os retratos régios. Destas jóias, poucas chegaram até nós. Existe, no entanto,

um peitoral/laça, do primeiro quartel do século XVIII, em prata, brilhantes e esmeraldas, que é tradição ter pertencido a D. Maria Ana de Áustria, e que aparece num retrato de sua neta, segunda filha de D. José, a infanta D. Maria Francisca Josefa, o que comprova o ter pertencido à Casa Real. É uma jóia ainda com características do século XVII, do tipo *bow-knot brooch*, em laço duplo com *pendentif*¹⁸⁹.

Os retratos de aparato da rainha mostram ainda, tal como os do rei, o manto forrado a pele, mas deixando normalmente os ombros descobertos, como acontece no da colecção do Museu Nacional dos Coches.

Os vestidos de cintura estreita e grande decote, que estiveram em moda no segundo quartel do século XVIII, aparecem igualmente nalguns azulejos, representando caçadas e cenas galantes. É o caso de um conjunto do referido palácio dos Marquesses de Minas, representando uma caçada, onde se vê uma dama, montando à amazona, com um vestido bem cintado, com um laço rematando o decote; na cabeça, tem um pequeno chapéu de plumas; usa brincos e um colar com pendente. Será característico de meados do século XVIII (década de 40).

Também no claustro da Sé do Porto, se vêem azulejos de António Vital Rifarto, datados de 1733-35, que representam um jardim, onde se vêem duas damas, com vestidos de ancas largas, cintura bem vincada e cabelos puxados para

trás e enfeitados com plumas, certamente também copiados de gravuras.

No palácio do Correio-mor, em Loures, encontramos, na actual sala de jantar, azulejos onde estão representados uma tourada e um banquete. Aí, os cavalheiros usam a véstia com manga de virola larga, presa com botões à altura do cotovelo, e as damas envergam vestidos bem cintados e usam penteados com flores e laços.

Na verdade, quase todos os exemplos citados podem ter sido tirados de gravuras, não reproduzindo, de facto, cenas da época. Azulejos que o façam são, em Portugal, quase excepção, como é o caso dos do Senhor Roubado, em Odivelas, obra da década de 40, em que se vêem os homens com os usuais véstia, colete e calção, e cabeleiras baixas, quando as usam.

Em contrapartida, no Brasil, surgem-nos vários painéis de azulejo representando cenas referentes a factos históricos, como os citados em capítulo anterior, relativos à entrada em Lisboa, em 1729, de D. José e D. Mariana Vitória.

Sem pretendermos ser exaustivos, podemos mencionar outros exemplos de carácter histórico-documental, como os da nave da Igreja da Misericórdia, na Baía, onde estão representadas, do lado do Evangelho, a Procissão dos Fogaréus, que se fazia nas Endoenças, e, do lado da Epístola, a Procissão dos Ossos, em que se dava sepultura aos justiciados. Na primeira, vêem-se os Irmãos da Santa

Casa, empunhando oito bandeiras, cada qual com o seu Passo da Paixão. Quase todos têm nos ombros uma pequena capa. Na segunda, é bem visível a cabeleira masculina, ainda muito alta (*à la crinière*), com testa ampla, dando a impressão do cabelo ter sido rapado. Estes azulejos foram encomendados a António de Abreu, em 1722, pelo que a representação está de acordo com a moda do tempo¹⁹⁰.

Também na Baía, no Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição (Lapa), está representada a Procissão da Senhora da Lapa. Destaca-se, sob o pátio, um bispo levando a imagem ao colo. Estes azulejos foram encomendados entre 1740 e 1750, mostrando os homens a cabeleira mais baixa e as mangas com virolas abotoadas, que se começaram a usar em 1730¹⁹¹.

No Salão Vermelho do Solar Monjope, no Rio de Janeiro, encontram-se azulejos provenientes da Ordem Terceira de S. Domingos, na Baía, representando uma procissão de auto-de-fé no Rossio de Lisboa. Aí também é visível o traje masculino do segundo quartel do século XVIII, com véstia e calção, e cabeleiras baixas¹⁹².

O mesmo tipo de vestuário aparece nos painéis da Capela do Rosário do Convento de Santo António do Recife, atribuíveis ao ciclo de Bartolomeu Antunes e a cerca de 1740, que representam episódios relacionados com a devoção do Rosário, um dos quais passado em Coimbra: "No tempo em que houve peste na cidade de / Coimbra se vio entre as chamas hum livro / sem o fogo o ofender o qual constava de

pro/dígios do Rozário"¹⁹³. Aí se vêem também figuras envergando os trajos da época.

O azulejo representa, portanto, uma excelente fonte iconográfica para o estudo do traje em Portugal, que se ressentia da quase ausência de retrato, em particular no período a que nos reportamos. Além disso, por um lado, a maioria dos retratos régios são de aparato, a meio-corpo, envergando o rei a couraça, o manto e as *écharpes*, e a rainha mostrando igualmente o manto e pouco mais que o corpo decotado do vestido.

Também, por outro lado, não existem cenas galantes que nos permitam visualizar as variantes do vestuário masculino e feminino. Além dos azulejos - com a reserva de que foram essencialmente feitos a partir de gravuras, e não do natural - restam-nos os próprios originais, necessariamente limitados e, segundo cremos, em grande parte da segunda metade do século XVIII, quando se generalizou o uso de bordados policromos, a matiz e ponto pé-de-flor, sobre fundo de damasco branco¹⁹⁴.

No entanto, e segundo o que nos foi dado averiguar, a moda portuguesa da Corte - entendendo-se por tal a nobreza que vivia em Lisboa, na *entourage* do rei - vestia bem, de acordo com a moda francesa, que aqui chegava com a possível brevidade. É também de salientar que dada a vida relativamente reservada das damas, as fontes relativas ao seu vestuário, nomeadamente as de carácter documental, são bastante mais escassas.

A importação de vestuário de França insere-se no gosto da época, que procurava actualizar o país, isolado demasiado tempo, relativamente às nações mais avançadas da Europa.

NOTAS:

- ¹D. António Caetano de Sousa, História Genealógica da Casa Real Portuguesa, Tomo VIII, Lisboa, MDCCLI, p. 40
- ²Ver sub-capítulo 1.10. Importância social da música, da ópera e do teatro.
- ³Caetano Beirão, Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha, I (1721-1748), Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1936
- ⁴Ver anexos documentais.
- ⁵Castelo Branco Chaves, "Descrição da Cidade de Lisboa", Paris, 1730 in O Portugal de D. João V visto por três forasteiros, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983
- ⁶Idem, ibidem
- ⁷Helder Carita, Homem Cardoso, O Oriente e Ocidente nos Interiores em Portugal, Livraria Civilização Editora, Barcelos, s.d., p. 125
- ⁸Jean François Barrielle, O Estilo Luis XV, Edições 70, Lisboa, 1986, p. 22
- ⁹Biblioteca Nacional de Lisboa, E. 1853 v.
- ¹⁰Marie-Thérèse Mandroux-França, "La collection d'estampes du roi Jean V de Portugal: une relecture des Notes Manuscrites de Pierre-Jean Mariette" in Revue de l'Art, Ed. du CNRS, Paris, 1986
- ¹¹Biblioteca da Academia Nacional de Belas Artes
- ¹²Jean-François Barrielle, op. cit., p. 12
- ¹³Ayres de Carvalho, Catálogo da Coleção de Desenhos, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1977, nº 467 e 468
- ¹⁴Idem, ibidem, nº 493 a 496
- ¹⁵Idem, ibidem, nº 617 e 618
- ¹⁶J. Ribeiro Guimarães, Sumário de vária História, vol. II, pp. 67-71, que transcreve o Cód. 68, fl. 175 dos Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa; existe outro manuscrito inédito com a descrição dos mesmos aposentos: Cod. 4489 dos Reservados da B. N. Lxã, fls. 87-91 v.; ver anexo documental.
- ¹⁷Alfredo Guimarães e Albano Sardoeira, Mobiliário Artístico Português (Elementos para a sua história), I, Lamago, Porto, 1924, Marques Abreu Editores Ilustrados, p. 21
- ¹⁸Helder Carita, Homem Cardoso, op. cit., p. 105
- ¹⁹Sobre este e outros termos específicos, ver vocabulário anexo.
- ²⁰J. Ribeiro Guimarães, op.cit., referência válida para todas as expressões entre aspas.
- ²¹Carlota Abrantes Saraiva, Contribuição para o estudo dos azulejos do Instituto de Odivelas, Lisboa, 1975 (Ver capítulo referente ao azulejo)
- ²²Catálogo da exposição Triomphe du Baroque, "La representation du pouvoir", I - 32, p. 178, Europália 91
- ²³Helder Carita, Homem Cardoso, op. cit., p. 110

- ²⁴Idem, ibidem, p. 128
- ²⁵Catálogo cit., "La representation du pouvoir", I - 33, p. 182
- ²⁶Helder Carita, Homem Cardoso, op. cit., p. 125
- ²⁷J. Ribeiro Guimarães, op. cit., p. 70
- ²⁸Idem, ibidem, p. 69
- ²⁹Idem, ibidem, p. 70
- ³⁰Castelo Branco Chaves, op. cit., p. 267
- ³¹Reynaldo dos Santos e Irene Quilhó, "Os primeiros punções de Lisboa e Porto" in Belas Artes, nº 6, Lisboa, 1953; idem, Ourivesaria Portuguesa nas Colecções Particulares, 2ª ed., Lisboa, 1974
- ³²Ver anexo documental.
- ³³Ver 1.1. O Paço Real e a Patriarcal
- ³⁴Júlio de Castilho, A Ribeira de Lisboa, vol. III, Lisboa, 1942, p. 103
- ³⁵Caetano Beirão, Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha, I (1721-1748), Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1936 (carta de 31 de Dezembro de 1745; ver anexo documental)
- ³⁶D. António Caetano de Sousa, História Genealógica da Casa Real Portuguesa, vol. VIII, Lisboa, MCMLI, p. 150
- ³⁷Ver 1.8. O espectáculo da Corte na arte do efémero.
- ³⁸Andrew Blunt, Guia dos Estilos de Mobiliário, Editorial Presença, Lisboa, 1982, p. 102
- ³⁹"Documentos (II)" in Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1936, Doc. CXL, p. 98
- ⁴⁰Marthe Crick Kuntziger, "Note sur le trône en tapisserie du roi Jean V de Portugal", op. cit., nota 39, p. IX
- ⁴¹"Documentos (II)" in op. cit., p. 100
- ⁴²"Explication de la Représentation du dais de Sa Majesté le Roy de Portugal inventé et peint par Jean vander Heidjen Peintre et Architecte", ibidem, pp. X-XI
- ⁴³Ibidem, pp. 96-97
- ⁴⁴Ibidem, p. 97
- ⁴⁵Ibidem, pp. 93-94
- ⁴⁶Ibidem, p. 94, docº CXXXIII
- ⁴⁷Ibidem, p. 95
- ⁴⁸Ibidem, p. 95
- ⁴⁹Ibidem, Docº CXLIV, pp. 101-102
- ⁵⁰Ibidem, p. 101
- ⁵¹Catálogo da exposição Triomphe du Baroque, "La representation du pouvoir", I-4, p. 147 (Vila Viçosa, nº 8)
- ⁵²António de Aguiar, Mobiliário Português do século XVIII (Achega para o seu estudo), Separata de «Ocidente», vol. XLVIII, Lisboa, s.d.; A. Thomaz Pires, Materiaes para a Historia da Vida Urbana Portuguesa. A mobília, o vestuário e a sumptuosidade nos seculos XVI a XVIII, Ineditos, s.l., s. d.
- ⁵³António de Aguiar, op. cit.
- ⁵⁴Idem, ibidem
- ⁵⁵Nogueira de Brito, O Nosso Mobiliário, Lello & Irmão Editores, Porto, s.d.
- ⁵⁶Idem, ibidem, p. 22

- ⁵⁷Luisa d'Orey Marchand, "Influências inglesas no mobiliário português do século XVIII" in O Tripeiro, Nº especial comemorativo do VI Centenário da Aliança Luso-Britânica, Ano XIII, 1973, pp. 33-42
- ⁵⁸Andrew Blunt, op. cit., p. 90
- ⁵⁹Carlos Manuel da Silva Lopes, "Mobiliário Português do século XVIII" in Actas do Congresso «A Arte em Portugal no século XVIII», I Tomo, Bracara Augusta, vol. XXVII, Fasc. 63 (75), 1973, p. 233
- ⁶⁰Luisa d'Orey Marchand, op. cit.
- ⁶¹Idem, ibidem
- ⁶²Carlos Manuel da Silva Lopes, op. cit. p. 233
- ⁶³António de Aguiar, op. cit.
- ⁶⁴Arthur de Sandão, O Móvel Pintado em Portugal, Livraria Civilização, Barcelos, 1966
- ⁶⁵Idem, ibidem, conclusão
- ⁶⁶Ver referências a cadeiras de espaldar em D. António Caetano de Sousa
- ⁶⁷Augusto Cardoso Pinto (texto), J. F. da Silva Nascimento (documentário gráfico), Cadeiras Portuguesas, Lisboa, 1952, Ed. dos Autores
- ⁶⁸Idem, ibidem, p. 65
- ⁶⁹Idem, ibidem, p. 66
- ⁷⁰Idem, ibidem, p. 67
- ⁷¹Idem, ibidem, pp. 70-75
- ⁷²Maria Helena Mendes Pinto e outros, Artes Decorativas Portuguesas no Museu Nacional de Arte Antiga, século XV a XVIII, Lisboa, 1979, p. 64
- ⁷³Augusto Cardoso Pinto, op. cit., p. 80
- ⁷⁴Idem, ibidem, pp. 82-83
- ⁷⁵Idem, ibidem, p. 84
- ⁷⁶Idem, ibidem, p. 84
- ⁷⁷J. F. da Silva Nascimento, Leitos e Camilhas Portuguesas, subsídios para o seu estudo, Lisboa, Edição do Autor, 1950
- ⁷⁸José Soares da Silva, Gazeta em Forma de Carta (Anos de 1701 a 1716), Tomo I, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1933
- ⁷⁹J. F. da Silva Nascimento, op. cit., Século XVIII - D. João V
- ⁸⁰Idem, ibidem
- ⁸¹Nogueira de Brito, op. cit., p. 31
- ⁸²Reynaldo dos Santos e Diogo de Macedo, História da Arte em Portugal, vol. III, Porto, 1953, fig. 451
- ⁸³Bernardo Ferrão de Tavares e Távora, A propósito duma «cama imperial» dos Marquesses de Cadaval, Guimarães, Separata de «Gil Vicente», 2ª série, vol. XXIII, nº 11-12, 1972, 27 pp.
- ⁸⁴Idem, ibidem
- ⁸⁵Franz Paul Langhans, As corporações de Ofícios de Lisboa, Lisboa, 1943, vol. II, p. 19
- ⁸⁶Irene Quilhó, "Mobiliário" in Oito Séculos de Arte Portuguesa, vol. III - Artes Decorativas, pp. 452 e segs.
- ⁸⁷Maria Helena Mendes Pinto, Artes Decorativas Francesas - Século XVIII, Mobiliário / Relógios, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1977

- 88 José Soares da Silva, Gazeta em forma de carta, 31 de Dezembro de 1713, Códice 512 da Biblioteca Nacional de Lisboa; ver anexo documental.
- 89 Colecção do Palácio Nacional de Mafra; exposição Triomphe du Baroque, catálogo I - 21, p. 264
- 90 Colecção do Patriarcado de Lisboa; exposição Triomphe du Baroque, catálogo II - 41, p. 264
- 91 Colecção da Casa Museu dos Condes Castro Guimarães, em Cascais; catálogo da exposição Triomphe du Baroque, I - 51, pp. 200 e 206
- 92 "Documentos I", Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1935, Docº XLVI, p. 36
- 93 Maria Helena Mendes Pinto, op. cit., nota 87
- 94 Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, "Documentos I", Lisboa, 1935; "Documentos II", Lisboa, 1936
- 95 Ibidem, "Documentos I", p. 32
- 96 Reynaldo dos Santos e Irene Quilhó, Ourivesaria Portuguesa nas Colecções particulares, op. cit.
- 97 Maria Fernanda Passos Leite, "Ourivesaria" in Artes Decorativas Portuguesas no Museu Nacional de Arte Antiga, op. cit.
- 98 Idem, ibidem, pp. 180-181
- 99 Bol. Ac. Nac. Belas Artes, "Documentos I", op. cit., p. 11
- 100 Ibidem, p. 11
- 101 Maria Fernanda Passos Leite, op. cit., p. 181
- 102 Germain Bapst, Études sur l'Orfèvrerie française au XVIII^{ème} siècle - Les Germaines orfèvres-sculpteurs du Roy, citado por Eduardo Brazão, D. João V - Subsídios para a História do seu reinado, Porto, 1945
- 103 Bol. Ac. Nac. Belas Artes, "Documentos I", op. cit. p. I, doc. I
- 104 Ibidem, p. 2, Doc. II
- 105 Ibidem, p. 4, Docº VII
- 106 António Manuel Gonçalves, "Ourivesaria" in Dicionário de História de Portugal, dirigido por Joel Serrão, vol. IV, Livraria Figueirinhas, Porto, 1990; João Couto e António Manuel Gonçalves, A Ourivesaria em Portugal, Livros Horizonte, Lisboa, 1960
- 107 Bol. Ac. Nac. Belas Artes, op. cit., p. 18, Docº XIX
- 108 Ibidem, p. 24, docº XXVI
- 109 Ibidem, p. 25, docº XXVI
- 110 Ibidem, p. 27, docº XXVIII
- 111 Ibidem, p. 29, docº XXXII
- 112 Ibidem, p. 29, docº XXXIII
- 113 Ibidem, pp. 30-31, docº^S XXXV e XXXVI
- 114 Ibidem, p. 31, docº XXXVII
- 115 Ibidem, p. 41, docº LXI
- 116 Ibidem, p. 40, docº LIX
- 117 Ibidem, pp. 41-42, docº LXII
- 118 Ibidem, pp. 45-46, doc.^{OS} LXXII e LXXIII
- 119 Ibidem, p. 48, docº LXXVII
- 120 Ibidem, p. 51, doc.^{OS} LXXXI e LXXXII
- 121 Ibidem, pp. 50-51, doc.^{OS} LXXX e LXXXIII
- 122 Ibidem, p. 52, docº LXXXV

- 123 Ibidem, pp. 52-53, doc.^{os} LXXXVI e LXXXVII
- 124 Reproduzido por Jean-François Barielle, O Estilo Luis XV, op. cit., p. 43
- 125 Bol. Ac. Nac. Belas Artes, op. cit., p. 53, doc^o LXXXVII
- 126 Ibidem, p. 54, doc^o LXXXVIII
- 127 Ibidem, pp. 42-43, doc.^{os} LXIII, LXVI; pp. 54, 55 e 56, doc.^{os} XC, XCII, XCIV e XCV
- 128 Ibidem, p. 55, doc^o XCI
- 129 Ibidem, pp. 56, doc^o XCVI e 58, doc^o XCIX
- 130 Irene Quilhó, "Ourivesaria" in Reynaldo dos Santos, Oito Séculos de Arte Portuguesa, III vol., p. 398
- 131 Reynaldo dos Santos, Irene Quilhó, Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares, op. cit.
- 132 Alexandre de Gusmão, Cartas, introdução e actualização de texto por André Rocha, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981
- 133 D. Francisco Xavier de Meneses, Diário (1731-1733), apresentado e anotado por Eduardo Brazão, Separata de Biblos, vol. XVIII, Tomo II, Coimbra, 1943; ver anexo documental
- 134 Reynaldo dos Santos e Irene Quilhó, Oito Séculos de Arte Portuguesa, op. cit., vol. III, p. 405
- 135 Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, 1993, "A representação do Poder", I - 18, pp. 162-3
- 136 Bol. Ac. Nac. Belas Artes, "Documentos I", op. cit., pp. 12-13
- 137 Castelo Branco Chaves, op. cit.; ver anexo documental.
- 138 As berlindas são um tipo de transporte especialmente adaptado às viagens a longa distância, dadas as características da sua suspensão e, por isso, como dissémos foram utilizadas quando da troca das princesas no Caia.
- 139 Bol. Ac. Nac. Belas Artes, "Documentos I", p. 15
- 140 Ibidem, p. 15
- 141 Ibidem, p. 15
- 142 Ibidem, p. 15
- 143 Museu Nacional dos Coches, Roteiro, Instituto Português do Património Cultural, 1989
- 144 João Castel-Branco Pereira, Viaturas de Aparato em Portugal, Bertrand Eda, Lisboa, 1987, Col. «Património Português», p. 16
- 145 Atribuição do Roteiro, op. cit., nº 47
- 146 João Castel-Branco Pereira, op. cit., p. 67; uma descrição pormenorizada de todos estes coches encontra-se na obra de Monsenhor Conego J. M. Pereira Botto, Promptuario Analytico dos Carros nobres da Casa Real Portuguesa e das carruagens de gala, Lisboa, Imprensa Nacional, MCMIX
- 147 Bol. Ac. Nac. de Belas Artes, "Documentos I", op. cit., doc. XXIX, p. 27
- 148 Ibidem, doc^o XXX, p. 28
- 149 Ibidem, doc^o LXXXVII, p. 53
- 150 Museu Nacional dos Coches, Roteiro, op. cit. (Nº invº AV 11 a AV 16)
- 151 Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, IV-11, p. 330

- 152 César de Saussure, "Cartas" in Castelo Branco Chaves, op. cit., p. 267
- 153 Bol. Ac. Naç. de Belas Artes, op. cit., p. 14
- 154 Ibidem, p. 13
- 155 Madalena Braz Teixeira, "Um Olhar sobre o Traje joanino" in Claro Escuro, nº 2-3, Lisboa, 1989, Quimera Eds., pp. 99-100
- 156 Idem, "Traje Rocaille" in Traje Palaciano. Século XVIII-Império, Exposição Integrada, Palácio Nacional de Mafra, IPPC, 1986, Ed. da Câmara Municipal de Mafra, p. 7
- 157 Anísio Franco, "As séries régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das Fontes da Iconografia dos Reis de Portugal" in Catálogo da Exposição Jerónimos, 4 Séculos de Pintura, Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa, 1992, p. 320, fig. 23
- 158 F. van Thienen, Huit Siècles de Costume, Gérard & C.ie, Verviers, 1961, «Marabout Université», p. 120
- 159 Idem, ibidem, p. 121
- 160 «Le Prince du Brésil - fils aîné de Pierre Second Roy de Portugal, R. B., Paris, Chez N. Bonnard», gravura reproduzida no Catálogo da Exposição Lisboa Joanina, C.M. Lxã, Palácio Galveias, 1950, nº 24
- 161 Reproduzido em Claro-Escuro, nº 2-3, 1989, p. 12
- 162 Reproduzido no Catálogo da Exposição Jerónimos, 4 Séculos de Pintura, op. cit., p. 336 e nº 110
- 163 Reproduzida por Ayres de Carvalho, D. João V e a Arte do seu Tempo, vol. I, Lisboa, 1960, p. 11
- 164 César de Saussure, "Cartas", in op. cit., p. 267
- 165 F. van Thienen, op. cit., p. 121
- 166 Retrato pertencente à Colecção da Casa-Museu dos Condes de Castro Guimarães, em Cascais, apresentado na exposição Triunfo do Barroco, I - 51, pp. 190-191
- 167 Catálogo da Exposição Lisboa Joanina, op. cit., nº 5; catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., I - 31, p. 173
- 168 Segundo o Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit.
- 169 Catálogo da Exposição Lisboa Joanina, op. cit., nº 6
- 170 Ayres de Carvalho, D. João V e a Arte do seu Tempo, op. cit., vol. I, estampa 30
- 171 António Vasconcelos de Saldanha e Carmen M. Radulet, Portugal, Lisboa e a Corte nos reinados de D. Pedro II e D. João V, Memórias Históricas de Tristão da Cunha Ataíde, 1º Conde de Povolide, Chaves Ferreira, Publicações S.A., p. 429
- 172 Matos Sequeira, História do Trajo em Portugal, Porto, Lello & Irmão Eds., s.d., «Enciclopédia pela Imagem», p. 46
- 173 F. van Thienen, op. cit., p. 119
- 174 J. M. dos Santos Simões, Azulejaria Portuguesa no século XVIII, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979
- 175 Idem, ibidem, p. 91
- 176 Idem, ibidem
- 177 Idem, ibidem, pp. 216-17

- 178 J. M. dos Santos Simões, Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1965, pp. 236-37
- 179 José Meco, O Azulejo em Portugal, Publicações Alfa, Lisboa, 1989, p. 62
- 180 Álbum 29 P. da Biblioteca Nacional de Lisboa, com o título «Costumes franceses do século XVII»
- 181 Margarida Calado, "O Azulejo historiado como fonte iconográfica para a História do Traje - Alguns exemplos" in Encontro sobre História da Azulejaria em Portugal II, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 21 e 22 de Junho de 1991
- 182 Reynaldo dos Santos, O Azulejo em Portugal, Lisboa, 1957, p. 136
- 183 Catálogo da Exposição Lisboa Joanina, op. cit., nº 2
- 184 Ayres de Carvalho, op. cit., estampa 12
- 185 Matos Sequeira, op. cit., p. 46
- 186 Matos Sequeira, op. cit., p. 32
- 187 Idem, ibidem, p. 47
- 188 Ayres de Carvalho, op. cit., estampa 14
- 189 Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., V - 2, pp. 385-386
- 190 J. M. dos Santos Simões, Azulejaria Portuguesa no Brasil, op. cit., pp. 88-90
- 191 Idem, ibidem, pp. 104-105
- 192 Idem, ibidem, p. 177
- 193 Idem, ibidem, p. 257
- 194 Maria José Taxinha e Natália Correia Guedes, O bordado no traço civil em Portugal, Lisboa, 1975, Direcção Geral do Património Cultural

1.10. Importância social da música, da ópera e do teatro.

Sendo o tema deste capítulo de abordagem delicada no contexto de um estudo de história da arte, que usualmente o não abrange, é-o também porque integra aspectos comuns à história da literatura e à história da música, no que respeita à ópera e ao teatro musicado. Por outro lado, esta dificuldade agrava-se porque só muito recentemente surgiram estudos actualizados de história da música em Portugal¹ e durante muito tempo estes cingiram-se essencialmente às biografias das personalidades ligadas à música, dispostas por ordem alfabética; é o que acontece com o *Diccionario biographico de Musicos portugueses e noticia das suas composições*, de José Mazza, manuscrito do século XVIII, pertencente à Biblioteca Pública de Évora e editado em 1944-45², ou com as obras de Joaquim de Vasconcelos³, de Ernesto Vieira⁴ e mesmo algumas obras de Rui Vieira Néry⁵.

Para além destas questões, se, de um modo geral, as perspectivas mais modernas sobre o reinado de D. João V no-lo mostram como um rei interessado no estudo e actualização científica e cultural do país e, acima de tudo, na sua modernização artística, de acordo com modelos italianos e franceses, estudos recentes de Manuel Carlos Brito, tendem a acentuar um certo desinteresse de D. João V pela ópera, considerada como "instrumento político privilegiado" do "iluminismo laico"⁶ vencido "por uma sociedade beata e

retrógrada, pela ignorância e pela superstição de grande parte dos membros da nobreza e da igreja, e pelo obscurantismo do rei."⁷

Esta perspectiva apaixonada do reinado de D. João V, que tem caracterizado a historiografia deste período, não só no domínio musical, sugeriu mesmo um artigo a Bettencourt da Câmara⁸, em que se contrapõem posições como a de Luis de Freitas Branco, considerando D. João V responsável pela decadência da nossa música durante o século XVIII, ou a de Mário Sampaio Ribeiro, que faz o elogio entusiasta da acção do mesmo rei no domínio musical⁹.

Na verdade, perspectivas como estas, fundadas em razões de carácter ideológico, plenamente justificáveis no contexto em que cada um dos historiadores escrevia, acabam por não deixar analisar com a objectividade necessária a protecção que D. João V, sem dúvida, também concedeu à música.

Mais lúcida, mesmo assim, era a visão de Ernesto Vieira, ao afirmar: "...é necessário desfazer a lenda de que o gosto musical de D. João V não ia além da musica de egreja (que no entanto era ainda no seu tempo de maior valor)"¹⁰, ou a de José Sasportes que, sem juízos de valor, se limita a relatar os factos¹¹. Finalmente, em artigo incluído no catálogo da exposição «Le Triomphe du baroque», é justamente reconhecida a acção mecénática de D. João V no domínio musical: "Sans mécènes, l'activité artistique ne peut se développer largement. C'est ce que, précisément, le règne de

D. João V s'est voulu d'apporter par une politique intelligente, conçue dans le sens d'un changement profond, favorable à l'introduction de la modernité esthético-musicale et qui serve, en même temps, de prestige à la cour de Lisbonne"¹².

Cumpre-nos, portanto, reflectir sobre esta questão, procurando em primeiro lugar determinar o ambiente musical em que D. João V se formou e o tipo de espectáculos então existentes.

O teatro em Portugal, no início do século XVIII, dividia-se entre o teatro em latim, praticado nos estabelecimentos orientados pelos jesuítas, e o teatro espanhol, introduzido em Lisboa, em 1591, com a criação do Pátio das Arcas e que se iria manter ao longo de 150 anos¹³.

O teatro jseuíta, os *Ludi priores* e os *Ludi solemnes* tinha carácter didático, sendo representado antes e depois da distribuição dos prémios escolares; eram tragicomédias sobre temas hagiográficos, bíblicos, mitológicos e históricos. Segundo Manuel Carlos de Brito, é a este teatro que se deve a "introdução em Portugal da cenografia barroca, com as suas mutações espectaculares e guarda-roupas sumptuosos"¹⁴.

Quanto ao teatro espanhol, que se representava no Pátio das Arcas, como dissémos, repetia normalmente as peças de sucesso em Madrid e Sevilha. Pelo público a que se destinava, devia ter "acção movimentada e danças

desonestas", faltando-lhe "a magnificência coreográfica ou cenográfica da época vicentina", como a "pompa do teatro escolar"¹⁵.

No entanto, um género semioperático de origem espanhola, a zarzuela, introduzida em Portugal nos inícios do século XVIII, deve ter contribuído para a popularidade da comédia musical a nível da Corte e da alta nobreza, sobretudo por iniciativa dos embaixadores espanhóis¹⁶.

Uma manifestação sacro-profana ainda em moda no início do reinado, e que remontava ao tempo de D. João IV, é a dos *vilancicos*, composições musico-teatrais onde entravam pastores dançando e cantando os tradicionais vilancetes, que "eram apresentados nas igrejas, nomeadamente na Capela Real, em períodos festivos, como o Natal ou os Reis"¹⁷. Joaquim José Marques dá-nos uma panorâmica dos principais *vilancicos* cantados no reinado de D. João V, até 1723, data em que foram proibidos¹⁸. A razão de tal proibição terá a ver não só com o carácter profano e teatral daquelas composições, mas também porque "le portugais des vilancicos était mêlé de biscaïen, de langue mauresque, de galicien, de tzigane et d'autres dialectes sans prestige culturel"¹⁹. No fundo, esta proibição corresponde a uma mudança de gosto, que pretendia os ofícios divinos depurados dessas influências populares de tradição medieval, e acompanhados de música sacra apropriada, de acordo com os modelos romanos, para o que D. João V empreendeu, como veremos, importantes reformas. Os *vilancicos*, curiosamente, continuariam em moda em Espanha

até meados do século XVIII, o que repugnava ao requintado gosto musical da princesa D. Maria Bárbara, como se pode depreender da sua correspondência com o pai²⁰.

A restante produção musical dos inícios do reinado, no domínio da música religiosa, seguia os modelos iniciados no tempo dos Filipes na Capela Real, abusando-se "do estilo imitativo e da alternção dos conjuntos corais, em especial para conseguirem efeitos muito apreciados ao tempo". No domínio da música profana, seguiam-se os "mesmos processos decadentes, empregados para os textos litúrgicos"²¹.

D. João V era filho de D. Maria Sofia Isabel de Neuburg, princesa que trouxera da Corte de Edelberga "hábitos e gostos musicais" mais requintados que os da Corte portuguesa²². Se o rei não era especialmente dotado para a prática da música - não se tem conhecimento de que tocasse algum instrumento - o mesmo não acontecia com seus irmãos, em especial o Infante D. António, que, segundo António Caetano de Sousa, tinha "natural propensão" para a música, "principalmente aos instrumentos, em que nas horas de descanso se diverte, com tanta destreza, e conforme as regras mais polidas da arte da Musica, que admirou a celebres professores"²³. A sua educação musical foi recebida em Roma e na Corte portuguesa, junto de Scarlatti. José Mazza atribui-lhe "a solfa de alguns versos do *Stabat Mater*, cuja solfa existia na Patriarcal de Lisboa"²⁴.

Por outro lado, D. João V casou com D. Maria Ana de Áustria, senhora que deve ter trazido da Corte de Viena o

gosto pela ópera veneziana. De facto, segundo Manuel Carlos de Brito, deve-se a esta rainha a "substituição da influência musical espanhola pela influência italiana, então dominante em toda a Europa, e em particular nas cortes ligadas por laços dinásticos com a Casa de Áustria"²⁵.

Como já referimos em capítulos anteriores, após a chegada da rainha, realizavam-se, com frequência, *serenatas* no paço, e, de acordo com as notícias da «Gazeta de Lisboa» e de outros periódicos²⁶, nos aniversários e nos dias de S. João Baptista e S. João Evangelista, em que se comemorava o nome do rei, D. Maria Ana dedicava-lhe serenatas, de acordo com o que era praticado na corte austríaca, sendo a princípio, "comédias com músicas e zarzuelas espanholas, género que D. Maria Ana já conhecia, por ter sido cultivado na corte de Viena na viragem do século XVII para o século XVIII²⁷, e, posteriormente, após a vinda de Scarlatti, serenatas italianas, especialmente compostas para o efeito.

Não podemos também esquecer que foi D. João V que cuidou da educação musical de D. Maria Bárbara, orientada por Scarlatti, e certamente de D. José, o que justifica o apreço deste pela ópera.

Todas estas razões, embora de ordem geral, nos parecem suficientes para nos fazer considerar com apreensão o referido "obscurantismo" do rei no domínio musical.

Se estes factos nos dão uma perspectiva do ambiente musical do início da época joanina, que fazem pensar numa predisposição para a mudança e a modernização, idêntica à

que se verifica nas outras artes, a própria análise dos géneros musicais também o indica. Assim Rui Vieira Nery, pertencente a uma nova geração de musicólogos, afirma que as referências a comédias acompanhadas de música, logo nos inícios do reinado, "tal como as constantes referências a Vilancicos divididos em secções a diferente número de intervenientes (desde os solos e duos aos coros de seis e oito vozes) constituem mais um elemento a juntar aos muitos que apontam para uma abordagem qualitativamente diferente da problemática do aparecimento da ópera em Portugal, que em muitos casos se continua a querer reduzir de forma simplista à «invasão» italiana do 2º quartel do século XVIII"²⁸. O mesmo investigador afirma que, embora destes vilancicos finais não se conheça a música, mas apenas os libretos, conhecem-se diversos compositores nacionais, como D. Francisco José Coutinho, Francisco Costa e Silva, Estêvão Ribeiro Francês, André da Costa, Fr. Antão de Santo Elias, Fr. Manuel dos Santos, Inácio António Celestino, João da Silva Moraes, e estrangeiros, como o siciliano Barão de Astorga, e o catalão D. Jayme de la Té y Sagau²⁹.

Na verdade, a política seguida por D. João V no que respeita à música, é semelhante à que orientou a sua protecção às outras artes, ou seja, o envio de portugueses para se aperfeiçoarem em Itália, e a chamada a Portugal de artistas da especialidade, os melhores que se pudessem encontrar. Por outro lado, procura-se consolidar os

conhecimentos obtidos lá fora, através da melhoria do ensino e, se não foi criada nenhuma Academia para o ensino das artes plásticas, no domínio musical D. João V instituiu um seminário destinado ao ensino da música, ligado à Patriarcal e organizado à semelhança do que existia em Vila Viçosa. De facto, a pedido do rei, terminou-se a 4 de Maio de 1711 uma cópia dos estatutos em vigor no Colégio dos Reis em Vila Viçosa desde 1644³⁰. Data de 9 de Abril de 1713 o decreto que mandou proceder à sua organização, tendo começado a funcionar no antigo Paço dos arcebispos. Depois passou para o convento de S. Francisco da Cidade, com o título de «Seminário da Patriarcal», onde se encontrava em 1741, quando do fogo que destruiu parcialmente este edifício, tendo atingido também livros de música pertencentes ao seminário³¹.

Além disso, D. João V protegeu igualmente o ensino do cantochão ou canto capucho, por ser praticado pelos frades arrábidos. Para isso, em 1729, mandou reunir todos os noviços da província da Arrábida que tivessem melhores vozes, nos três conventos situados nas margens do Tejo, entre Algés e Caxias - S. José de Ribamar, Boa Viagem e Santa Catarina - organizando neste último uma escola, que foi dirigida pelo mestre veneziano Giovanni Giorgi, que era auxiliado por dois cantores, também italianos, da Patriarcal³². Aquele mestre veneziano era um compositor de primeira qualidade "no estilo *concertato*, como o atestam as

quase trezentas partituras de obras sacras que dele sobrevivem no Arquivo da Sé de Lisboa"³³.

Além do cantochão, em Santa Catarina de Ribamar ensinava-se música mensural e contraponto. Foi aqui que se formaram os mestres de cantochão de Mafra, em cuja biblioteca ainda se guardam livros de coro com música a quatro e oito vozes, para o serviço da igreja³⁴. Entre estes conta-se o manual de cantochão, *Theatro Eclesiástico* de Fr. Domingos do Rosário, objecto de várias reedições³⁵.

Quanto ao envio de jovens para se formarem em Itália, importará acentuar em primeiro lugar, que a música italiana não era totalmente desconhecida em Portugal e que a opção italiana era, no domínio musical, a mais válida e actualizada.

Para além do que já foi dito sobre as influências italianas que se começam a sentir logo nas primeiras décadas do século XVIII, na perspectiva de Jean-Paul Sarraute fazia-se também sentir entre nós a influência de Bernardo Pasquini, que diferenciou o estilo do cravo do do órgão, e o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra possuía uma recolha das obras de Alessandro Scarlatti³⁶.

Mas, para além disso, o mesmo autor acentua a importância formativa de uma estada em Itália para qualquer músico: "La mode en musique était d'ailleurs à l'Italie: ce pays donnait partout le ton dans cet art. Toute éducation musicale complète exigeait un séjour en Italie"³⁷.

Roma e Nápoles eram os grandes centros aos quais acorriam os estudantes europeus. Os dois compositores portugueses mais importantes que passaram por Itália foram António Teixeira e Francisco António de Almeida, mas Sarraute refere também o nome de João de Sousa Carvalho, compositor da segunda metade do século XVIII, José Blanc de Portugal, o de João Rodrigues Esteves³⁸ e Manuel Carlos de Brito acrescenta o de Joaquim do Vale Mexelim³⁹.

João Rodrigues Esteves ainda estava em Roma em 1722, tendo regressado cerca de 1726. Julgam os especialistas que foi discípulo de Ottavio Pittoni, por nele predominar o estilo coral; talvez também recebesse lições de Alessandro Scarlatti⁴⁰. Depois do seu regresso, foi mestre de Capela na Sé de Lisboa, em cujo arquivo, segundo Ernesto Vieira, existem numerosas composições suas, entre as quais 22 salmos; muitas são a oito vozes e estão datadas entre 1719 e 1751. Segundo Mazza, "compos 2 Te Deus para se cantarem nas reaes presenças em dia de S. Silvestre".

Quanto a António Teixeira, segundo Barbosa Machado, que outros musicólogos citam⁴¹, foi baptizado em Lisboa em 14 de Maio de 1707, tendo partido para Roma em 1717, ainda com 9 anos de idade; embora Ernesto Vieira considere esta data errada, pois "não se pode acreditar que fosse para Roma estudar contraponto uma criança de nove annos"⁴², a mesma data é aceite sem comentários por Rui Nery; também Vieira Lusitano tinha apenas doze anos quando partiu para Itália. O facto é que António Teixeira aí se aperfeiçoou como

executante de cravo. Terá estudado com Francesco Gasparini e também com os Scarlatti. Regressado a Portugal em 11 de Junho de 1728, foi eleito Capelão Cantor da Patriarcal e Examinador dos Ordinandos em cantochão em todo o Patriarcado.

Entre as obras que compôs, contam-se o *Te Deum Laudamus*, a duas vozes, que se cantou no último dia do ano de 1732 em S. Roque, com assistência do rei e de toda a Corte; outro *Te Deum* a nove vozes; salmos, ofertórios, lamentações, motetes, um *Miserere*, "Sete operas a seis vozes com instrumentos, que se representarão com grande applauso dos Expectadores"; missas a oito e a quatro vozes; salmos de vésperas a 4 vozes, para a igreja de Santo António dos Portugueses, em Roma⁴³.

Para Manuel Carlos de Brito, "a música de todas as óperas de António José da Silva era muito provavelmente do Padre António Teixeira"⁴⁴, com excepção da primeira (*Vida do grande D. Quixote de la Mancha*); conhecem-se apenas as músicas de *As Guerras do Alecrim e da Mangerona* e de *Os Encantos de Medeia*, conservadas no Paço Ducal de Vila Viçosa, mas como estas óperas se continuaram sempre a representar numa pequena cidade brasileira do estado de Goiás, será possível reconstituir todas as músicas⁴⁵.

É ainda de sua autoria a cantata *Gli Sposi Fortunati, componimento da cantarsi nella sala dell'Illustrissima ed Eccellentissima Signora D. Antonia Gioacchina de Menezes de Lavara nel Carnevale dell'anno*

1732. Segundo Ernesto Vieira, existe na Biblioteca Nacional uma colecção de árias, precedidas de recitativos para soprano, contralto e tenor, de sua autoria: *Cantata a 3 voci Concertata con violini, obue, flauti, trombi e corni da Caccia. Gloria, Fama, Virtù. Del sig.^r Antonio Teixeira*⁴⁶. É ainda autor do Responsório das Matinas da festa de S. Vicente, que se cantava na Patriarcal, uma das suas composições mais próximas do estilo barroco, segundo Mário de Sampaio Ribeiro⁴⁷.

Quanto a Francisco António de Almeida, é considerado "o maior compositor português da primeira metade do século XVIII"⁴⁸.

Desconhecem-se quase todos os seus dados biográficos, embora Manuel Carlos de Brito tenha recentemente revelado um seu retrato caricatural, existente em Roma⁴⁹. Para lá terá ido em 1716 ou 1717, tal como António Teixeira, e, em 1722, executou-se na igreja de S. Girolamo della Carità uma oratória sua, com libreto de Andrea Trabuco, *Il Pentimento di Davidde*, em cuja introdução se elogia o "talento del Giovine Compositor della Musica, tanto più degno della tua ammirazione, quant'è più breve il tempo che Egli si dolce professione apprende"⁵⁰. Em 1726, foi executada em Roma outra oratória sua, *La Giuditta*, considerada por Manuel Carlos de Brito uma obra-prima⁵¹, e cujo único exemplar, sem data, existe em Berlim.

Francisco António regressou a Portugal também em 1728 e em 1729 já fez parte da comitiva que acompanhou ao

Caia D. Maria Bárbara e D. José⁵². No entanto em relação à data exacta da sua chegada, há algumas dúvidas. Segundo Manuel Carlos de Brito, "em Abril de 1728 (...) encontrava-se já de regresso a Portugal, pois em 22 desse mês executou-se em Lisboa uma serenata de sua autoria, *Il Trionfo della Virtù*, com libreto de D. Luca Giovine, conforme refere a «Gazeta de Lisboa»⁵³. Consultando este periódico, verificamos que a referida serenata foi dedicada ao Cardeal da Mota, na altura em que recebeu o barrete cardinalício, pelos cantores da Patriarcal; trata-se de uma "serenata italiana", cujo autor não é referido⁵⁴. Por outro lado, Ernesto Vieira atribui-lhe a serenata *Le Virtù Trionfanti*, cantada em honra de D. Tomás de Almeida, "in occasione della Lui Promozione alla Dignità Cardinalizia", também dedicada pelos Cantores Italianos, mas dez anos mais tarde, em 1738⁵⁵. Trata-se consequentemente de duas obras diferentes, tendo esta última letra de D. António Tedeschi e música "del Signor Francesco Antonio d'Almeida"⁵⁶, pelo que ficamos sem a certeza da data de chegada de Francisco António, não estando claramente identificada a primeira daquelas obras.

Francisco António de Almeida é igualmente o autor das primeiras óperas de autor nacional: *La Pazienza di Socrate*, com libreto provavelmente da autoria do secretário de Estado, Alexandre de Gusmão (1733); *La Finta Pazza* (1735), *La Spinalba* (1739) e *L'Ippolito* (1752), esta última já no reinado de D. José, representada para comemorar, em

Lisboa, o aniversário da Rainha de Espanha, D. Maria Bárbara (4 de Dezembro)⁵⁷.

Ernesto Vieira atribui ainda a Francisco António uma série de composições sacras, existentes no Arquivo da Sé de Lisboa: *Benedictus*, Lamentação para 6ª feira Santa, *Miserere*, uma ladainha, dois motetes, uma Sequência de Pentecostes, além de uma missa a oito vozes e de umas Matinas de Santo António, apenas assinadas Francisco António, mas certamente de sua autoria, já que correntemente era assim conhecido⁵⁸.

Este compositor é ainda o autor de uma serenata realizada no Paço, em 27 de Dezembro de 1730, para comemorar o nome do rei, segundo notícia do diário manuscrito existente na Biblioteca Pública de Évora: "Continuação os bailes e serenatas e ja se fes huma no Paço; se executou dia do Evangelista composta por Francisco Antonio e dizem que excelente"⁵⁹. A mesma notícia nos dá conta de que os ensaios tiveram lugar em casa do Cónego da Patriarcal, D. Lázaro Leitão.

Embora não conste dos libretos existentes das óperas de Francisco António de Almeida o nome do autor ou autores da letra, uma notícia do «Diário» do Conde da Ericeira de 20 de Janeiro de 1733⁶⁰, informa-nos de que, no Paço da Ribeira, se prepara um teatro para a representação de três óperas "que compos Alexandre de Gusmão...; a música fez Francisco Antonio", pelo que se tem atribuído àquele estrangeirado e secretário de Estado de D. João V,

adversário conhecido do teatro espanhol e tradutor de Molière, a autoria das óperas de Francisco António.

Tal notícia levanta algumas dúvidas, dado que, de 1733, só é conhecida *La pazienza di Socrate* e desta só existe impresso o terceiro acto, que tem música de Francisco António, não se sabendo se os dois outros actos são igualmente de sua autoria; pouco provável é também, segundo Manuel Carlos de Brito, que se tenham representado outras óperas de que não se tenham impresso os libretos⁶¹. A verdade é que se podem ter perdido, como certamente se perderam os dois primeiros actos de *La Pazienza di Socrate*.

Quanto à autoria de Alexandre de Gusmão, também Manuel Carlos de Brito considera que se deve tratar de uma "adaptação do libreto para a produção de Lisboa" na medida em que a ópera já fora representada duas vezes na Corte de Viena, com libreto de Nicolà Minato e música de António Draghi, em 1680, e de Caldara em 1731. O facto é que os libretos de todas as óperas cantadas na Corte são anónimos⁶².

Outros artistas, cujas obras se desconhecem, terão estado em Itália no reinado de D. João V. É o caso de Romão Mazza, conhecido através do manuscrito de um membro da sua família, José Mazza, também músico e activo na segunda metade do século XVIII em Évora⁶³. Romão foi mandado estudar por D. Maria Ana de Áustria, num colégio de Nápoles, com catorze anos de idade. Aí teve como professor um discípulo de Ottavio Pittoni, especializando-se em contraponto.

Segundo o mesmo José Mazza, Caetano Maria Schiarè (ou Schiassi?), compositor do infante D. Manuel, contava que, mandando-se-lhe de Itália uma dúvida em contraponto, só ele lha resolvera. Entre as obras que compôs, contam-se uma sonata para a nação inglesa, uma Salvé Rainha, concertos de rabeca, salmos e missas. Deixou ainda uma obra incompleta, com as regras de acompanhar no cravo. Faleceu com apenas 28 anos, em 1747.

Outro dos artistas mandados estudar a Roma por D. João V, segundo a mesma fonte, foi o já citado Joaquim do Vale Mexelim, depois músico da Capela Patriarcal e compositor de "varias obras em muzica", que "faleseo no seculo de 700"⁶⁴.

Em relação à vinda de músicos italianos para Portugal, esta reveste dois aspectos: os que vieram a pedido de D. João V, destinando-se especificamente à Capela Real, e os que aqui se estabeleceram por conta própria e se ligam principalmente à produção de óperas.

Em relação aos músicos da Patriarcal, e à parte Scarlatti, que merece referência especial, sabe-se que D. João V mandou vir os melhores artistas italianos. Documentos de 1747, referidos por Joaquim de Vasconcelos⁶⁵ informam-nos que nesse ano o pessoal da Patriarcal ascendia a 444 pessoas, cabendo "à parte musical 132" e em 1754, já no reinado de D. José, o número de cantores era de 130; além

destes, havia quatro organistas e um compositor de solfa italiana.

Mas não foram apenas os músicos italianos que se sentiram atraídos pela Corte portuguesa; em 1728, segundo Manuel Carlos de Brito, "faziam parte da orquestra da corte, além de instrumentistas italianos, alemães, franceses e catalães, dois boémios, o violinista e oboísta Veith e o fagotista Ludwig"⁶⁶.

Entre os artistas que vieram de Itália e cujos dados biográficos incluímos em anexo, contam-se o próprio Alessandro Paghetti, que era um violinista de Bolonha, contratado para o serviço da Corte em 1731 e que aqui irá montar a primeira companhia de ópera, como veremos; Pecoraro, cuja filha casará com o escultor Giusti; Annibale Pio-Fabri, contratado como cantor de câmara e da Capela Real e também cenógrafo; D. Antonio Tedeschi, cantor, compositor e poeta, originário de Nápoles, também contratado para a Capela Real; Caetano Schiassi, bolonhês, mestre de Capela da Corte de Darmstadt, autor de diversas óperas apresentadas na Academia da Trindade, que veio dirigir; D. Jayme de la Te y Sagau, poeta e músico, proprietário da oficina tipográfica designada «Da Música», onde se imprimiram muitas obras musicais; D. Lucas Giovine, mestre da princesa D. Mariana Vitória; a família Mazza, que já referimos; Pietro Giorgio Avondano, genovês, contratado como primeiro violino da Capela Real⁶⁷.

De todos os músicos que foram chamados a Portugal, um contudo, se destaca. Trata-se de Domenico Scarlatti, cujos dados biográficos e relações com a Corte portuguesa relatamos mais detalhadamente em anexo. Importa, no entanto salientar que Scarlatti é considerado, numa obra de divulgação, como "o maior dos compositores de música para cravo"⁶⁸, sendo filho de Alessandro Scarlatti, compositor de ópera, que continuou a linha iniciada por Monteverdi no século XVII. A escolha de Scarlatti deve-se à influência do Infante D. António, conhecedor mais profundo de questões musicais do que D. João V, e que o contratou quando se deslocou a Roma em 1714, primeiro como mestre pessoal e depois convidando-o para a Corte de Lisboa⁶⁹. Foi Scarlatti o responsável pela educação musical de D. Maria Bárbara, a quem acompanhou quando do seu casamento com o Príncipe das Astúrias, em 1729, não tendo mesmo assim rompido as suas relações com a Corte portuguesa. Na verdade, ofereceu ao rei um álbum musical de trinta sonatas - *Essercizi per gravicembalo* - em 1738. Nesse mesmo ano, D. João V, além de uma pensão de 400\$000 réis, outorgava-lhe a distinção de Cavaleiro da Ordem de Santiago, que o nobilitava⁷⁰. A correspondência de Alexandre de Gusmão mostra-nos igualmente como era desejado em Portugal o seu regresso, que nunca se chegou a concretizar.

Ao contrário de outros musicólogos, Manuel Carlos de Brito atribui à sua vinda, em 1722 ou 23, e à de três cantores da capela pontifícia, alguns anos antes, em 1717,

"a introdução directa da música barroca italiana em Portugal"⁷¹, o que não implica o desaparecimento total da zarzuela espanhola. Na verdade, é provável que a nível musical estejamos perante uma situação idêntica à que encontramos no teatro, em que se opõem duas correntes, a defensora do teatro francês, encabeçada por Alexandre de Gusmão, ele próprio, como dissémos, adaptador de libretos de ópera, para serem representados em Portugal; e a conservadora, partidária do teatro espanhol, encabeçada pelo Marquês de Valença. É de notar, aliás, que as zarzuelas enumeradas pelo mesmo Manuel Carlos de Brito se representaram, uma em casa do Marquês de Valença, e as restantes por iniciativa do embaixador espanhol. Sobretudo a partir da instalação entre nós, da Companhia de Ópera Italiana, em 1731, o teatro espanhol, em Lisboa, terá perdido o interesse, constituindo o *Discurso apologético em defesa do teatro espanhol* do Marquês de Valença, publicado em 1739, o dobre de finados pelo género em Portugal"⁷². Assim, a ópera italiana primeiro, o teatro francês depois, defendido por Alexandre de Gusmão, seriam os géneros que passariam a ter o favor do público.

A música italiana ter-se-á, contudo, imposto, em primeiro lugar a nível religioso, levando à proibição dos vilancicos nas igrejas, e à implementação de hábitos "ao estilo de Roma", como é o caso do *Te Deum* de fim de ano que, a partir de 1718 se passa a cantar na Igreja de S. Roque, na presença dos reis e infantes⁷³, ao mesmo tempo que na Corte,

a nível profano, se sucedem, ao longo dos anos vinte, "serenatas, cantatas ou dramas pastoris no novo estilo italiano"⁷⁴, algumas das quais compostas pelo próprio Scarlatti. Convém salientar que, no entanto, estas ainda não são óperas, já que não implicavam cenários nem guarda-roupa.

A preferência dada por D. João V à música religiosa relaciona-se directamente com a sua política de protecção à Patriarcal e de criação em Portugal de um cerimonial religioso idêntico ao da Roma pontifícia. Esta prioridade verificou-se ao nível da importação de músicos de qualidade, de cantores italianos, e do ensino (Seminários da Patriarcal e de Santa Catarina de Ribamar).

Esta política não se deve a qualquer espécie de fanatismo religioso da parte do rei, mas como muito bem salientou Rui Vieira Nery, deve-se à tomada de consciência, da parte de D. João V, do "peso e autonomia desmedidos que em termos políticos, económicos e culturais a Igreja conseguira adquirir no seio da sociedade portuguesa desde a implantação da Contra-Reforma..."; assim o reforço do poder absoluto do monarca "passava antes de mais pela sua capacidade de subordinar à sua autoridade o aparelho eclesiástico"⁷⁵. Assim D. João V deu especial atenção à instituição religiosa que lhe estava mais próxima - a Capela Real - e fez do chefe da Igreja portuguesa, para quem conseguiu o título de Cardeal Patriarca, o seu capelão pessoal. Lógico era que procurasse "desde muito cedo reformular a prática musical da Capela Real, moldando-a de

acordo com as orientações estéticas e as dimensões monumentais da Capela do Papa"⁷⁶.

Será também importante salientar o facto de os nossos músicos não se mostrarem inferiores aos italianos. Dois casos bastarão mencionar: um é o de Carlos Seixas, que, ainda muito jovem foi, a pedido do Infante D. António, submetido ao parecer de Scarlatti, que considerou que, do ponto de vista da execução, nada lhe tinha a ensinar. E Carlos Seixas, embora de uma família de músicos, veio com 16 anos de Coimbra para Lisboa, como organista da catedral, não tendo recebido formação em Itália⁷⁷.

Outro dos artistas portugueses de nível internacional foi Fr. Manuel dos Santos (falecido em 1737), discípulo de António Marques Lésbio, considerado na época "o mais douto e estimado compositor na Sciencia da Muzica, e venera Portugal"⁷⁸, compositor da Capela Real de D. João V com 60000 réis por ano (José Mazza refere 600 mil réis anuais), autor de lições de defuntos, lamentações, paixões de S. Mateus e S. João, salmos e hinos, "e Sua Mag.^e continuamente lhe manda fazer, e compor"⁷⁹. Segundo Barbosa Machado era ouvido na Capela Relá com muito agrado, mesmo por parte dos cantores italianos⁸⁰.

A verdade é que, para além dos grandes mestres, a vida musical no Portugal dos inícios do século XVIII segue a tradição do século XVII, cuja produção foi obra de numerosos frades-compositores, referidos nos dicionários de músicos já

mencionados. São os vilancicos do Natal, Reis, Conceição, salmos, motetes, hinos, responsórios, *Te Deum*, missas e outras composições destinadas a acompanhar as cerimónias religiosas.

No entanto, já alguns destes compositores se não limitaram à música religiosa. É o caso, por exemplo, de Fr. Pedro da Conceição, da Ordem Trinitária, que deixou *Musica a 4. coros para huma Comedia, e se representou no Paço em aplauso da vinda da Serenissima Rainha D. Mariana de Austria*, intitulada «Eligir al inimigo» e representada pelos Moços da Capela Real⁸¹; de Luis Calixto da Costa e Faria, presbítero, autor de vilancicos para as Festas de S. Vcente (em 1719, 1721, 1722 e 1723)⁸², mas também de várias obras profanas: *Fabula de Alfeo, e Arethusa*, para a celebração do nome de D. João V em Junho de 1712; *Son triunfo de amor los zelos*, comédia também de 1712; *El poder de la armonia*, zarzuela para o aniversário de D. João V, em 1713.

Também Pero Vaz Rego (1670-1737), mestre da Catedral de Elvas e posteriormente reitor do Seminário e mestre da Capela Claustro de Évora compôs muitas obras em verso, nomeadamente para os aniversários dos infantes e Príncipes⁸³.

Fr. Manuel da Costa e Santana, frade trinitário, além de responsórios, compôs a solfa de bailes e cantatas, "com acompanhamento de muitos instrum^{os}, subida armonia singular e admiração..."⁸⁴; outro frade da mesma Ordem, Fr. João de Félix, compositor de cantochão, "tem composto

algumas cantatas pelo estilo moderno com instrom.^{tos} em grande cadencia"⁸⁵.

Só um estudo dos aspectos musicais de todas estas composições nos poderá esclarecer acerca da sua relação com o aparecimento da ópera em Portugal, o que está fora do âmbito dos nossos conhecimentos. Contudo, referências isoladas, como as cantatas ao estilo moderno acima referidas, ou "no tempo em que se cantavão villancicos... para as Festas principais do anno"⁸⁶, provam que houve uma mudança no gosto musical, devida, sem dúvida à influência italiana, e que afectou mesmo a música religiosa, de acordo com as preocupações, caras ao barroco de um culto brilhante.

É de salientar o caso das *Cantatas humanas* do catalão D. Jayme de la Té y Sagau, destinadas a uma ou duas vozes solistas acompanhadas de baixo contínuo e com libretos dos mesmos poetas que escreviam os vilancicos de igreja, mas já com muitas características da cantata italiana, embora conservando ritmos tradicionais ibéricos⁸⁷.

Em relação à música profana, a questão fundamental é, de facto, a da introdução da ópera em Portugal, já que a música de câmara era ouvida com frequência a nível da Corte e das casas nobres, e as serenatas, que não implicavam cenografia específica, nem trajos apropriados, faziam também parte dos serões da Corte, por ocasião de aniversários e festas do nome dos membros da família real.

Este problema tem-se posto aos historiadores da música que, de facto, se dividem em duas correntes: há manifestações músico-teatrais que preparam a introdução da ópera desde os inícios do reinado de D. João V, sobretudo depois da chegada de D. Maria Ana de Áustria, que trouxe da Corte de Viena o gosto pela ópera veneziana; ou, pelo contrário, essas manifestações nada têm a ver com o género operático, que é introduzido em Portugal na década de 30 pela Companhia de Paghetti, que não foi muito bem recebida na Corte, acabando esta por ser responsável pela sua proibição, a partir de 1742.

Já Joaquim de Vasconcelos, no seu estudo, a propósito de D. José, esboça uma história da ópera em Portugal⁸⁸. Aí afirma que no princípio do século XVIII "encontramos em Portugal os primeiros vestígios de uma verdadeira influência musical nas representações dramáticas. Representavam-se então na Corte de D. João V umas fabulas dramatisadas em que a Musica era talvez já o elemento dominante"⁸⁹. E considera as duas obras de Luis Calisto da Costa e Faria, *Fábula de Alfeu e Aretusa* e *El poder de la Harmonia*, representadas na Corte respectivamente em 1712 e 1713, "a primeira tentativa para a introdução da Opera em Portugal". A primeira ópera representada em Portugal teria sido *Il Trionfo delle virtù*, pelo aniversário do rei, a 22 de Outubro de 1720. Depois disso, a ópera foi apresentada fora da Corte, pela Companhia de Paghetti, e em 4 de

Novembro de 1737, representou-se de novo ópera num novo espaço, o teatro da Ajuda⁹⁰.

O manuscrito da Biblioteca Nacional designado por «Compêndio de Novas da Europa»⁹¹ dá-nos conta de que, em 1713, tinha certa popularidade "hua companhia de comedias com 8 muzicas", tendo-se representado no Paço, comédias todos os dias santos, e duas em casa do Conde de S. Vicente, por ocasião do aniversário do Infante D. Manuel. Para estas, foi pintado por Vincenzo Baccarelli, o conhecido pintor italiano de perspectivas, então em Portugal, um "theatro de bastidores", ou seja, um cenário, certamente de gosto barroco. Este facto é muito importante, visto os historiadores da música afirmarem que, neste período, as representações se faziam sem qualquer componente cénica

Todos estes factos vêm em apoio da tese que defende que já nestes anos se preparava a introdução da ópera, através do teatro musicado, e que este gosto se desenvolvia a nível da Corte.

Em contrapartida, Manuel Carlos de Brito afirma que "durante o reinado de D. João V... a ópera de corte ... teve uma importância muito reduzida"⁹², tendo-se representado apenas "umas seis óperas ... todas do género cómico e durante o Carnaval, cantadas pelos cantores da Capela Real num palco montado no Paço da Ribeira"⁹³.

A verdade é que também nada se sabe, ou quase, do que foi representado no Teatro da Ajuda, no conjunto de quintas de recreio que o rei aí possuía, certamente

construção em madeira, mas que mereceu honras de inauguração em 1737, como tem sido referido.

A questão das relações de D. João V e D. Maria Ana de Austria com o teatro e, em particular, com a ópera, não nos parece ainda suficientemente esclarecida; há elos que nos faltam, mas não podemos deixar de levantar algumas dúvidas. Em primeiro lugar, os diferentes historiadores da música afirmam que D. Maria Ana trouxera da Corte de Viena o gosto pela ópera italiana; o próprio D. António Caetano de Sousa nos informa de que, após a sua chegada, a vida da Corte se animara, sendo as refeições públicas e acompanhadas de música, sendo também representadas comédias musicadas⁹⁴, o mesmo sendo confirmado pelo Conde de Povolide⁹⁵. Entre as comédias conta-se a já referida zarzuela *El poder de la harmonia*, em 1713, em que participou a infanta D. Francisca e outras damas do Paço, sendo a música do impressor e compositor residente em Lisboa, D. Jayme de la Té y Sagau⁹⁶. Este costume não se deve ter perdido totalmente, dado que ainda em 1730, D. Mariana Vitória nos diz que, depois do jantar, tocava cravo e cantava as cantatas do Barão de Astorga⁹⁷.

O Conde de Povolide também nos relata que, em 1714, para aliviar a tensão dos negócios de Estado, D. João V mandava a companhia das comédias, que de dia actuava no pátio público do Hospital, representar ao Paço, na presença dos reis, príncipes e damas da Corte.

Outras vezes, o rei e príncipes iam assistir às representações, disfarçados, com máscaras. Esta atitude terá levado alguns sacerdotes mais conservadores a falar dos púlpitos, contra as comédias e bailes, e, por isso, os comediantes deixaram de ir ao Paço e os bailes foram proibidos⁹⁸.

Em 1717, o próprio Patriarca interveio, proibindo os bailes, o que causou grande desagrado nos mestres de dança estrangeiros, que afirmaram que mesmo na Corte de Roma os bailes eram permitidos. Mas a proibição parece ter atingido apenas os bailes de máscaras, continuando os outros a realizar-se⁹⁹. E, de novo em 1721, no Natal, o Patriarca proíbe os bailes, sob pena de excomunhão¹⁰⁰. Esta atitude da parte da Igreja mostra as dificuldades que D. João V teria em implantar na Corte os espectáculos profanos e divertimentos, como os bailes. No entanto, no Carnaval, abria-se uma excepção e, em 1728, D. José dançou com sua irmã, D. Maria Bárbara, na presença do Marquês dos Balbazes, embaixador de Espanha, e a mesma senhora dançou outro dia com seu tio, o Infante D. António. Também as damas do Paço faziam "as suas festividades com vários disfarces"¹⁰¹.

Foi neste mesmo Carnaval de 1728 que se representou no Paço, em teatro especialmente montado para o efeito, o primeiro espectáculo de cariz operático: três *intermezzi* a seis vozes, sob o título *Il Don Chisciotte della Mancia*¹⁰². Uma lacónica notícia da «Gazeta de Lisboa» de 12 de Fevereiro de 1728 refere este acontecimento, dizendo que

reis e principes "se tem divertido no seu Real Palacio estes ultimos dias do Carnaval, com Operas e Serenatas"¹⁰³.

Quanto às representações públicas, em 1727, D. João V tinha proibido o Hospital de Todos-os-Santos, que era proprietário do Pátio das Arcas ou das Comédias de tratar com actores, o que levou à interrupção das representações teatrais¹⁰⁴. Mas, como afirmou José Sasportes, se esse teatro se caracterizava por "acção movimentada e danças desonestas"¹⁰⁵, estaria justificada a referida proibição, o que não significa que o rei fosse contra um teatro de carácter mais erudito, ou com outra qualidade como espectáculo. Como acentua Rui Néry, poucos anos depois, a partir de 1731, surgem referências à execução de serenatas em saraus musicais realizados em casas particulares, com participação de amadores e profissionais¹⁰⁶. Além disso, outros teatros estiveram em actividade, abertos a um público mais vasto, como o Teatro do Bairro Alto e o Teatro da Mouraria, cuja actividade não é bem conhecida, mas do primeiro sabe-se que aí foram representadas com êxito as óperas de António José da Silva, apesar do seu autor ter sido queimado por culpa de judaísmo.

As obras de António José da Silva representam a influência dos libretos italianos, anteriores à reforma de Metastásio¹⁰⁷.

Na verdade o início da década de 30, corresponde à implantação entre o público do gosto pela música italiana e

nisso teve papel fundamental a companhia de Alessandro Paghetti, que era violinista da Corte e da Capela Real, o que certamente o impediria de tentar implantar uma Companhia de Ópera em Lisboa, se isso de todo desagradasse ao rei. Não está esclarecida a razão pela qual este não deu logo a necessária licença, no início de 1731, já que "o Patriarcha os não embaraça", conforme nos diz o Conde da Ericeira, no seu «Diário» de 15 de Janeiro e 27 de Fevereiro desse ano¹⁰⁸. O facto é que as representações se iniciaram e José Augusto Alegria diz mesmo: "C'est encore D. João V qui a fait en sorte que ce répertoire puisse être joué devant un large public, dans des lieux adéquats. Alexandre Paghetti - violiniste italien au service de la cour - est le premier chargé de faire représenter à Lisbonne les opéras des compositeurs italiens les plus connus, comme António Caldara (1670-1736) et Leonardo Leo (1694-1744), parmi beaucoup d'autres..."¹⁰⁹.

Também em 1733 se representam no Paço as primeiras óperas de autor português, como também nos diz o Conde da Ericeira, preparando-se "ha gr.^{de} teatro pã tres operas q compos Alexandre de Gusmão" com música de Francisco António¹¹⁰.

Mas o que nos parece de importância sublinhar é a associação normalmente feita pelos historiadores da música entre a doença de D. João V e o fim da ópera em Portugal: "Nos últimos oito anos do seu reinado vivera dominado pela doença e por um terror religioso que o levara a proibir

qualquer tipo de divertimento profano em Lisboa, ajudado pelos conselhos de Frei Gaspar da Encarnação e apoiado pela Rainha D. Maria Ana de Áustria"¹¹¹.

Já tivemos ocasião de dizer que nesses últimos anos se fizeram algumas das mais notáveis obras do reinado, como a Patriarcal, a Capela de S. João Baptista e mesmo o conjunto das Necessidades. Não dispomos de elementos que nos permitam avaliar da extensão das incapacidades do rei, mas pelo que nos é dado saber, ele terá recuperado pelo menos as suas capacidades intelectuais, e só mesmo nos últimos anos estaria mais afectado.

Além disso, Frei Gaspar da Encarnação só governou nos últimos três anos de reinado, pelo que o seu domínio sobre o rei não deverá ser anterior a isso. O Cardeal da Mota, seu antecessor, embora seja tido como conservador, não parece ter sido fanático¹¹².

Mais estranha é a mudança profunda dessa princesa vinda de Viena, que alegrara a Corte nos primeiros anos do seu reinado com representações musicadas, que dedicara aos aniversários e dias do nome de seu esposo. A verdade é que D. Maria Ana mudou. João Baptista de Castro diz que "concorreo para se extinguirem os theatros profanos das Comedias, e para exemplo de occupação mais segura visitava os templos com frequencia"¹¹³. A própria D. Mariana Vitória se queixa do ambiente da Corte, da tristeza em que vive, o que terá mesmo levado os médicos a autorizarem-lhe os passeios a cavalo¹¹⁴.

Porque mudou tanto a rainha D. Maria Ana de Áustria? Tornaram-na os anos mais piedosa e temente dos Infernos ou há outro elo que nos escapa?

Finalmente, temos a ligação directa entre a doença do rei e o fim da ópera. Também uma discreta notícia do «Folheto de Lisboa» nos faz reflectir sobre o assunto: é que, de facto, o fim da ópera foi anterior ao ataque do rei, que se deu em 10 de Maio de 1742. Segundo essa notícia, de 5 de Maio, a 29 de Abril tinham partido para Itália, num navio holandês, "as Dançarinas da Opera Italiana da Caza da Rua dos Condes..." "e por isso se tem suspendido aquelle divertimento"¹¹⁵. No entanto, na Caza da Opera do Bayrro Alto se continua ... a das Variedades de Porteu, composto por Antonio Joze da Sylva, que morreu queymado pelo judaísmo". Porque partiram as bailarinas, não sabemos, mas foi essa a verdadeira razão da interrupção dos espectáculos da ópera. Só mais tarde a acção da rainha se faz sentir, em relação à proibição das Comédias, conforme notícia de 13 de Outubro de 1742.

De qualquer modo, a verdade é que a partir desta data as informações relativas a representações teatrais escasseiam, sobretudo no que se refere à Corte e a Lisboa, sentindo-se, no entanto, a permanência de uma certa actividade teatral a nível da província, ou a nível privado.

Mesmo assim, logo em 1744, D. Mariana Vitória mostra a sua admiração por ter ouvido cantar a Reginelle¹¹⁶, cantora que se desconhece mas seria conhecida na época, o

que prova não terem sido totalmente canceladas as actividades de carácter musical na Corte.

Dois anos depois, uma notícia do «Mercúrio de Lisboa» de 26 de Fevereiro de 1746, diz que se "mandaram suspender todas as cazas de Bayles publicos e particulares: todo o dezenfado de Prezepios e Theatros, depois das duvidas da Caza de Monsieur Blanc, e de presente está a corte sem recreyo algum"¹¹⁷.

Regressa-se assim a uma situação já referida pelo Conde de Povolide uns vinte anos antes, relativamente à proibição de bailes.

E logo no final desse ano, o mesmo periódico informa que a 21 de Dezembro se começou a representar, em casa de Fernão de Lima Brandão, junto ao Carmo, "humas opera com figuras inanimadas"¹¹⁸, ou seja, de títeres ou bonifrates, como as de António José da Silva, referindo o periodista que as representações já tinham sido proibidas, mas desta vez se repetiu "sem proibição".

Por cartas de Alexandre de Gusmão, sabemos também que Scarlatti continuava a enviar para a Corte portuguesa as suas sonatas, que aqui eram bem executadas. Em 1747, estava em Lisboa um Catalão, recomendado de Scarlatti, perito em oboé e saltério¹¹⁹, e, em Fevereiro de 1748, o Cardeal Patriarca ofereceu "humas Serenatas" no seu Paço Patriarcal, "em que se admirou o novo Boé catalam"¹²⁰

No mesmo ano de 1748, quando se colocou na Igreja de Santo Estêvão em Alfama, a imagem do Senhor dos Aflitos,

para além da missa e sermão, representou-se "no corpo da Igreja em hum tablado, hum chamado Dialogo, assaz improprio daquelle lugar ... com arias jocosérias"¹²¹.

Entretanto na província e alheios às proibições de Lisboa, os espectáculos teatrais são notícia. De acordo com o «Folheto de Lisboa», em Braga, em 1 de Novembro de 1742, quando do casamento de Fernando Cunha com uma filha do cónego João Soares, representou-se "hum opera de boa idéa, cõ admiravel enredo e armonioza Muzica"¹²².

Em 1743, o «Mercúrio Historico de Lisboa» informa que, no santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel, 5ª feira da Ascensão, se representou "humã comedia nova intitulada: Industrias de Sarilho"¹²³ e, na sexta feira de tarde "se reprezentou a comedia intitulada Palinuro en Sucia", ou seja *Polinardo na Suecia* de António Gomes da Silva Leão¹²⁴. Em relação à primeira, podem encontrar-se não só influências de *Les Fourberies de Scapin* de Molière, mas mais directamente do «gracioso» de António José da Silva¹²⁵.

Em 1744, uma lacónica notícia de 11 de Julho, refere-se à representação de "varias comedias e entremezes" em Tomar¹²⁶ e, em 1745, o fidalgo da Casa Real, D. João Manuel de Meneses, residente em Ponte de Lima, para agradecer e festejar o nascimento de um filho, promoveu uma série de festividades usuais na época (iluminações, fogos de artifício, música instrumental) e a representação de uma comédia intitulada *El principe Jardinero*¹²⁷.

Ainda da província, vêm outras notícias neste domínio: em 8 de Setembro de 1747, no sítio da Nazaré, depois de tourada e fogo de artifício, foi representada, por amadores, a ópera de António José da Silva, *Guerras do Alecrim e da Mangerona*¹²⁸ e, em 28 do mesmo mês, por ocasião da festa de S. Filipe Néri, em Estremoz, os estudantes da Congregação do Oratório representavam uma tragicomédia¹²⁹, o que prova que o teatro estudantil se mantinha nesta ordem tal como na Companhia de Jesus.

Por outro lado, e prosseguindo o nosso levantamento cronológico, constatamos que o gosto pelo teatro espanhol também não tinha desaparecido: em Braga, a 12 de Outubro, apareceu uma companhia de valencianos, que entre outras coisas, representavam comédias, e, embora a sua apresentação pública fosse proibida, "representarão duas comedias occultamente de noyte em cazas particulares"¹³⁰.

Tambem em Alenquer, em Junho de 1750, "humã companhia de Hespanhoes" representou "a comedia de Moreto intitulada *Primero es la honra*"¹³¹.

A má vontade contra as companhias teatrais e os actores não se pode justificar apenas pela excessiva piedade dos reis e as perseguições da Igreja. A vida dos comediantes era um tanto turbulenta, como se pode deduzir de algumas notícias recolhidas por Jacqueline Monfort¹³². Só em 1771, graças à «Sociedade estabelecida para a subsistência dos Theatros da Corte», "revendication sera faite en faveur de

la profession de comédien, si décriée alors, en vue de lui faire perdre son caractère *infamant*»¹³³.

Por outro lado, os ânimos exaltados, à saída do teatro, podiam envolver os espectadores em rixas. Precisamente em Janeiro de 1742, o «Folheto de Lisboa» informa que "ao sahir da Opera se travaraõ razoens entre huns Portuguezes e huns Officiaes Francezes, e chegando às espadas, sahiraõ 3 dos Francezes feridos"¹³⁴.

Seriam situações como esta que certamente levaram à expulsão das bailarinas da Ópera, em 1742, e que justificaram o relegar dos espectáculos teatrais para representações de cunho privado, o que provocou uma inegável decadência do teatro, a partir de 1742, mas certamente não a sua extinção, o que permitiria a D. José, após a sua subida ao trono, o seu rápido ressurgimento.

Foi, de facto, a década de trinta que marcou a actividade teatral durante o reinado de D. João V e, sobre ela, devemos debruçar-nos mais em particular.

A mais actual síntese da *História do Teatro Português*, de Luciana Stegnano Picchi¹³⁵ dá-nos uma visão optimista da influência francesa em Portugal, que remonta à tradução, em 1697, pelo Conde da Ericeira, da *Art Poétique* de Boileau, e generaliza-a à representação, "nos palcos de Lisboa de Corneille, Racine e Molière". Na verdade, a única versão conhecida de Molière é o *George Dandin*, traduzido e adaptado por Alexandre de Gusmão, sob o título *O Marido*

Confundido, mudando as personagens de nome e sendo a acção transferida para o Porto; esta peça foi representada em Lisboa, em 1737, mas outras representações de Molière só se conhecem na segunda metade do século XVIII. A polémica em favor do teatro francês, conduzida por Alexandre de Gusmão, deve-se ter desenvolvido sobretudo no plano teórico. Conforme disse José da Costa Miranda, "esta representação ficou um acto isolado"¹³⁶.

Por outro lado, julgamos que o teatro musicado dominou o gosto dos portugueses durante este período. Conforme diz Jacqueline Monfort, "en ce temps, musique et théâtre furent devenus intimement liés par l'introduction de ce nouveau «monstre», l'opéra"¹³⁷.

Em 1727, tinham sido, como dissémos, interrompidos os espectáculos teatrais no Pátio das Arcas, onde se representavam comédias espanholas. Conforme nos dizem os visitantes de Lisboa, em 1730, o teatro estava relegado para representações privadas¹³⁸. Seria, pois, neste ambiente propício e certamente com a anuência do rei, que Alessandro Paghetti decidiu constituir uma companhia de ópera, da qual faziam parte as suas próprias filhas, Helena, Angela e Ana, embora a primeira fosse preferida¹³⁹, e outros músicos, cantores, bailarinos e pintores de cenários, que para o efeito se estabeleceram em Lisboa. Logo em Janeiro de 1731, a companhia de Paghetti fez as suas primeiras representações no Paço, do género «ópera bufa»¹⁴⁰.

No entanto, a representação de óperas para o público da nobreza e alta burguesia lisboetas não foi imediata, embora duas filhas de Alessandro, imortalizadas como as «manas Paquetas», fossem várias vezes convidadas para actuar em casas nobres, tal como é referido no «Diário» de D. Francisco Xavier de Meneses¹⁴¹.

Talvez a falta de um espaço apropriado à representação da ópera, com tudo o que esta implicava de cenografia barroca fosse uma das razões que levou a companhia a sobreviver com as serenatas, que não implicavam vestuário nem palco, até que lhe foram cedidas as casas da Trindade.

Em Outubro de 1731, segundo Manuel Carlos de Brito, que se baseia no «Diário» do Conde da Ericeira e no da Biblioteca Pública de Évora¹⁴², "havia serenatas duas vezes por semana nas casas de Jorge e de D. Maurício"¹⁴³. Tratar-se-á porventura de D. João Jorge, mestre de cantoção contratado por D. João V? A verdade é que em 1733 ainda se mantinham as serenatas em sua casa. Em 1732, foi ouvida uma cantora veneziana em casa do mesmo D. Maurício e do cónego da Patriarcal, D. Lázaro Leitão, importante mecenas da época, que tinha sido secretário da embaixada do Marquês de Fontes; aliás fora também em sua casa, em Dezembro de 1730, que se tinha ensaiado uma serenata de Francisco António, apresentada no Paço em honra do nome do rei, dia de S. João Evangelista¹⁴⁴.

O ano de 1733 será, no entanto, um dos de mais intensa actividade teatral. Logo em Janeiro nos informa D. Francisco Xavier de Meneses que se preparava no paço "há gr.^{de} teatro pã tres operas e compos Alexandre de Gusmão... a Muzica fez FRancisco Antonio"¹⁴⁵. Destas, conhece-se apenas *La pazienza di Socrate*. Também se diz que as duas manas Paquetas iriam cantar ao Paço, o que Manuel Carlos de Brito considera pouco provável, pois na Corte cantavam apenas castrados, tenores e baixos da Capela Real¹⁴⁶.

Ao mesmo tempo, prosseguiam "os Prezepios"¹⁴⁷, os Bailes, e a Caza das Muzicas", enquanto o "Patio das Comedias ameaça ruina"¹⁴⁸.

No final de Abril, a Companhia de Paghetti instalase nas casas da Trindade, que passam a ser designadas nos livretes por "Sala da Academia na praça da Trindade"¹⁴⁹.

Certamente após uma interrupção estival, as serenatas de Paghetti recomeçam em Outubro, "com mais instrum.tos"¹⁵⁰.

Nesse mesmo mês¹⁵¹, inicia-se no Teatro do Bairro Alto a *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, primeira das óperas de António José da Silva, que se sucederam sem interrupção até 1738, mas ainda em 1742 (Abril/Maio) se representavam as *Variedades de Proteu*¹⁵².

António José da Silva, que nascera no Rio de Janeiro, em 1705, veio a morrer, executado pelo Santo Officio, por crime de judaísmo, em 1739, embora as suas peças nunca sofressem qualquer espécie de perseguição.

Actualmente, a descoberta de algumas peças musicais de António Teixeira, como dissémos, autor provavelmente de sete das oito óperas do Judeu, permitiu uma nova leitura deste teatro que, de facto, apresenta árias ao gosto italiano da época. A primeira peça baseava-se na obra de Cervantes, mas a maioria são de argumento mitológico, embora por vezes pressuponha uma crítica directa à sociedade do tempo. A mais curiosa data de 1737, as *Guerras do Alecrim e da Mangerona*, cujo tema são as brigas e mexericos da Lisboa do século XVIII.

O sucesso destas óperas justifica-se, sem dúvida, porque a companhia de Paghetti tinha contribuído para criar o gosto pelas árias italianas, mas essas serenatas não eram tão acessíveis ao grande público. Em português, o teatro de António José da Silva é produção de um intelectual de origem judaica - ou seja, burguesa - para um público de classe média, o que não quer dizer que os seus espectáculos não fossem igualmente frequentados pela nobreza¹⁵³.

Além disso, porque se trata de "teatro de bonecos" (títeres ou bonifrates) "facilitava, pelos seus numerosos e engenhosos recursos técnicos, o encontro com um mundo de mágica e de evasão, dificilmente ao alcance dos palcos normais"¹⁵⁴. Na verdade, "o uso e abuso de artifícios espectaculares - cavalos voadores, nuvens animadas, montanhas móveis" caracteriza o teatro de magia do século XVIII, revelando influências da comédia espanhola, da grande cenografia barroca dos jesuítas, mas também das serenatas

italianas apresentadas na Corte e das óperas de Metastásio que serão representadas na Academia da Trindade a partir de 1735¹⁵⁵.

A origem deste teatro de bonecos está certamente nos "bonecreiros ambulantes que percorriam a Península Ibérica desde a Idade Média"¹⁵⁶, mas António José da Silva foi mais longe, ligando "a literatura, a máquina de cena, a música e a intriga, num grau de complexidade e interligação de discursos que só encontra paralelo no teatro de marionetas oriental"¹⁵⁷.

Este teatro é, pelas suas características, plenamente barroco, desrespeitando a «lei das três unidades» do teatro clássico e não optando também pela divisão da comédia espanhola. A passagem das cenas é marcada não pelas entradas e saídas de actores mas pelas mutações cenográficas¹⁵⁸.

Uma das personagens características deste teatro é o «gracioso», tomado para uns do teatro espanhol, para outros do *servus* do teatro neo-latino. É o Sancho Pança, no *D, Quixote*, o Semicúpio em *As Guerras do Alecrim e da Mangerona*, mas também aparece no teatro de argumento mitológico: Chichisbéu em *O Precepício de Faetonte* ou Sacatrapo em *Os Encantos de Medeia*¹⁵⁹. É o «gracioso» de António José da Silva que inspira *As Indústrias de Sarilho*, representadas em Sesimbra em 1743, em que o herói é o próprio «gracioso»¹⁶⁰.

António José da Silva "ao usar o vocabulário da ópera sua contemporânea no discurso mais complexo da ópera buffa - no dizer de José Alberto Gil - lançou os fundamentos e abriu a via para todo o teatro musical português, que se lhe seguiu..."¹⁶¹.

Ainda em 1733, já no final do ano, se esperavam "duas Muzicas e hum rabecão"¹⁶² para a Academia da Trindade, enquanto continuavam as serenatas em casa de Jorge e a ópera do Judeu, a que se seguiria um Presépio, possivelmente por altura do Natal.

O Cónego Lázaro Leitão preparva também um teatro em sua casa, para aí serem representadas óperas pela Companhia italiana¹⁶³. Todos estes factos nos mostram a popularidade das representações privadas.

Do ano de 1734 pouco se sabe; falta o «Diário» da Biblioteca Pública de Évora e termina, no ano anterior, o do Conde da Ericeira. No entanto, António José da Silva estreou a *Esopaida*, em Abril, e D. Mariana Vitória informa-nos que, pelo Carnaval, se repetirá na Corte a ópera do ano anterior, ou seja, *La pazienza di socrate* e uma nova pastoral¹⁶⁴.

Só em Dezembro de 1735, meses depois de António José da Silva fazer representar a sua 3ª ópera, *Encantos de Medeia* (Maio), será apresentada ao público a primeira ópera na Academia da Trindade. Trata-se de *Farnace* de Gaetano Maria Schiassi, chegado a Lisboa em 1734 e que se tornará membro da Capela Real e compositor do Infante D. Manuel¹⁶⁵. A partir de então, sucedem-se as representações até 1742,

ano em que será, como dissémos, representada a última ópera *Bajaceto*¹⁶⁶.

Muitos dos libretos então representados são de Metastásio, que se tornará o autor mais "traduzido, parafraseado e imitado"¹⁶⁷. As tipografias lançam no mercado textos de cordel, em que se adaptam ao gosto português, transferindo mesmo a acção para Lisboa, os textos daquele autor. É o caso de *A Olímpíada*, o *Príncipe Pastor* e *Semiramis*. Um dos conhecidos adaptadores e tradutores de Metastásio foi o tipógrafo Francisco Luis Ameno, que assim garantiria a prosperidade da sua oficina. De mais qualidade serão as edições bilingues, em italiano e português, publicadas por António Isidoro da Fonseca¹⁶⁸.

Ao mesmo tempo que a ópera da Trindade prosseguia com sucesso, repetindo-se representações privadas, destinadas às damas¹⁶⁹, mantinham-se as representações do Judeu, no Teatro do Bairro Alto, cantavam-se óperas na Corte e surgia um novo espaço teatral, na Mouraria, ainda mal estudado, onde se apresentavam não só Presépios, mas representações musicadas, com letra de António Antunes e música de Francisco António de Almeida¹⁷⁰.

Em 1736, é conhecida uma nova ópera representada no Paço, *La risa di Democrito* e diz-se que "ham de continuar outras duas até o Entrudo"¹⁷¹.

No entanto, a morte do Marquês de Alegrete levará o rei a "suspender a Opera do Paço"¹⁷². Discutia-se então qual

das óperas era melhor, se a representada no Paço, se a da Trindade, "mas esta prevalece com muito ganho"¹⁷³.

Entretanto, em finais de Outubro chegou a Lisboa uma companhia de comédias italiana, com artistas de ambos os sexos, que alugou "o Palacio de D. Antonio Henriques em 2 mil (?) cruzados cada anno"¹⁷⁴. Esta companhia, de acordo com o «Diário» que temos seguido, representava com êxito em Dezembro e Janeiro¹⁷⁵.

O teatro apresentava-se como um espectáculo lucrativo, pelo que a Santa Casa da Misericórdia, administradora do Hospital Real de Todos os Santos, pretendia reaver o privilégio de que gozara até 1727, de tratar com os actores, já que desde 1729, e perante a diminuição dos rendimentos do Hospital, o Conde da Ericeira, Provedor da Misericórdia, apresentara ao rei uma petição para a reabertura do Pátio das Comédias¹⁷⁶. O Hospital recuperaria o seu direito de contrato com todos os teatros a partir do Verão de 1737, o que restringiu as representações privadas e prejudicou a Companhia de Paghetti, que estabeleceu com o Hospital um contrato de 600000 réis por ano, que não lhe foi possível cumprir, pelo que António Gomes Figueiró assumiu a responsabilidade financeira da empresa¹⁷⁷.

Entretanto, a 17 de Setembro desse mesmo ano foi anunciada a reabertura do Pátio das Comédias, no prazo de 15 dias¹⁷⁸.

Mantinhm-se os Presépios, que anteriormente estavam isentos de pagamento ao Hospital, que pretendia "que todos paguem hum tanto", pelo que aqueles queriam "romper com o Hospital"¹⁷⁹.

No Pátio das Comédias, preferem-se as "Operas em Portuguez porque em italiano naõ concorria gente, que logo todo se enfadava"¹⁸⁰. Já em 1738 aqui se representava uma *Inês de Castro*, muito frequentada¹⁸¹.

As dificuldades económicas com que lutava a Companhia de Paghetti levaram "alguns homens de negócio" a pedir ao Conde da Ericeira "parte de hum Picadeiro e do canto da Rua para um theatro de Opera com 270 palmos de comprido e 110 de largo". O conde, em troca, queria 2000 cruzados de renda e um camarote perpétuo¹⁸². Chegaram a um acordo, pelo que, em Julho de 1738, "já se trabalha no Theatro da Opera"¹⁸³, que ficaria conhecido como Teatro Novo da Rua dos Condes, para onde se transferiu a Companhia de Paghetti. Em Agosto, o teatro "se alarga e levanta se fazem maquinas para tramoias"¹⁸⁴.

Entretanto em Setembro, contratava-se uma companhia de Alcalá para o Pátio das Comédias¹⁸⁵, o que prova que o gosto pelo teatro espanhol não tinha desaparecido.

Em Novembro e Dezembro de 1738 já funcionava a 2nova opera"¹⁸⁶.

Entretanto, em Janeiro de 1739, representava-se no Paço outra ópera de Francisco António de Almeida, *La spinalba o vero il Vecchio Matto*, a que assistiram poucos

fidalgos, "porque os mais hia a opera que tem grande concurso"¹⁸⁷.

Em Abril do mesmo ano, iniciava-se uma nova ópera, enquanto uma Companhia espanhola representava no Pátio das Comédias¹⁸⁸; mas logo em Maio as representações foram interrompidas, devido à doença de um infante¹⁸⁹.

Os problemas económicos no entanto, continuavam "pellas demandas que faz a Figueiró Agostinho da Silva, rendeiro originario, mas teve este as ultimas sentenças contra si..."¹⁹⁰. Aguardava-se entretanto a chegada de Schiavoni e da famosa Petronilla.

Os Presépios do Bairro Alto e da Mouraria chegaram a um acordo, e "em diferentes dias se executaõ com as mesmas partes, pagando também a Mizericórdia"¹⁹¹.

Também o Marquês de Abrantes que já em 1738 fizera imprimir óperas italianas¹⁹², pretendeu, em 1740, organizar uma ópera sua no local onde se apresentava o Presépio da Mouraria, que seria gratuita, funcionando apenas por convites. Para os papéis masculinos contratou três dos melhores actores do Teatro da Rua dos Condes: Caetano Valetta, Felice Checacci e Francesco Grisi, e para os femininos, duas das irmãs Paghetti, Helena e Ana¹⁹³.

O monopólio da Misericórdia, cujo privilégio dizia que ópera "a não pode haver publica, nem particular, sem licença" sua¹⁹⁴, impediu que o Marquês de Abrantes pudesse levar para a frente o seu espectáculo, ainda que em dias diferentes das representações da Rua dos Condes. Assim,

depois de ter gasto bastante "em obras no theatro, e em vestidos" viu-se obrigado a desistir da ideia¹⁹⁵.

Prova-se assim que o privilégio da Misericórdia, que tinha sido suspenso durante dez anos, não constituía uma forma de fomentar o teatro, já que durante o período de suspensão tinham proliferado representações públicas e privadas.

Em 1740, fez sucesso uma nova cantora de ópera, Francesca Poli (Moli?), que o público parecia preferir à até então «estrela da Companhia», Angela Paghetti¹⁹⁶.

No Carnaval de 1740, representaram-se também comédias no Paço, enquanto as irmãs Paquetas acabaram de alugar "por 300000 réis as Cazas que o Conde de Soure tinha acabado de fazer de frente das suas, e as pintaraõ e armaraõ com veludos lavrados, e leitos de Damascos"¹⁹⁷.

Apesar da aparente prosperidade das suas cantoras, a ópera em Maio estava novamente em dificuldades, por questões contratuais¹⁹⁸.

A partir desta data, as notícias tornam-se escassas. No Paço, o luto pela morte de Carlos VI, imperador da Áustria, levou à supressão das Serenatas, entre 20 de Outubro de 1740 e 27 de Junho de 1741¹⁹⁹. Por outro lado, o Hospital Real de Todos-os-Santos também perdia o privilégio das representações teatrais.

No entanto, algumas representações ainda se fizeram nestes dois anos: na Corte, em 1741, assistia-se a *A ninfa Siringa*, enquanto no Teatro da Rua dos Condes se

representava *Didone abbandonata* de Metastásio, com música de Rinaldo di Capua, a que se seguiu *Ipermestra*, cuja última representação teve lugar em Janeiro de 1742, seguida de *Bajazet*²⁰⁰.

Nos Teatros do Bairro Alto e da Mouraria foram à cena, ainda em 1741, *Adolonimo em Sidonia* e *Encantos de Merlim*, respectivamente.

Várias razões se podem aduzir para o fim do teatro da Rua dos Condes, que devem estar relacionadas com questões contratuais ou de carácter moral. Já em 1740, o jornal manuscrito de Évora nos informa "que a lacaya da comedia foi mandada ocultamente sahir de Lisboa por alguns ruidos de que era cauza"²⁰¹.

Não podemos esquecer que, para além da doença de D. João V, enquanto estava nas Caldas acompanhando o rei, faleceu, ainda em 1742, o Infante D. Francisco, o que determinou o luto e consequente ausência de divertimentos. Em Junho de 1743, foi decretado novo luto, por morte de uma irmã da rainha²⁰². Os reis envelheciam, a doença de D. João V levava-o frequentes vezes às Caldas; nos períodos de melhoras, entusiasmava-se com as encomendas para a Patriarcal e para S. Roque. O ambiente não era propício à ópera e o ambiente vivido na Corte reflectia-se na sociedade. Recordemos as procissões feitas em todo o país pelas melhoras do rei, Elas constituíam também uma espécie de espectáculo, acessível a todos. E a mesma razão levou no

Porto, em Setembro de 1747, à representação de uma *Oratoria*²⁰³.

Não devemos, contudo, associar esta quebra das representações, nos últimos anos do reinado de D. João V, a um fanatismo obscurantista do rei, que, sempre que possível protegeu a intelectualidade ligada ao Iluminismo; D. Luís da Cunha foi seu representante diplomático e Alexandre de Gusmão foi seu secretário. O rei procurou também organizar bibliotecas tão actualizadas quanto possível que abarcassem o saber da época, como a seu tempo referimos.

Foi um conjunto de circunstâncias que compreendem questões de ordem económica, o comportamento moral de actores e actrizes, e certamente as doenças e o luto na Corte, que travaram o desenvolvimento da ópera, logo retomado após a morte do rei, por seu filho D. José.

NOTAS:

¹Rui Vieira Nery, Paulo Ferreira de Castro, História da Música, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Comissariado para a Europália 91, «Sínteses da Cultura Portuguesa»

²José Mazza, Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses, com prefácio e notas do Padre José Augusto Alegria, Separata da revista «Ocidente», 1944-45 (Ms da Bib. Pública de Évora CXIV / 1-26)

³Joaquim de Vasconcelos, Os Músicos Portugueses, 2 vols., Porto, Imprensa Portuguesa, 1870

⁴Ernesto Vieira, Diccionario biographico de musicos portuguezes, 2 vols., Lisboa, 1900

⁵Rui Vieira Nery, Para a História do Barroco Musical Português. O Códice 8942 da BNL, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1980; A Música no Ciclo da «Bibliotheca Lusitana», Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984

⁶Manuel Carlos de Brito, "A Música Profana e a Ópera no Tempo de D. João V. Vários factos e alguns argumentos" in Claro-Escuro, nº 2-3, Lisboa, Maio / Novembro de 1989, Químera Edª, p. 114

⁷Idem, "O papel da Ópera na luta entre o Iluminismo e o Obscurantismo em Portugal (1731-1742) in Estudos de História da Música em Portugal, Editorial Estampa, Lisboa, 1989, «Imprensa Universitária» nº 78, p. 104

⁸J. M. Bettencourt da Câmara, "D. João V o italianismo e a musicologia portuguesa" in Colóquio / Artes, nº 82, 2ª série, Setembro de 1989

⁹Mário de Sampayo Ribeiro, "El-Rei D. João, o Quinto, e a música no seu tempo" in D. João V - Conferências e estudos comemorativos do segundo centenário da sua morte (1750-1950), Lisboa, Publicações da Câmara Municipal de Lisboa, pp. 65-89

¹⁰Ernesto Vieira, op. cit., p. 535

¹¹José Sasportes, História da Dança em Portugal, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970

¹²José Augusto Alegria, "La musique au Portugal à l'époque de D. João V" in Triomphe du Baroque, Bruxelles, Europália 91 Portugal, p. 45

¹³Idem, ibidem, p. 133

¹⁴Manuel Carlos de Brito, "Vestígios do Teatro Musical Espanhol em Portugal durante os séculos XVII e XVIII" in Estudos de História da Música em Portugal, op. cit. p. 67

¹⁵José Sasportes, op. cit., p. 133

¹⁶Manuel Carlos de Brito, op. cit. nota 14, pp. 71-74

¹⁷José Sasportes, op. cit., p. 137

¹⁸Joaquim José Marques, Cronologia da Ópera em Portugal, Lisboa, 1947, Distribuidores «A Artística»

¹⁹José Augusto Alegria, op. cit. p. 49

²⁰J. A. Pinto Ferreira, Correspondência de D. João V e D. Maria Bárbara de Bragança (1746-47); ver anexo documental

²¹Mário Sampayo Ribeiro, op. cit., p. 68

- ²²Idem, ibidem, p. 69
- ²³D. António Caetano de Sousa, História Genealógica da Casa Real Portuguesa, Atlântida Eda, Coimbra, MDCCLI
- ²⁴José Mazza, op. cit., p. 18
- ²⁵Manuel Carlos de Brito, "Relações musicais luso-austriacas" in Ludwig Scheidl e José A. Palma Caetano, Relações entre a Áustria e Portugal, Testemunhos Históricos e Culturais, Livraria Almedina, Coimbra, 1985, p. 211
- ²⁶Ver anexo documental.
- ²⁷Manuel Carlos de Brito, op. cit. nota 25, p. 211
- ²⁸Rui Vieira Nery, Para a História do Barroco Musical Português, op. cit. nota 5, pp. 39-40
- ²⁹Rui Vieira Nery, op. cit., pp. 82-83
- ³⁰José Augusto Alegria, op. cit., p. 46
- ³¹Ernesto Vieira, "D. João V" in Diccionario biographico de musicos portugueses, op. cit.
- ³²Idem, ibidem, p. 534
- ³³Rui Vieira Nery, op. cit. nota 1, p. 90
- ³⁴Ernesto Vieira, op. cit., p. 535
- ³⁵Rui Vieira Nery, op. cit. nota 1, p. 90
- ³⁶Jean Paul Sarraute, "Un compositeur portugais au XVIII^e siècle. Carlos Seixas" in Arquivos do Centro Cultural Português, vol. I, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1969, pp. 236-249
- ³⁷Idem, ibidem, p. 241
- ³⁸José Blanc de Portugal, "A vida musical lisboeta no século XVIII" in Colóquio nº 55, Outubro de 1969
- ³⁹Manuel Carlos de Brito, "La Musique au Portugal au XVIII^e siècle" in Triomphe du Baroque, op. cit., p. 99
- ⁴⁰Ernesto Vieira, op. cit., vol. I; João de Freitas Branco, História da Música Portuguesa, Publicações Europa-América, Lisboa, 1959, «Coleção Saber»
- ⁴¹Barbosa Machado, Bibliotheca Lusitana, IV, 61, citado por Ernesto Vieira, vol. II, p. 347 e Rui Vieira Nery, A Música no Ciclo da «Bibliotheca Lusitana», op. cit.
- ⁴²Ernesto Vieira, op. cit., p. 347
- ⁴³Rui Vieira Nery, op. cit. nota 41
- ⁴⁴Manuel Carlos de Brito, op. cit., nota 7, p. 101
- ⁴⁵Rui Vieira Nery, op. cit. nota 1, p. 93
- ⁴⁶Ernesto Vieira, op. cit., vol. II, p. 348
- ⁴⁷Mário de Sampayo Ribeiro, op. cit., p. 73
- ⁴⁸José Blanc de Portugal, op. cit., p. 51
- ⁴⁹Manuel Carlos de Brito, "Um retrato inédito do compositor Francisco António de Almeida" in Estudos de História da Música em Portugal, op. cit., pp. 123-6
- ⁵⁰Idem, ibidem, p. 124; ver também Ernesto Vieira, op. cit., 2º Suplemento, II vol., p. 481
- ⁵¹Manuel Carlos de Brito, op. cit. nota 39, p. 99
- ⁵²Mário Sampayo Ribeiro, op. cit. nota 17
- ⁵³Manuel Carlos Brito, op. cit. nota 49, p. 124
- ⁵⁴Ver anexo documental.
- ⁵⁵Ernesto Vieira, op. cit., vol. I, p. 18
- ⁵⁶Idem, ibidem
- ⁵⁷Idem, ibidem, pp. 18-19

- ⁵⁸Idem, ibidem, p. 19
- ⁵⁹Jacqueline Monfort, "Quelques notes sur l'Histoire du Théâtre portugais (1729-1750)" in Arquivos do Centro Cultural Português, vol. IV, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1972, p. 581
- ⁶⁰Ver anexo documental.
- ⁶¹Manuel Carlos de Brito, "A música profana e a ópera no tempo de D. João V" in Claro-Escuro, nº 2-3, Maio/Novembro de 1989, Quimera Edª, p. 110
- ⁶²Idem, ibidem
- ⁶³José Mazza, op. cit.
- ⁶⁴Idem, ibidem, p. 32
- ⁶⁵Joaquim de Vasconcelos, "D. João V" in op. cit., pp. 150-166
- ⁶⁶Manuel Carlos de Brito, "Relações musicais luso-austriacas" op. cit., p. 212
- ⁶⁷Este músico é, muito provavelmente, pai de Pietro Antonio Avondano, que no mesmo domínio se distinguiu em Portugal, na segunda metade do século XVIII (José Mazza, op. cit.).
- ⁶⁸Keith Spence, O Livro da Música, Círculo de Leitores, Lisboa, 1980, p. 77
- ⁶⁹José Augusto Alegria, op. cit., p. 47
- ⁷⁰"Le sacré et les fêtes", Catálogo da Exposição Triomphe du Baroque, op. cit., II-23, p. 247
- ⁷¹Manuel Carlos de Brito, "Vestígios do Teatro Musical Espanhol em Portugal durante os séculos XVII e XVIII", op. cit., p. 73
- ⁷²Idem, ibidem, p. 75
- ⁷³Tristão da Cunha Ataíde, Memórias Históricas, pp. 314 e 350; ver anexo documental
- ⁷⁴Idem, ibidem, p. 73
- ⁷⁵Rui Vieira Nery, História da Música, op. cit., pp.85-86
- ⁷⁶Idem, ibidem, p. 87
- ⁷⁷José Mazza, op. cit.; esta notícia é repetida por todos os biógrafos do músico português.
- ⁷⁸Rui Vieira Nery, Para a História do Barroco Musical Português, op. cit. p. 62
- ⁷⁹Idem, ibidem, p. 62
- ⁸⁰DMB, III, pp. 365-366 in Rui Vieira Nery, A Música no Ciclo da «Bibliotheca Lusitana», op. cit.
- ⁸¹Rui Vieira Nery, A Música no Ciclo da «Bibliotheca Lusitana», op. cit., p. 62 (DBM, III, p. 569) e Para a História do Barroco Musical Português, op. cit.
- ⁸²Joaquim de Vasconcelos, op. cit., vol. I, p. 97; Rui Vieira Nery, A Música no Ciclo da «Bibliotheca Lusitana», op. cit. (DBM, III, pp. 69/70); idem, Para a História do Barroco Musical Português, p. 79 (Excertos de Apontamentos para a Bibliotheca Hispana e Lusitana de D. Francisco de Almeida, Mss 11, nº 17, BNL)
- ⁸³Rui Vieira Nery, A Música no ciclo da «Bibliotheca Lusitana», op. cit. (DBM, III, pp. 624/25); idem, Para a História do Barroco Musical Português, op. cit. (Mss 11, nº 17, BNL, fl. 218)

- 84 Rui Vieira Néry, Para a História do Barroco Musical Português, op. cit.
- 85 Idem, ibidem, p. 63
- 86 Idem, ibidem, p. 61
- 87 Rui Vieira Nery, História da Música, op. cit., p. 83
- 88 Joaquim de Vasconcelos, "D. José" in op. cit., vol. I
- 89 Idem, ibidem, pp. 170 e segs.
- 90 Idem, ibidem.
- 91 Compendio de novas [da Europa] desde o 12 de Abril de 1713, Biblioteca Nacional de Lisboa, Reservados, C.ª nº 17 - dois manuscritos, cópias de letras diferentes, com 14 e 7 fls.; ver anexo documental
- 92 Manuel Carlos de Brito, "Fontes para a História da Ópera em Portugal" in op. cit., p. 88
- 93 Idem, "A ópera de Corte em Portugal no século XVIII" in op. cit., p. 111
- 94 D. António Caetano de Sousa, História Genealógica da Casa Real, op. cit., p. 40
- 95 António Vasconcelos Saldanha e Carmen M. Radulet, Lisboa e a Corte nos reinados de D. Pedro II e D. João V, Memórias Históricas de Tristão da Cunha Ataíde, 12 Conde de Povolide, Chaves Ferreira, Publicações S. S., 1990, p. 214; ver anexo documental
- 96 Manuel Carlos de Brito, "Vestígios do Teatro Musical Espanhol durante os séculos XVII e XVIII", op. cit., p. 73, nota 6
- 97 Caetano de Abreu Beirão, Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha, I, (1721-1748), Lisboa, 1936; ver anexo documental
- 98 Memórias Históricas do 12 Conde de Povolide, op. cit., p. 251
- 99 Idem, ibidem, p. 308
- 100 Idem, ibidem, p. 339
- 101 Idem, ibidem, p. 429
- 102 Rui Vieira Nery, História da Música, op. cit., p. 91
- 103 Gazeta de Lisboa de 12 de Fevereiro de 1728; ver anexo documental
- 104 Manuel Carlos de Brito, "O papel da ópera na luta entre o iluminismo e o obscurantismo em Portugal (1731-1742)", op. cit., p. 97
- 105 José Sasportes, op. cit., p. 133
- 106 Rui Vieira Nery, História da Música, op. cit., p. 92
- 107 Manuel Carlos de Brito, "La musique au Portugal au XVIIIe siècle", op. cit., p. 100
- 108 D. Francisco Xavier de Meneses, Diário (1731-1733), apresentado por Eduardo Brazão, Separata de Biblos, vol. XVIII, tomo II, Coimbra, 1943; ver anexo documental.
- 109 José Augusto Alegria, op. cit., p. 51
- 110 D. Francisco Xavier de Meneses, op. cit.
- 111 Manuel Carlos de Brito, "A contratação do Castrado Giziello para a Real Câmara em 1751", op. cit., p. 127
- 112 Ver no capítulo 1.7. "Academias, bibliotecas, colecções", o que foi dito acerca do papel do Cardeal da Mota na encomenda de livros para a Biblioteca de Coimbra e do seu

parecer prudente, mas não fanático, sobre a possibilidade de regresso a Portugal do médico Ribeiro Sanches.

¹¹³João Baptista de Castro, Mappa de Portugal, vol. III, 1762, p. 372

¹¹⁴Caetano de Abreu Beirão, op. cit.; excertos in Manuel Carlos de Brito, "A contratação do Castrado Giziello para a Real Câmara em 1751", op. cit., p. 128

¹¹⁵Folheto de Lisboa de 5 de Maio de 1742; ver anexo documental.

¹¹⁶Caetano de Abreu Beirão, op. cit.; ver anexo documental.

¹¹⁷Jacqueline Monfort, "Quelques notes sur l'histoire du théâtre portugais (1729-1750)" in Arquivos do Centro Cultural Português, vol. IV, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1972, p. 598

¹¹⁸Mercúrio de Lisboa de 31 de Dezembro de 1746 e de 7 de Janeiro de 1747; notícias não registadas por Jacqueline Monfort; ver anexo documental.

¹¹⁹Alexandre de Gusmão, Cartas, introdução e actualização de texto por Andréa Rocha, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981, carta de 12 de Agosto de 1747; ver anexo documental.

¹²⁰Mercúrio de Lisboa de 2 de Março de 1748; notícia não registada por Jacqueline Monfort; ver anexo documental.

¹²¹Luis José de Figueiredo, Noticias annuaes do anno de 1740 Athe o anno de 1749, Cod. 480 dos Res. da Biblioteca Nacional; ver anexo documental.

¹²²Folheto de Lisboa de 10 de Novembro de 1742; notícia não registada por Jacqueline Monfort.

¹²³Jacqueline Monfort, op. cit., p. 596

¹²⁴Idem, ibidem, nota 90

¹²⁵Idem, ibidem, pp. 575-580

¹²⁶Idem, ibidem, p. 597

¹²⁷Idem, ibidem, p. 597

¹²⁸Idem, ibidem, p. 598

¹²⁹Mercúrio de Lisboa de 28 de Setembro de 1747; notícia não recolhida por Jacqueline Monfort; ver anexo documental.

¹³⁰Jacqueline Monfort, op. cit., pp. 598-599

¹³¹Idem, ibidem, p. 599

¹³²Idem, ibidem, pp. 590-595. Damos alguns exemplos das discórdias e intrigas que caracterizavam a vida dos artistas, segundo a recolha de Jacqueline Monfort:

"O ajuste das Paquetas ainda tem duvida e a Angela roubou seu marido as joyas e dinheiro que tinha deixando-lhe na caza cravada huã faca" (5 de Agosto de 1738), p. 590.

"O lacayo da Comedia fugio, e o Muzico, porque a filha deste não cazou com aquêlle, preferindo ao pontador, e dexaraõ escripta huã carta insolente" (9 de Junho de 1739), p. 592.

"Na Opera, houve semelhante desordem porque Figueiro deu no Marido de Jacomina que saltou por hua genella, e não se representou Domingo", pp. 592-3.

"A primeyra dama da Comedia se despedio por estar prenhe, e na companhia vaõ grandes discordias..." (11 de Janeiro de 1740), p. 594.

¹³³Idem, ibidem, p. 573

¹³⁴Idem, ibidem, p. 574

- 135 Tradução portuguesa de Manuel de Lucena, Lisboa, Portugália Edã, 1969
- 136 José da Costa Miranda, Notas para um estudo sobre o teatro de Molière em Portugal (século XVIII), Lisboa, MCMLXXIII, Separata do «Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira», vol. XIX, nº 2, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973
- 137 Jacqueline Monfort, op. cit., p. 567
- 138 Castelo Branco Chaves, O Portugal de D. João V visto por três forasteiros, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983; ver anexo documental
- 139 "Com a doença de Elena Paquete a que substitue Anna sua irmã, diminuiu muito o Concurso da Opera...", «Diário» de 3 de Dezembro de 1737, publicado por Jacqueline Monfort, op. cit., p. 589
- 140 "No Paço se tem feito operas burlescas, pelos musicos italianos, que só tem visto algumas senhoras", «Diário» de Janeiro de 1731, citado por Jacqueline Monfort, op. cit., p. 570
- 141 Ver anexo documental.
- 142 Trata-se da primeira parte do jornal existente na Biblioteca Pública de Évora, que serviu de base ao já citado artigo de Jacqueline Monfort. Esta primeira parte é conhecida como «Diário» de 1729 a 1740, e falta-lhe o ano de 1734. Os outros dez anos, de 1740 a 1750, coincidem parcialmente com o «Ano Noticioso e Histórico» de Luis Montez Mattoso. Ver Jacqueline Monfort, op. cit., p. 566
- 143 Manuel Carlos de Brito, "O papel da ópera na luta entre o Iluminismo e o obscurantismo em Portugal", op. cit., p. 99
- 144 "Continuaõ os bailes e serenatas e ja se fes huma no Paço; ... tinha ca feito ensayo em casa de Lázaro Leitão", publicado por Jacqueline Monfort, op. cit., p. 584
- 145 D. Francisco Xavier de Meneses, Diário de 20 de Janeiro de 1733; ver anexo documental
- 146 Manuel Carlos de Brito, op. cit. nota 142, p. 100
- 147 "Presepios: chamamos a huas representações das circumstancias do Nascimento de Christo Senhor Nosso com figuras vivas ou ao vivo, em casas particulares ou igrejas..." in Jacqueline Monfort, op. cit., p. 570, nota 11
- 148 D. Francisco Xavier de Meneses, Diário de 27 de Janeiro de 1733; ver anexo documental
- 149 Jacqueline Monfort, op. cit., p. 570
- 150 D. Francisco Xavier de Meneses, Diário de 13 de Outubro de 1733; ver anexo documental
- 151 Jacqueline Monfort, op. cit., p. 571; segundo Manuel Carlos de Brito, desde Junho, in op. cit., p. 100
- 152 Folheto de Lisboa de 5 de Maio de 1742; ver anexo documental
- 153 Rui Vieira Nery, História da Música, op. cit., pp. 93-94
- 154 Filipe de Sousa, "As Óperas de António José da Silva «O Judeu» in Exposição Espectáculo sobre a obra de António José da Silva, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Janeiro de 1984
- 155 Luciana Stegagno Picchio, op. cit., p. 194

- 156 Helena Vaz, "Da Arte e da Ciência da Marioneta. O Teatro de António José da Silva" in Exposição Espectáculo, op. cit.
- 157 Idem, *ibidem*
- 158 Fidelino de Figueiredo, História da Literatura Clássica, II época (1580-1756), 3ª ed., 1946, Eda Anchieta S. A., S. Paulo, p. 187
- 159 "Personagens a serem apresentadas pelo Cicerone" in Exposição Espectáculo, op. cit.
- 160 Jacqueline Monfort, op. cit., pp. 575 e segs.
- 161 José Alberto Gil, "António José da Silva (e a ópera buffa)" in Exposição Espectáculo, op. cit.
- 162 D. Francisco Xavier de Meneses, Diário de 8 de Dezembro de 1733; ver anexo documental
- 163 Idem, *ibidem*, 29 de Dezembro de 1733; ver anexo documental
- 164 Caetano de Abreu Beirão, op. cit.; ver anexo documental
- 165 Manuel Carlos de Brito, "O papel da ópera na luta entre o Iluminismo e o obscurantismo...", op. cit., p. 102
- 166 Folheto de Lisboa de 13 de Janeiro de 1742; ver anexo documental
- 167 Luciana Stegagno Picchio, op. cit., p. 187
- 168 Jacqueline Monfort, op. cit., p. 571
- 169 Idem, *ibidem*, «Diário» de 10, 17 e 24 de Janeiro de 1736, pp. 585-86
- 170 Jacqueline Monfort, op. cit., «Diário» de 27 de Dezembro de 1735, p. 584
- 171 Idem, *ibidem*, 7 de Fevereiro de 1736, p. 586; ver também Caetano de Abreu Beirão, op. cit. (carta de 3 de Janeiro de 1736)
- 172 Idem, *ibidem*, 14 de Fevereiro de 1736, p. 586
- 173 Idem, *ibidem*, p. 586
- 174 Idem, *ibidem*, p. 586, nota 38
- 175 Idem, *ibidem*, p. 586, notícias de 4 de Dezembro de 1736 e de 8 de Janeiro de 1737
- 176 Manuel Carlos de Brito, "O papel da ópera na luta entre o Iluminismo e o obscurantismo em Portugal" in op. cit., pp. 97-98
- 177 Jacqueline Monfort, op. cit., pp. 587-588, notícias de 30 de Julho de 1737 (nota 46) e de 5 de Novembro de 1737 e pp. 573-74
- 178 Idem, *ibidem*, p. 588, notícia de 17 de Setembro de 1737 e nota 47
- 179 Idem, *ibidem*, p. 588, notícia de 22 de Outubro de 1737
- 180 Idem, *ibidem*, p. 588, notícia de 5 de Novembro de 1737, e nota 50, relativa a 22 de Novembro
- 181 Idem, *ibidem*, p. 589, notícia de 28 de Janeiro de 1738
- 182 Idem, *ibidem*, pp. 589-90, notícia de 4 de Fevereiro de 1738
- 183 Idem, *ibidem*, p. 590, notícia de 29 de Julho de 1738
- 184 Idem, *ibidem*, p. 590, notícia de 5 de Agosto de 1738
- 185 Idem, *ibidem*, p. 591, notícia de 2 de Setembro de 1738
- 186 Idem, *ibidem*, p. 591, notícias de 4 de Novembro e 2 de Dezembro de 1738
- 187 Idem, *ibidem*, p. 592, notícia de 27 de Janeiro de 1739

- 188 Idem, ibidem, p. 592, notícia de 7 de Abril de 1739
- 189 Idem, ibidem, p. 592, notícia de 19 de Maio de 1739 e nota 75
- 190 Idem, ibidem, p. 593, notícia de 1 de Dezembro de 1739
- 191 Idem, ibidem (mesma notícia)
- 192 Idem, ibidem, p. 591, notícia de 25 de Novembro de 1738
- 193 Idem, ibidem, pp. 593-94, notícia de 11 de Janeiro de 1740
- 194 Idem, ibidem, p. 594, notícia de 19 de Janeiro de 1740
- 195 Idem, ibidem, p. 594, notícia de 26 de Janeiro de 1740
- 196 Idem, ibidem, p. 594, notícia de 9 de Fevereiro de 1740
- 197 Idem, ibidem, p. 595, notícia de 1 de Março de 1740
- 198 Idem, ibidem, p. 595, notícia de 30 de Maio de 1740
- 199 Idem, ibidem, p. 574
- 200 Manuel Carlos de Brito, "Cronologia da ópera em Lisboa (1728-1742)" in op. cit., pp. 105-107
- 201 Jacqueline Monfort, op. cit., p. 594, notícia de 9 de Fevereiro de 1740
- 202 Manuel Carlos de Brito, "A contratação do castrado Gizziello para a Real Câmara em 1751" in op. cit., p. 128
- 203 Rui Vieira Nery, História da Música, op. cit., p. 94

CRONOLOGIAS

CRONOLOGIA DOS PRINCIPAIS VILANCICOS CANTADOS NA ÉPOCA DE D.

JOÃO V

1716 (até) - Os vilancicos do Natal, Reis e Conceição cantam-se regularmente e sem interrupção.

1722 (até) - Cantam-se os vilancicos de Santa Cecília e S. Gonçalo.

1723 (até) - Desde 1700, cantam-se, sem interrupção os vilancicos de S. Vicente.

Deste ano em diante não se cantaram mais vilancicos nas Igrejas, por determinação de D. João V.

1709 - Aparece pela primeira vez a ária nos vilancicos de S. Vicente, cantados na Sé de Lisboa.

1719 (21/1) - Vilancicos cantados nas matinas de S. Vicente

Mestre de Capela: Francisco da Costa e Silva

Metros de Luis Calixto da Costa y Faria

I Nocturno - Músicas

Vilancico 1º - D. Francisco José Coutinho

Vilancico 2º - D. Jayme de la Té y Sagau

Vilancico 3º - Francisco da Costa e Silva

II Nocturno - músicas

Vilancico 4º - Fr. Henrique Carlos

Vilancico 5º e 6º - Francisco da Costa e Silva

III Nocturno

Vilancico 7º - música de André da Costa

1719 (22/1) - Oratório da Festa de S. Vicente

Mestre de Capela: Francisco da Costa e Silva

Metros de Julian Maciel

Música de D. Jayme de la Té y Sagau

1719 (21/11) - Vilancicos cantados nas matinas de Santa
Cecília

Nocturno I - Músicas

Vilancico 1º - D. Francisco José Coutinho

Vilancico 2º - Padre António Ignacio C[e]lle[s]tino

Vilancico 3º - Fra António de Santo Elias

Nocturno II - músicas

Vilancico 1º - Francisco da Costa e Silva

Vilancico 2º - D. Jayme de la Té y Sagau

Vilancico 3º - Padre João da Silva Moraes

Nocturno III - músicas

Vilancico 1º - André da Costa

Vilancico 2º - Manuel dos Santos

1720 - Vilancicos a S. Vicente

Mestre de Capela: Francisco da Costa e Silva

Nocturno I - músicas

Vilancico 1º - Francisco da Costa e Silva

Vilancico 2º - D. Jayme de la Té y Sagau

Vilancico 3º - Fr. Antam de Santo Elias

Vilancico 5º - D. João Galvão

Vilancico 6º - Fr. Manuel dos Santos

Nocturno III - músicas

Vilancico 7º - D. António Literes

Vilancico 8º - Francisco Costa e Silva

1720 (22/1) - Oratório a S. Vicente

Música de D. António Literas

1720 - Vilancicos a Santa Cecília

Sonata de vários instrumentos composta por Pedro Jorge Avondano.

Nocturno I - músicas

Vilancico 1º - Francisco José Coutinho

Vilancico 2º - André da Costa

Vilancico 3º - Fr. Antão de Santo Elías

Nocturno II - músicas

Vilancico 4º - Revº João da Silva Moraes

Vilancico 5º - Fr. Ignacio Celestino

Vilancico 6º - Revº Francisco Valls

Nocturno III - músicas

Vilancico 7º - Revº Estevan Ribeyro Francez

Vilancico 8º - Revº Francisco Valls

Missa cantada composta por D. Francisco José Coutinho

1721(21/11) - Vilancicos cantados nas matinas de Santa Cecília

I Nocturno - músicas

Sonata de vários instrumentos composta por Pedro Jorge Avondano

Vilancico 1º - Francisco José Coutinho

Vilancico 2º - João Galvany

Vilancico 3º - Padre Ignácio Celestino

II Nocturno - músicas

Vilancico 4º - André Costa

Vilancico 5º - D. Jayme de la Té y Sagau

Vilancico 6º - Frei Antão de Santo Elias

III Nocturno - músicas

Vilancico 7º - Padre Francisco da Costa e Silva

Vilancico 8º - Padre João da Silva Moraes

1721(21/1) - Vilancicos cantados nas matinas de S. Vicente

Mestre de capela: Francisco da Costa e Silva

Metros de Luis Calixto da Costa e Faria

Sonata de todos os instrumentos composta por Pedro Jorge
Avondano

Vilancicos 1º, 3º, 5º e 7º - música de D. Jayme de la Té
y Sagau

Vilancicos 2º, 4º, 6º e 8º - música de Francisco da
Costa e Silva

1721(22/1) - Oratório da Festa de S. Vicente

Mestre de Capela; Francisco da Costa e Silva

Metros de Julião Maciel

Música de D. Jayme de la Té y Sagau

1722(21/11) - Vilancicos cantados nas matinas de Santa
Cecília

Sonata composta por Pedro Jorge Avondano

Músicas:

Vilancico 1º - Francisco José Coutinho

Vilancico 2º - João da Silva Moraes

Vilancico 3º - D. Jayme de la Té y Sagau

Vilancico 4º - André da Costa

Vilancico 5º - António Basílio de Barros

Vilancico 6º - Frei Antão de Santo Elias

Vilancico 7º - D. Jayme de la Té y Sagau

Vilancico 8º - Frei Domingos da Trindade

1723(21/1) - Vilancicos cantados nas matinas de S.Vicente

Mestre de Capela: Francisco da Costa e Silva

Metros de Francisco Calixto da Costa e Faria

Músicas:

Vilancico 1º - D. Francisco José Coutinho

Vilancicos 2º e 3º - Barão D. Manuel de Astorga

Vilancicos 4º, 5º e 7º - D. Jayme de la Te y Sagau

Vilancicos 6º e 8º - Francisco da Costa e Silva

Oratório da Festa de S. Vicente

Mestre de Capela: Francisco da Costa e Silva

Metros de Julião Maciel

Música de D. Jayme de la Té y Sagau

Foram estes os últimos vilancicos cantados em
Lisboa.¹

REPRESENTAÇÕES DAS OBRAS DE ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA

Teatro do Bairro Alto

- 1733 (Outubro) - Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança
- 1734 (Abril) - Esopaida ou Vida de Esopo, ópera em 5 actos
- 1735 (Maio) - Encantos de Medeia, comédia mágica em 3 actos
- 1736 (Maio) - Anfitrião ou Júpiter e Alcmena
- 1736 (Novembro) - Labirinto de Creta, ópera
- 1737 (Carnaval) - Guerras do Alecrim e Mangerona, comédia
- 1737 (Maio) - Variedades de Protheo, ópera
- 1738 - Precipício de Faetonte, ópera².

No Teatro do Bairro Alto, representaram-se ainda:

- 1739 - Endimião e Diana do Padre Fr. Inácio Xavier do Couto
- 1741 - Adolonimo em Sidonia

No teatro da Mouraria, representou-se

- 1741 - Adolonimo em Sidonia
- 1742 - Encantos de Merlin

ÓPERAS E OUTRAS COMPOSIÇÕES ITALIANAS REPRESENTADAS EM
PORTUGAL NO REINADO DE D. JOÃO V

<u>Data</u>	<u>Obra</u>	<u>Autor</u>	<u>Local e razão</u>
1720	<i>Contesa delle Stagioni</i>	(?) ³	Paço da Ribeira,
(12/9)	Serenata		aniversário da Rainha
1720	<i>Il Trionfo della Virtù</i>	Anón.	Paço da Ribeira,
(22/10)	Serenata italiana		aniversário do Rei
1720	<i>Cantata Pastorale</i>	Scarlatti ⁴	Paço da Ribeira,
(27/12)	Serenata italiana		nome do Rei
1721	<i>Aci e Galatea</i>	Anón. ⁵	Paço da Ribeira,
(27/12)	Serenata		nome do Rei
1722	<i>Gl'Amorosi Avvenimenti</i>	Anón.	Paço da Ribeira,
(24/6)	Serenata		nome do Rei
1722	<i>Il Sacrificio di Diana</i>	Anón.	Paço da Ribeira,
(26/7)			nome da Rainha
1722	<i>Gli Amori di Cefilo e</i>	Anón.	Paço da Ribeira,
(22/10)	<i>d'Endimone, serenata</i>		aniversário do rei
1723	<i>Le ninfe del Tago</i>	Anón.	Paço da Ribeira,
(27/12)	Serenata		nome do Rei
1724	<i>Aci e Galatea</i> ⁶		Paço da Ribeira,
(27/12)			nome do Rei
1725	<i>La Costanza Gradita</i>	Anón.	Paço da Ribeira,
(22/10)	Serenata		aniversário do Rei
1725	<i>Amore nasce da un'</i>	Anón.	Paço da Ribeira,
(27/12)	<i>sguardo, serenata</i>		nome do Rei

1726 <i>Dramma pastorale</i> (31/3)	Anón.	Paço da Ribeira, aniversário de D. Mariana Vitória
1726 <i>Il doppio amor</i> (6/6) vilipeso, serenata	Anón.	Paço da Ribeira, nascimento de um Infante
1726 <i>Andrómeda</i> , (26/7) serenata a 5 vozes	Anón.	Paço da Ribeira, nome da Rainha
1727 <i>L'Aurora</i> (27/12)	Anón.	Paço da Ribeira, nome do Rei
1728 <i>As Amazonas de Espanha</i> (29/1) Comédia harmónica ao estilo italiano	Anón.	Paço da Ribeira, tratado de casamento do Príncipe das Astúrias
1728 <i>Don Chischiotte de la</i> <i>Mancha</i> , intermedio ⁷	Anón.	Paço da Ribeira, Carnaval
1728 <i>Gli sogni amorosi</i> , (22/10) Serenata a sei voci	Anón.	Paço da Ribeira, aniversário do rei
1729 <i>Il Trionfo d'Amore</i> (27/12) Divertimento pastoral	Anón.	Paço da Ribeira, nome do rei
1731 <i>Il Vaticinio di Pallade</i> (22/10) e <i>di Mercurio</i>		Paço da Ribeira, aniversário do Rei
1733 <i>La pazienza di Socrate</i> F.A.A. e 1ª ópera de autores portugueses	F.A.A. e A.G. ⁸	Paço da Ribeira, Carnaval
1734 <i>Farnace</i>	(?) ⁹	Ac. da Trindade
1735 <i>La Finta Pazza</i>	Fr. Ant. de Almeida	Paço da Ribeira, Carnaval

1736 <i>Alessandro nell'Indie</i>	C. Schiassi	Ac. da Trindade
	Metastasio	
1736 <i>Il marito giocatori</i>		Ac. da Trindade
intermezzi		
1736 <i>La risa di Democrito</i>		Ac. da Trindade
1737 <i>Artaserse</i>	Schiassi	Ac. da Trindade
	Metastásio	
1737 <i>Demofonte</i>	Schiassi	Ac. da Trindade
	Metastásio	
1737 <i>Eurene</i>	Schiassi	Ac. da Trindade
1737 <i>L'Olimpiade</i>	(?) ¹⁰	Ac. da Trindade
1737 <i>Livietta e Tracollo</i>	G. B.	Ac. da Trindade
	Pergolesi	
1737 <i>Anagilda</i>	Schiassi	Ac. da Trindade
1737 <i>Siface</i>	Leonardo Leo	Ac. da Trindade
1738 <i>Le virtu trionfanti</i>		Palácio do Patriarca, elevação de D. Tomás a Cardeal
1738 <i>Il Siroe</i>	Metastásio ¹¹	Ac. da Trindade
1738 <i>Sesostri, re</i>	Apostolo Zeno	Ac. da Trindade
<i>d'Egitto</i>	Leonardo Leo ¹²	
1738 <i>La Clemenza di</i>	Caldara	Teatro da rua dos
<i>Tito</i>	Metastásio ¹³	Condes
1738 <i>Emira</i>	Leonardo Leo	T. rua dos Condes
	Metastásio ¹⁴	
1739 <i>La Spinalba</i>	F. A. Almeida	Paço da Ribeira, Carnaval

1739	<i>Carlo Calvo</i>	Leonardo Leo ¹⁵	T. rua dos Condes
1739	<i>Merope</i>	Giacomelli	T. rua dos Condes
		Apóstolo Zeno ¹⁶	
1739	<i>Vologeso</i>	Nicolo Sala	T. rua dos Condes
1739	<i>Siface</i> ¹⁷	Leonardo Leo	T. rua dos Condes
1739	<i>Demetrio</i>	Schiassi,	T. rua dos Condes
		Metastásio	T. rua dos Condes
1740	<i>Madama Cianna</i>	Latilla	Paço da Ribeira,
		Galuppi	Carnaval
1740	<i>Alessandro</i>	Pio Fabri	T. rua dos Condes
	<i>nelle Indie</i>	Metastásio ¹⁸	
1740	<i>Demetrio</i>	Schiassi	T. rua dos Condes
		Metastásio ¹⁹	
1740	<i>Catone in Utica</i>	Rinaldo di Capua	T. rua dos Condes
		Metastasio	
1740	<i>Ciro riconosciuto</i>	Caldara	T. rua dos Condes
		Metastásio ²⁰	
1740	<i>Ezio</i>	Metastásio ²¹	T. rua dos Condes
1741	<i>Didone abbandonata</i>	Rinaldo di Capua	T. rua dos Condes
		Metastasio	
1741	<i>Ipermestra</i>	Rinaldo di Capua	T. rua dos Condes
		Metastásio ²²	
1741	<i>A ninfa Siringa</i>		Paço da Ribeira
1742	<i>Bajazet</i>		T. rua dos Condes

REPRESENTAÇÕES TEATRAIS ACOMPANHADAS DE MÚSICA

<u>Data</u>	<u>Titulo</u>	<u>Autor</u>	<u>Local e razão</u>
1708	<i>Tergemina Austriacae</i> <i>Aquilae Corona,</i> tragicomédia neo- -latina		Paço, casamento de D. João V
1708	<i>Eligir al enemigo,</i> Fr. Pedro da comédia	Conceição	Paço, chegada da Rainha
1710	Grupo de Ferrer		Pátio das Arcas ²³
1711	<i>Fabula de Acis y Galatea,</i> fiesta armonica ²⁵	Libreto de Julião Maciel	Paço da Ribeira, aniversário do rei ²⁴
1712	<i>Fabula de Alfeo y</i> (24/6) <i>Aretusa,</i> zarzuela ²⁶	Libreto de Luis Calisto da Costa e Faria ²⁷	Paço da Ribeira nome do rei
1713	<i>Comedia El poder de</i> <i>la armonia, fiesta</i> <i>de zarzuela</i>	L. C. Costa e Faria e D. Jaime de la Té y Sagau	Paço da Ribeira aniversário do rei ²⁸

REPRESENTAÇÕES TEATRAIS ACOMPANHADAS DE MÚSICA E OUTROS
 ACONTECIMENTOS MUSICAIS SEGUNDO A «GAZETA DE LISBOA»²⁹

<u>Data</u>	<u>Título</u>	<u>Autor</u>	<u>Local e razão</u>
1715	Ópera <i>Actis e</i>		Paço, aniversário do
5/8	<i>Cibele</i>		Infante D. Manuel
1715	Ópera <i>Actis e</i>		Jardim do Embaixador
2/9	<i>Galatea</i>		francês, festa de S. Luis
1715/ 1716	Grupo português		Pátio das Arcas
1716	Zarzuela	Luis Calisto da Costa e Faria	Convento de Santa Clara ³⁰
1716	<i>Te Deum</i>	Fr. António Moacho	Capela Real,
9/5		Francisco	nascimento do infante D. Carlos
1716	Tragicomédia		Canonização de S.
-/8			Estanislau Kostka
1717	Ópera <i>Atys e Cibele</i>		Aniversário do
3/8			infante D. Manuel
1717	Ópera <i>Acis e Galatea</i>		Abade de Mornay,
25/8			embaixador de França
1718	Comédia <i>Actis e</i>		Aniversário do Conde
25/1	<i>Galatea</i>		de S. Vicente, gene- ral da Armada
1718	Comédia <i>El impossible</i>		Aniversário do mar-
27/1	<i>mayor en amor, le vence</i> <i>amor</i>		quês de Valença, no seu palácio

1718	<i>Tenerse muertos</i>	Manoel Pacheco	Dedicada a D. Martin
-/2	<i>por vivos</i>	de Sampayo	de Mascarenhas
		Valadares	
1718	<i>Vergar con el</i>		Embaixada de Espanha
5/5	<i>fuego el fuego</i>		nascimento de D. Ma-
			riana Vitória
1719	<i>Serenata</i>		Quarto do rei, para
28/9			celebrar a vinda de
			Roma de novos músicos
1719	<i>El Triunfo por</i>	Francisco	Representada no ano
-/8	<i>la Discreta</i>	António de	anterior, no Pátio
		Almeida	
1719	<i>Triunfos de</i>		Antecâmara da rainha,
26/10	<i>Ulisses e Glórias</i>		aniversário do rei
	<i>de Portugal, em versos</i>		
	<i>italianos</i>		
1720	<i>Angola Triumphatrix</i>		Acto dramático dos
25/7			Jesuítas, pela elei-
			ção do bispo de Angola
1720	<i>A contenda das</i>	Scarlatti	Paço da Ribeira,
12/9	<i>Estações, serenata</i>		aniversário da
	<i>italiana</i>		Rainha
1720	<i>Il trionfo delle</i>		Paço da Ribeira,
24/10	<i>Virtù, serenata</i>		aniversário do rei
	<i>italiana</i>		
1721	<i>Cantata Pastorale,</i>	Scarlatti	Quarto da rainha,
2/1	<i>serenata italiana</i>		nome do rei (26/12)

1721	<i>Il trionfo delle</i>		Paço, pelos alunos
29/5	<i>virtù, serenata</i>		do Colégio de Santo
	<i>italiana</i>		Antão
1721	<i>Cantata pastorale</i>	Scarlatti	Paço da Ribeira,
24/6	<i>serenata</i>		nome do rei
1721	<i>Serenata</i>		Alcobaça, visita do
23/7			Patriarca a esta vila
26/7	<i>La gran cenobia</i>		Alcobaça, em casa de
	<i>comédia</i>		Pedro da Silva da Fon-
			seca, mesma razão
1721	<i>Templo das Nove</i>		Jesuítas de Évora,
29/7	<i>Musas</i>		coroação de Inocência III
1721	<i>Serenata pastoral</i>		Aposentos da rainha
7/9			
1721	<i>Serenata pastoril,</i>		Palácio do embaixador
16/10	<i>em língua italiana</i>		Capicelatro; ajuste de ca-
			samento de D. Mariana Vi-
			tória com o rei de França
1721	<i>Quer eu sin querer</i>	D. Manuel	Encontra-se à
-/11	<i>querer</i>	Pacheco Sampayo	venda
		Valadares	
1721	<i>Las nuevas armas de</i>		Palácio do embaixador
18/12	<i>amor, zarzuela</i>		Capicelatro; casamento
			do principe das Astú-
			rias e anos do rei
1721			

1721	<i>Acis e Galatea</i>	Barão de Astorga	Paço da Ribeira
27/12			nome do rei
1722	<i>Te Deum</i>	Scarlatti	S. Roque, celebração do último
1/1			dia do ano de 1721
1722	<i>Gli amorosi</i>		Paço da Ribeira,
24/6	<i>Avvenimenti</i>		nome do rei
1722	<i>Il sacrificio</i>		Paço da Ribeira,
26/7	<i>di Diana</i>		celebração do nome da rainha
1722	<i>Gli amori di Cefilo</i>		Paço da Ribeira,
22/10	<i>e Endimione</i>		aniversário do rei
1722	<i>Serenata</i>	Scarlatti	Paço da Ribeira,
27/12			nome do rei
1722	<i>Te Deum</i>	D. Francisco José	Celebração do ano
7/1		Coutinho	findo
1723	<i>Abertura do Teatro da Comédia Espanhola</i>		
27/5			
1723	<i>Serenata</i>		Paço da Ribeira,
24/6			nome do rei
1723	<i>Serenata</i>		Paço da Ribeira,
26/7			nome da rainha
1723	<i>El estrago en la</i>		Palácio do embaixador
24/8	<i>fineza, zarzuela</i>		Capicelatro, aniversário do Príncipe das Astúrias

1723	<i>Le ninfe del Tago</i>	Paço da Ribeira,
27/12	serenata	nome do rei
1724	Não há notícias referentes a representações teatrais	
1725	Representação de	Residência de M. de
24 a 26/9	uma comédia	Montagnac, embaixa- dor de França; casa- mento de Luis XV
1725	Serenata	Paço da Ribeira;
9/10		ajuste de casamento de principes espanhóis e portugueses
1725	<i>Costanza gradita</i>	Aposentos da rainha;
22/10	nova serenata	aniversário do rei
1725	Representação de	Batismo da neta do
13/12	uma Loa e uma	Conde de Coculim, D.
	Comédia com música	Filipe de Mascarenhas
1725	Representação de	Palácio do Embaixador
26/12	uma comédia	de Espanha
1725	<i>Amore nasce da</i>	Paço da Ribeira,
27/12	<i>un sguardo</i>	nome do rei
1726	<i>Dramma pastorale</i>	Aniversário de D.
31/3		Mariana Vitória
1726	Serenata	Embaixada de Espanha
1/5		(nome do rei, S. Fi- lipe)

1726	<i>Il Doppio amor</i>		Nascimento de um
6/6	<i>vilipeso</i>		infante ³¹
1726	<i>Serenata</i>		Celebração do nome
24/6			do rei
1726	<i>Andrómeda,</i>		Celebração do nome
26/7	<i>serenata</i>		da rainha (Sta Ana) ³²
1726	<i>Serenata</i>		Aposentos do rei,
7/9			aniversário da rainha
1726	<i>Drama poético</i>		Jesuítas de Sto Antão
17/11			canonização de S. Luis
			Gonzaga
1726	<i>Representação de</i>		Embaixador de Espa-
19/11	<i>uma comédia</i>		nha, nome da rainha
			(Sta Isabel da Húngria)
1727	<i>Endimion e Diana</i>		Embaixada de Espanha ³³
30/5			
1727	<i>Comédia Nova</i>	Luis Calisto da	Baptismo do 19 filho
20/12		Costa e Faria	varão dos Viscondes
			de Vila Nova de
			Cerveira (Ponte de
			Lima)
1727	<i>Serenata Aurora</i>		Paço da Ribeira,
27/12			nome do rei ³⁴
1728	<i>Festeggio Armonico</i>	Scarlatti	Em honra de D. Maria
11/1			Bárbara e do Principe
			das Astúrias ³⁵

1728	<i>As Amazonas de Espanha</i>		Celebração do tratado
29/1	Comédia harmónica ao		matrimonial do Princi-
	estilo italiano		pe das Astúrias
1728	<i>Amor aumenta el Valor</i>		Palácio do Marquês
-/1	Música de ³⁶		de los Balbases, em-
			baixador extraordiná-
			rio do rei de Espanha
1728	Serenata		Porto, celebração do
7/2			casamento do Principe
1728	Representação de óperas		Paço da Ribeira;
12/2	e serenatas ³⁷		festejos do Carnaval
1728	<i>O Triunfo da Virtude</i>	D. Luca	Palácio do Cardeal
22/4	serenata italiana	Giovine ³⁸ e	da Mota, celebra-
	pelos cantores da	F. A. Almeida	ção do Barrete
	Patriarcal		Cardinalício
1728	Serenata		Paço da Ribeira,
7/6			celebração do aniver-
	Representação de um		sário de um Infante
	drama		Braga, canonização de
			S. Luis Gonzaga e S.
			Estanislau Kostka
1728	Certame poético		Madeira, celebração do
12/8	<i>Triunfo Académico</i>		casamento de D. José
			e D. Maria Bárbara
1728	<i>Gli sogni amorosi</i>		Paço da Ribeira; cele-
22/10			bração do aniversário
			do rei

<i>La Fama Trionfante</i>		Oferecida ao rei pelo Conde de Harrach, geral da Ordem de Jerusalém
1729	<i>Lusitaniae augmentum</i>	Alunos do Colégio de
22/6	<i>Victoria Coronatem</i>	Santo Antão; celebra- ção dos Desposórios
1729	<i>L'Amore vuol somiglianza</i>	Casa do Emb. ^{or} M. de
30/6	serenata em língua italiana	Montagnac; celebra- ção do nascimento do delfim de França
1729	<i>Scherzo pastorale</i>	Paço da Ribeira;
27/12	<i>Il Trionfo d'Amore</i>	celebração do nome do rei
1730	<i>Serenata</i>	Paço da Ribeira, ce-
26/7		lebração do nome da Rainha (Sta Ana)
1730	<i>Serenata</i>	Paço da Ribeira, em
4/11		honra do infante D. Carlos (S. Carlos)
1730	<i>Serenata</i>	Nos aposentos da rai-
17/12		nha, pelo aniversário da irmã ³⁹
1730	<i>Serenata Gli</i>	Aposentos da rainha,
27/12	<i>Incanti d'Alcina</i>	celebração do nome do rei

1731	Entremês <i>D. Quixote</i>	Nuno Nisceno	Paço da Ribeira;
-/2	<i>de la Mancha</i>	Sutil	Carnaval ⁴⁰
1731	<i>Il Vaticinio di</i>		Paço da Ribeira;
22/10	<i>Pallade e di</i>		aniversário do rei
	<i>Mercurio</i>		
1732	Chegada da Companhia de Paghetti		
-/1	Cantata <i>Gli sposi</i>	António	Em casa de D. Antónia
	<i>Fortunati</i>	Teixeira	Joaquina Menezes de
			Lavara ⁴¹
1732	Representação		Convento de Santa
18/2	de uma comédia		Clara
1732	Representação de		Braga; festas do
2/9	uma comédia		Santº Sacramento
1732	Comédia nova	António	Braga; festas do
7/9	<i>El Yerro mas</i>	Ferreira (acadé-	Santº Sacramento
	<i>acertado</i>	mico de 17 anos)	
1733	<i>La pazienza di</i>	Francisco	Paço da Ribeira;
-/2	<i>Socrate</i>	Antº de Almeida	Carnaval
1733	Paghetti		Em casa do marquês
24/2			de Távora
1733	Paghetti		Em casa do marquês
3/3			de Fontes
1733	Paghetti		Em casa de D. Ana de
10/3			Moscoso
1733	Paghetti		Na sala da Trindade
13/10			

1733	Serenata		Nos aposentos da
22/10			rainha; aniversário
			do rei
1733	Serenata		Celebração do ani-
8/12			versário do Príncipe
			das Astúrias
1734	<i>Farnace</i>	G. M. Schiassi	Academia da Trindade
1734	Serenata		Oferecida pela rainha,
24/6			em celebração do nome
			do rei
1735	Comédia		Arrifana de Sousa;
			nascimento da Prin-
			cesa da Beira
1735	Serenata		Aposentos da rainha;
1/4			aniversário da prin-
			cesa
1735	Comédias		Covilhã
-/7			
1735	Serenatas		Aposentos da rainha;
17 e 27/12			a 2ª para celebrar o
			nome do rei
1736	Ópera <i>Alessandro</i>	Metastásio	Academia da Trindade
26/1	<i>nell'Indie</i>	Schiassi	
1736	<i>La risa di Democrito</i>		Paço da Ribeira;
9/2	músicos italianos da		Carnaval
	Casa Real		

1737	Tragicomédia <i>Triumphus</i>	João de	
15/5	<i>Sapientiae</i> ⁴²	Moura, professor	Colégio das
		de Humanidades	Artes de Coimbra
1737	<i>Artaserse</i> ,	Metastásio	A venda em Lisboa
6/6	libreto		
	<i>Artaserse</i>	Metastásio	Academia da
		Schiassi	Trindade
1738	Comédias		Bragança; festejos
-/6			de Sto António
1739	<i>Novos Encantos de</i>	Alexandre	Encontram-se à
21/5	<i>Amor</i>	António de Lima	venda
1739	<i>Serenata</i>		Paço da Ribeira;
22/10			aniversário do rei
1739	<i>Discurso apologético</i>	Marquês de	Encontra-se à
12/11	<i>em defesa do teatro</i>	Valença	venda
	<i>espanhol</i>		
1747	Oratório em música de		Certame literário,
18/9	5 vozes, com árias em		pelas melhoras de
	forma de óperas		Sua Magestade

NOTAS:

¹Joaquim José Marques, Cronologia da Ópera em Portugal (Livro de amor de Laura Wake Marques), Lisboa, 1947, Distribuidores «A Artística»

²Com excepção da primeira, todas estas peças tiveram música de António Teixeira (Encantos de Medeia) ou a ele atribuída (as restantes), segundo Manuel Carlos de Brito, "Cronologia da Ópera em Lisboa (1728-1742)", in op. cit., pp. 105-107

³A música seria de Scarlatti, segundo Mário de Sampaio Ribeiro, que afirma tratar-se de um panegírico documentado musicalmente, escrito para a função musical levada a efeito na Igreja de S. Roque, na noite de 21 de Dezembro de 1720 ("D. João V e a Música no seu Tempo", p. 82, nota 6)

⁴Embora do libreto nada conste, segundo notícia da «Gazeta de Lisboa» de 2 de Janeiro de 1721, é obra do compositor Scarlatti

⁵Existe uma versão da autoria de D. Antonio Literes, composta em 1709, em Madrid, para os reis de Espanha, e uma outra, musicada pelo Barão de Astorga, além de uma partitura, sem indicação de autor, existente no Arquivo da Casa Cadaval (Mário Sampaio Ribeiro, op. cit., p. 80, nota 5). Esta versão será a do Barão de Astorga, segundo a «Gazeta de Lisboa»

⁶Ver 1721, 27/12

⁷Segundo Manuel Carlos de Brito, "Cronologia da ópera em Lisboa", in op. cit., este *intermezzi* é a 1ª ópera

⁸Música de Francisco António de Almeida e libreto italiano de Alexandre de Gusmão

⁹Para Manuel Carlos de Brito, o autor é Schiassi, que veio para Portugal, como dissémos no texto; para José Sasportes, é Leonardo Leo (Brindisi, 1694 - Nápoles, 1744).

¹⁰Segundo José Joaquim Marques, é de Caldara e Metastásio; segundo José Sasportes, de Leonardo Leo; segundo Manuel Carlos Brito, a letra é de Metastásio

¹¹O libreto de *Il Siroe* de Metastásio existe na Biblioteca Nacional de Lisboa sem a página de título (L. 3024 E)

¹²Segundo Manuel Carlos de Brito, *Sesostri* tem libreto de Apóstolo Zeno e não indica o autor da música.

¹³Segundo Manuel Carlos de Brito.

¹⁴Segundo Manuel Carlos de Brito.

¹⁵Para Manuel Carlos de Brito, é anónimo.

¹⁶Para Manuel Carlos de Brito, é anónimo.

¹⁷Trata-se de uma repetição da representação de 1737.

¹⁸Esta peça já tinha sido representada em 1736.

¹⁹Segundo Manuel Carlos de Brito.

²⁰É anónimo, segundo Manuel Carlos de Brito

²¹Segundo Manuel Carlos de Brito.

²²Manuel Carlos de Brito não considera este libreto de Metastásio

- ²³Claude Henri Frèches, "Le Théâtre aristocratique et l'évolution du goût au Portugal d'après la Gazeta de Lisboa de 1715 a 1739" in Bulletin des Études Portugaises, Nouvelle série, Tome XXVI, 1965
- ²⁴Manuel Carlos de Brito, "Vestígios do teatro musical espanhol em Portugal durante os séculos XVII e XVIII" in Estudos de História da Música em Portugal, op. cit., p. 72
- ²⁵Com violinos, violas, flautas e oboés
- ²⁶"Fiesta armonica con toda la variedad de instrumentos musicos"; segundo Joaquim José Marques, "esta ópera já é ornada com todas as formas da ópera italian, isto é, árias recitativas, coplas, coros, etc".
- ²⁷Manuel Carlos de Brito, op. cit. nota 25, pp. 72-73
- ²⁸Idem, ibidem, p. 73
- ²⁹Levantamento feito na Gazeta e verificado no artigo de Claude Henri Frèches, "Le Théâtre aristocratique et l'évolution du goût au Portugal d'après la Gazeta de Lisboa de 1715 a 1739" in Bulletin des Études Portugaises, Nouvelle Série, Tome XXVI, 1965
- ³⁰Esta representação não é referida na «Gazeta».
- ³¹Fora da Gazeta
- ³²Fora da Gazeta
- ³³Fora da Gazeta
- ³⁴Fora da Gazeta
- ³⁵Fora da Gazeta
- ³⁶1º acto - D. Joseph de Nebra, organista principal de sua Magestade Católica; 2º acto - Don Felipe Falconi, maestro de Capilla de Su Magestad Catholica y de la Serenissima Senora Infanta; 3º acto - D. Jayme Facco, Maestro del Serenissimo Señor Principe de Asturias, y senores Infantes
- ³⁷Intermédio musical *Il D. Chischiotte della Mancia*, segundo Manuel Carlos de Brito, "Cronologia da Ópera em Lisboa (1728-1742) in Estudos de História da Música em Portugal, op. cit., pp. 105-107
- ³⁸Chantre da Basílica Patriarcal
- ³⁹Maria Isabel Luisa de Áustria
- ⁴⁰Referido nas Cartas de D. Mariana Vitória; ver anexo documental
- ⁴¹Referido por Sousa Bastos, Diccionario do Theatro Portuguez, Lisboa, 1908
- ⁴²Sobre o Padre António Vieira

ARTISTAS ESTRANGEIROS QUE TRABALHARAM EM PORTUGAL,
OU PARA PORTUGAL, NO REINADO DE D. JOÃO V

Domínio musical e teatral

Alessandro Paghetti (Pachetti)

Era um violinista de Bolonha, que veio para Lisboa, para o serviço da Corte, por ordem de D. João V, em 1731. Dirigiu uma companhia de ópera, de que faziam parte um pintor, carpinteiros, figurinos e músicos. Actuaram no Pátio das Comédias, mas tiveram certa dificuldade em estabelecer-se num teatro, o que se pode confirmar pelas notícias da «Gazeta de Lisboa». De 1735 a 1739, estabeleceram a Academia de Música ou Academia da Trindade, no palácio de Fernão Álvares de Andrade, na praça da Trindade, em frente do Convento do mesmo nome. O repertório era à base de libretos de Metastásio e música de Schiassi.

Em 1733, tomaram parte na representação de *A Paciência de Sócrates*, com letra de Alexandre de Gusmão e música de Francisco António de Almeida, que teve lugar num teatro preparado para o efeito, no Paço da Ribeira.

Em 1737, foi construído um pequeno teatro régio na Ajuda, inaugurado a 4 de Novembro com ópera italiana, onde também representou o grupo dos Paghetti, incluindo a *Petronilla*, favorita real.

A partir de 1739, a maioria dos artistas da Companhia passa a fazer parte do Teatro Novo da Rua dos Condes.

Da companhia faziam parte: Roberto Clerici, cenógrafo e arquitecto de Parma; Ângela Paghetti e Helena Paghetti, as duas filhas de Alessandro, que deram recitais em casas nobres e foram recebidas no Paço. O público conhecia-as como as «manas Paquetas».

Contavam-se ainda na companhia: Alexandre Veroni; Anna Ronzi; Caetano Valetti; Domingos Galletti; Felix Checcacci; Francisco Grisi; Giacomo Ferrari. Os bailarinos eram José e Lorenza Fortini, Thereza Zanardi e ainda Bernardo Gravazzi de Veneza e Gabriel Borghesi, de Bolonha.¹

Andrea Pecoraro (ou António?)

Segundo Vergílio Correia, António P., músico da Capela Real, mandado vir para Portugal no tempo de D. João V, e falecido em 1761, e com cuja filha casou, em 1749, o escultor Alexandre Giusti.

Segundo Ernesto Vieira, Andrea Pecorario, cantor italiano, contratado para a Capela Real no tempo de D. João V e pai de Joaquim Pecorario.²

Annibal Pio-Fabri

Era também designado pelo diminutivo do nome próprio, Annibalino, ou mais simplesmente Balino. Tenor italiano, natural de Bolonha, é ainda conhecido por *Il Bolognese*. Esteve em Londres, como primeiro cantor de ópera da Royal Academy of Music de Haendel, e, em 1729, achava-se

em Paris, quando foi contratado por conta de D. João V para cantor da Câmara e Capela Real.

Era também cenógrafo dos teatros régios e, como pintor de perspectivas, fez uma decoração para servir no Loreto, na Semana Santa, representando o Imperador Heraclio conduzindo aos ombros o Santo Lenho. Fez ainda, para a peça *Alessandro nell'India*, o Templo de Baco, com colunas de verde antigo ao meio, e duas escadas aos lados, que conduziam a três galerias cobertas de abóbadas. Para a execução desta cena deu um modelinho pintado.

Segundo Ernesto Vieira, escreveu também peças de música religiosa, possuindo aquele autor um *Miserere* a quatro vozes e órgão, no estilo italiano da época. Faleceu a 12 de Agosto de 1760.³

António Caldara

Nasceu em Veneza em 1670 e morreu em Viena, em 1738. Passou a vida em Veneza, Roma, Madrid e Viena, onde foi segundo músico da Capela Imperial. Escreveu aproximadamente setenta óperas e cerca de trinta oratórias, muitos motetes e missas e muita música instrumental, especialmente sonatas no estilo de Corelli⁴.

D. Antonio Tedeschi

Cantor e compositor italiano, natural do reino de Nápoles, contratado para a Capela Real, na primeira metade

do século XVIII. Usava o título honorífico de Dom, segundo o costume italiano, porque tinha ordens de presbítero.

Era também poeta, sendo o autor da letra da serenata *Le Virtù trionfanti*, com música de Francisco António de Almeida, que se cantou em 1738, em honra do primeiro patriarca de Lisboa.

No arquivo da Sé, existem ainda as seguintes composições de sua autoria: três antífonas, quatro *Ave Regina*, duas *Regina Coeli*, cinco *Magnificat*, uma missa, dezassete motetes, quinze salmos, cinco sequências, dois *Te Deum* e duas vésperas.

Foi admitido na irmandade de Santa Cecília em 1763. O seu nome consta no compromisso reformado em 1765. Faleceu em 1770, segundo nota do arquivo da mesma irmandade, na freguesia da Ajuda.⁵

Baldassare Galuppi

Nasceu perto de Veneza, em 1706, e morreu na referida cidade em 1785. O pai, violinista de teatro, deu-lhe a instrução musical elementar. Graças aos seus dotes naturais e ao estudo com Lotti, tornou-se compositor de ópera, tendo visitado Londres e S. Petersburgo e composto para teatros nessas cidades. Foi encarregue da música em S. Marcos de Veneza e foi considerado hábil intérprete de cravo.⁶

Bernardo Gavazzi

Bailarino de Veneza, que actuou em 1737, na Academia da Trindade, na ópera *Siface* de Leonardo Leo.⁷

Bollers (irmãos)

Na correspondência de D. Luis da Cunha, vol. 21, p. 99, lê-se num «Officio de 5 de Maio de 1729 em Haya»: "Os dous irmãos Bollers trazem huma grande recomendação do Conde de Loevestein-Vertheim, e por serem musicos da Capella Imperial em Francfort". Segundo Sousa Viterbo, ignora-se quem sejam estes irmãos Bollers, não constando em nenhum dos dicionários da especialidade.⁸

Caetano Schiassi

Mestre bolonhês da Capela da Corte de Darmstadt, veio dirigir a Academia de Música da Trindade em 1735, e aqui apresentou óperas da sua autoria. Entre estas contam-se: *Farnace* (1735), *Alessandro nell'Indie*, *Eurene* (1736), *Arserse*, *Demofonte* (1737), *Demetrio* (1739), as primeiras na Trindade, a última já na rua dos Condes. Foi também membro da Capela Real e compositor do Infante D. Manuel.

Carlos Christini

Músico de capela, é noticiada a sua morte num naufrágio que ocorreu no Tejo na «Gazeta de Lisboa» de 2 de Setembro de 1723.⁹

Domenico Scarlatti

Organista e cravista italiano, filho de Alessandro Scarlatti, nasceu em Nápoles, em 1685. Segundo Ernesto Vieira, esta data é autenticada com o assento de baptismo, que saiu na «Gazeta Musicale di Milano», nº 24, de 1900; aí também se verificava que a ortografia primitiva do seu apelido era com um "t".

Teve como mestres, seu pai, e, em Roma, Gasparini e Pasquini. É de 1703 a sua primeira obra conhecida, *Octavia restituída ao trono*. De Roma partiu para Veneza, onde se aperfeiçoou..

De 1709 a 1714, foi Mestre de Capela da rainha Maria Casimira da Polónia, que mandou construir um teatro no Palácio Zuccari, para o qual compôs várias obras, entre as quais o drama pastoril *Silvia*. Depois, tornou-se Mestre de Capela do embaixador de Portugal, marquês de Fontes. Foi durante este período, quando da visita a Roma do infante D. António, irmão de D. João V, que compôs a primeira obra para Portugal: *Applauso Genetliaco alla reale altezza del signor Infante di Portogallo, da eseguirsi nel palazzo delle eccelentissimo marchese di Fontes, ambasciatore straordinario della maestà portoghese al pontefice* (6 de Junho de 1714). Agradou muito a D. António que, quando regressou a Portugal, o recomendou a D. João V.

De 1715 a 1719, Domenico Scarlatti foi Mestre da Capela Giulia do Vaticano. Segundo Ernesto Vieira, em 1719 foi para Londres, onde fez representar a sua ópera *Narciso*,

em 30 de Maio de 1720, no teatro da Corte, estadia não confirmada por Giuseppe Cerulli-Irelli.

Recomendado pelo Infante D. António e pelo Marquês de Fontes e Abrantes, foi então convidado a vir para a Corte de Lisboa, onde, segundo alguns autores, já estaria em 6 de Setembro de 1720, no aniversário da rainha, para quem compôs a *Contenda das Estações*, uma Serenata em língua italiana. Para o aniversário do rei, a 22 de Outubro, compôs também o *Trinfo das Virtudes*. E no dia de S. João Evangelista, 27 de Dezembro, em que se comemorava o nome do rei, compôs uma *Serenata Pastorale*, que foi representada no quarto da rainha.

No entanto, segundo Manuel Carlos de Brito, só chegou a Portugal em 1722 ou 1723, apesar de ter deixado Roma em Agosto de 1719. Viria acompanhado pelo Barão de Astorga.

Na Corte portuguesa, desempenhou as funções de mestre da Infanta D. Maria Bárbara e do Infante D. António, e de compositor régio. Escreveu música tanto para a Capela Real como para Corte. Segundo Ernesto Vieira, existem no arquivo da Sé quatro composições suas: um motete do Sacramento a oito vozes, um *Te Deum* a quatro vozes, o salmo *Laudate pueri*, a oito vozes, e um motete para Todos-os-Santos, a quatro vozes.

Em 1724, voltou a Itália, talvez para visitar o pai, Alessandro, que morreu em 24 de Outubro de 1725. Esteve em Roma até Janeiro de 1725 e depois em Nápoles. Quanto tempo

passou em Itália, não se sabe ao certo mas parece ter regressado a Lisboa entre os finais de 1727 e os inícios de 1728.

Existe impresso o libreto da peça que escreveu para as festas do noivado de D. Maria Bárbara: *Festeggio armonico nel celebrarsi il Real Maritaggio de' molto Alti, e molto Poderosi Serenissimi Signori D. Fernando di Spagna Principe d'Asturia, e D. Maria Infanta di Portogallo, che Dio Guardi, che se eseguí nel Real Palazzo di S. Maestà a di 11. di Gennaio del presente anno di 1728. Posto in musica da Domenico Scarlati, Regio Compositore. Lisbona Occidentale, nella Officina de Giuseppe Antonio di Sylva. M.DCC.XXVIII.*

Mas em Maio de 1728, já Scarlatti estava de novo em Roma, visto que a 15 desse mês se casa, na igreja de S. Pancrácio com Maria Caterina Gentili, filha de Francesco Gentili e Margherita Rossetti. Supõe-se que regressou a Portugal quase imediatamente e em Janeiro de 1729 fazia parte do séquito de D. Maria Bárbara, quando do seu casamento com o Príncipe das Astúrias.

Na verdade, segundo Manuel Carlos de Brito, da lista de Fr. José da Natividade, faz parte o nome de Francisco António de Almeida, mas não os de Scarlatti ou Seixas. E uma notícia do «Diário» da Biblioteca Pública de Évora, de 27 de Setembro de 1729, atesta: "Chegou o Músico Escarlata com a mulher formosa e dous filhos - se lhe continuão os seus grandes ordenados."

Sendo assim, ou só regressou a Lisboa nessa altura, ou, como já afirmara José Mazza, "talvez se trate de alguma visita a Lisboa depois de ter partido na comitiva da sua real discípula para Madrid", o que consideramos pouco provável, dadas as dificuldades mais tarde levantadas ao seu regresso, de que adiante damos conta.

De qualquer modo, Scarlatti seguiu D. Maria Bárbara, passando a fazer parte da Corte de Madrid.

Já em 1738, para além da pensão de 400\$000 réis, D. João V agraciou-o com a Ordem de Santiago. Sousa Viterbo publicou os respectivos documentos (Habilitações da Ordem de Santiago, maço 1, nº 5, letra D, Chancellaria da Ordem de S. Tiago, liv. 282, fls. 366 e seg.; Chancellaria de D. João V, liv. III, fl. 37 v.).

No final do ano de 1738 ou nos inícios de 1739, Scarlatti publicou uma recolha de trinta peças para cravo, volume de grande formato, sem indicação de data nem de lugar, com o título: *Esercizi per Gravicembalo di Don Domenico Scarlatti Cavaliere di S. Giacomo e Maestro de' Serenissimi Prencipi e Principessa delle Asturie*. No frontispício, está uma gravura do pintor veneziano Jacopo Amiconi (1682-1752). A obra foi impressa em Londres e dedicada a D. João V. Trata-se de uma escolha de sonatas compostas nos anos precedentes. São obras de arte acabadas e não estudos, como o título "exercícios" poderia fazer supor.

Até à sua morte, Scarlatti seguiu a Corte espanhola. Além de uma Missa a quatro vozes, destinada à

Capela Real, e de uma *Salve Regina* de 1756, considerada a sua última composição, do período espanhol só são conhecidas sonatas para cravo.

De acordo com as cartas de Alexandre de Gusmão, D. João V parece ter manifestado desejos de que Scarlatti voltasse a Portugal. Assim, numa carta de 5 de Outubro de 1744 para o Arcediago de Oliveira, diz que não tem esperanças na vinda de Scarlatti, já que a diligência que o trazia a Portugal, que era meter os filhos num seminário, tinha-o conseguido, mesmo de Madrid. E a mesma informação é repetida em carta de 16 de Fevereiro de 1745.

Anos mais tarde, em carta para o mesmo Arcediago, datada de 26 de Janeiro de 1748, Alexandre de Gusmão de novo informa que anda fazendo diligências para trazer Scarlatti a Portugal, "mas com pouca esperança, por vários escrúpulos que se oferecem, que não serão fáceis de vencer."

O facto é que as dificuldades não devem ter sido superadas, porque Scarlatti não chegou a vir a Portugal; a pouca saúde do rei neste final de reinado também não estaria a seu favor.

Segundo Ernesto Vieira, Scarlatti faleceu em 1757, segundo alguns autores em Madrid, segundo outros em Nápoles.

Deixou óperas, cantatas de câmara, alguma música religiosa, mas a sua grande contribuição são as quinhentas e cinquenta e cinco sonatas para cravo, de facto, andamentos de sonatas que deviam ser executados por pares ou séries de três, obras que, no dizer de Roland de Candé, "fazem dele o

pai da técnica moderna do teclado", já que sendo composta para cravo, a sua música soa muito bem ao piano.¹⁰

Gabriel Borghesi

Bailarino de Bolonha, que actuou em 1737 na Academia da Trindade, na ópera *Siface* de Leonardo Leo.¹¹

Jacques Henriques

Músico de câmara da época de D. João V, segundo documento publicado por Sousa Viterbo (A.N.T.T., Chancellaria de D. João V, Registo de Mercês, 19, 264).¹²

D. Jayme de la Té y Saqau

Poeta e músico catalão, que se estabeleceu em Lisboa por volta de 1708, e aqui faleceu em 1736. Era director ou proprietário da oficina tipográfica chamada "Da Música", onde se imprimiram muitas obras musicais, especialmente de cantochoão.

Dessa oficina e de sua autoria, são as seguintes obras:

Cantatas a solo al Nacimiento, Lisboa Occidental, a la Impression de Musica, 1721 - São 37 cantatas para uma voz de soprano e acompanhamento de baixo cifrado, separadamente em dois volumes; cada cantata compõe-se de recitativo, ária e coplas, ao estilo da época.

Cantata a duo a Santa Maria Magdalena. Lisboa. En la Imprenta de Musica. São cantatas para dois sopranos com

acompanhamento de baixo cifrado. Destas, segundo Ernesto Vieira, existe um exemplar de cada na Biblioteca Pública de Évora.

Cantatas humanas a solo, compuestas por Don Jayme de Latê e Sagau Cavallero de la Orden de Santiago. Dedicadas a la Reyna nuestra senora, Dona Marianna de Austria. Lisboa Occidental. En la Imprenta de la Musica. - São 40 cantatas para soprano, com acompanhamento de baixo cifrado, separadamente, em dois volumes. Segundo Ernesto Vieira, na Biblioteca da Ajuda está o volume com a parte do canto, e na Biblioteca Nacional o do acompanhamento. Segundo Rui Vieira Nery, estas cantatas "partilham já de muitas características da Cantata italiana, desde a oposição recitativo-ária às indicações de andamentos", embora conservem ritmos tradicionais ibéricos.

Sagau foi também o autor de uma oratória a S. Vicente para as festas deste santo, em 1719, e de vilancicos cantados nas festas de Santa Cecília e S. Vicente, em 1721, 1722 e 1723.¹³

Giovanni Giorgi (D. João Jorge)

Compositor veneziano, mestre do Vaticano, que veio para Portugal em 1729, por convite do rei D. João V, como mestre do Seminário de Santa Catarina de Ribamar (cantochoão e suas harmonizações litúrgicas mais estritas). Usava a partícula honorífica Dom, por ter ordens de presbítero e ser mestre da Casa Real.

Segundo Ernesto Vieira, escreveu várias colecções de solfejos, que corriam manuscritas, para uso dos seus discípulos. Compôs também música religiosa, que se guarda no arquivo da Sé.

Saiu de Lisboa depois do Terramoto, retirando-se para Génova, mas até 1761, data em que se presume que faleceu, continuou a enviar para Lisboa composições suas, e o rei D. José dava-lhe uma pensão, paga pelas rendas da Patriarcal. As mais antigas composições suas têm datas anteriores à sua vinda para Portugal - 1719 e 1726 - mas nenhuma tem indicado o lugar em que foi escrita. As suas partituras são em estilo *concertato*; só uma é em estilo coral.¹⁴

José Fortini e Lourença Fortini

Bailarinos de Livorno, que actuaram em 1738 e 1739 na Companhia de Alessandro Paghetti.¹⁵

Leonardo Leo

Nasceu perto de Brindisi, em 1694, e morreu em Nápoles, em 1744. Escreveu sessenta óperas cómicas e sérias, alguma música de igreja e também várias obras para cravo e órgão.¹⁶

D. Lucas Giovine

Músico italiano que veio para Lisboa como mestre da princesa D. Mariana Vitória, mulher do Príncipe D. José. A

sua vinda deve ser contemporânea ou pouco posterior ao casamento, que teve lugar em 1729. Faleceu em 1782.¹⁷

Manuel Ferreira de Heredia

Músico amador, que esteve oito anos e nove meses na praça de Mazagão, em consequência do que, pelos serviços prestados como cavaleiro, lhe foi concedido o hábito de Cristo, com a tença de oito mil réis para seu filho, Felisberto Seguiet de Heredia. O facto de ser um excelente tocador de viola constituiu um impedimento para a referida mercê, mas o filho conseguiu provar que só o fazia como amador, participando nas festas reais e até dando lições a suas Majestades e aos Infantes. Heredia esteve em Mazagão entre 1672 e 1681; a concessão do hábito de Cristo foi feita em 1720; a petição do filho data de 1725.

Ernesto Vieira, no seu *Diccionario* consagra um artigo a uma família de músicos espanhóis, de apelido Heredia, que vieram para Lisboa na segunda metade do século XVIII e, provavelmente nada têm a ver com estes Heredia.¹⁸

Mazza ou Massa

Família de músicos, de origem italiana, que se estabeleceram em Lisboa na primeira metade do século XVIII. Os dois mais antigos membros da família são Tomás de Cantuária Mazza e João Tomás Mazza, violinistas, naturais de Parma, que figuram em documentos da Irmandade de Santa Cecília.

Romão Mazza, filho de João Tomás e de D. Catarina Judice, nasceu em Lisboa, em 1719, e faleceu em 1747. Ainda antes dos 14 anos, foi estudar para Nápoles, protegido pela rainha D. Maria Ana de Áustria. Também esteve em Roma, onde foi discípulo de Ottavio Pittoni, mestre da Capela do Vaticano. Foi compositor de música religiosa e profana e violinista. Escreveu *Regras de acompanhar ao cravo* (Manuscrito da Biblioteca Nacional), onde a parte teórica é mal redigida, mas os exemplos são bons. Foi cavaleiro fidalgo da Casa Real, e célebre pela forma como tocava violino. Ernesto Vieira coligiu estas informações a seu respeito a partir do manuscrito da Biblioteca Pública de Évora, *Diccionario biographico de musicos portuguezes e noticias das suas principaes composições*, da autoria de outro membro da família, José Mazza, que viveu na segunda metade do século XVIII.¹⁹

Paghetti (Companhia)

Segundo Joaquim José Marques, era a seguinte a constituição da Companhia:

1735 - Alexandre Paghetti

Elena Paghetti

Adriana Paghetti

Angela Paghetti

Anna Paghetti

Alexandre Veroni

Caetano Valetti

Felix Checacci

José Galetti

Roberto Clerici

1737 - A esta companhia juntam-se:

Carlos Passini

Theresa Zanardi

Coreógrafos - Bernardo Gravazzi

Gabriel Borghesi

1738 - A companhia de canto, juntam-se:

Francesco Grisi

Giacomo Ferrais (Ferrari)

Isabel Mugnausi

Bailarinos: José Fortini

Lourença Fortini

No Teatro Novo da rua dos Condes, aparece como cenógrafo, Salvador Colonelli, romano.

1739 - No Teatro Novo da Rua dos Condes, a constituição da Companhia de canto era a seguinte:

Elena Pahetti

Francisca Paghetti

Angela Paghetti

Anna Paghetti

Antonio Santini (novo)

Caetano Valetta

Félix Checacci

Francesco Grisi

Jacome (Giacomo) Ferrari

Joanna Franchi (nova)

José Schiavoni (novo)

Petronilla Trabó (nova)

Teresa Zanaci (Zanardi?)

Salvador Colonelli, cenógrafo e arquitecto

Alexandre Paghetti, director e empresário

1740 - No Teatro Novo da rua dos Condes, juntam-se à
Companhia:

Agata Lamparelli

Francisca Moli

Maria Catarina Negri, soprano da Royal Academy
of Music, de Haendel

Pio Fabri (no texto Falui)

1741 - A companhia junta-se Bambini.²⁰

Petronilla

Actriz romana, que representou com a Companhia de
Paghetti e foi favorita do rei.

Segundo Camilo Castelo Branco, o seu nome era
Petronilla ou Pellatroni e representou em Lisboa, de 1739 a
1745. No entanto, Alberto Pimentel, que investigou os
libretos da Biblioteca Nacional, apenas encontrou o seu nome
em 1739, fazendo parte do elenco da ópera *Vologeso*, que se
representou no Teatro Novo da rua dos Condes.

O seu nome completo era Petronilla Trabó Basillii,
era de origem romana, e fez um travesti.

As personagens desse drama per musica eram as seguintes:

Berenice, rainha da Arménia, esposa de Vologeso - srª Ângela Paghetti;

Vologeso, rei dos Partos, esposo de Berenice - Sr. José Schiavoni, de Siracusa

Lucio Vero, imperador, esposo de Lucilla, amante de Berenice - sr. António Santiné, de Pisa

Lucilla, filha de Marcos Aurélio, imperador, esposa de Lucio Vero - srª Joanna Franchi, romana

Aniceto, confidente de Lucio Vero - srª Petronilla Trabó Basilli, romana

Flavio, embaixador de Marcos Aurélio - srª Thereza Zanardi de Bolonha.

Joanna Franchi, colega e patrícia de Petronilla, manteve-se em cena até 1741. Quanto à Petronilla, é possível que o rei a afastasse do teatro, mas certamente a sua ligação acabou com o primeiro ataque de paralisia do rei, em 10 de Maio de 1742 (ou antes). Seguiu para Madrid.²¹

Pietro Giorgio Avondano

Músico genovês, veio para Lisboa ao serviço de D. João V, como primeiro violino da Capela Real. Compôs as Sonatas ou sinfonias para os vilancicos que se cantaram nas matinas de Santa Cecília, em 21 de Novembro de 1721 e 1722, quando das festividades realizadas na igreja de Santa Justa pela irmandade dos músicos. Foi também autor das sonatas

para os vilancicos, cantados nas matinas de S. Vicente, em 21 de Janeiro de 1721, na catedral Metropolitana do Oriente.

Ernesto Vieira crê que este é pai de Pedro António Avondano, músico e compositor que se distinguiu na 2ª metade do século XVIII.²²

Rinaldo di Capua

Compositor italiano, que esteve entre nós, de 1740 a 1742, autor de *Catone in Utica*, *Didone abbandonata* e *Ipermestra*.²³

Roberto Clerici

Pintor e arquitecto, discípulo de Bibiena, pintor, arquitecto e cenógrafo do duque de Parma e Placencia. Tinha estado ligado à Royal Academy of Music de Londres. Veio para Portugal, em 1735, e, com a Companhia da Trindade trabalhou até 1738, aí e na Rua dos Condes. Regressou a Parma e em 1748 ainda pintava.²⁴

Salvador Colonelli

Pintor e cenógrafo romano, que substituiu Roberto Clerici na Companhia de Paghetti, tendo pintado de 1738 a 1741 no Teatro da Rua dos Condes.²⁵

NOTAS:

¹Elementos bibliográficos usados para estas notas:

Cyrillo Volkmar Machado, Colecção de Memórias, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922 (1ªed., 1823)

Ernesto Vieira, Diccionario biográfico dos músicos portugueses, Lisboa, 1900

Sousa Bastos, Diccionario do Theatro Portuguez, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva, 1908

José Blanc de Portugal, "A vida musical lisboeta no século XVIII" in Colóquio 55, Outubro de 1969

José Sasportes, História da Dança em Portugal, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, pp. 152-153

Idem, Trajectória da dança teatral em Portugal, 1ª ed., Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1979, «Biblioteca Breve» nº 27

²Cyrillo Volkmar Machado, op. cit.

Ernesto Vieira, op. cit.

Vergílio Correia, "Artistas italianos em Portugal" in Biblos, vol. VIII, 1932

³Cyrillo Volkmar Machado, op. cit.

Ernesto Vieira, op. cit.

João Pereira Dias, Cenários do Teatro de S. Carlos, Ed. Bertrand, Lisboa, 1940

Manuel Carlos Brito, "A música profana e a ópera no tempo de D. João V" in Claro Escuro, nº 2-3, Lisboa, 1989

⁴Percy A. Scholes, The Oxford Companion to Music, fourth edition, Oxford University Press, London, New York, Toronto, 1942

⁵Ernesto Vieira, op. cit.

João de Freitas Branco, História da Música Portuguesa, Europa-América, Lisboa, 1959, «Colecção Saber»

⁶Percy A. Scholes, op. cit.

⁷José Sasportes, História da Dança em Portugal, op. cit., p. 154

⁸Sousa Viterbo, "Subsídios para a História da Música em Portugal" in O Instituto, vol. 73, 4ª série, vol. 2º, Coimbra Imprensa da Universidade, 1926

⁹Ver anexo documental.

¹⁰Ernesto Vieira, op. cit.

Sousa Viterbo, "Mestres da Capela Real desde o domínio filipino a D. José" in Archivo Historico Portuguez, pp. 455 a 459

Lita Scarlatti, "Giuseppe Domenico Scarlatti na Corte de D. João V" in Colóquio, nº 26, Dezembro de 1963

Jacqueline Monfort, "Quelques notes sur l'histoire du théâtre portugais (1729-1750)" in Arquivos do Centro Cultural Português, IV, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1972

Giuseppe Cerulli-Irelli, "Domenico Scarlatti ed i suoi Trenta Esercizi per Gravicembalo dedicati al re João V di Portogallo" in Estudos Italianos em Portugal, nº 37,

- Istituto Italiano di Cultura in Portogallo, Lisboa, 1974, pp. 11 a 24
- Alexandre de Gusmão, Cartas, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981
- Manuel Carlos de Brito, Estudos de História da Música em Portugal, Editorial Estampa, Lisboa, 1989
- Roland de Candé, O Convite à Música, Edições 70, Lisboa, 1990
- Catálogo da Exposição Triomphe du Baroque, "Le sacré et les fêtes", II, 22, p. 244 e II, 23, p. 247, Europália, 1991
- ¹¹José Sasportes, História da Dança em Portugal, op. cit., p. 154
- ¹²Sousa Viterbo, "Subsídios para a História da Música em Portugal" in O Instituto, vol. 79, 4ª série, vol. 80, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1930
- ¹³Ernesto Vieira, op. cit.
- Rui Vieira Nery, História da Música, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Europália 91, «Sínteses da Cultura Portuguesa», p. 83
- ¹⁴Ernesto Vieira, op. cit.
- João de Freitas Branco, op. cit.
- José Blanc de Portugal, op. cit.
- ¹⁵José Sasportes, História da Dança em Portugal, op. cit., p. 154
- ¹⁶Percy A. Scholes, The Oxford Companion to Music, op. cit.
- ¹⁷Ernesto Vieira, op. cit.
- ¹⁸Ernesto Vieira, op. cit.
- Sousa Viterbo, "Subsídios para a História da Música em Portugal" in O Instituto, vol. 79, 4ª série, vol. 80, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1930
- ¹⁹Ernesto Vieira, op. cit.
- ²⁰Joaquim José Marques, Cronologia da Ópera em Portugal, Lisboa, 1947
- Manuel Carlos de Brito, "A música profana e a ópera no tempo de D. João V" in Claro-Escuro, nº 2-3, Lisboa, 1989
- ²¹Camilo Castelo Branco, Noites de Insónia, nº 5, Maio, Livraria Chardron, de Lello & Irmão, Porto, 1929, vol. I
- Alberto Pimentel, As amantes de D. João V, Estudos Históricos, Lisboa, Typographia da Academia Real das Ciências, 1892
- ²²Ernesto Vieira, op. cit.
- ²³Manuel Carlos de Brito, "A música profana e a ópera no tempo de D. João V", op. cit.
- Idem, "Cronologia da Ópera em Lisboa (1728-1742)" in Estudos de História da Música, Editorial Estampa, Lisboa, 1989
- ²⁴João Pereira Dias, Cenários do Teatro de S. Carlos, Ed. Bertrand, Lisboa, 1940, p. 22
- Manuel Carlos de Brito, "A música profana e a ópera no tempo de D. João V" in Claro-Escuro, nº 2-3, Lisboa, 1989
- ²⁵João Pereira Dias, op. cit., p. 22

1.11. Outras obras devidas ao mecenato régio - na capital, na província, no Brasil e no estrangeiro

Para uma correcta apreciação da obra patrocínada por D. João V, teremos de referir todas aquelas a que o seu nome ficou ligado, de acordo com os seus biógrafos e panegiristas. O mecenato real estendeu-se não só a todo o país, como ao Brasil, a Espanha, à Itália e à Terra Santa. Muitas vezes a intervenção régia limitou-se à concessão de esmolas necessárias ao acabamento de igrejas, à sua reconstrução em consequência de catástrofes, ou à sua ornamentação; mas, noutros casos, o rei empenhou-se mais directamente na obra, encomendando expressamente as peças a oferecer a determinada igreja ou Ordem, ou patrocínando a sua construção.

Louriçal

Uma das primeiras fundações a que o nome de D. João V está ligado é a do Convento do Louriçal, relacionada com uma doença grave que o atacara ainda príncipe, com a idade de onze anos, e de que se restabelecera completamente. Nessa altura, fizera o futuro rei voto, ao seu confessor, o Padre Francisco da Cruz, de fundar ou, antes, acabar o convento do Louriçal, iniciado por uma mulher com fama de santidade, conhecida por Maria do Lado¹.

No entanto, a decisão de passar o Recolhimento a Convento terá sido anterior e dever-se-á ao próprio D. Pedro II, que segundo o cronista da fundação do mesmo mosteiro, o

Padre Manuel Monteiro, "mandou ao Louriçal o P. Francisco da Cruz, e com elle hum insigne Architecto daquelle tempo, chamado João Antunes...; e este, tomando as medidas necessarias, fez a planta, e em fim se lançou a primeira pedra para a obra no dia de Santa Francisca Romana a 9. de Março de 1690, dando Sua Magestade seis mil cruzados para se ir continuando o edificio"².

Por esta altura, ainda não completara um ano o futuro D. João V. Entretanto, as obras do Convento do Louriçal não avançaram muito, pelo que o mesmo Padre Francisco da Cruz, confessor do Principe, quando este adoeceu gravemente, o terá induzido a fazer voto de levar por diante a referida obra, dotando e ornando o convento à sua custa. O mesmo confessor, antes de morrer, em 29 de Janeiro de 1706, mandara entregar ao superintende do edificio, D. Francisco de Louzada Ribadaneira, todos os papeis referentes à obra do Convento do Louriçal, dos quais constava o voto escrito e assinado por D. João V "em 18 de Janeiro de 1702"³.

Segundo o mesmo cronista, D. João V, logo que soube, determinou que "se desse á obra o possivel calor" e deu ordem a D. Francisco de Louzada para ir para o Louriçal. A 20 de Abril de 1707, publicou um alvará em que collocava o mosteiro sob a sua protecção. Este alvará, revelado pelo Padre Monteiro, é transcrito na íntegra por Fr. Cláudio da Conceição⁴, apesar de Ayres de Carvalho não ter encontrado o documento original - o que não surpreende, já que o cronista

refere que o alvará não passou pela Chancelaria régia - e ter apenas verificado que, ainda em 1707, D. João V concedera ao mosteiro um "Padrão de 2:400\$000 reis de tença"⁵.

Durante este período, a superintendência das obras coube ao desembargador João Varela de Abreu e é provável que este seguisse o projecto de João Antunes. O certo é que, com relativa brevidade, o edifício estava "capaz de ser habitado ... com bastantes cellas...; com um claustro espaçoso, com officinas proporcionadas aos ministerios de Religiosas Capuchas, com enfermaria, e refeitorio nella, para as convalescentes..."⁶. O conjunto estava completo em Setembro de 1708, quando o bispo de Coimbra o visitou e, no ano seguinte, entraram nele as fundadoras, a 8 de Maio⁷. Segundo o cronista, a Igreja "estava vistosa, e magnificamente armada, e o Throno, e Altar mòr tão rico, como magestoso; porque El Rey nosso Senhor, e Suas Altezas tinhaõ dado hum grande numero de excellentes peças de prata"⁸, notícia confirmada por Fr. Cláudio da Conceição, que acrescenta igualmente que o Rei dotou o convento com seis mil cruzados⁹.

As obras do Louriçal não ficariam, porém, por aqui. Já na década de trinta, foi nomeado confessor do Convento o Padre Luis da Costa Simões, cujo interesse vai determinar uma nova campanha de obras. Continuando a seguir de perto a narração do Padre Manuel Monteiro, somos informados de que o abastecimento de água não era satisfatório, pelo que foi enviado ao Convento um Padre da Congregação do Oratório,

Manuel Pereira, conhecedor da Architectura, a fim de se encarregar da obra¹⁰. Quase nada se sabe deste presumível architecto, cujos méritos o cronista, membro da mesma congregação, sem dúvida exagerou ao declará-lo "insigne na Arte da Architectura, e de quem Sua Magestade se fiava, encarregando-lhe todas as suas Reaes obras"¹¹, mas temos de aceitar, dado o carácter de verosimilhança de todo o texto que este Padre Manuel Pereira fosse architecto da Congregação do Oratório e conhecedor razoável da sua profissão¹².

E completadas as obras de abastecimento de água ao convento, como a primitiva igreja - de que sabemos que a primeira pedra foi lançada a 28 de Abril de 1640, tendo-se feito a trasladação do Sacramento em 1652¹³ - seria sem dúvida pequena e modesta, relativamente ao convento, traçado por João Antunes, D. João V decidiu "edificar nova Igreja, a qual fosse proporcionada em tudo ao Convento"¹⁴. Para isso foi o mesmo architecto, Manuel Pereira, encarregue de fazer a planta, que foi aprovada pelo rei, depois do que voltou ao Louriçal, para escolher o local e iniciar a obra com a abertura de alicerces e disposição dos materiais¹⁵. O rei encarregou-o ainda da compra de uma propriedade, para fazer "hum rocio grande, em ordem a ficar o Convento de todo dezafojado"¹⁶.

O Padre Manuel Pereira era já homem idoso, para se deslocar constantemente entre Lisboa e o Louriçal, pelo que o Cardeal da Mota escolheu o Desembargador António de

Andrade do Amaral para superintendente da obra, em 7 de Setembro de 1734¹⁷.

O cronista oratoriano especifica que a obra abrangeu a Igreja, Torre do Relógio e Noviciado, no que o rei gastou quarenta e cinco mil cruzados¹⁸.

A nova igreja foi benzida em 27 de Outubro de 1739. Para além do seu arquitecto, Padre Manuel Pereira, nela colaboraram outros artistas bem conhecidos, nomeadamente nos retábulos dos altares, de pedra e não de talha, cuja arquitectura é de Carlos Mardel e cuja escultura é de João António Bellini de Pádua¹⁹.

Este facto e o desconhecimento do Padre Manuel Pereira, como arquitecto levaram os investigadores a atribuir, sem mais críticas, a igreja a Carlos Mardel²⁰, o que foi aceite por Hellmut Wohl ao afirmar: "o portal, desenhado entre 1734 e 1739" mostra como este arquitecto "traduziu o vocabulário formal que Ludovice usou numa maneira ornada, italianizante no interior da basílica de Nossa Senhora e Santo António em Mafra, para o adaptar ao contexto de um exterior plano - estuque branco com pilastras caneladas de granito - desenhadas por João Antunes uma geração mais cedo"²¹.

Por outro lado, sendo a igreja revestida interiormente de azulejos, tem-se-lhe também atribuído a data de 1726, que se encontra no lavabo da Sacristia²², embora, para Santos Simões eles pertençam ao "ciclo oficial de Bartolomeu Antunes" e se situem cronologicamente entre

1735 e 1745, o que corresponde claramente aos anos da construção da igreja²³.

De tudo o que foi dito, poderemos concluir os seguintes pontos:

1º Poucos anos depois do acontecimento que santificou Maria do Lado, em 1632, foi construída uma igreja no Louriçal (1640-1652), junto ao Recolhimento então formado.

2º D. Pedro II decidiu passar o Recolhimento a Convento, tendo encarregue da planta o architecto João Antunes; as obras atrasaram-se por doença do seu encarregado Francisco Louzada e do próprio rei.

3º Em face disso, o Padre Francisco da Cruz, em 1700, conseguiu do então principe D. João o voto de construir ou acabar o convento, tendo encarregue o mesmo Francisco Louzada de conseguir o cumprimento do voto, à sua morte, em 1706.

4º D. João V manda acabar o convento, que está pronto em 1708, e as fundadoras entram nele em Maio de 1709. Pelo que tudo indica, este foi acabado de acordo com o projecto de João Antunes.

5º Cerca de 25 anos depois, um confessor do mesmo Convento chama novamente a atenção do rei para a obra que estava sob sua protecção. É então encarregue do abastecimento de água e de uma nova igreja, um architecto até agora desconhecido, pertencente à Congregação do Oratório, o Padre Manuel Pereira.

69 As obras da nova Igreja decorrem entre 1734 e 1739, vindo o Padre já afastado da direcção das obras, por ser de idade avançada, a assistir à sagração da igreja.

70 Os retábulos da igreja são da responsabilidade, na parte architectónica, de Carlos Mardel, e, na parte escultórica, de João António Bellini de Pádua. Nessa mesma altura a igreja foi revestida de azulejos, que datam, portanto, do final da década de trinta.

Para além destes pontos, o que tem sido escrito surge como fruto de uma leitura apressada da obra do Padre Manuel Monteiro, que descreve tudo com objectividade e não teria necessidade de "inventar" um architecto, se ele não existisse. Também a descrição que faz da igreja²⁴ é condizente com o que actualmente conhecemos.

A igreja do Louriçal, de planta oitavada, enquadra-se numa tradição da architectura portuguesa, que remonta à igreja do Menino Deus, iniciada em 1711, e que, como fundação régia e com obras a decorrer na capital até à década de trinta, deve ter servido de modelo a outras então construídas, quer em Lisboa, em Santo Estêvão de Alfama, de Manuel da Costa Negreiros, quer na de S. João Baptista, em Campo Maior, quer na própria igreja do Louriçal, que vimos estudando.

Exteriormente, a igreja mostra uma simplicidade que se integra na architectura conventual portuguesa do século XVII, em que apenas se destaca a portaria, coroada pelo brasão real, entre volutas.

O portal da Igreja é coroado por um medalhão alusivo ao Santíssimo Sacramento, ao qual ela é dedicada.

Interiormente, a nave é revestida de azulejos, cuja barra inferior apresenta insígnias da Paixão e as cenas figuradas são relativas à vida de S. Francisco, na parte inferior, e à Paixão de Cristo, na parte superior.

O corpo da igreja é separado do transepto por um arco, acima do qual se vê um nicho, com a imagem de S. Miguel.

As duas capelas colaterais estão colocadas de ângulo, formando a planta oitavada, e a elas se seguem outras duas capelas laterais.

A igreja tem transepto abobadado, com cúpula de caixotões, e a capela-mor é coberta por meia cúpula ovada. O tecto da nave, abaulado, é pintado, tendo um grande painel central de Adoração à Eucaristia, rodeado de ornatos e flores, provavelmente posterior a 1739, dado que é o único elemento não referido pelo Padre Manuel Monteiro.

No transepto, os painéis de azulejo representam cenas da vida de Santa Clara.

Os retábulos dos altares, em mármore de várias cores, têm pilastras da ordem compósita, coroados por frontões interrompidos (obra de Carlos Mardel), com figuras de anjos no alto das pilastras e nos acrotérios dos frontões (esculpidos por João António Bellini de Pádua).

Nos altares colaterais, estão imagens de S. Francisco e Santa Clara, em madeira de cedro.

Se os retábulos de mármore, em vez de talha, atestam a fundação régia, que sempre os preferiu, a decoração azulejar que se espalha por todo o convento, de carácter marcadamente nacional, coaduna-se com o espírito de pobreza da regra mendicante.

Contemporâneo das obras levadas a cabo por D. João V no convento do Louriçal, e que levaram à sua conclusão, existe no Paço Ducal de Vila Viçosa um retrato a óleo de Soror Maria do Lado, datável de princípios do século XVIII, sem assinatura, mas com a inscrição: *V. Soror Maria do Lado, Fundadora das Religiozas do Santíssimo Sacramento do Louriçal*. É presumível que este retrato se destinasse ao referido convento, mas por qualquer motivo terá sido colocado naquele Paço da Casa de Bragança²⁵.

Igreja do Menino Deus

A segunda fundação, datada, da iniciativa de D. João V, situa-se em Lisboa e pertencia a um recolhimento de Mantelatas da Ordem Terceira de S. Francisco de Xabregas - cuja igreja é dedicada ao Menino Deus. Erguida igualmente para cumprir um voto régio, em agradecimento pela garantia de sucessão ao trono, foi a primeira pedra lançada em 4 de Julho de 1711, vindo a igreja a ser inaugurada em 1737, mas nunca chegando a ser completada, pelo que lhe faltam as torres da fachada.

O principal problema levantado por esta igreja é o da sua autoria, acerca da qual existem diversas hipóteses. Uma das mais correntemente defendidas, dado que se trata de uma fundação real e, nessa época, o arquitecto régio era João Antunes, tem sido a de atribuir a este o projecto do Menino Deus, já que, tendo falecido em 1712, não lhe seria possível acompanhar a construção da Igreja. Esta atribuição é feita por Matos Sequeira²⁶, que logo a aproxima da igreja do Mosteiro do Louriçal, - "A planta oitavada, ou melhor com os cantos intercetados... logo recorda o plano da do Mosteiro do Louriçal"²⁷ - que como acima vimos, na realidade desta deve derivar. Em comparação com o Bom Jesus da Cruz de Barcelos, ou com a lisbonense Santa Engrácia, ambas anteriores e do risco do mesmo arquitecto, o seu projecto "sugere como uma involução, ou proposta menos

ousada, acentuada por repetições posteriores em Santo Estêvão de Lisboa ou São João Baptista de Campo Maior"²⁸.

Para Ayres de Carvalho, "não é provável que decorridos vinte e seis anos para erigir a grandiosa fábrica do Menino Deus se mantivesse e respeitasse a primitiva traça de 1711"²⁹. Para o mesmo investigador, a opção pelo retábulo de colunas caneladas, em vez das colunas torsas, aproxima o risco do Menino Deus mais de Carlos Gimac, autor da igreja de Arouca, do que de João Antunes. De qualquer modo, também Gimac deixou Portugal em Janeiro de 1712, pelo que não é provável que fosse ele o autor do projecto final do Menino Deus³⁰. Este teria sido então delineado no atelier dos Paços da Ribeira, sob orientação do Mestre de Architectura, o Padre Tinoco. Por outro lado, na obra pode ter havido intervenção mais tardia do próprio Ludovice, ou ainda de Custódio Vieira, que é aceite como autor do escadório de dois lanços que dá acesso à porta principal. É esta a informação veiculada por Luis Gonzaga Pereira, que atribuiu o convento a uma diversidade de artistas de que destacou o nome de Ludovice³¹.

Desprovida de fundamento nos parece a atribuição do projecto do Menino Deus a Manuel da Costa Negreiros, feita por Nelson Correia Borges³², que certamente se baseia na comparação com a igreja de Santo Estêvão em Alfama, cuja reconstrução, em 1734, é da autoria daquele architecto e deriva, como dissémos, do projecto do Menino Deus.

Na verdade, Manuel da Costa Negreiros nasceu em 1702 e aparece pela primeira em actividade como mestre pedreiro, juntamente com seu pai, numa empreitada da obra do Aqueduto das Águas Livres, em Julho de 1731³³, pelo que seria impossível vê-lo como autor do projecto do Menino Deus.

Uma interpretação recente "do modelo geométrico gerador da Igreja do Menino Deus"³⁴ põe em causa a tradicional definição da planta como sendo um rectângulo de ângulos cortados, afirmando que a mesma se desenvolve a partir da intersecção de dois quadrados, a qual forma "um octógono regular, no qual o rectângulo da nave é definido por um triângulo de Pitágoras (isto é, pela relação 3,4,5:6 módulos de largura, 8 de comprimento, 10 de diagonal)"³⁵.

Por outro lado, esta concepção geométrica pode ser aplicada ao alçado, provando que o "arquitecto trabalhou não sobre uma malha plana, mas sobre uma malha tridimensional", gerada a partir da "intersecção de 6 cubos iguais"³⁶.

Um dos aspectos curiosos desta interpretação - apesar das reservas que lhe possam ser levantadas - é que ela aponta para as tradições da arquitectura portuguesa dos séculos XVI e XVII: por um lado, a das corporações medievais, baseada "nos sistemas pitagórico-platónicos de proporções", por outro, a da "tratadística italiana (Serlio, Palladio, Vignola, Paccioli, Alberti)"³⁷. Assim, se se tratasse de João Antunes, "a tentação de ver neste modelo um autêntico testamento espiritual é irresistível"³⁸, mas

também não é improvável a autoria de qualquer outro mestre formado na Aula do Paço da Ribeira.

Já depois da redacção inicial deste sub-capítulo estar feita, foi chamada a atenção para a planta, datada de 1748, e da autoria de Guilherme Joaquim Paes de Menezes, do Convento de Nossa Senhora da Divina Providência, cujo segundo projecto foi começado em 1698³⁹. Esta planta faz parte da colecção de desenhos da Biblioteca Nacional⁴⁰ e mostra uma igreja cuja planta é um rectângulo de ângulos cortados, com capela-mor profunda, "extraordinariamente semelhante à do Menino Deus", mas que lhe é treze anos anterior, pelo que foi considerada "fonte da obra do Menino Deus"⁴¹. A partir daqui e se a igreja do Menino Deus foi "quase certamente projectada pelo architecto João Antunes"⁴², será fácil atribuir-lhe o segundo projecto da igreja dos Teatinos e concluir que o architecto régio procurava renovar "a cultura architectónica das «dinastias» de architectos portugueses do século XVII" com uma planta "mais inovadora e sugestiva que as plantas centradas" e que permitia respeitar a tradição contra-reformista das igrejas longitudinais, com acentuação das linhas que conduzem ao altar-mor⁴³, pontos em que estamos plenamente de acordo com este investigador.

Permanece, no entanto, a dúvida quanto ao autor do projecto de ambas as igrejas, já que da mesma colecção de desenhos faz parte um alçado da fachada da igreja da Divina Providência, assinado por Pascoal Roiz Pacheco, ilhéu,

proveniente da cidade de Angra na ilha Terceira e pai do conhecido entalhador e arquitecto Santos Pacheco⁴⁴. Não é certo que este artista estabelecido em Lisboa desde cerca de 1672 fosse efectivamente o autor do segundo projecto da igreja da Divina Providência, mas será bastante provável. No entanto, se ele faleceu cerca de 1710, não pôde com certeza traçar o projecto do Menino Deus. Fica o facto de existir em Lisboa um modelo anterior que esta igreja terá seguido.

O que é importante é salientar que este tipo de planta se constituiu em modelo a ser seguido quer em Lisboa, em Santo Estêvão, quer no Lourçal ou em S. João Baptista de Campo Maior. Por outro lado, é de salientar que este modelo se combina normalmente com um gosto decorativo de carácter italianizante, sobretudo no Menino Deus, onde são utilizadas as ordens, coríntia nas colunas, e dórica e jónica nas pilastras, a nível da fachada, e compósita, preferentemente nas colunas e pilastras do interior. A decoração é feita com base nos mármore embutidos, branco e negro sobre fundo rosa, aliás muito ao gosto de João Antunes, que os utilizou nalgumas das suas principais obras.

No retábulo principal também se preferiram os mármore à talha, sendo a sua autoria atribuída a João António Bellini de Pádua. O que parece paradoxal é que, em vez de uma tela pintada, as colunas e pilastras rematadas por frontão interrompido enquadram um camarim com trono-relicário em talha dourada, curiosa associação do gosto italiano com a tradição nacional. No remate do retábulo,

está a Custódia com o triângulo místico da qual saem os raios da luz divina, alternando com cabeças de querubins, interpretação classicizante do tema berniniano. Ainda sobre o frontão se vê um querubim e um anjo de cada lado.

Um aspecto importante a referir é que os retábulos pintados se devem aos melhores pintores portugueses da época, Vieira Lusitano e André Gonçalves, além de André Rubira («Trânsito de S. Francisco») e Inácio de Oliveira Bernardes («Santa Clara»).

O tecto apresenta uma grande composição perspectivada, com risco de Vitorino Serra e execução de Jerónimo da Silva (medalhão central) e João Nunes de Abreu (ornatos e perspectivas)⁴⁵.

Capela-mor da Sé de Évora

Uma obra que os panegiristas de D. João V não referem como exemplo do mecenato real é a capela-mor da Sé de Évora. De facto, ainda D. João V não tinha subido ao trono, em 1703, o arcebispo D. Luis da Silva, ao morrer, deixou em testamento a quantia de 17000 cruzados em ouro, para a construção de uma nova capela-mor⁴⁶. No entanto, o seu sucessor, D. Simão da Gama, que dirigiu a Sé de Évora até 1715, não iniciou as obras, tendo deixado intacta a quantia legada pelo seu antecessor. Seguiu-se então um período de sé vacante, que durou até 1741. Foi o Cabido que, ao longo desses anos, dirigiu a catedral, que imediatamente envidou esforços para levar a cabo a construção da nova capela-mor.

Em 1716, quando se dirigiu a Vila Viçosa, a fim de pagar uma promessa, D. João V visitou Évora e foi-lhe pedido que ajudasse a construção da referida capela, já que a quantia disponível era insuficiente. O rei apreciou os projectos e orçamentos que lhe foram apresentados, nomeadamente "estudos e plantas feitos em 1669 pelo architecto João Nunes Tinoco"⁴⁷, que lhe não agradaram. Aceitou no entanto ajudar a obra, desde que ela fosse projectada por Ludovice, o que o Cabido aceitou. Como afirma Robert C. Smith, "D. João V took as much interest in the affair as though it were his private chapel"⁴⁸. Assim devemos considerar esta obra, cujo custo orçou num milhão de cruzados, como um exemplo do mecenato régio, que se sobrepôs

às instituições locais, assumindo a responsabilidade pela obra.

Ludovice contou, tal como em Mafra, com a colaboração de Carlos Baptista Garvo, que em 1717 se deslocou a Évora para testar os fundamentos, embora Túlio Espanca afirme que só em 1718 começou a demolição da capela gótica, e em 1721 se iniciasse a construção da actual⁴⁹.

D. João da Anunciada, cónego de Évora no século XIX, dá os pormenores da construção: "Forão mestres da Obra em Evora Manoel Gomes, e Manoel da Cruz, ambos subordinados à direcção de Federico"⁵⁰.

Assistiram à obra os cónegos António Rosado Bravo e Sebastião Mira Coelho. Em 1729 já se cantou um *Te Deum* na nova capela quando o rei e toda a comitiva regressavam da troca do Caia, mas, segundo Túlio Espanca, a obra só ficou completa mais tarde, nomeadamente "os burnimentos interiores e o entalhamento dos absidíolos colaterais"⁵¹.

A sagração da capela fez-se muito mais tarde, em 22 de Maio de 1746, tendo o novo arcebispo, D. Frei Miguel de Távora, presidido à cerimónia.

A capela-mor da sé de Évora, embora directamente influenciada pela de Mafra, teve de se adaptar à estrutura do edifício pré-existente. Os materiais são preciosos: mármore brancos de Estremoz, Vila Viçosa, Borba e Montes Claros; amarelos, pretos, cor-de-rosa e pedra de brunir de Sintra e Pero Pinheiro; mosaicos verdes e pedra negra (dos portais), de Roma⁵².

Compõe-se a capela de três tramos rectangulares e ábside semi-circular, coberta por abóbada de berço com penetrações. As paredes são muito espessas, tendo no seu interior passagens: a inferior dá acesso à superior através de escadas em espiral que conduzem a duas antecâmaras, que comunicam com duas tribunas, uma para os músicos, outra que contém um órgão. Deste nível, duas outras escadas em espiral dão acesso ao terraço.

O alçado compreende três andares, sendo o inferior um soco ou pedestal, o segundo abrangendo uma ordem única de pilastras, coroada pelo entablamento e cornija, e o terceiro, que inclui as janelas que iluminam a parte superior da capela.

O retábulo do altar-mor é enquadrado por um par de colunas compósitas de cada lado, sendo as interiores coroadas por arranques de frontão triangular, sobre os quais se ajoelham anjos, que adoram o Cristo na cruz - motivo idêntico ao de Mafra - sendo estes anjos esculpidos por João António Bellini de Pádua, que de novo trabalhará com Ludovice no altar-mor de S. Domingos de Lisboa.

Para Robert Smith, embora a capela-mor de Évora seja mais baixa, estreita e profunda do que a de Mafra - o que é uma consequência de se ter de adaptar ao edifício existente - ela está melhor iluminada e os mármorees são mais coloridos: a combinação de azul, rosa e branco é dominada pelo amarelo brilhante de Montes Claros e os painéis de verde antigo sob as molduras. Também as pequenas portas de

cada lado do altar têm molduras de mármore preto e conchas de mármore amarelo no tímpano dos frontões, de modo idêntico às portas das capelas de Mafra⁵³. A melhor iluminação e a combinação de cores mais ricas pode ter sido uma forma de Ludovice suprir as proporções menos felizes.

Sobre as referidas portas vêem-se ainda bustos de «S. Pedro» e «S. Paulo», que como a restante estatuária, segundo Túlio Espanca, são de João António Bellini de Pádua; a presença dos bustos acentua uma certa tendência classicizante, que é característica da fase final do barroco italiano, de que na verdade esta capela também é exemplo.

O retábulo do altar, representando a «Assunção da Virgem» é obra de Agostinho Masucci, o pintor predilecto de D. João V, assinada e datada: "AUG.^{US} MASUCCI - ROMA. F. A. 1731". Custou 700000 réis⁵⁴.

A encomenda foi feita em 1728 e compreendia mais quatro painéis: do lado do Evangelho, «Nascimento da Virgem» e «Nossa Senhora da Conceição»; e do lado da Epístola, «Adoração dos Pastores» e «Coroação da Virgem», cada um dos quais custou 270000 réis, tendo sido colocados nos altares em Setembro de 1736⁵⁵.

Segundo Pier Paolo Quieto, os desenhos preparatórios para o retábulo principal encontram-se no Museu Nacional de Budapeste e o facto de este retábulo já ter sido atribuído ao pintor neoclássico Mengs e ao ano de 1775, apenas "reflecte um momento pleno de arrojo na superação do rococó e confirma amplamente quão fundamental foi a personalidade

de Masucci, enquanto pintor que atravessou o século e as mudanças de gosto..."⁵⁶.

Curiosamente, no Guia da Exposição *Roma Lusitana / Lisboa Romana*, confirma-se uma intervenção de Mengs, em 1775, que teria restaurado a tela, pelo que ela difere de uma cópia feita na época pelo genovês Giulio Cesare Teminè, em Évora, e aí conservada⁵⁷.

O painel ainda não tinha chegado a Portugal em 1732, dado que em carta de 13 de Maio, se afirma que "parece preciso q se não perca tempo em os fazer continuar [ao conjunto dos painéis], principalm.^{te} o do Altar maior, porq.^{to} querem descobrir a Cap.^a p^a Novembro, e dezeção ter tudo acabado p^a então"⁵⁸.

Quanto aos outros painéis, que Túlio Espanca atribui a Corrado Giaquinto ou a Lorenzo Masucci⁵⁹, são deste último, segundo Pier Paolo Quieto, excepto a «Coroação da Virgem», que é de Alfieri e o respectivo modelo encontra-se na Sacristia de Santa Cruz de Coimbra⁶⁰.

De acordo com a correspondência entre José Correia de Abreu e Frei José Maria da Fonseca e Évora, em 13 de Maio de 1732⁶¹, encontravam-se em Portugal os desenhos preparatórios para esses painéis, que são criticados pelo Cabido; segundo carta de 24 de Julho do mesmo ano, na «Coroação da Virgem», de Alfieri, considera-se "o P^e Eterno ... estar em acção impropria; e a S.^{ra}, no Nascim^{to} de Christo. estar aquelle Corpo m.^{to} violentado"⁶².

Merece ainda menção especial o Crucifixo do altar-mor, desenhado por Vieira Lusitano e esculpido por Manuel Dias, o escultor famoso pelos seus Cristos; foi colocado no ano de 1737 e custou 240000 réis⁶³.

Da banqueta original, encomendada em Lisboa por D. João V, apenas existe a cruz de altar, com punção de Lisboa, do período de 1720-50 e com as iniciais A.N. É de prata branca, sendo a imagem, resplendor e hastes, dourados⁶⁴.

Exteriormente, a capela apresenta muitas semelhanças com a de Mafra, embora a leitura que dela se faz seja prejudicada pela proximidade das casas envolventes. Ambas têm dois andares, assentes em soco, definidos pela sobreposição de pilastras emparelhadas, as inferiores de ordem jónica e as superiores de ordem coríntia, mas em Évora, as pilastras são coroadas por fogaréus, que em Mafra só aparecem nas torres da fachada. Também em Évora aparecem balaustradas no coroamento dos dois andares, como em Mafra, e as gárgulas são praticamente iguais. As janelas têm o mesmo coroamento segmentar que em Évora é sublinhado por uma cornija saliente. Quanto às janelas ovais, coroadas por frontões, que aparecem somente em Évora, segundo Robert Smith, inspiram-se nas que Miguel Ângelo usou em S. Pedro de Roma⁶⁵.

De modo geral, o andar superior em Mafra, coroado por um ático, é mais complexo do que em Évora, onde a apreciação do recorte das cornijas em segmentos curvos e

ângulos agudos é propiciada pela estreiteza do espaço envolvente.

Numa inscrição latina, no exterior, lê-se que em 1721 Ludovice dirigiu a construção de um modelo da obra em madeira:

"JOANNES FREDERICVS LVDOVISIVS, REGIVS ARCHITECTVS.
FUTURI. OPERIS SPECIMEN. ABSOLUTISSIMUM.
AD. QUARTAM. UNDEQUAQUE PARTEM. CONTRACTUM.
EX. LIGNO. EREGI. CURAVIT. M.D.CC.X.X.I."

É significativo que, nesta inscrição já Ludovice venha designado como arquitecto régio, quando tal título só lhe viria de facto a ser concedido por D. José.

Segundo Filipe Simões, o painel do modelo foi pintado por Giulio Cesare Femini [Teminè] e custou 88 mil réis, sendo o modelo de João Vicente ou Manuel Vicente de Lisboa⁶⁶.

As duas capelas colaterais, a do Santíssimo e a das Relíquias, foram igualmente refeitas no século XVIII, entre 1735 e 1746, com projectos de Ludovice. A primeira foi sagrada em 20 de Setembro de 1746 e a segunda em 21 de Junho de 1747⁶⁷. São decoradas com talha dourada, tendo a primeira altar disposto em perspectiva, com colunelos salomónicos e sendo forrada de oiro, com motivos próprios do joanino: sanefas, cabeças de anjos, florões, etc.. Na segunda, destacam-se seis relicários em caixas de talha dourada. Aqui, as grades férreas, ao gosto francês da época de Luis XIV, foram feitas para a capela-mor, segundo desenho de

Ludovice, sendo executadas pelo serralheiro lisboeta João Pereira. Conhecem-se também os entalhadores locais, que trabalharam nestas capelas e são referidos por Túlio Espanca⁶⁸.

No entanto, deste conjunto destaca-se sem dúvida a capela-mor, obra traçada por Ludovice, com o apoio real, e que nos leva a pensar em projectos idênticos que o rei teria para a catedral de Lisboa, como veremos, e que não se teriam chegado a concretizar. Na verdade, a preocupação em reformar as capelas-mores de igrejas medievais não era apenas uma questão de um gosto que não apreciava os restos de um «passado bárbaro», mas era também uma necessidade imposta pela modernização do culto, tão desejada por D. João V.

Na verdade, assistimos durante o reinado de D. João V a intervenção nalgumas das principais igrejas de Lisboa, precisamente na zona da capela-mor, como é o caso, já referido, da catedral, e também de S. Domingos e de S. Vicente de Fora. Embora sem intervenção directa do rei, também o altar-mor da catedral do Porto, medieval como as de Lisboa e Évora, sofreu beneficiações. Não é de surpreender, portanto, o interesse de D. João V pela catedral de Évora, sobretudo porque esse era um local que ficava no percurso régio, quando este se deslocava ao Paço de Vila Viçosa. Também numa outra perspectiva, de carácter político, as intervenções reais em igrejas-catedrais, significavam, embora veladamente, uma forma do poder absoluto do rei, de

carácter temporal, se assumir, como superior ao poder,
espiritual, da Igreja.

Obras na Universidade de Coimbra

Algumas das mais importantes obras realizadas por D. João V fora da capital foram as levadas a efeito em Coimbra, nomeadamente a construção da Biblioteca da Universidade, peça notável do ponto de vista decorativo e à qual já nos referimos noutro ponto deste trabalho⁶⁹.

Para além do seu valor como exemplo de talha profana e da importância que D. João V também concedeu à constituição da sua colecção de livros, que igualmente foi referida⁷⁰, importa-nos agora considerá-la do ponto de vista da sua arquitectura.

A construção da Biblioteca (1716-1723) e da Torre (1728-1733) são as duas obras emblemáticas do mecenato joanino em Coimbra.

A Biblioteca constitui um edifício independente, que foi acrescentado à extremidade ocidental das construções universitárias pre-existentes. Exteriormente, é um edifício muito simples, de um só piso, em que se destaca o portal, que lhe dá a dignidade necessária a uma fundação régia. Este é enquadrado por dois pares de colunas jónicas, de fuste liso, a que se segue um entablamento correctamente composto, de acordo com as regras clássicas, com arquitrave tripartida e friso abaulado, solução frequente no período barroco. A cornija saliente contribui também para um certo efeito barroco no recorte dos ângulos, reentrante na zona central, sobre a entrada. Sobre a cornija, no enfiamento das colunas, pares de pedestais ou pequenas pilastras, suportam pináculos

que terminam em forma ovóide. Mas o elemento central e mais decorativo do conjunto é o escudo real coroado, que assenta na cornija, abaixo da qual cai uma grinalda envolvente, enquanto no topo uma concha suporta a coroa, que ultrapassa o vértice criado pelo ponto de encontro das águas do telhado. Aspecto importante é a discreta harmonia que existe entre interior e exterior, dado que os elementos decorativos que surgem, em pedra, no intradorso do arco de volta perfeita que coroa o portal e se continuam na parte superior do mesmo, se repetem, no interior, nos arcos que dão passagem a cada uma das salas.

Lateralmente, a fachada assenta na encosta, prolongando-se além do terreiro, sendo a parte inferior correspondente aos depósitos. Está dividida em seis panos por pilastras de cantaria; em cada um dos panos abrem-se duas janelas, uma inferior, pequena, de formato quadrangular, outra superior, bem rasgada, em arco de volta perfeita, que permite uma boa iluminação das salas. No enfiamento das pilastras e dos cunhais, nas extremidades, dois pináculos idênticos aos que coroam o portal contribuem para dar unidade ao conjunto. No coroamento, a cornija desenha um ligeiro movimento de reentrância e saliência. No topo do edifício, apenas três janelas, actualmente fechadas.

Recordemos que, interiormente, o andar nobre da Biblioteca compreende três grandes salas comunicantes através de arcos que repetem, como dissémos, os motivos decorativos do portal. As paredes são inteiramente cobertas

pelas estantes de dois andares, decoradas com motivos orientais, que se devem ao pintor Manuel da Silva. Em cada sala, existem pequenas portas laterais, que dão acesso aos depósitos ou a gabinetes de leitura. Os tectos são pintados, como também vimos, com motivos perspectivados da autoria de António Simões Rodrigues e Vicente Nunes, dentro da tradição iniciada entre nós por Baccarelli.

Ao fundo das três salas, com magnífico enquadramento cenográfico de talha, está o retrato de D. João V, ao qual também já nos referimos a propósito do retrato de Corte.

A autorização para a obra foi dada por provisão régia de 31 de Outubro de 1716. "As obras de alvenaria e cantaria foram contratadas, a 14 de Agosto de 1717, por João Carvalho Ferreira, ... mestre das obras universitárias"⁷¹. O mestre das obras foi Gaspar Ferreira, entalhador e arquitecto da região centro, que era na altura mestre permanente das obras da Universidade e responsável pelos projectos de construções feitas nas igrejas que dependiam do padroado da Universidade.

Conhecem-se ainda outros artífices que trabalharam na Biblioteca, como Manuel Moreira, que desenhou alguns dos projectos secundários; João Rodrigues de Almeida, que esteve encarregado das obras de carpintaria; e ainda o mestre canteiro António Martins João e o mestre vidraceiro André Salgado⁷².

O piso inferior da biblioteca tem acesso através das chamadas Escadas de Minerva e é constituído por uma grande

sala coberta com abóbada de tijolo, que se destinava a arrumos e depósitos de livros. Estas escadas foram reconstruídas quando da edificação da Casa da Livraria, sob a direcção do já citado Gaspar Ferreira⁷³.

No entanto, desconhece-se o autor do projecto da Biblioteca. Este já foi atribuído por alguns estudiosos ao escultor Claude Laprade, que trabalhara em Coimbra em 1700-1701, e seria igualmente o autor da igreja das Barrocas em Aveiro (1722-1733), que apresenta afinidades estilísticas, sobretudo a nível do portal, com a Biblioteca de Coimbra⁷⁴. Nogueira Gonçalves considera a igreja de Aveiro obra "de architecto de fora" e anota que "o parentesco do portal com o da biblioteca coimbrã era já tradicionalmente apontado na Escola Livre das Artes de Desenho daquela cidade"⁷⁵. Além de Laprade, foi também levantada a hipótese do projecto das Barrocas ser de João Antunes, por analogias com a igreja do Bom Jesus da Cruz em Barcelos, hipótese impossível, porque só se decidiu construir a igreja em 1721 e aquele architecto falecera em 1712; ou ainda Ludovice, nome sugerido por Aarão de Lacerda e por estudiosos aveirenses, como Marques Gomes, Ferreira Neves e Alberto Souto⁷⁶.

De notar que Ayres de Carvalho, no estudo que faz sobre a obra de Claude Laprade⁷⁷ afirma não recear "arriscar a sua colaboração com o Padre Tinoco ou até Ludwig na decoração escultórica (desenhos e modelos interpretados por entalhadores locais) da Biblioteca da Universidade de Coimbra (1ª pedra em 1717), da mesma forma

no grandioso pórtico e sobreportas da igreja das Barrocas em Aveiro (1722-23)...".

Mantendo-se a dúvida quanto ao arquitecto que delineou quer a igreja das Barrocas quer a Biblioteca de Coimbra, parece-nos muito provável que, sendo a última fundação régia, o projecto tenha ido de Lisboa, e, consequentemente manifestam-se como lógicos os dois nomes apontados por Ayres de Carvalho: ou Ludovice, que, no entanto, nesse período estava concentrando os seus esforços em Mafra, ou um arquitecto português, o Padre Francisco Tinoco da Silva, mestre dos Paços da Ribeira e activo no primeiro quartel do século XVIII.

Estilisticamente, não cremos que existam afinidades entre a Biblioteca e a obra de Ludovice. A solução encontrada assemelha-se mais a estruturas utilizadas em retábulos de altar, pelo enquadramento com colunas, embora em escala colossal, o que lhe confere certa monumentalidade. Daí que não seja de excluir a hipótese da participação de Laprade, embora este pudesse ser apoiado por um arquitecto da Corte, como o Padre Tinoco.

A outra peça architectónica que D. João V patrocinou em Coimbra foi a Torre da mesma Universidade, começada a 17 de Abril de 1728 e terminada em Julho de 1733⁷⁸. Substituiu uma torre anterior, cujo acesso através de uma porta rematada por Laprade, tinha sido feito quando da reforma dos Gerais.

A Torre assenta num soco ou pedestal, em que se recorta uma modesta porta. O corpo principal é tratado como uma enorme pilastra quadrangular, com os vértices cortados, assente num toro e terminando em cornija saliente. Nesse corpo rasgam-se, em cada uma das faces completas, três janelas rectangulares e duas segmentares, em posições invertidas, uma assentando na base e outra ligando-se à moldura superior do pano respectivo. Acima da cornija saliente, o corpo das ventanas é rematado por pilastras jónicas, com grinaldas entre as volutas, que se prolongam, ligando as pilastras, à maneira de um friso. O remate é feito por frontões segmentares, interrompidos, enrolando em voluta, que enquadram os relógios, que surgem num segundo nível, acima dos sinos, coroado por cornija que se eleva à maneira de um frontão segmentar. Esta solução não é frequente em Portugal, onde o relógio surge normalmente abaixo dos sinos⁷⁹, mas é vulgar na zona da Europa Central.

Também não se sabe qual o autor desta torre, para a qual Gaspar Ferreira fez um risco não aprovado na Corte, pelo que D. João V encomendou outro projecto "*ao mais perito dos seus architectos*"⁸⁰, a quem foi paga a quantia de 48000 reais.⁸¹ A empreitada foi, por ordem régia, entregue ao já referido Gaspar Ferreira. O custo total da obra foi de cerca de 14 contos de réis⁸².

Segundo Nelson Correia Borges, o architecto da Corte, autor do projecto da Torre, poderá ser Canevari, que em 1728 já começara a construir a Torre do Relógio, no Paço

da Ribeira. No entanto, o outro architecto da Corte, preferido de D. João V, era Ludovice, e, segundo o professor Pedro Dias, "estilisticamente [a torre de Coimbra] liga-se ao Barroco mafrense do grande architecto Ludovice"⁸³.

Não sabemos exactamente como era a torre construída em Lisboa por Canevari e destruída pelo Terramoto, exemplo óptimo de comparação estilística com a de Coimbra. No entanto, a gravura do lado Ocidental do Terreiro do Paço, assinada Zusarte, mostra-nos uma torre de recorte mais barroco que a de Coimbra, com coroamento bulboso e fogaréus nos ângulos; por outro lado, o relógio está colocado abaixo dos sinos. Também as torres de Mafra não se parecem com a de Coimbra e têm igualmente os relógios abaixo dos sinos. No entanto, uma certa sobriedade clássica patente nesta Torre identifica-se com o estilo de Ludovice e uma das zonas onde os relógios surgem colocados acima das torres sineiras é precisamente o Império, como acontece nas igrejas barrocas de Salzburgo, a da Trindade e a do Colégio, ambas de Fischer von Erlach. Assim, poderemos concluir como mais provável a autoria de Ludovice, que aliás gozava do favor real.

Ainda do período joanino, vamos encontrar elementos de carácter decorativo inseridos em espaços anteriores, como na Capela de S. Miguel, onde foi colocado um órgão barroco, datado de 1733 e construído pelo famoso mestre Manuel Bento Gomes⁸⁴, decorado com *chinoiseries* pintadas por Gabriel Ferreira da Cunha, que as realizou em 1737.

São ainda joaninos os retábulos dos altares laterais junto ao arco cruzeiro, da autoria de Manuel Ferreira. Neles, a imagem do santo aparece sobre pedestal de volutas, inserida num nicho ladeado por pilastra e coluna lisas, com capitéis compósitos dourados, coroados por arcos contracurvados enrolando-se em volutas de modo a formar um frontão curvilíneo, sobre o qual se sentam anjos, elemento muito usual na talha joanina; no tímpano, estão cartelas envolvidas por concheados e volutas, características que nos situam já em fase final do reinado de D. João V.

Também o Colégio de S. Pedro (situado à esquerda da Porta Férrea) foi remodelado diversas vezes, uma das quais no ano de 1713, de que data o portal barroco. O desenho deste deve-se ao arquitecto Mateus do Couto (29), mas a execução coube a artífices locais⁸⁵. A porta é de verga rectangular, ladeada por um par de colunas coríntias, sendo a interior, mais saliente, substituída por elegante cariátide, e a exterior, canelada. Sobre a porta, uma cartela ovalada envolvida por decoração barroca, preenche o espaço do entablamento que suporta o coroamento, com arranques de frontão curvilíneo, sobre os quais se sentam duas figuras femininas de carácter alegórico. Duas mísulas enquadradas por volutas suportam o remate central, com o escudo coroado, assente numa zona lisa.

S. João Baptista de Campo Maior

Um dos edifícios que mais mereceu a protecção de D. João V foi a igreja de S. João Baptista, em Campo Maior, em parte por ser dedicada a um dos santos do seu nome, mas em grande medida por ter sido vítima da catástrofe que teve lugar em 16 de Setembro de 1732 - a explosão do paiol de pólvora que não só destruiu a igreja, mas grande parte da povoação⁸⁶.

No entanto, já Frei Cláudio da Conceição nos dá notícia de que, em 1712, o rei isentara de alguns impostos os habitantes da povoação fronteiriça e martirizada durante a Guerra da Sucessão de Espanha, mandando "reparar as ruínas, e Igreja de S. João Baptista, a quem deo huma lampada de grande preço"⁸⁷.

Foi, no entanto, em 16 de Setembro de 1732 que caiu um raio e fez explodir o paiol de pólvora da praça, arruinando totalmente o convento e Hospital de S. João de Deus; e quase totalmente o Convento de S. Francisco e Hospital da Misericórdia. Destruiu ainda a fachada da Igreja matriz e alguns sinos, tendo quase miraculosamente escapado precisamente a imagem de S. João Baptista⁸⁸.

Segundo o cronista da terra, "se trabalhou com tão grande cuidado na reparação e reedificação dos edifícios, que três annos não eram findos, e já as obras tinham findado. Verdade é que para isto concorreu muito a liberalidade d'El Rei D. João V com as dádivas que este fez a este povo, que lhe mereceu o paternal desvelo de mandar

conhecer o seu infortúnio e de prover de remédios cirurgiões e instrumentos necessários em semelhantes casos, a fóra os muitos dinheiros, com que acudiu logo"⁸⁹.

A mesma rapidez não se verificou na reconstrução da igreja, cuja primeira pedra foi lançada a 28 de Outubro de 1734, dia de S. Simão, sendo benzida por Fr. D. Rodrigo de Aguilár Brito, e Monroy, cavaleiro de Malta, na presença de várias personalidades, entre as quais o engenheiro mor do Reino, Manuel de Azevedo Fortes⁹⁰.

As obras não terão avançado muito, até que a 2 de Julho de 1740 D. João V fez um donativo de 13500 cruzados para a conclusão da Igreja, o que foi festejado na vila com *Te Deum* e luminárias⁹¹.

Em Janeiro de 1744, o «Mercúrio de Lisboa» anuncia mais uma dádiva de 11500 cruzados, para a continuação das obras⁹².

A imagem de S. João Baptista só foi transferida para a nova igreja em Junho de 1747, aproveitando a festa do santo. O acontecimento foi celebrado, por ordem do rei, com uma procissão acompanhada pelo regimento de infantaria da praça, repiques e salvas de artilharia⁹³. a rapidez com que esta decisão foi tomada e uma praga de gafanhotos, no ano seguinte, impediram que as festividades tivessem o luzimento merecido, pelo que, em 1749, se fez a grande festa, narrada com pormenor na «Gazeta de Lisboa»⁹⁴. Esta festa, preparada desde o início de Junho, começou a 17, com participação da guarnição militar da praça, que organizou uma batalha

fingida e ataque a um forte. Nos dias seguintes, houve touradas e cavalhadas, até 22, dia em que se iniciou o tríduo festivo. Nesse mesmo dia, chegou à Igreja uma oferta real, que constava de doze castiçais, uma cruz e um crucifixo, uma sacra e duas lâmpadas, tudo em prata⁹⁵. No dia 24, dedicado a S. João, houve missa e procissão com muitas figuras montadas a cavalo⁹⁶. Terminava assim a homenagem do povo da região à igreja acabada de construir graças à munificência régia.

O arquitecto da obra foi Sebastião Soares e, apesar do patrocínio régio, e de ser obra realizada entre 1734 e 1747, ela insere-se na tradição da arquitectura portuguesa do século XVII e filia-se particularmente na igreja lisboeta do Menino Deus.

Exteriormente, a igreja não apresenta características especificamente barrocas, surgindo-nos como um bloco paralelepípedo, com fachada plana, ladeada por torres unidas por uma balaustrada, tendo um frontão recortado, coroado por uma cruz, em plano recuado. As torres têm coroamento bulboso e fogaréus nos ângulos, o que não altera significativamente a simplicidade do conjunto. As torres são demarcadas por três pilastras dóricas, a toda a altura das fachadas, duas de cada lado da principal e uma na lateral. Nas torres, três janelas tipo frestas; ao centro, a fachada é marcada por uma única porta sobrepujada por um nicho, onde se encontra a imagem esculpida de S. João Baptista, sendo este ladeado por duas janelas rectangulares.

No entanto, sobre as janelas, como envolvendo o nicho, vêem-se, em relevo quase plano, motivos decorativos de carácter barroco, como concheados e espirais, que em nada alteram a volumetria da fachada.

Interiormente, tal como acontece na Igreja do Menino Deus, a impressão é de maior riqueza, quer pela planta oitavada, quer pela utilização de mármore de duas cores. Enquanto o arco de triunfo e os arcos das capelas assentam em pilastras da ordem dórica, os ângulos do polígono são acentuados por pilastras caneladas, de ordem compósita, que suportam a cornija. Em cada um dos lados do polígono, alternam altares encimados por tribunas, com portas, com cornijas sobrepujadas por decorações em relevo e um florão, envolvido por moldura quadrada de mármore cinzento, a que se segue também uma tribuna.

O retábulo do altar-mor é formado por quatro colunas lisas de mármore cinzento, com capitéis compósitos, assentes em mísulas fortemente salientes, ambos em mármore rosa. Uma cornija de mármore cinzento, encurvada ao centro, remata o altar à altura da parede, enquanto no tímpano, formado pela abóbada da capela-mor, surge um frontão apoiado em aletas, formando uma espécie de grinaldas e enquadrando uma cartela. No enfiamento das duas colunas interiores, estão dois bustos de mármore, de sabor algo clássico.

Os altares laterais, de coroamento recortado e ladeados por pilastras colocadas de ângulo, decoradas com mísulas e querubins, e apresentando no centro do tímpano uma

cabeça de querubim, mostram um gosto claramente rococó, derivado de Mafra. Têm ao centro telas pintadas, de autores desconhecidos, possivelmente de oficinas locais.

Esta igreja parece-nos um curioso exemplo de como o retardamento de um estilo, neste caso a tradição arquitectónica portuguesa de final do século XVII e inícios do século XVIII, se pode ligar a uma viragem do gosto no sentido neoclássico, sem ter passado pelas agitações do barroco. A opção pelos mármore, aliás abundantes na região alentejana, é uma característica comum a outras fundações em que intervém o patrocínio régio.

Caldas da Rainha

A partir do momento em que D. João V adoeceu, em Maio de 1742, e os médicos lhe aconselharam um tratamento com as águas termais das Caldas da Rainha, com o qual experimentou melhoras, pelo que o repetiu várias vezes, o rei manifestou um interesse particular por esta zona, determinando uma série de obras que vão desde o acesso às Caldas, às obras do Hospital e em várias igrejas da região, onde também o Patriarca D. Tomás de Almeida fazia erigir a igreja do Senhor da Pedra, desde 1740.

D. João V deslocou-se às Caldas treze vezes. Logo em 1742, e dado o carácter de emergência da situação, foram enviados àquela povoação João Pedro Ludovice, arquitecto e filho de João Frederico, e Custódio Vieira, igualmente arquitecto e engenheiro, para tratarem dos alojamentos da Família Real e respectiva comitiva⁹⁷.

Foram então requisitados trabalhadores da região para arranjarem caminhos e calçadas e construirem palácios e casas de campo em madeira, quer nas Caldas, quer no percurso, onde a família real pudesse pernoitar⁹⁸.

Acabadas estas obras de emergência, já em 15 de Agosto celebrava a Corte a festa de Nossa Senhora da Assunção na matriz do Pópulo, à qual o rei ofereceu seis grandes castiçais e uma cruz de prata dourada, quatro lanternas de prata e uma armação "à romana" em damasco carmesim e ouro⁹⁹. Determinou ainda - e certamente para que o cerimonial se pudesse desenrolar com a pompa necessária -

o alargamento da capela-mor e o alargamento das respectivas janelas.

Ainda em Setembro do mesmo ano, antes que encerrassem os banhos, o rei decidiu voltar às Caldas, para o que mais uma vez são concertados os caminhos de Santo Antão do Tojal - onde o Cardeal o recebia - e, para facilitar a passagem do coche, à saída de Lisboa, foi demolido o Arco do Cego, cujo nome permanece na toponímia da cidade¹⁰⁰.

Durante os anos seguintes, D. João V parece ter-se remediado com estas obras de emergência, não se esquecendo nunca de contribuir para as obras do Senhor da Pedra¹⁰¹.

Na verdade, em Lisboa outro grande empreendimento concentrava as suas atenções - a Patriarcal¹⁰². Foi depois de sagrada esta, em Novembro de 1746, e também após a sagração da igreja do Senhor da Pedra, em 1747, que D. João V iniciou as obras de beneficiação do Hospital das Caldas¹⁰³.

Se logo no início do reinado, em 1706, tinha sido chamada a atenção do rei para as insuficiências do Hospital, tendo sido entregues ao Tribunal da Mesa da Consciência, que o administrava, propriedades avaliadas em 40000 cruzados, cujo rendimento permitiria a construção da Casa da Convalescença¹⁰⁴ - que mesmo em 1750 não tinha sido iniciada - a verdade é que só depois da sua utilização o rei se empenhará no melhoramento do Hospital.

Foi por aviso do secretário de Estado, datado de 4 de Maio de 1747, em que era considerada a "ruína" e necessidade de "acrescentamento" do Hospital, que o brigadeiro Manuel da Maia foi encarregue da sua reconstrução. O Provedor Manuel da Natividade, cónego secular da Congregação de S. João Evangelista deveria "arrecadar" e "defender todos os materiais, enquanto não fossem incorporados na obra". Em 4 de Junho do mesmo ano, foi assinado pelo empreiteiro da obra de reedificação, Manuel Martins, e pelo engenheiro Manuel da Maia e seu ajudante, Eugénio dos Santos, "um ajuste sobre os desmanchos do velho e seu aproveitamento para o novo"¹⁰⁵. É de notar que esta é uma obra de arquitectura civil, que se deve à equipa que, menos de dez anos depois, trabalhará na reconstrução de Lisboa, o que tem interesse manifesto em termos de expressão e evolução de um gosto estético.

No entanto, se atendermos às informações do «Mercúrio de Lisboa»¹⁰⁶, nesta primeira fase mandava-se apenas demolir o chafariz existente "no terreiro junto ao Hospital", para se construirem mais dois balneários.

Só no ano seguinte, em 1748, e perante a modéstia da obra, D. João V terá decidido reedificar todo o Hospital, obra que prosseguirá durante os últimos anos do seu reinado, com grande empenhamento de homens e materiais¹⁰⁷.

Serão desta reedificação as desaparecidas plantas de Manuel da Maia, que distinguem entre o "novo" e o "velho"¹⁰⁸.

Manuel da Maia fez também a limpeza dos aquedutos e minas de água e construiu um tanque para leprosos.

É da época joanina a fachada do Hospital (a que se acrescentou um piso no século XIX), dividida em três corpos¹⁰⁹, de que o central é saliente, coroado por um frontão, em cujo tímpano se vê um medalhão elíptico, em mármore, em que está representado o «Mistério da Anunciação da Virgem». Os corpos laterais são rematados, nos cunhais, por pilastras em que as pedras de cantaria mantêm a cavidade que as separa, enquanto no corpo central se vêem pilastras lisas da ordem dórica, a toda a altura do edifício. Cada um dos corpos tem nove janelas distribuídas em três pisos, excepto o central, onde se rasga a porta. As janelas dos corpos laterais são mais simples, apenas com os ângulos superiores cortados e côncavos, enquanto no corpo central as janelas, do mesmo recorte, são coroadas por frontões barrocos que têm ao centro uma chave decorada. A porta, coroada por frontão contracurvado, apresenta no tímpano a mesma chave enrolada em voluta e liga-se à janela de avental que lhe fica por cima.

Apesar do corpo central saliente e dos remates das janelas, o edifício é dominado pelas linhas direitas e pelo frontão triangular do coroamento, apontando claramente para uma viragem do gosto no sentido do neo-classicismo.

Entrando pela porta principal, encontrava-se à esquerda a *Botica* e à direita dois balneários para homens,

enquanto à frente um corredor conduzia à Casa da Copa, onde, ao centro, estava o Pocinho de água termal¹¹⁰.

A Copa Real foi objecto de obras muito antes da doença de D. João V, entre 1710 e 1719. Pertencem a essa campanha azulejos que constituíam um painel historiado com «Cenas da Vida da Virgem»¹¹¹.

Entre o pocinho e a parede fronteira, em que estava uma mesa em que se distribuíam as rações dos doentes, estava uma lápide, ainda hoje existente, coroada pelas armas reais, emoldurada por cartela recortada com elementos vegetais que embora simétricos, adquirem o perfil dos CC, tão em moda no período rococó. Nela se lê a seguinte inscrição:

Joannes Quintus
Lusitaniae Rex vigesimus quartus
Benevolentia, et charitate motus
Hanc Thermarum hospitalissimam
domum
Instaurare a fundamentis,
Et decentius augere jussit
Ad maius egrotantium commodum
Anno Redemptionis MDCCXLVII.
Et in triennio absoluta conspicitur:
Leonora Regina
Regis Joannis II dilectissima Conjux,
Construxerat et ordinaverat,
Solicité, liberaliter, et religiosè
Anno Domini MCCCCLXXXVIII.

*Ambo misericordes
Ambobus Deus retribuet.
Fruere, hospes,
Imitare quantum potueris,
Et non poenitebit.*¹¹²

De cada lado da inscrição, duas portas davam, respectivamente, acesso à enfermaria dos homens (à direita) e à das mulheres (à esquerda). Uma escada conduzia a mais dois balneários, destinados às mulheres. Entre esta e o corredor, ficava a cozinha. Ao todo, existiam seis enfermarias para homens - S. Francisco, S. Camilo, S. João de Deus, Santo Amaro e Nossa Senhora do Pópulo - e duas para mulheres - Santa Clara e Santa Isabel¹¹³.

As enfermarias eram decoradas por painéis de azulejos, segundo parece executados por empreitada, saída da oficina do mestre ladrilhador António Roiz, que frequentava a obra de D. João V nas Caldas, de acordo com uma carta de Manuel da Maia¹¹⁴.

Este conjunto de azulejos inspira-se em gravuras conhecidas na época. O de «S. Camilo Lélis» foi feito dois a quatro anos depois da canonização do santo, em 1745, e já foi referenciada, na Biblioteca Nacional, uma estampa muito semelhante¹¹⁵. A cercadura é de concheados, apresentando a legenda *S. Camilo de Lellis* dentro de um motivo em "asa de morcego". O santo, acompanhado pelos irmãos professores e encimado por anjos, reza com um crucifixo sobre o peito

diante de um altar onde Cristo se desprende da cruz e estende os braços na sua direcção.

O painel relativo a «Nossa Senhora do Pópulo», com cercadura idêntica e a legenda *N. S. do Pópulo*, igualmente num motivo "asa de morcego", mostra a Virgem coroada, com o Menino, rodeada de anjos, recebendo a veneração de doentes, alguns já curados, sob os olhares agradecidos de D. João II, com manto e ceptro, e de D. Leonor; elementos da nobreza, clero e povo têm a protecção da padroeira: *SALUS POPULI ROMANI*.

Os restantes painéis apresentam o mesmo tipo de cercaduras concheadas, com legendas envolvidas pelos motivos em "asa de morcego". O de S. Pedro - *S. Pedro corando os Enfermos* - mostra a cena em que o Santo, acompanhado de S. João Evangelista, cura um aleijado à porta do Templo.

O painel pertencente à enfermaria de Santo Amaro representa o Santo no momento em que salvava o seu mestre, S. Plácido, de se afogar numa lagoa onde ia buscar água; na parte inferior, no interior do concheado central da moldura, lê-se: *S. Amaro livrando a Placido de se afogar*.

Das enfermarias femininas, restam os dois painéis relativos a Santa Isabel e Santa Clara. O primeiro representa o milagre da Rainha Santa, quando mandou construir a igreja do Espírito Santo em Alenquer e deu rosas aos operários, que se transformaram em dobras de ouro, para pagamento dos seus salários. Tem no concheado central da

moldura inferior a legenda: *S. Isabel dando folres aos ofisiais / e se lhe converteram em dor/ris.*

O painel relativo a Santa Clara mostra esta sentada no leito, rodeada por outras freiras, entre as quais a irmã Inês, que reza de joelhos, enquanto o Papa, rodeado por outros dignitários da Igreja, abençoa a doente. Tem igualmente a legenda, incluída num motivo em "asa de morcego", onde se lê: *S. Clara enferma depois de ter recebido o S. / Viatico foi vigitada e asvlvida pelo svmo pon-/tifice Envencio 49.*

Este conjunto comprova a utilização do azulejo na sua dupla qualidade, decorativa e higiénica, bem adaptada à enfermaria do Hospital. É também provável que o Hospital de Todos os Santos, em Lisboa, fosse decorado de forma idêntica, dado que alguns dos santos a que as enfermarias são dedicadas coincidem.

Existia também, no estabelecimento termal, uma igreja joanina, dedicada a Nossa Senhora da Graça, que foi destruída na 2ª metade do século XIX.¹¹⁶

Os panegiristas de D. João V, como Francisco Xavier da Silva, referem igualmente a intervenção real na Igreja de Nossa Senhora do Pópulo, que "estava promettendo ruina", tendo-a feito "na grandeza e perfeição huma nova Basilica"¹¹⁷.

A verdade é que a Igreja do Pópulo conserva em grande medida as características gótico-manuelinas da sua construção original, nomeadamente a cobertura com abóbada de

nervuras, o revestimento azulejar do século XVII e o Tríptico da Paixão assente no arco triunfal polinervado. Estes elementos são suficientes para comprovar que a reforma joanina teria sido limitada a alguns melhoramentos. Assim, a balaustrada, de belos mármore de várias cores, os altares laterais e o coro são joaninos, tal como o serão algumas peças de prata do século XVIII, pertencentes ao tesouro da igreja.

No entanto, pelas características presentes na talha dos retábulos laterais, poderemos deduzir que a mesma seja anterior aos anos quarenta, na medida em que se usa a coluna pseudo-salomónica e também porque o nicho com a imagem do santo é envolvido por um arco de volta perfeita, numa solução bem próxima do "estilo nacional". Nesta época, as colunas torsas começavam a ser postas de parte, sobretudo em obras de encomenda régia. Só o facto de se tratar de obra de artifices locais poderia justificar esta feição arcaizante. É, contudo, possível que, quando se fizeram as obras na Copa Real, entre 1710 e 1719, se tenha feito a talha para estes altares, cujas características são mais condicentes com este período.

Outro edifício que se deve ao patrocínio de D. João V nas Caldas da Rainha, é a Casa da Câmara, que tem na fachada, sob a cornija, a data da sua construção: "MDCCL". Trata-se de um edifício de dois pisos, tendo na parte central uma empena elevada, de coroamento segmentar, onde se

apoia o sino, tendo na parte superior o relógio, sob o qual estão as armas reais, envolvidas por elementos em S, concheados e ramagens, de feição próxima do rococó e que se inserem num tímpano coroado por frontão de arco contracurvado. Esta empena, que é ladeada por pilastras, coroadas por dois balaústres, rematados por esferas, apoia-se em duas aletas, que se ligam, por sua vez, a dois outros balaústres, de maior dimensão, que rematam as pilastras correspondentes aos cunhais de cantaria.

No piso superior, vêem-se quatro janelas de sacada, com varanda em ferro, enquanto, no inferior, existem duas janelas centrais, de peitoril, e, nos extremos, duas portas coroadas por frontão contracurvo. É verosímil que este edifício seja da mesma equipa que trabalhou no Hospital: Manuel da Maia e Eugénio dos Santos.

Existem ainda nas Caldas três Chafarizes, mandados fazer por D. João V: o da Estrada da Foz, o da Rua Nova e o das Cinco Bicas, que é, sem dúvida, o mais imponente. Têm todos a mesma data - 1749 - e uma inscrição que os torna elementos de um conjunto preconcebido. Assim, no da Estrada da Foz, lê-se: "PLEIADUM PRIMA HAEC EST"; no da Rua Nova, "PLEIADUM QUE SECUNDA" e no das Cinco Bicas, "PLEIADUM QUE ALIAE QUINQUE SAT UNDE BIBAS". Pleíades são as sete filhas de Atlas e da ninfa Pleione. Desesperadas com os sofrimentos do pai, ou a morte das irmãs, as Hiades, mataram-se e foram metamorfoseadas em estrelas. Foi dado o seu nome a uma

pequena constelação do hemisfério Norte, virada para o lado da cabeça da constelação do Touro. O seu nascimento no céu anuncia a Primavera e é padroeira da agricultura. A mais importante é Alcione, estrela que brilha mais e simboliza a paz.

Ora nos chafarizes das Caldas, o número total de bicas é de sete e todas elas saem de estrelas diferentes. Assim, as sete bicas vertendo água são uma alegoria à constelação das Pleíades, podendo significar as Pleíades chorando as suas irmãs, as Hiades mortas, símbolo do Outono, mas também anunciar a época em que a estância termal se encontra aberta, de Maio a Outubro. De qualquer forma, esta composição alegórico-simbólica é bem característica da época barroca, como temos visto noutros capítulos deste trabalho.

Os chafarizes da Estrada da Foz e da Rua Nova são mais simples, embora ambos com espaldar de cantaria, apresentando na parte central, rematada por moldura, uma tarja ondulada com a legenda e a data. O da Estrada da Foz é coroado por um frontão contracurvado e a água cai para um pequeno tanque, enquanto no da Rua Nova cai numa taça com pé.

Carácter verdadeiramente monumental tem o Chafariz das Cinco Bicas, com acesso por dois lanços divergentes de escadas e enquadrado por um arco de triunfo, ladeado por pilastras emparelhadas, de que a exterior é coroada por uma urna. Sobre o arco, motivos decorativos de carácter vegetalista terminam igualmente numa urna. De cada lado do

arco, duas aletas gigantescas, recortadas, terminam numa enorme voluta.

Este conjunto de chafarizes, ainda claramente barroco, antecipa também a série que Carlos Mardel realizará em Lisboa, apresentando-se ao mesmo tempo como o epílogo da arquitectura joanina.

Ainda nas Caldas da Rainha, D. João V virou as suas atenções para a arquitectura religiosa, obras que se deveram certamente a um conhecimento mais directo que o rei teve da região, quando aí se deslocava em tratamento, e se referem a uma fase da sua vida em que, fragilizado pela doença e pelo temor da morte, mesmo as pequenas obras de carácter religioso lhe parecem importantes. É provável que muitas delas estejam ligadas aos arquitectos régios empenhados nos melhoramentos necessários à deslocação do rei, como João Pedro Ludovice e Custódio Vieira, ou na reconstrução do hospital, como Manuel da Maia e Eugénio dos Santos.

Assim, entre as intervenções que ocorrem durante este período, sabemos que D. João V mandou reformar totalmente a Ermida de S. Sebastião, capela quinhentista¹¹⁸ cujo espaço interior foi completamente alterado pelo revestimento total de azulejos, nas paredes laterais, na do fundo e envolvendo o altar. Estes painéis foram atribuídos a Bartolomeu Antunes e datados de 1743-45¹¹⁹. Representam cenas da «Vida de S. Sebastião». Os das extremidades da nave foram mutilados pela construção de um coro no tempo de D.

Maria I, que fez desta igreja capela real. Os dois painéis do fundo da nave representam a «Aparição dos Sete Anjos a S. Sebastião» e «O Santo perante o Imperador Diocleciano, sentado no trono». Estão ambos mutilados pela construção do referido coro. Ao longo das naves, historiam-se os passos principais da vida do santo: «S. Sebastião, capitão da 1ª coorte romana, dirige-se à prisão onde estavam encarcerados os gémeos Marco e Marcelino, que ele convertera»; «S. Sebastião, vestido da mesma forma, visita os cristãos encarcerados, consolando uma mulher, ajoelhada aos seus pés»; «S. Sebastião confessa-se cristão perante Diocleciano, que o manda prender e condenar ao martírio»; e «S. Sebastião, preso a uma árvore e semi-nu, é alvejado por soldados romanos com setas.

Noutros pontos, surgem cenas complementares: envolvendo a porta, do lado da epístola, estão os gémeos Marco e Marcelino, guerreiros que S. Sebastião convertera. Na parte oposta, de cada lado do púlpito, vêem-se dois anjos com grinaldas e festões, e, no rodapé, ao centro, está uma cartela concheada com elementos emblemáticos do martírio do santo. Ladeando a porta, encontram-se dois outros santos mártires. Envolvendo o altar-mor, destaca-se uma magnífica composição em *trompe-l'oeil*, representando dois anjos que, de cada lado, seguram um reposteiro, o qual, caindo em amplas pregas, deixa ver o retábulo.

Na verdade, o aspecto mais notável de todo este revestimento azulejar é o seu carácter ilusionista, que

altera profundamente o espaço plano do templo quinhentista, transformando-o num espaço barroco. De facto, cada uma das cenas é separada por pilastras salientes, decoradas ora com elementos vegetalistas ora com panóplias e festões, enquanto o rodapé desenha um movimento de reentrância e saliência, mostrando igualmente panóplias e festões, ou símbolos do martírio, tudo isto desenhado em *trompe-l'oeil*, num efeito perspectico notável.

Ainda nas Caldas da Rainha, a Ermida do Espírito Santo, onde ficou estabelecida a Ordem Terceira de S. Francisco, foi mandada fazer por D. João V. De feição muito simples, quase clássica, apresenta uma fachada coroada por frontão triangular, em cujo tímpano se abre um óculo elíptico. O corpo único da fachada é limitado por pilastras de cantaria e tem como único elemento decorativo o portal, que acompanha toda a altura da mesma, até à cornija. O portal é coroado por um frontão segmentar, e o espaço entre a verga da porta e o próprio tímpano é preenchido com uma cartela, com motivos emblemáticos da Ordem Terceira, envolvidos por concheados.

Nos arredores das Caldas, algumas igrejas beneficiaram também da protecção de D. João V, nomeadamente a Igreja do Espírito Santo, no lugar de Sancheira, que o rei mandou acabar. Paroquial de grande simplicidade, apresenta na fachada um corpo avançado, com abertura em arco de volta perfeita, ladeada por duas janelas de recorte idêntico às do

Hospital das Caldas. Na parte superior da fachada, abre-se um óculo elíptico. Sensivelmente no mesmo plano desta, está a torre sineira, com relógio sob os sinos e coroamento bulboso, ao gosto do século XVIII. No interior, destacam-se os azulejos azuis e brancos da capela-mor, representando o «Baptismo de Cristo» e o «Pentecostes».

Segundo Francisco Xavier da Silva, "no destricto da Freguesia do Cotto mandou [D. João V] fundar hum sumptuosa [igreja] a S. Jacinto"¹²⁰. De facto, o templo existente nesta freguesia é uma modesta capela de uma só nave. A fachada principal, de uma simplicidade clássica, apresenta como único elemento a porta rectangular, emoldurada de cantaria, sem qualquer ornato, e as pilastras nos cunhais. O coroamento é feito por um frontão triangular, em cujo tímpano se abre um óculo quase circular, destacando-se a cruz no vértice do frontão. Do lado esquerdo, em posição recuada, vê-se o pequeno corpo da sacristia.

Interiormente, a nave é coberta por tecto de madeira de três planos e surpreende-nos pelo revestimento total de azulejos da primeira metade do século XVIII, que José Meco atribui à parceria Bartolomeu Antunes - Nicolau de Freitas, datando-os de cerca de 1745¹²¹, sendo portanto, provavelmente da mesma época e autores que decoraram a Ermida de S. Sebastião, na opinião de Gustavo de Matos Sequeira¹²².

Os painéis representam cenas da vida do orago, S. Jacinto, que aparece tendo na mão a imagem da Virgem com o Menino Jesus; curas de uma criança e de um paralítico; os frades passeando no mar sobre a capa do santo que também salva das chamas a imagem da Virgem; o santo abanando uma árvore donde se soltam os demónios, e a sua morte gloriosa¹²³.

Tal como na Ermida de S. Sebastião, os painéis são separados por pilares pintados em *trompe-l'oeil*, decorados com florões e cartelas. E, na capela-mor, que é coberta por abóbada de berço, surgem também dois anjos suspendendo panejamentos que enquadram o altar.

Mais uma vez a simplicidade arquitectónica é compensada pelo efeito perspéctico conseguido através do revestimento total por azulejos historiados, que enriquecem de maneira inesperada estes pequenos templos que surpreendem pelo contraste entre a simplicidade clássica do exterior e o carácter barroco da decoração interior.¹²⁴

ADENDA

Caldas da Rainha

Outra das obras realizadas por D. João V nas Caldas foi a Casa da Convalescença, de que já nada resta nem tão pouco há certezas quanto à sua exacta localização no topo sul da chamada Praça Velha, junto ao Hospital.

O edifício actual data de finais da primeira metade do século XX, embora apresente a nível da fachada características claramente barroquizantes.

Já depois de completado o nosso trabalho, tivémos, no entanto, conhecimento de que o projecto do edifício foi entregue em 1750 ao arquitecto Rodrigo Franco, autor da igreja do Senhor da Pedra, em Óbidos, como a seu tempo referiremos. O projecto foi submetido à aprovação de Manuel da Maia, que criticou o facto do desenho das aberturas ser mais rico e dispendioso que o da fachada do Hospital, pelo que terá havido uma simplificação dos vãos.

A autoria de Rodrigo Franco foi comprovada pelo "Livro em que se escrevem as ordens construtivas da Casa da Convalescença", nove páginas manuscritas, datadas de Outubro de 1751 a 29 de Dezembro do mesmo ano e assinadas pelo arquitecto.*

*Jorge Mangorrinha, «A arquitectura Caldense no Século XVIII» in RODRIGUES, Luís Nuno, TAVARES, Mário e SERRA, João B., Terra de Águas, (coordenação de), Câmara Municipal das Caldas da Rainha, 1993

Obras diversas nas duas primeiras décadas do reinado

Ao longo do seu reinado, D. João V patrocinou ainda inúmeras obras de arquitectura religiosa, quer construídas por sua iniciativa, quer contribuindo com esmolas para obras iniciadas por outros. Autorizou ainda a instalação em Portugal de inúmeras Congregações religiosas ou autorizou outras, já existentes, a construirem novas casas¹²⁵.

Entre essas obras, que não iremos analisar em profundidade, salientam-se uma capela no Mosteiro de Odivelas, para se rezar por alma do rei D. Dinis, seu fundador¹²⁶.

Em 1715, o rei visitou o Convento do Varatojo, ao qual concedeu esmola para as respectivas obras¹²⁷. Neste convento, tinha Fr. António das Chagas fundado, no final do século XVII, um seminário, e, durante a primeira metade do século XVIII, aí foram feitas obras para albergar o noviciado. Na nave da igreja, a Capela de Nossa Senhora das Dores ostenta, sobre o arco, uma cartela datada de 1740. No altar-mor, de talha dourada, destaca-se uma pintura representando «Santo António perante a Virgem que lhe entrega o Menino», a qual é atribuída ao pintor italiano de perspectivas, Vincenzo Baccarelli, que esteve entre nós até 1719¹²⁸. Toda a igreja, capela-mor e sacristia são decoradas com painéis de azulejos do século XVIII¹²⁹. Seria,

consequentemente, para este conjunto de obras que D. João V contribuiu com a sua dádiva.

A Congregação da Casa da Missão de S. Vicente de Paulo concedeu D. João V licença para se instalar em Lisboa e deu-lhe uma esmola para a sua construção, dando assim origem ao Convento de Rilhafoles¹³⁰. Foi o Padre José Gomes da Costa, natural do Arcebispado de Braga, que, sendo Congregado desta ordem em Roma, obteve do Papa Clemente XI um Breve para a poder fundar em Lisboa, em 1716, obtendo a licença do Rei, em 1717. O edifício, que fica virado para um pátio, é de características muito modestas, apresentando a frontaria da igreja um simples portal e janelão, ambos de arco de volta perfeita, enquanto a parte conventual tem dois pisos, com janelas rectangulares.

Em 1726, transferia-se o Santíssimo Sacramento para a nova igreja dos religiosos de S. João de Deus em Estremoz, cerimónia que se realizou por ordem do rei, embora a igreja nunca chegasse a ser terminada¹³¹. O Hospital Real de S. João de Deus era um instituto de assistência destinado à guarnição militar da Praça de Guerra, regido por oito religiosos, que tinha sido primitivamente fundado em 1670, por Afonso VI, e, definitivamente, no local actual, em 1720.

O edifício conventual tem a fachada virada a oriente, com uma torre sineira sobre o corpo da portaria. A torre é de secção quadrangular, ornamentada com pilastras de mármore e coroada por cúpula octogonal e pináculos flamejantes. A frontaria da igreja é igualmente ornamentada

com pilastras, tem portal de verga e cornija salientes, por baixo de dois janelões com coroamento triangular. O portal era ornamentado com um escudo com as armas de D. João V, actualmente no Museu.

Interiormente, a igreja que se transformou em depósito de cereais, ainda apresenta retábulos de talha não dourada. A sacristia, que data de cerca de 1725, tem na parede uma edícula de aletas e volutas e frontão de vieiras. O claustro tem, em cada lado, quatro arcadas assentes em pilares e um piso com janelas de peito alternando com outras de sacada; data de cerca de 1730¹³².

Em 1729, quando da «troca do Caia», ao passar por Évora, D. João V deu esmola para as obras da Cartuxa, no valor de 5000 cruzados¹³³. Esta quantia destinava-se ao douramento do altar, que já estava terminado em 1729, obra de entalhadores locais, os Abreu do Ó, dentro do "estilo nacional"¹³⁴.

Obras em Lisboa nas décadas de 30 e 40

Ao longo da década de trinta, ou seja, após a sagração de Mafra, várias obras na capital mereceram a protecção de D. João V, embora uma parte delas tivesse sido vítima de catástrofes.

Logo em 1731, o interesse do rei dirigia-se, segundo o «Diário» do Conde da Ericeira, para o Convento de S. Pedro de Alcântara, ao qual ofereceu um sino¹³⁵ e fez modificar a talha do altar¹³⁶, decidindo posteriormente aumentar o convento para sessenta frades, "fazendo dormitórios e refeitório de abóbadas"¹³⁷.

Outro convento que mereceu a protecção de D. João V, depois de ter sido vítima de um incêndio, em 10 de Agosto de 1734, foi o Mosteiro da Encarnação das Comendadeiras de S. Bento de Avis, cujas religiosas estiveram no Mosteiro de Santos-o-Novo, enquanto aquele era reedificado¹³⁸. São escassas as informações relativas a esta obra, embora Ribeiro Guimarães diga que o convento "se perdeu todo menos a Igreja"¹³⁹.

Na verdade, toda a decoração da capela aponta para um período anterior a 1734: na nave, os painéis de azulejos entre os altares já existiam no primeiro quartel do século XVIII e, os próprios altares, com retábulos de estilo nacional, serão obra de Matias Roiz de Carvalho, activo entre 1688 e 1704. Também a capela-mor, com um lambril de

mármore embutidos e um retábulo de transição entre o estilo nacional e o joanino (colunas pseudo-salomónicas assentes em consolas já sustentadas por atlantes e coroamento ainda inserido em arco de volta perfeita) deve datar do fim do primeiro quartel do século XVIII. Quanto às pinturas, embora não existam bases documentais que o confirmem, podem inserir-se em dois períodos: uma parte atribuída a Bento Coelho da Silveira (falecido em 1708) deve ser contemporânea da decoração da capela, datável do último quartel do século XVII e primeiros anos do século XVIII; a outra, atribuída a André Gonçalves, é possivelmente da época da reconstrução do convento, depois do incêndio, tal como a pintura do tecto da nave, atribuída a João dos Santos Ala, activo precisamente na década de trinta¹⁴⁰.

As obras joaninas pertence sem dúvida a portaria do convento, ladeada por duas pilastras encimadas por duas mísulas divergentes, que suportam um dossel de mármore rematado por uma espécie de cúpula; sobre a verga da porta, interrompida por uma concha, abre-se um óculo elíptico, que tem na moldura superior igualmente uma pequena mísula. Esta portaria dá acesso à escada conventual, onde se vê uma porta de comunicação com o coro baixo da capela, em cujo entablamento surge um querubim.

A zona do coro parece-nos também enquadrar-se nas obras joaninas. Enquanto a capela vale essencialmente pelos elementos decorativos - talha, pintura e azulejo - nesta zona sobressaem os aspectos arquitectónicos. No coro alto, a

iluminação é feita por um amplo janelão sobre a teia central e por óculos ovais sobre as outras; mais notável é o coro baixo, de planta rectangular, desdobrado em dois andares, vendo-se nos lados maiores uma porta ladeada por arcos de volta perfeita, no primeiro piso, enquanto no segundo, ao centro, uma moldura architectónica, associada à porta, envolve uma pintura, e, sobre os arcos, surgem janelas rectangulares, algumas das quais cegas. A cuidada composição das molduras e a porta encimada por um frontão segmentar, em cujo tímpano se vê um querubim, aponta para um gosto italianizante derivado de Mafra. O tecto, de arco abatido, é pintado com uma composição central envolvida por medalhões que apontam, pelo seu carácter neoclássico, para um século XVIII adiantado¹⁴¹.

O claustro do convento, com arcadas de volta perfeita assentes em pilares e galeria coberta por abóbadas de arestas mostra a permanência de um estilo seiscentista, que encontramos noutras construções conventuais do século XVIII.

A evidente relação com Mafra é-nos confirmada por documento revelado recentemente, em que se diz que Rodrigo Franco, na sua qualidade de architecto das ordens militares, assistiu às obras, "dando p^a ellas os riscos apontam^{tos} e instroçoins neçerarias..."¹⁴².

Tendo Rodrigo Franco recebido a sua formação em Mafra, junto de Ludovice, não é de surpreender a relação existente esta obra e a do architecto alemão.

Outro edifício conventual vítima de incêndios no século XVIII, foi o Convento de S. Francisco da Cidade, o primeiro em 9 de Janeiro de 1707 que destruiu a igreja, restaurada graças a esmolas que os frades juntaram, no valor de 30000 cruzados¹⁴³, e o segundo em 30 de Novembro de 1741, mais grave, já que destruiu quase todo o convento, nomeadamente o dormitório, Casa do Despacho da Ordem Terceira¹⁴⁴ e Livraria, que tinha custado 20000 cruzados. Dadas as alterações sofridas pelo convento depois da extinção das ordens religiosas em 1834, devido à sua adaptação a diversos serviços públicos, é difícil fazer uma ideia das diferentes campanhas, para além de alguns achados arqueológicos e dos azulejos, sem dúvida já da segunda metade do século XVIII, de gosto rococó. Os corredores conventuais com abóbadas de berço abatido e de arestas em alguns lanços mostram um carácter seiscentista que se prolongou no século XVIII. Contudo, documentos coevos ajudam-nos a compreender a evolução das obras e o papel importante que D. João V teve para que elas se completassem. Neste segundo incêndio, a igreja permaneceu incólume, pelo que o Santíssimo que, durante o fogo, tinha sido transferido para a Igreja dos Mártires, foi novamente trasladado para a igreja do convento, segundo notícia de 9 de Dezembro do mesmo ano de 1741¹⁴⁵. Por outro lado, a mesma notícia nos informa de que o rei desde logo contribuiu para a reconstrução, quer através de esmolas, quer dos seus

arquitectos e engenheiros, a quem encarregou de fazer o projecto do convento e dormitório.

Também o infante D. Manuel contribuiu, pagando os trabalhos de desentulho¹⁴⁶, e o rei autorizou a ida de religiosos ao Brasil, para angariarem fundos para a reconstrução¹⁴⁷, tendo ele próprio enviado cartas aos governadores e prelados pedindo que esse auxílio fosse prestado¹⁴⁸ o que seria necessariamente uma piedosa ordem. A primeira pedra do dormitório foi lançada logo a 2 de Março de 1742, num local que ainda hoje se mantém , o "pátio da Cisterna", sendo o mestre das obras Custódio Vieira¹⁴⁹.

Um ano depois, renova-se a generosidade régia com a concessão de dez mil cruzados ao longo de dez anos, num total de cem mil cruzados¹⁵⁰. Por essa altura, as obras avançavam e em Abril já se faziam as abóbadas do lado da Rua do Saco e se iniciava o dormitório do lado da portaria¹⁵¹. Uma última notícia refere o acabamento de um claustro e de uma escadaria que necessitava correcção¹⁵².

Sabe-se que a 1 de Novembro de 1755, quando do Terramoto, se trabalhava na face poente, estando já reconstruídos os lados norte e nascente¹⁵³. No piso inferior (correspondente à cave) ainda existe um lanço do claustro e é provável que as fachadas para o pátio da Cisterna correspondam aos dormitórios construídos por Custódio Vieira. De facto, a arquitectura subsistente do Convento de S. Francisco enquadra-se na tradição da arquitectura portuguesa, formada quer na Aula do Paço da Ribeira, quer na

Aula de Fortificação. Custódio Vieira foi um dos mais prestigiados arquitectos e engenheiros do período joanino, tendo acumulado vários cargos, sobretudo depois da sua participação no Aqueduto das Águas Livres. Em 1742, já era arquitecto dos Paços Reais e mestre da aula de Architectura Civil dos Paços da Ribeira, pelo que não nos surpreende que o rei o tivesse "emprestado" para a obra de S. Francisco.

Outro convento que foi objecto de um interesse especial da parte de D. João V foi o de Nossa Senhora da Conceição da Porsiuñcula, de Capuchos Barbadinhos Italianos, ramo da ordem franciscana, que se instalou em Lisboa, em 1686, com autorização de D. Pedro II, ocupando a Ermida de Nossa Senhora do Paraíso¹⁵⁴ e a Casa que, depois de construída a sua, foi adquirida pelo Cónego da Patriarcal, Lázaro Leitão, para fazer um recolhimento de viúvas pobres.

Segundo fontes tradicionais, a actual igreja dos Barbadinhos foi iniciada em 1739, pelo genovês Fr. Francisco António de S. Pedro Arena, tendo a primeira pedra sido lançada a 30 de Setembro. Em 1742, a casa estava pronta a ser habitada.

No entanto, no Guia da Exposição «Roma Lusitana / Lisbona Romana», a construção da igreja é situada um pouco antes, entre 1728 e 1739¹⁵⁵.

Os terrenos foram cedidos por D. João V assim como a quantia de 50 mil cruzados para a ajuda da construção.

Exteriormente, a igreja apresenta-se muito simples e só as armas reais sobre a porta assinalam a protecção real; na verdade, parece um edifício do século XVII, embora se pense que, originalmente a empena seria recortada e rematada por pináculos globulares. A fachada tem um pano central ligado aos dois laterais, mais baixos, por aletas, sendo estes panos limitados por pilastras de cantaria e apenas animados por duas janelas simples. Ao centro, a entrada faz-se por um nártex de três aberturas, solução que já se encontrava no período maneirista nomeadamente em S. Vicente de Fora; no piso médio, três janelas, as laterais, rectangulares, e a central coroada por arco abatido com aduela saliente no fecho; no piso superior, está a imagem de Nossa Senhora da Porciúncula, com o Menino e pisando o dragão, como a Imaculada¹⁵⁶.

No seu interior, a igreja apresenta igualmente um plano difundido no período da Contra-reforma pela Companhia de Jesus, o de nave única com capelas laterais, sendo o altar-mor de maior dimensão que o das quatro capelas laterais. Uma particularidade desta igreja é o facto de os altares, em vez da usual talha dourada, apresentarem magníficos retábulos de madeira negra do Brasil. Apesar disso, impressionam pela sua monumentalidade, podendo justificar-se a ausência do dourado pelo espírito mendicante da regra. No altar-mor, o sacrário, também em madeira do Brasil, tinha a porta forrada a chapa de ouro, outra oferta de D. João V.

De acordo com recentes informações, constantes do guia da Exposição «Roma Lusitana / Lisboa Romana», todo o complexo em madeira constituído pelo altar, retábulo, e portas de entrada no coro encimadas por estátuas, foi realizado em 1731 pelo ebanista genovês Girolamo Pittaluga, segundo desenho do seu conterrâneo Lorenzo Ferrari. De acordo com a mesma fonte, o sacrário é também de Pittaluga, porque muito semelhante ao já realizado para a igreja dos Capuchinhos de Génova¹⁵⁷.

D. João V parece ter dado igualmente uma atenção especial às pinturas que se destinavam aos retábulos dos altares.

Em relação a estes, põe-se a questão do seu autor, ou autores. Assim, o retábulo do altar-mor compreende duas telas, representando a principal a «Imaculada Conceição» e a do coroamento, o «Padre Eterno». A recente obra de Pier Paolo Quieto, *D. João V de Portugal. A sua influência na Arte Italiana do Século XVIII*¹⁵⁸ atribui essas duas telas a Pompeo Batoni, baseando-se em documentos datados de 1745, em que o próprio pintor afirma ter recebido do nosso representante em Roma, Pereira de Sampaio, cinquenta escudos por conta dos quadros representando «A Conceição em Glória e o Padre Eterno numa glória de anjos», para o rei de Portugal¹⁵⁹. A verdade é que um investigador português, o Padre Capuchinho Francisco Leite de Faria¹⁶⁰ revelou um documento relativo à correspondência entre Manuel Pereira de Sampaio e o Padre Carbone, datado de 1743, em que é feita a

encomenda de um "Painel de N. SRª da Conceição, que deve fazerse por Masucci" e "outro painel mais pequeno que há de ficar por cima do de N. Srª, e deve Representar o Padre Eterno... Tambem este segundo deve ser feito por Masucci; e ambos quer S. Mag.^e dar de esmola à nova Igrª dos Barbadinhos Italianos desta Corte, e o Retabulo de que se trata, he no Altar mor"¹⁶¹.

Não pondo em questão a autenticidade dos documentos e sabendo da preferência mostrada por D. João V pela obra de Masucci, procurámos reflectir sobre as razões desta dupla encomenda. Ora uma carta do Embaixador Sampaio, parcialmente transcrita pelo referido Pier Paolo Quieto¹⁶², datada de 14 de Julho de 1745, informa que "Agostinho Masucci se achatisico vai para dois anos, e no corrente esteve duas vezes com a Santa Unção", razão pela qual o nosso representante decidiu fazer outra encomenda aos "três maiores homens de Roma, e que conhecem por iguaes a Masucci, sem embargo de que queiram ser superiores. São elles Conca, Battoni e Corrado..."¹⁶³.

Segundo o mesmo autor, os quadros encomendados a Conca - «Baptismo de Cristo» - e a Corrado Giaquinto - «Pentecostes» - que se destinavam à Capela de S. João Baptista, para serem transpostos para mosaico, chegaram a ser executados, foram pagos e vieram para Portugal, encontrando-se ambos em Mafra¹⁶⁴. No entanto, os quadros que serviram de base aos mosaicos da Capela de S. Roque foram, de facto, os de Masucci, dado que, conforme carta do Padre

Carbone, só morrendo este pintor "se contentará S. Mag.^{de} de que sejam feitos por outros..."¹⁶⁵.

Fica a dúvida quanto aos quadros que se encontram na Igreja dos Barbadinhos; não sendo nós, como Pier Paolo Quieto, especialista de pintura italiana do século XVIII, não consideramos, dada a tradição da pintura de Maratta, que afinal está na origem da arte daqueles dois pintores, existirem motivos suficientes para assegurar que é Batoni e não Masucci o autor do retábulo da Igreja dos Barbadinhos.

No entanto, no já referido Guia da Exposição «Roma Lusitana / Lisboa Romana» afirma-se que no retábulo foi inserida "in un'epoca verosimilmente più tarda, il dipinto, già attribuito a Pompeo Batoni ed in questa sede assegnato per via stilistica ad Agostino Masucci, raffigurante *l'Immacolata Concezione*"¹⁶⁶. Ao mesmo artista é igualmente atribuída a pequena tela representando o «Padre Eterno». Tal atribuição vem de encontro ao que acima disséramos acerca da pouca probabilidade de ser aceite uma encomenda de Batoni, podendo Masucci realizá-la.

Em relação às duas outras pinturas que se encontram na capela-mor, têm sido diversas as atribuições feitas. Cyrillo Volkmar Machado, a propósito de Peregrino Parodi, diz-nos que era "filho de Domingos Parodi, eccellente Pintor Genovez, que fez os dous painéis da Circumcisão, e Desposorios para a Capella Mór dos Barbadinhos Italianos em Lisboa"¹⁶⁷. Estudos sobre a mesma igreja já referidos¹⁶⁸ dizem que as telas «Casamento da Virgem» e «Apresentação no

Templo» são de autores portugueses, respectivamente André Gonçalves e António Saleira. Posteriormente, Pier Paolo Quieto provou que também se trata de obras italianas e, mais precisamente, da autoria de Giacomo Zoboli¹⁶⁹. Este autor vem também revelar um documento de Pereira de Sampaio, segundo o qual, em 1745, foi paga a Giacomo Zoboli uma quantia por conta do "quadro per l'Altare della Chiesa dei Cappuccini Italiani a Lisbona"¹⁷⁰. Em 1746, é feito outro pagamento num total de "680 mrs"¹⁷¹. Segundo aquele investigador italiano, Zoboli revela nestes quadros o "conhecimento aprofundado daquelas obras disseminadas no território que liga Bolonha a Modena - onde a cultura pictórica de Zoboli se formou..."¹⁷². Ele era um pintor do agrado da Corte portuguesa, tendo realizado para D. João V um «Triunfo da Fé», cujo esboço se encontra na Pinacoteca Cívica de Modena, e que, segundo Pier Paolo Quieto, se destinava à igreja de Santa Cruz de Coimbra, mas que se perdeu, tendo sido substituído por uma cópia do século XIX, que ainda hoje se encontra na Sacristia¹⁷³.

Contudo, o Guia da Exposição «Roma Lusitana / Lisboa Romana» mantém a atribuição dos painéis a Domenico Parodi, seguindo a informação dada por Cyrillo, que citámos¹⁷⁴.

A Igreja dos Capuchinhos Italianos é de notável importância no âmbito da arte italiana da primeira metade do século XVIII e em particular "da cultura artística genovesa" que constitui um dos núcleos de orientação das encomendas

joaninas, de acordo com o Guia da já citada exposição. Na verdade, com excepção da pintura para o altar-mor seriam obra genovesa o projecto da igreja, os retábulos de madeira atribuídos a Pittaluga e as duas telas existentes nas paredes da capela-mor, já que Parodi também era genovês.

Por outro lado, e apesar de ter sofrido alguma coisa com o Terramoto, a nível da fachada, esta igreja constitui um conjunto particular de arquitectura, decoração escultórica e pintura da primeira metade do século XVIII, com a qualidade estética decorrente do facto de ser em grande medida patrocinada pelo rei, embora dado o carácter mendicante da Ordem, não pudesse ostentar o luxo de outras obras régias como a Patriarcal ou a Capela de S. João Baptista, que lhe são pouco posteriores.

A escala monumental dos retábulos em madeira compensa, na verdade, o seu douramento ou a utilização do mármore que encontramos noutras fundações régias. A linguagem utilizada, apesar da tradição da talha existente em Portugal, aponta claramente para trabalho de origem italiana, confirmando estilisticamente a atribuição a autor genovês.

Ao longo da década de 40, outras obras mereceram o interesse do rei ou gozaram do benefício da sua generosidade.

Uma das preocupações do soberano, paralela, ao que parece, à das obras da Patriarcal, é a da velha Catedral de

Lisboa. Já em 1713, José Soares da Silva noticiava que as obras efectuadas na Sé, nomeadamente as reformas dos tectos e colunas, punham em risco a segurança do edifício¹⁷⁵.

No entanto, só anos mais tarde encontramos referências específicas a reformas naquele edifício, que talvez, que talvez não tenham ido tão longe quanto o inicialmente planeado. Uma das razões que levou a essas obras foi a de adaptar o edifício às necessidades da moderna liturgia romana: "quer El Rey bulir na Capela mor da Sé Oriental alargando-a de modo que ali se possa fazer Pontifical com tanto dezafoço como na Bazilica"¹⁷⁶.

Esta notícia do «Folheto de Lisboa» de 1741 é a primeira de uma série relativa às obras na Sé de Lisboa, das quais foi encarregue o "Arquitecto e Engenheyro Carlos Mardel e se prezume se Ungaro de nascim.to"¹⁷⁷, notícia extremamente interessante, porque confirma a nacionalidade de Carlos Mardel, que alguns autores chegaram a pôr em dúvida¹⁷⁸, embora documentos posteriores o confirmem¹⁷⁹. Nesta obra da Sé, o conhecido arquitecto joanino teria a colaboração de José Jorge, que se desconhece quem seja.

Curiosamente, estas notícias surgem precisamente depois que a cidade de Lisboa, dividida em Lisboa Ocidental, cuja Sé era a Patriarcal, e Lisboa Oriental, com Sé na velha Catedral de Santa Maria, acabava de ser unificada por Bula de Bento XIV, de 1740, que veio a ser confirmada por alvará régio de 1741. Era assim estranho que o rei, em Abril de 1741, chegasse a pensar em demolir a Sé para construir outra

de novo¹⁸⁰, quando sabemos que é por esta altura que as suas atenções se vão concentrar na Patriarcal. Seriam dois empreendimentos demasiado vastos para ser prosseguidos paralelamente. Provavelmente por esse motivo, mas também porque sabemos que não eram estranhas ao rei certas ideias sobre conservação do património construído, que garantira através do alvará régio de 1721, não nos parece muito verosímil que o rei se decidisse a demolir o ancestral edifício, que remontava aos inícios da nacionalidade.

Assim, D. João V acabou por optar por obras pontuais e pelo enriquecimento das alfaias litúrgicas. Logo no início de 1742, foi retirado o relógio que já não funcionava e foi posto de parte um trono da Semana Santa e as tocheiras da Capela-mor, que foram substituídas por umas de madeira prateada, idênticas às da Patriarcal, até que se fizessem outras de prata¹⁸¹.

Do lado da Epístola, foi então colocado um novo trono ou sepulcro, com 500 castiçais de diferentes tamanhos, todos de madeira prateada. O cruzeiro foi coberto por cortinas e um docel de damasco branco e dourado¹⁸². Na verdade, Fr. Cláudio da Conceição confirma parcialmente esta notícia, ao fazer o balanço do reinado, quando diz que D. João V, para além das obras que fez na Sé, lhe ofereceu um órgão, dois tronos, um para a Semana Santa e outro para o Lausperene, e um docel¹⁸³.

Nos anos seguintes as notícias referentes à Sé são interrompidas, mas de novo, em 1745, sabemos que se fazem

obras na torre do lado do rio, para aí se colocar um relógio como o do Paço¹⁸⁴. Este relógio terá sido inaugurado em Setembro de 1746, mas as notícias da Patriarcal sobrepuseram-se a todas as outras, pelo que o facto só em Novembro nos é referido¹⁸⁵.

Fr. Cláudio da Conceição enumera também as ofertas de D. João V à Sé: banqueta de prata, com cruz, seis castiçais e seis estátuas de santos, além de doze tocheiros altos, para a capela-mor, como dissémos, idêntico em tudo ao conjunto da Patriarcal; um manto branco e uma coroa de prata dourada, para a Virgem do altar-mor; uma coroa para a Senhora da Apresentação, uma custódia de ouro e um paramento branco, bordado a ouro¹⁸⁶.

Não é possível, infelizmente, devido não só ao Terramoto, mas sobretudo aos restauros que pretendiam repor a Sé nas suas características românicas originais, avaliar devidamente as reformas de D. João V, mas julgamos que o rei, concentrando a atenção no seu projecto da Patriarcal, se limitou à realização na Catedral lisbonense de obras que se revelaram necessárias. Consolidou-se o velho edifício, provavelmente adaptou-se a capela-mor à nova liturgia, e fizeram-se obras na Torre Sul, para aí colocar um relógio, pelo que podemos deduzir das notícias chegadas até nós, pelo «Mercúrio de Lisboa» e pelos panegiristas.

Segundo Júlio de Castilho, foi também construído mais um andar sobre a Sacristia, onde está o Tesouro e a Casa do Capítulo da Sé. Para o mesmo autor, foi também

ampliado o coro alto, para o que se "preencheu o primeiro tramo da nave central à altura da galeria do trifório e do terraço sobre o átrio, com um pavimento apoiado num arco abatido, de cantaria, que se firmava nos primeiros pilares da nave, a contar da porta principal"¹⁸⁷.

Para se acabar a capela-mor da igreja de S. Vicente de Fora, deu o rei, em 1743, uma avultada esmola de 60000 cruzados, para além de lhe ter concedido magníficas alfaias¹⁸⁸.

De facto, as obras de S. Vicente de Fora foram uma herança do reinado anterior, sendo dirigidas desde 1691 por Luis Nunes Tinoco e, a partir de 1720, por Ludovice. Das obras realizadas já no reinado de D. João V, destacam-se a Sala da Portaria, cujo tecto foi pintado, em 1710, por Vincenzo Baccarelli, com uma pintura perspectivada, representando o «Triunfo da Igreja contra os Maniqueus»¹⁸⁹; embora restaurada por Manuel da Costa em 1796, esta é a única pintura de perspectivas da autoria de Baccarelli que chegou até nós, sendo de acentuar a sua importância, já que aquele pintor italiano foi o introdutor do género entre nós e aqui deixou um escol de discípulos cuja actuação se prolongará mesmo depois do Terramoto, através de artistas como Pedro Alexandrino.

A mesma sala foi decorada por alizares de azulejos, que devem datar aproximadamente da mesma época, atribuídos a Manuel dos Santos¹⁹⁰. Podemos dividir esses painéis em dois

grupos: os painéis históricos e os retratos. Os primeiros, de cada lado da porta de acesso, representam as conquistas de Lisboa e Santarém aos Mouros, acontecimentos que deram origem à construção do convento. Em qualquer deles está representado Afonso Henriques em combate. Ao fundo da portaria, ligado à «Tomada de Lisboa», está um terceiro painel, alusivo à fundação do convento. Junto do acampamento, Afonso Henriques observa a planta da igreja que três frades lhe apresentam, enquanto ao fundo, anacronicamente, está representada, quase completa, não a primitiva igreja românica, mas a actual. As cercaduras de todos estes painéis são rectilíneas, decoradas por acantos enrolados.

Nos espaços entre as janelas, está a série de reis ligados à construção e reconstrução do convento, de que intencionalmente se excluíram os Filipes. Assim, vemos Afonso Henriques, responsável pelo primeiro edifício, e depois D. Sebastião, a quem coube a intenção de o construir de novo, embora com dupla invocação, a S. Vicente e S. Sebastião. apesar da primeira pedra ter sido lançada já em 1582, são apenas representados os responsáveis pela continuação das obras - D. João IV, D. Pedro II e D. João V (curiosamente, também não o rei proscrito, Afonso VI). Já nos referimos especificamente ao retrato joanino, no capítulo dedicado a este tema. Os retratos régios têm ainda na base, à maneira de pedestal, uma composição inserida numa cartela, com uma fita, com legenda alusiva, na parte

superior. Aí se repete a figura do rei, inserida em acontecimento do respectivo reinado; só D. João IV está diante da representação do seu próprio túmulo. Ainda na parede menor, onde estão as portas de acesso ao átrio do convento, estão três painéis com cenas da vida conventual, um dos quais tem na base uma composição idêntica às dos retratos régios.

Ainda nesta sala, há a destacar o pavimento de mármore policromos e a teia com colunelos revestidos de mosaico florentino, que se julga não ser destinada originalmente a este local¹⁹¹.

A segunda fase das obras joaninas em S. Vicente está representada pela Sacristia, que ocupa parcialmente o espaço entre os dois claustros. Trata-se de obra feita sob a direcção de Luis Nunes Tinoco, e sabe-se que estava concluída em 1716¹⁹². É totalmente revestida de mármore policromos, sendo o tecto pintado com uma composição ornamental de autor desconhecido. No altar, encontra-se uma «Assunção da Virgem» de André Gonçalves. A parte escultórica desta sacristia é atribuída a Claude Laprade, que será assim o autor do retrato em busto relevado, em moldura quadrilobada, de D. João V, que se encontra na sobreporta do lado de dentro, e ao qual já nos referimos no capítulo referente ao retrato. A entrada para a Sacristia, que se abre para um dos corredores dos claustros, é enquadrada por duas colunas compósitas de tipo helenístico com fuste canelado e o terço inferior decorado, assentes em pedestais.

Suportam o entablamento que, recuando, contorna a verga da porta e, sobre esta, uma composição decorativa, coroada por frontão, solução de tradição maneirista, mas a que a decoração e os ressaltos do entablamento sobre as colunas emprestam uma dinâmica barroca.

Precisamente nos lanços do claustro, encontramos um conjunto de painéis de azulejos de moldura recortada, com sanefas e querubins tipicamente joaninos e que representam cenas de género, inspiradas em gravuras, como a que nos mostra uma ponte de acesso a um palácio identificada com uma das gravuras da série *Portes cochères à la moderne* de Jean de Lepautre. Estes painéis são datáveis do segundo quartel do século XVIII e atribuídos a Valentim de Almeida¹⁹³. No final do século XVIII, as arcadas dos dois claustros foram fechadas e a base dos vãos foi decorada com painéis recortados cujas molduras imitam os da fase joanina, e representam fábulas de La Fontaine¹⁹⁴.

A última fase das obras joaninas deve corresponder à capela-mor, que foi preenchida por um enorme baldaquino, assente em colunas de fuste direito - e não salomónicas, como as de S. Pedro de Roma e de muitos retábulos joaninos - coroadas por anjos de asas abertas e ladeadas por oito estátuas de tamanho natural, libertas de qualquer dependência arquitectónica, em madeira pintada de branco e representando, à esquerda, «S. Vicente», «Santa Mónica», «Santo Agostinho» e «S. José»; à direita, «S. Sebastião», «S. Frutuoso», «S. Teotónio» e a «Virgem». As duas estátuas

dos padroeiros são de Manuel Vieira e as restantes são atribuídas a Alexandre Gomes e António Santos¹⁹⁵, sob a direcção de Joaquim Machado de Castro¹⁹⁶. O facto de as esculturas serem de madeira branca pode fazer pressupor que havia intenção de as substituir por outras de mármore.

No topo da capela-mor, encontra-se outra peça oferecida por D. João V a esta igreja, o magnífico órgão, sustentado por três atlantes, ao qual nos referimos igualmente no capítulo referente à talha.

Como igreja sob protecção real, S. Vicente de Fora terá sido, entre as igrejas de Lisboa, uma das que mais beneficiou do mecenato joanino, depois, é claro, da Patriarcal e da Catedral de Santa Maria.

Outra importante obra que teve lugar durante este período, foi a Capela-mor da Igreja de S. Domingos, em Lisboa. Já no primeiro quartel do século XVIII a igreja tinha sofrido obras a nível da nave principal. Esta reforma culminaria com as obras da Capela-mor, devidas a Ludovice e um retábulo correspondente, com esculturas de João António Bellini de Pádua. Segundo o «Folheto de Lisboa», estas obras já se haviam iniciado em Dezembro de 1741, referindo uma notícia o transporte de pedras a partir de Pero Pinheiro¹⁹⁷. Notícias da continuação das obras são dadas em 1745 e 1747, vindo a capela-mor a ser terminada em 1748. Estas informações esclarecem-nos sobre o tempo que demorou a construção, que é dada por Fr. Lucas de Santa Catarina¹⁹⁸

como tendo sido completada em 1748, e, assim se nos apresenta como obra mais demorada e de maior envergadura, dado que outros pormenores da construção são desconhecidos. Sabe-se que a obra importou em cem mil cruzados, tendo o rei contribuído com vinte e dois mil¹⁹⁹.

Estilísticamente, ela apresenta-se-nos como uma continuação ou um ponto de chegada de outras obras de Ludovice, nomeadamente a Capela-mor de Évora e a de Mafra, embora nesta última a escultura não estivesse a cargo de João António Bellini, mas primeiro de José de Almeida e posteriormente de Schiaffino²⁰⁰. Na verdade, Évora e Mafra, porque construídas na mesma época, estão muito próximas, e como diz Robert C. Smith, "the work at Évora depends so clearly upon the design of the *capella-mór* of Mafra that we are justified in placing Évora after Mafra in our study of Ludovice's architecture"²⁰¹. Assim, a capela-mor de S. Domingos surge-nos um tanto isolada.

Exteriormente, paredes estucadas, sublinhadas por pedra nos ângulos, inserem-se na tradição arquitectónica portuguesa. Em contrapartida, no interior, destacam-se as três colunas de mármore negro de cada lado do altar, coroadas por um frontão segmentar interrompido, o que já acontecia em Évora, embora aqui o frontão fosse triangular. No coroamento, em vez do Cristo crucificado que encontramos em Mafra e Évora, Nossa Senhora rodeada por uma glória de anjos e coroada por Deus-Pai. De cada lado, em tamanho natural, as estátuas de «S. Domingos» e «S. Francisco». Para

Robert C. Smith, "Ludovice's design is entirely spoiled by these monstrosities"... "More ill-proportioned compositions, more inane expressions, or more miserable carving of the marble is difficult to find"²⁰². Apesar desta apreciação tão negativa da obra do escultor italiano, por parte de Robert Smith, a verdade é que este altar não deixa de ter impacto, dominado pela escultura, já que Ludovice, em vez de um retábulo pintado ou esculpido em relevo, optou pelo tradicional trono português, em madeira dourada, revelado apenas em dias de festa. Comparando-a com a contemporânea capela de S. João Baptista, representativa do gosto italiano de meados do século XVIII, que apontava, pela sua arquitectura, no sentido do classicismo, esta capela assume, apesar das colunas de fuste liso, o carácter teatral das obras barrocas, que não seriam totalmente estranhas a Ludovice, que vivera em Roma no final do século XVII; de qualquer forma, pelo que se conhece da personalidade do arquitecto, ele não aceitaria o trabalho do escultor se não concordasse com ele. Podemos afirmar que a teatralidade desta escultura já estaria ultrapassada à data em que foi realizada, mas também Ludovice já deixara a Itália há cerca de meio século e estaria ele também ultrapassado em certos aspectos. O que não há dúvida é que tendo sido realizada em Lisboa e tendo resistido ao Terramoto, a capela-mor de S. Domingos iria influenciar, embora apenas no seu esquema básico - e paralelamente à capela de S. João Baptista - o

partido dos retábulos de altar que se fizeram em Lisboa depois do Terramoto²⁰³.

A partir de 1745, decidiu D. João V ampliar a Igreja de Nossa Senhora dos Mártires, que se situava junto do Convento de S. Francisco da Cidade e já tinha sido reformada em 1710²⁰⁴.

É Júlio de Castilho quem nos descreve com certo pormenor esta obra, que se iniciou a 17 de Outubro de 1746 e iria durar até 1750²⁰⁵. O aspecto mais importante desta obra foi o levantamento do tecto da Igreja, para o que se retiraram "os 72 grandes painéis da vida de Jesus Christo, que apainelavão todo o tecto"²⁰⁶ e tinham sido pintados entre 1639 e 1648, por Avelar Rebelo, que também pintou "a tomada de Lisboa sobre o arco da Capella Mór" e "em 50 ... outros para o tecto debaixo do Coro"²⁰⁷. "Tudo o que havia da cimalha real para cima" foi demolido e "reforçaram-se os alicerces do frontispício" e as paredes primitivas²⁰⁸.

O novo tecto foi decorado com estuques de João Grossi, cuja actividade se desenvolverá depois do Terramoto, e um painel alusivo à tomada de Lisboa aos Mouros por Afonso Henriques, da autoria de Vieira Lusitano, que se perdeu com o Terramoto. No entanto, o próprio Júlio de Castilho nos apresenta o desenho já referido por Cirilo²⁰⁹ e que encontrou na actual paróquia dos Mártires: aí se vê, na parte superior a pomba do Espírito Santo numa glória de raios e querubins; abaixo, a Virgem com o Menino e os

santos, que trazem as palmas do martírio e escudos com o crismón. De joelhos, Afonso Henriques apresenta uma caixa de relíquias, enquanto o lendário Guilherme de Longa Espada aponta para um pergaminho, desenrolado por anjos, onde estaria o projecto do templo a edificar. Um arcanjo, de pé, apresenta esta cena à Virgem. Mais abaixo, figuras alegóricas dos símbolos eucarísticos e, na parte segmentar, correspondente ao Espírito Santo, está o castelo de Lisboa, já com a bandeira cristã.

Este quadro media trinta palmos de comprido e vinte de largo, ou seja cerca de 6,60m x 4,40m e custou dois mil e quinhentos cruzados²¹⁰.

D. João V contribuiu também para a construção do Mosteiro de Santo António da Convallescenca, de Capuchos da Província de Santo António, reedificado em 1746²¹¹. Actualmente laicizado, tem a fachada dividida em três panos por pilastras toscanas, que separam os três janelões de arco de volta perfeita do piso superior, e a porta, também de arco de volta perfeita, dos dois janelões laterais, de forma rectangular, do piso inferior. A fachada é coroada por frontão triangular, com uma cruz ao centro e dois fogaréus nas extremidades. Interiormente, o convento ainda conserva alguns painéis de azulejos da primeira metade do século XVIII.

Em Novembro de 1747, D. João V fez um donativo aos freires de Cristo para a construção de um lanço do seu mosteiro de Nossa Senhora da Luz²¹².

Concedeu também à ordem dos Eremitas Descalços de Santo Agostinho autorização para a fundação de uma igreja, dedicada a Santa Rita, tendo os religiosos tomado posse dela em Abril de 1749²¹³. Esta igreja, que ficava na Estrada do Chafariz do Andaluz para S. Sebastião da Pedreira, tinha fachada coroada por frontão segmentar interrompido, animada apenas pela porta e pelo janelão que a encimava. A torre, de coroamento bulboso e quatro fogaréus nos ângulos, situava-se na parte posterior.

De notar que a devoção do rei a Santa Rita ultrapassou fronteiras, tendo mandado fazer obras na igreja da mesma santa na cidade de Cássia, em Itália²¹⁴.

O monarca ajudou igualmente as obras da igreja jesuítica de Santo Antão, tendo determinado, após a morte do Padre Carbone, mentor das mesmas e um dos seus colaboradores e conselheiros artísticos, que elas continuassem²¹⁵.

Já em 1750, determinava D. João V o acabamento da Capela dedicada a S. Benedicto, em S. Francisco de Xabregas, para cumprir uma promessa de seu pai, D. Pedro II²¹⁶. Na mesma igreja, suportou as despesas com a imagem de «Nossa Senhora Mãe dos Homens», cuja capela foi paramentada com sitiais, frontais, lâmpada, cruz e castiçais²¹⁷.

D. João V colaborou também generosamente em obras da iniciativa do Cardeal Patriarca, D. Tomás de Almeida, quer

na paroquial de Santa Isabel, em Lisboa²¹⁸, quer, depois que a sua doença o levava periodicamente aos banhos termais das Caldas, na igreja do Senhor da Pedra em Óbidos²¹⁹, às quais nos referiremos, mais em detalhe noutra parte deste trabalho.

Também no final do seu reinado, D. João V tomou a iniciativa de empreender importantes reformas no Hospital Real de Todos os Santos. Essas obras constaram da construção de uma nova enfermaria, dedicada a S. Camilo de Lelis, aproveitando os terrenos da horta "junto do Palacio da Caza de Cascaes"²²⁰, e de grandes melhoramentos nas restantes: "emadeyrando-se, forrando-se e pintando-se as enfermarias de S. Cosme, S. Vicente, S. Antonio, S. Pedro, S. Bernardo, S. Jorge, S. Ignacio, S. D.^{os}[Domingos], S. João de Deos, S. Caetano e S. Bento que são dos Homens"; fez-se de novo a enfermaria de Nossa Senhora do Monte do Carmo e forraram-se, pintaram-se e reedificaram-se as enfermarias de mulheres (de Santa Clara, Santa Isabel, Santa Catarina, Santa Madalena e Santa Ana)²²¹.

A 10 de Agosto de 1750, poucos dias depois da morte do rei, o Hospital foi vítima de um grande incêndio, em que arderam a igreja e enfermarias assim como a Biblioteca, chegando a pôr em risco a Igreja de S. Domingos²²²; dele escapou, no entanto, a nova enfermaria de S. Camilo; as obras continuaram²²³, vindo o Hospital a ser totalmente destruído pelo Terramoto de 1755.

Arredores de Lisboa

D. João V ajudou também à reconstrução da igreja de S. Pedro de Palmela, que sofrera um incêndio em 10 de Abril de 1713, de acordo com uma inscrição existente numa lage, junto ao guarda-vento, do lado esquerdo, onde se lê:

"*Miserere mei. Debaixo d'esta pedra elegu jasio e o pede a S. M.^{de} por esmola Luiz Feio Barrocas prior d'esta egreja de S. Pedro, em cujo tempo foi reedificado por el rei o Sr. D. João V das cinzas, a que a reduziu o lastimoso incendio, que nella houve em 10 de Abril de 1713, sem lhe deixar pedra, que pudesse servir; e cuja obra durou até o anno de 1747*"²²⁴.

Para ampliar a paroquial de Sacavém, que pertencia à Casa de Bragança, D. João V concedeu terras, em 1748²²⁵. Esta igreja veio a ser destruída pelo Terramoto.

Foi ainda o mesmo rei que edificou a ermida de S. Sebastião em Alverca, e reedificou a de S. Gonçalo, na quinta dos Religiosos de S. Paulo Eremita²²⁶.

Santarém

Em 1740, deu D. João V uma esmola para se acabar de dourar a capela-mor da igreja de S. Bento, nesta cidade, e mandou pintar à sua custa o tecto da mesma igreja, com brutescos²²⁷.

Em Agosto de 1747, concedeu o rei uma esmola para a reconstrução do dormitório do Convento de S. Domingos das Doñas, em Santarém, que se tinha arruinado²²⁸.

Devoto de Santa Rita de Cássia, D. João V mandou fazer uma capela dedicada a esta santa, na igreja do convento dos Eremitas Descalços de Santo Agostinho, em Santarém²²⁹.

Nesta mesma igreja, estando o zimbório arruinado, mandou renová-lo, em Junho de 1749²³⁰.

Obras realizadas fora de Portugal

Fora de Portugal, além da ajuda concedida à já referida igreja de Santa Rita, em Cássia, D. João V ofereceu paramentos à igreja de Benevento em Nápoles, à Capela de Portugal em Londres e a várias igrejas de Espanha, nomeadamente a S. Francisco de Badajoz, cujas obras ajudou e a que ofereceu uma custódia em ouro e sinos; também deu ornamentos e esmolas para igrejas afectas à Ordem de S. Domingos e a Nossa Senhora de Guadalupe, em Castela.

Desde príncipe, o monarca estendeu a sua generosidade aos Lugares Santos, tendo oferecido, em 1695, uma estrela de ouro para o local onde nasceu o santo epónimo, S. João Baptista; já rei ofereceu uma custódia de prata ao presépio de Belém e ornamentos em tecidos lavrados a ouro para as festas do Santo Sepulcro²³¹.

NOTAS:

¹Padre Manuel Monteiro, Historia da Fundação do Real Convento do Lourical de Religiosas Capuchas, Lisboa, Na Officina de Francisco da Silva, MDCCL; ver anexo documental I.

²Idem, ibidem, p. 60

³Idem, ibidem, pp. 65-66

⁴Idem, ibidem, pp. 75-79; Fr. Claudio da Conceição, Gabinete Historico, Tomo V - Desde 1618 até 1710, Lisboa, na Impressão Régia, 1819; ver anexo documental I.

⁵Ayres de Carvalho, D. João V e a Arte do seu Tempo, vol. II, Ed. do Autor, 1962, p. 199

⁶Padre Manuel Monteiro, op. cit., p. 83

⁷Idem, ibidem, p. 84

⁸Idem, ibidem, p. 112

⁹Idem ibidem, p. 153; Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., p. 296

¹⁰Padre Manuel Monteiro, op. cit., p. 207

¹¹Idem, ibidem, p. 207

¹²Já depois de redigido este capítulo, tivémos notícia oral, através de uma comunicação de Luisa Capucho Arruda ao *Encontro sobre História da Azulejaria em Portugal II*, que teve lugar no Palácio dos Marqueses da Fronteira a 21 e 22 de Junho de 1991, que o Padre Manuel Pereira aparece como medidor no Palácio dos Marqueses de Olhão em Xabregas, cujo portal se parece bastante com o da Misericórdia de Torres Vedras, com duas aletas concheadas e datado de 1718, que cabe dentro da actividade do referido arquitecto Oratoriano e também lhe é atribuído. O Padre Manuel Pereira teria ainda trabalhado na igreja do convento, que é actualmente o Hospital de Santa Marta. É ele também o autor do retábulo-mor da matriz de Vila Viçosa. Começa-se portanto a esboçar uma carreira para este arquitecto, quase desconhecido, do reinado de D. João V.

¹³Padre Manuel Monteiro, op. cit., pp. 52-54

¹⁴Idem, ibidem, p. 208

¹⁵Idem, ibidem, p. 208

¹⁶Idem, ibidem, p. 209

¹⁷Idem, ibidem, p. 210

¹⁸Idem, ibidem, p. 211

¹⁹Idem, ibidem, p. 216

- ²⁰Gustavo de Matos Sequeira, Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Leiria, A.N.B.A., Lisboa, 1955, p. 112
- ²¹Hellmut Wohl, "Carlos Mardel and his Lisbon Architecture" in Apollo, London, Denys Sutton, April, 1973, 97 (134), pp. 350-359
- ²²Gustavo de Matos Sequeira, op. cit., p. 112
- ²³J. M. dos Santos Simões, Azulejaria Portuguesa no século XVIII, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979
- ²⁴Ver anexo documental I.
- ²⁵Paço de Vila Viçosa, Sala dos Paramentos, nº inv. 73 in José Teixeira, O Paço Ducal de Vila Viçosa, Fundação da Casa de Bragança, Lisboa, 1983, p. 254
- ²⁶Gustavo de Matos Sequeira, "A Igreja do Menino Deus" in Belas Artes, 2ª série, Lisboa, A.N.B.A., 1951, nº 3
- ²⁷Idem, ibidem, p. 25
- ²⁸José Fernandes Pereira, "Resistências e aceitação do espaço barroco: a arquitectura religiosa e civil" in História da Arte em Portugal, vol. 8, "O Limiar do Barroco", Publicações Alfa, Lisboa, 1986, p. 25
- ²⁹Ayres de Carvalho, op. cit. (nota 5), p. 202
- ³⁰Idem, ibidem, p. 203
- ³¹Luis Gonzaga Pereira, Monumentos Sacros de Lisboa em 1833, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1927
- ³²Nelson Correia Borges, "Do Barroco ao Rococó", vol. 9, História da Arte em Portugal, Publicações Alfa, Lisboa, 1986, pp. 9-10
- ³³Joaquim Oliveira Caetano, "Arquitectos, Engenheiros e Mestres de Obras do Aqueduto das Águas Livres" in Catálogo da Exposição D. João V e o abastecimento de Água a Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1990, pp. 98-99
- ³⁴Filipe Blanch Diniz, "A Igreja do Menino Deus. Algumas especulações à volta do seu modelo geométrico" in Vértice, II série, nº 3, Junho de 1988, pp. 41 a 45
- ³⁵Idem, ibidem, p. 42
- ³⁶Idem, ibidem, p. 43
- ³⁷Idem, ibidem, p. 44
- ³⁸Idem, ibidem, p. 44
- ³⁹Paulo Varela Gomes, "As iniciativas arquitectónicas dos Teatinos em Lisboa, 1648-1698 (mais alguns elementos)" in A Confissão de Cyrillo, Estudos de História da Arte e da Arquitectura, Lisboa, Hiena Edª, 1992, pp. 65-83
- ⁴⁰Ayres de Carvalho, Catálogo da Colecção de Desenhos, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1977, pp. 87-88, nº 535 (D. 12 R.)
- ⁴¹Paulo Varela Gomes, op. cit., p. 78
- ⁴²Idem, ibidem, p. 78
- ⁴³Idem, ibidem, pp. 83 e 81
- ⁴⁴Ayres de Carvalho, Catálogo da Colecção de Desenhos, op. cit., pp. 86-87, nº 532 (D.121 A.)
- ⁴⁵Cruz Cerqueira, "As pinturas do Menino Deus, os temas e os seus autores" in Olisipo, nº 4, Outubro de 1938
- ⁴⁶Robert C. Smith, "João Frederico Ludovice, an eighteenth century architect in Portugal" in The Art Bulletin, 1936, p. 336

- 47 Túlío Espanca, Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora, A.N.B.A., Lisboa, 1966, p. 30
- 48 Robert C. Smith, op. cit., p. 339
- 49 Idem, ibidem, p. 339; Túlío Espanca, op. cit., p. 30
- 50 Citado por Robert C. Smith, op. cit., p. 339, nota 242
- 51 Túlío Espanca, op. cit., p. 30
- 52 Idem, ibidem, pp. 30-31
- 53 Robert C. Smith, op. cit., p. 41
- 54 Túlío Espanca, op. cit., p. 31
- 55 Idem, ibidem, p. 31
- 56 Pier Paolo Quieto, D. João V de Portugal. A sua influência na arte italiana do século XVIII, Ed. Elo, Lisboa-Mafra, 1990, p. 108
- 57 "1732 Roma - pittura" in Roma Lusitana - Lisbona Romana, Guida alla Mostra, Roma, 3 dicembre 1990 - 31 gennaio 1991, ed. Argos
- 58 Ayres de Carvalho, D. João V e a arte do seu tempo, vol. II, Lisboa, 1962, p. 416
- 59 Túlío Espanca, op. cit., p. 31
- 60 Pier Paolo Quieto, op. cit., p. 104
- 61 Ayres de Carvalho, op. cit., p. 418
- 62 Idem, ibidem
- 63 Túlío Espanca, op. cit., p. 31
- 64 Idem, ibidem, p. 31
- 65 Robert C. Smith, op. cit., p. 340
- 66 A. Filipe Simões, "Sé de Évora. A Capella-mor" in Archivo Pittoresco, vol. XI, Lisboa, 1868, p. 383-384
- 67 Túlío Espanca, op. cit., pp. 32-33
- 68 Idem, ibidem, p. 32: Manuel Abreu do Ó, João Baptista, silvestre Correia, Francisco Xavier da Costa, de Faro, Brás de Freitas, José Frois, António Bravo, Francisco Gomes, José Carvalho, Sebastião Abreu do Ó, João de Almeida, José Lopes, José Paixão, António Antunes, Luis João Botelho, António de Freitas e Manuel do Nascimento.
- 69 Ver subcapítulo 6. A Escultura e a Pintura.
- 70 Ver subcapítulo "Academias, bibliotecas, colecção; ciência e ensino como imagem de um poder absoluto «iluminado»".
- 71 Vergílio Correia e Nogueira Gonçalves, Inventário Artístico de Portugal, II, Cidade de Coimbra, Lisboa, A.N.B.A., 1947, pp. 105-106
- 72 Pedro Dias, Coimbra. Arte e História, 2ª ed., Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1988, p. 25
- 73 Idem, ibidem, pp. 25-26
- 74 Vergílio Correia foi um dos autores que lançou esta hipótese.
- 75 A. Nogueira Gonçalves, Inventário Artístico de Portugal, VI, Distrito de Aveiro - Zona Sul, Lisboa, A.N.B.A., MCMLIX, p. 146
- 76 Dulce Souto, A Originalidade do Barroco de Aveiro, separata da revista «Aveiro e o seu Distrito», 1967, p. 10
- 77 Ayres de Carvalho, "Novas Revelações para a História do Barroco em Portugal, II, O Mestre das grandiosas máquinas

douradas da Lisboa setecentista - O Artista Claude Laprade" in Belas Artes, 2ª série, nº 20, Lisboa, 1964, p. 60

⁷⁸Vergílio Correia e Nogueira Gonçalves, op. cit., p. 106

⁷⁹Idem, ibidem, p. 106

⁸⁰Nelson Correia Borges, "Do Barroco ao Rococó", vol. 9, História da Arte em Portugal, Publicações Alfa, Lisboa, 1986, p. 26

⁸¹Pedro Dias, op. cit., p. 22

⁸²Idem, ibidem, p. 22

⁸³Idem, ibidem, p. 22

⁸⁴Ver capítulo referente à talha; trata-se do constructor de órgãos D. Manuel Benito Gomes de Herrera.

⁸⁵Pedro Dias, op. cit., p. 26

⁸⁶Gazeta de Lisboa de 25 de Setembro de 1732; ver anexo documental II

⁸⁷Fr. Cláudio da Conceição, Gabinete Histórico, Tomo VI - Desde 1710 até 1720, Lisboa, 1820; ver anexo documental II

⁸⁸Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., Tomo IX - 1730-45, Lisboa, 1823. Ver anexo documental II

⁸⁹Frei João Mariano do Carmo Fonseca, Memória Histórica da Junta de Campo Maior, Elvas, 1912

⁹⁰Idem, ibidem; e Gazeta de Lisboa de 2 de Novembro de 1734; ver anexo documental II

⁹¹Gazeta de Lisboa de 21 de Julho de 1740; Folheto de Lisboa de 9 de Julho de 1740; ver anexo documental II

⁹²Mercúrio Histórico de Lisboa, de 6 de Janeiro de 1744; ver anexo documental II

⁹³Gazeta de Lisboa, de 29 de Junho de 1747; ver anexo documental II

⁹⁴Gazeta de Lisboa de 17 de Julho de 1749; ver anexo documental II

⁹⁵Ibidem; ver anexo documental II

⁹⁶Gazeta de Lisboa, de 22 de Julho de 1749; Frei Cláudio da Conceição, op. cit., vol. IX, Lisboa, 1823; ver anexo documental III.

⁹⁷Folheto de Lisboa de 16 de Junho de 1742; ver anexo documental III

⁹⁸Folheto de Lisboa de 23 de Junho de 1742; ver anexo documental III.

⁹⁹Folheto de Lisboa, de 18 de Agosto de 1742; ver anexo documental III

¹⁰⁰Folheto de Lisboa, de 15 de Setembro de 1742; ver anexo documental III

¹⁰¹Mercúrio de Lisboa de 23 de Outubro de 1745; ver anexo documental III

¹⁰²Ver sub-capítulo referente ao Paço Real e Patriarcal.

¹⁰³Mercúrio de Lisboa de 5 de Agosto de 1747; ver anexo documental III

¹⁰⁴João Saavedra Machado, Azulejos do Hospital Termal das Caldas da Rainha, Séculos XVI a XVIII, Caldas da Rainha, Museu José Malhoa, IPPC, 1987, p. 20

¹⁰⁵Idem, ibidem, p. 18

¹⁰⁶Mercúrio de Lisboa de 5 de Agosto de 1747; ver anexo documental III.

- ¹⁰⁷Mercúrio de Lisboa de 5 de Outubro de 1747; documento publicado por Sousa Viterbo, op. cit., vol. II, p. 129: A.N.T.T., Chancelaria de D. João V, *Offícios e Mercês*, liv. 126, fol. 370 v.; ver anexo documental III
- ¹⁰⁸João Saavedra Machado, op. cit., p. 18
- ¹⁰⁹Fr. Cláudio da Conceição, Gabinete Histórico, Tomo X, Cap. V, p. 166 refere dois pavimentos, precisamente porque foi acrescentado mais um piso, embora se mantivesse a configuração original da fachada.
- ¹¹⁰Idem, ibidem, pp. 166-67; ver anexo documental III
- ¹¹¹João Saavedra Machado, op. cit., p. 21; este painel, segundo o autor, deve ter sido mandado arrecadar pelo Provedor Manuel da Natividade e utilizado na obra de reedificação de 1747-50, e retirado novamente na 2ª metade do século XIX (p. 26).
- ¹¹²D. João V, vigésimo quarto rei da Lusitânia, movido pela benevolência, e caridade, mandou reconstruir, a partir dos alicerces, este hospital das termas e aumentá-lo com mais regularidade para maior comodidade dos hóspedes, No ano da Redenção de 1747 e no espaço de três anos se completou: A Rainha Leonor diletíssima esposa de D. João II o tinha construído e administrado com grande atenção, liberalidade, e religiosidade No ano do Senhor de 1488. Ambos misericordiosos, que a ambos Deus recompense. Goza, hóspede, imita quanto puderes e não serás castigado.
- ¹¹³Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., pp. 167-168
- ¹¹⁴João Saavedra Machado, op. cit., pp. 26-27
- ¹¹⁵Idem, ibidem: B. N. Lxª, R. S. 486 (documento 8, p. 59)
- ¹¹⁶Idem, ibidem, p. 26
- ¹¹⁷Francisco Xavier da Silva, Elogio Fúnebre, op. cit.; ver anexo documental XI
- ¹¹⁸Gustavo de Matos Sequeira, Inventário Artístico de Portugal, V, Distrito de Leiria, A.N.B.A., Lisboa, 1955
- ¹¹⁹João Saavedra Machado, op. cit., p. 26
- ¹²⁰Francisco Xavier da Silva; op. cit.
- ¹²¹José Meco, O Azulejo em Portugal, Publicações Alfa, Lisboa, 1989, p. 232
- ¹²²Gustavo de Matos Sequeira, op. cit., Introdução
- ¹²³Idem, op. cit., "Coto (Caldas da Rainha), Ermida de S. Jacinto"
- ¹²⁴Na redacção da parte referente às Caldas da Rainha, foi-nos substancialmente útil, sobretudo pelo seu levantamento fotográfico, um trabalho realizado para a Cadeira de História da Arte da E.S.B.A.L. sobre «Barroco Joanino nas Caldas da Rainha», pelas alunas Luisa Vidigal e Teresa Costa, no ano lectivo de 1988/89.
- ¹²⁵Ver anexos documentais relativos às "Edificações religiosas, existentes em Lisboa e seu termo, antes do Terramoto...", segundo o Mappa de Portugal de João Bautista de Castro e "Cronologia das Fundações Religiosas durante o reinado de D. João V", segundo o Gabinete Histórico de Frei Cláudio da Conceição.
- ¹²⁶Fr. Cláudio da Conceição, Gabinete Histórico, Tomo XI, Lisboa, 1826, pp. 304-306

- ¹²⁷Gazeta de Lisboa de 21 de Setembro de 1715; ver anexo documental IV
- ¹²⁸Atribuição feita pelo Conde A. Raczyński, Les Arts en Portugal, Paris, 1746
- ¹²⁹AA. VV., "Torres Vedras, Lourinhã, Sobral de Monte Agraço" in Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa, Junta Distrital de Lisboa, 1963, pp. 55-58
- ¹³⁰António Caetano de Sousa, op. cit., p. 141; Luis Gonzaga Pereira, "Rilhafóis" in Monumentos Sacros de Lisboa, op. cit.
- ¹³¹Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., tomo VIII - Desde 1720 a 1729; ver anexo documental IX
- ¹³²Luis Keil, Inventário Artístico de Portugal, I, Distrito de Portalegre, A.N.B.A., Lisboa, 1943, pp. 180-181
- ¹³³Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., tomo VIII; António Caetano de Sousa, História Genealógica da Casa Real Portuguesa, Tomo VIII, Coimbra, MCMLI, p. 156; ver anexo documental VIII; Gazeta de Lisboa de 20 de Janeiro de 1729
- ¹³⁴Túlio Espanca, Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora, A.N.B.A., Lisboa, 1966, p. 310
- ¹³⁵Diário, de 22 de Maio de 1731; ver anexo documental IV.
- ¹³⁶Ibidem, 2 de Outubro de 1731; ver anexo documental IV.
- ¹³⁷Ibidem, 17 de Fevereiro de 1733; ver anexo documental IV.
- ¹³⁸Luis Gonzaga Pereira, Monumentos Sacros de Lisboa, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1927
- ¹³⁹J. Ribeiro Guimarães, Summario de Vária História, vol. I, Em casa de Rolland & Semiond, 1872
- ¹⁴⁰Cyrillo Volkmar Machado, Colleccão de Memorias, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 73
- ¹⁴¹Manuel Maia Athayde, "Igreja e Mosteiro da Encarnação das Comendadeiras de São Bento de Avis" in Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa, vol. V, Lisboa, 2º tomo, Junta Distrital de Lisboa, 1975, pp. 115-121
- ¹⁴²A.N.T.T., "Habilitações da Ordem de Cristo", Letra R, Maço 1, nº 13, revelado por Horácio Bonifácio, Polivalência e Contradição. Tradição seiscentista: o barroco e a inclusão de sistemas ecléticos no século XVIII. A segunda geração de architectos, Dissertação de doutoramento, Faculdade de Arquitectura, U. T. Lisboa, 1990
- ¹⁴³J. Ribeiro Guimarães, op. cit.; José Estevam, "Incêndios em Lisboa nos séculos XVII e XVIII" in Revista Municipal, nº 58, 3º trimestre, Lisboa, 1953, pp. 63-64
- ¹⁴⁴José Estevam, op. cit.; Folheto de Lisboa de 2 Dezembro de 1741; ver anexo documental VI.3
- ¹⁴⁵Folheto de Lisboa de 9 de Dezembro de 1741; ver anexo documental VI.3
- ¹⁴⁶Folheto de Lisboa de 16 de Dezembro de 1741; ver anexo documental VI.3
- ¹⁴⁷Folheto de Lisboa de 30 de Dezembro de 1741; ver anexo documental VI.3
- ¹⁴⁸Folheto de Lisboa, de 14 de Abril de 1742; ver anexo documental VI.3
- ¹⁴⁹Folheto de Lisboa de 10 de Março de 1742; ver anexo documental VI.3

- ¹⁵⁰Folheto de Lisboa de 30 de Março e de 13 de Abril de 1743; ver anexo documental VI.3
- ¹⁵¹Folheto de Lisboa de 13 de Abril de 1743; ver anexo documental VI.3
- ¹⁵²Mercúrio de Lisboa de 14 de Março de 1744; ver anexo documental VI.3
- ¹⁵³António Manuel Gonçalves, "Convento de S. Francisco da Cidade" in Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa, op. cit., pp. 28-32
- ¹⁵⁴Luis Gonzaga Pereira, op. cit.
- ¹⁵⁵Guida alla Mostra Roma Lusitana / Lisbona Romana, Roma, 3 dicembre 1990 - 31 gennaio 1991, Argos, nº 49, "Agostino Masucci"
- ¹⁵⁶Eduardo Augusto da Silva, O Convento dos Barbadinhos Italianos, Conferência realizada no local em 8 de Abril de 1954, Tip. Editorial Império, Lda.; Francisco Leite de Faria, "O Convento dos Capuchinhos Italianos" in Revista Paz e Alegria, Ano X, nº 60, Lisboa, 1986
- ¹⁵⁷Guida alla Mostra Roma Lusitana / Lisbona Romana, op. cit., p. 54
- ¹⁵⁸Cap. IV - "A pintura para Mafra, Évora e Lisboa", Edição Elo, Lisboa - Mafra, 1990
- ¹⁵⁹Idem, ibidem, nota 37, p. 162
- ¹⁶⁰O Padre Faria deu a informação sobre este documento da Biblioteca da Ajuda (49 - VIII - 40, fl. 263 v) ao aluno do 4º ano da E.S.B.A.L., Nuno Barbadinho, que realizou um trabalho monográfico sobre a Igreja de Nossa Senhora da Porciúncula dos Barbadinhos Italianos, no âmbito da cadeira de História da Arte Portuguesa, ano de 1987, ao qual devemos agradecer a cedência da informação.
- ¹⁶¹Ver anexo documental VI.10
- ¹⁶²Pier Paolo Quieto, op. cit., p. 147
- ¹⁶³Idem, ibidem; a carta é totalmente transcrita na nota 51, pp. 163-164
- ¹⁶⁴Idem, ibidem, pp. 149-151
- ¹⁶⁵Idem, ibidem, p. 150; nota 52, pp. 164-165
- ¹⁶⁶Guida alla Mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, op. cit., nº 49, Agostino Masucci
- ¹⁶⁷Cyrillo Volkmar Machado, Colecção de Memórias, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 85
- ¹⁶⁸Ver nota 117
- ¹⁶⁹Pier Paolo Quieto, op. cit., p. 140
- ¹⁷⁰Idem, ibidem, nota 39, p. 162
- ¹⁷¹Idem, ibidem
- ¹⁷²Idem, ibidem, p. 140
- ¹⁷³Idem, ibidem, pp. 140-141
- ¹⁷⁴Guida alla Mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, op. cit., 1740 - Lisbona - Pittura e scultura e nº 49 - Agostino Masucci
- ¹⁷⁵José Soares da Silva, Gazeta em forma de carta (Anos de 1701 a 1716), Cód. 512 da B. N. de Lxª, 31 de Julho de 1713; ver anexo documental VI.1
- ¹⁷⁶Folheto de Lisboa de 4 de Março de 1741 (B. P. de Évora); ver anexo documental VI.1

- 177 Folheto de Lisboa de 25 de Março de 1741; ver anexo documental VI.1
- 178 Sousa Viterbo afirma a propósito de Carlos Mardel: "Diz Volkmar Machado que elle era natural de Hungria, tradição ... que julgamos, se não destituída em absoluto de verdade, pelo menos sujeita a um coeficiente de correcção..." in Dicionário de Architectos, III vol. p. 367
- 179 Fonseca Mendes refere um documento de habilitação para a Ordem de Cristo, de João Baptista Mardel, datado de 1761, que o mostra como filho legítimo do tenente coronel Carlos Mardel e sua primeira mulher Margarida o Heef, sendo "natural o Pay do Reino de Hungria e a may natural de Herlanda cidade de Dublin" in Lisboa e os curiosos fastos do seu porto, 1951, pp. 89-91
- 180 Folheto de Lisboa de 15 de Abril de 1741; ver anexo documental VI.1
- 181 Folheto de Lisboa de 10 de Fevereiro de 1742; ver anexo documental VI.1
- 182 Folheto de Lisboa, de 24 de Março de 1742 (B. P. de Évora); ver anexo documental VI.1
- 183 Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., Tomo XI, pp. 303-304
- 184 Mercúrio de Lisboa, de 17 de Julho de 1745; ver anexo documental VI.1
- 185 ibidem, 26 de Novembro de 1746; ver anexo documental VI.1
- 186 Fr. Cláudio da Conceição, op. cit.
- 187 Júlio de Castilho, Lisboa Antiga, Bairros Orientais, vol. V, S. Ind. da C. M. Lxã, 1936
- 188 Folheto de Lisboa de 12 de Janeiro de 1743; ver anexo documental VI.4
- 189 Cyrillo Volkmar Machado, Colecção de Memórias, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 144
- 190 José Meco, O Pintor de Azulejos Manuel dos Santos. Definição e análise da obra, Lisboa, 1980, pp. 52-55
- 191 Idem, ibidem, p. 52
- 192 Irisalva Moita, "Igreja e Mosteiro de S. Vicente de Fora" in Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa, Lisboa, tomo 2º, Junta Distrital de Lisboa, 1975
- 193 José Meco, O Azulejo em Portugal, Publicações Alfa, Lisboa, 1989, p. 181
- 194 Idem, ibidem, p. 180
- 195 Irisalva Moita, op. cit., p. 172
- 196 Cyrillo Volkmar Machado, op. cit., p. 213
- 197 Folheto de Lisboa de 2 de Dezembro de 1741; ver anexo documental VI.5
- 198 Frey Lucas de Santa Catharina, História de S. Domingos, vol. V, Lisboa, 1866
- 199 João Bautista de Castro, op. cit., vol. III, p. 311
- 200 Ver subcapítulo referente a Mafra.
- 201 Robert C. Smith, João Frederico Ludovice, an Eighteenth Century Architect in Portugal" in The Art Bulletin, 1936, p. 335
- 202 Idem, ibidem, p. 368
- 203 Idem, ibidem, p. 369
- 204 João Bautista de Castro, op. cit.

- 205 Júlio de Castilho, Lisboa antiga, op. cit., vol. VIII, pp. 32-35
- 206 Cyrillo Volkmar Machado, Colleccão de Memorias, op. cit., p. 61
- 207 Idem, ibidem, p. 61
- 208 Júlio de Castilho, op. cit., p. 33
- 209 Cyrillo Volkmar Machado, op. cit., p. 61
- 210 Júlio de Castilho, op. cit., p. 35
- 211 Francisco Xavier da Silva, Elogio Funebre...; ver anexo documental XI; Luis Gonzaga Pereira, "Santo António da Convalescença" in op. cit.
- 212 Mercúrio de Lisboa, de 25 de Novembro de 1747; ver anexo documental VI; Francisco Xavier da Silva, op. cit.; ver anexo documental XI
- 213 Francisco Xavier da Silva, op. cit.; Luis Gonzaga Pereira, "Santa Rita de Cássia" in op. cit.
- 214 Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., tomo XI; ver anexo documental XI
- 215 Mercúrio de Lisboa de 20 de Junho de 1750; ver anexo documental VI
- 216 Mercúrio de Lisboa de 7 de Março de 1750; ver anexo documental VI.6; notícia confirmada por Francisco Xavier da Silva e Fr. Cláudio da Conceição, op. cit.; ver anexo documental XI
- 217 Francisco Xavier da Silva, op. cit.; ver anexo documental XI
- 218 Folheto de Lisboa de 29 de Abril de 1741 e de 7 de Julho de 1742 e Mercúrio de Lisboa de 5 de Julho de 1749; ver anexo documental VI.2
- 219 Folheto de Lisboa de 28 de Julho de 1742; Francisco Xavier da Silva, op. cit.; ver anexo documental VI.2 e XI
- 220 Mercúrio de Lisboa de 30 de Agosto de 1749; ver anexo documental VI.9
- 221 Mercúrio de Lisboa de 13 de Dezembro de 1749; ver anexo documental VI.9
- 222 J. Ribeiro Guimarães, Sumário de Vária História, vol. I, Em casa de Rolland & Semiond, 1872; José Estevam, "Incendios em Lisboa nos seculos XVII e XVIII" in Revista Municipal, nº 58, 3º trimestre, Lisboa, 1953, pp. 66-67; Luis Silveira, "Algumas memorias..." in Congresso do Mundo Português, Lisboa, 1940, vol. VIII, pp. 71-91; ver anexo documental VII
- 223 Mercúrio de Lisboa de 12 de Setembro de 1750; ver anexo documental VII
- 224 Joaquim Rasteiro, "Notícias archeológicas da Peninsula da Arrábida" in O Archeologo Português, vol. VIII, Janeiro e Fevereiro de 1897, nº 1 e 2, p. 29 (artigo escrito em 1894)
- 225 Francisco Xavier da Silva, op. cit.; ver anexo documental XII
- 226 Francisco Xavier da Silva, op. cit.
- 227 Folheto de Lisboa de 26 de Março de 1740 (notícia de Santarém de 24 de Março); ver anexo documental VI.7
- 228 Mercúrio de Lisboa de 5 de Agosto de 1747 (notícia de Santarém de 3 de Agosto); ver anexo documental VI.7

²²⁹Francisco Xavier da Silva, op. cit.; ver anexo documental

²³⁰Mercúrio de Lisboa de 21 de Junho de 1749; ver anexo documental VI.7

²³¹Francisco Xavier da Silva e Frei Cláudio da Conceição, op. cit.; ver anexo documental XI

Paços da Casa de Bragança

No capítulo da arquitectura civil, mereceram o especial interesse de D. João V os Paços da Casa de Bragança, em Lisboa e Vila Viçosa, para além das já referidas obras nos Palácios reais.

Infelizmente, os Paços da Casa de Bragança em Lisboa desapareceram com o Terramoto. É significativo, no entanto, que os seus panegiristas afirmem que D. João V "edificou ao moderno" o Paço da Casa de Bragança¹. Este Paço de Lisboa ficava no local actualmente delimitado pelas ruas António Maria Cardoso e Vítor Cordon e era edifício do século XVI². Nele se reunia a Academia Real de História, igualmente criada por D. João V, em 1720. Segundo Júlio de Castilho, as obras tinham começado alguns anos antes, em 5 de Janeiro de 1712. O rei mandou também "adornar uma sala no paço ... a fim-de se celebrar aí ... a conferência académica inaugural"³.

O Paço dos duques de Bragança, à altura do Terramoto, e de acordo com o mesmo Júlio de Castilho, "apresentava um frontispício para a rua então chamada do Tesouro (e também do Picadeiro), com o comprimento de cinquenta e duas varas e tanto até ao Arco do Tesouro (57m), e trinta e cinco varas nos dois extremos (38,5m); mas no meio tinha de fundo quarenta varas (44m), e, na extremidade meridional do mesmo palácio, da banda do dito Arco, avançava o cunhal direito do frontispício ressaído para fora sobre dois cantos rectangulares, dos quais o primeiro media de

frente sete varas sobre cinco de fundo (7,7m x 5,5m), e o segundo seis varas sobre quatro (6,6m x 4,4m). Constituía esse frontispício a banda oriental do Palácio; e o seu oposto paralelo formava pois o lado ocidental; e o outro, cuja face olhava para o sul, onde verdejava um pequeno jardim estreito, segundo permitia a figura da ribanceira que sustentava o edifício, isto é, uma parte paralela à frente, media treze varas sobre cinco (14,3m x 5,5m); e a outra, formando ângulo muito agudo com esta frente, tinha de comprimento vinte e três varas (25,3m). Tinha o palácio lojas, sótãos e dois andares, e partia totalmente sobre si com paredes próprias a todos os quatro quadrantes"⁴.

Precisa quanto às dimensões, esta descrição não nos dá quaisquer elementos estilísticos sobre o palácio, de que as vistas de Lisboa anteriores ao Terramoto, como uma vista inglesa onde este palácio vem indicado com o número 24 e a legenda *House of Bragança of King's Treasury* não nos permitem detectar nada de joanino nesta edificação.

Em relação ao Paço de Vila Viçosa, a situação é diferente e foi bastante grande o interesse real por esta peça do património dos duques de Bragança, o qual remonta ao ano de 1716, quando, em Outubro, o rei se dirigiu a Vila Viçosa, em companhia de seu irmão, o infante D. António, a fim de pagar uma promessa à Imaculada Conceição⁵. Nessa altura, o palácio não só se encontrava incompleto, pois o terceiro piso tinha ficado em metade durante as obras de D. Teodósio⁶, mas apresentava-se muito desguarnecido do ponto

de vista do mobiliário e da decoração, na medida em que parte do seu recheio tinha sido transferido para o Paço da Ribeira depois da aclamação de D. João IV⁷.

José Teixeira entende que as obras que levaram ao acabamento do terceiro piso da ordem coríntia se iniciaram logo em 1712⁸, mas o essencial deve ter sido decidido entre 1716 e 1728, já que em 1729, por ocasião da «troca do Caia», o rei e toda a sua comitiva, incluindo a recém-casada princesa D. Mariana Vitória, passaram aí quase três semanas, divertindo-se especialmente com caçadas.

Túlio Espanca cita o mestre de cantaria das obras do Paço, José de Oliveira, activo em 1722 e que os documentos levam a crer seria um profissional estabelecido em Évora. Para aquele investigador, foi ele que acabou a "segunda galeria da fachada, que corria de Sul para o Norte", o que implicou a demolição da "fachada manuelina do Paço Velho do duque D. Jaime"⁹.

Em 1 de Abril de 1728, foi lavrado em Lisboa um contrato pelo qual os empreiteiros Manuel de Sousa, António Gonçalves e António da Rocha arrematavam as obras da cozinha nova e seus anexos, cocheiras e cavalariças, para o que se associavam a técnicos de Vila Viçosa, o pedreiro Manuel da Costa Negreiro¹⁰ e os carpinteiros Manuel Pinheiro, António da Silva, Francisco Gonçalves, José Correia e António Henrique¹¹.

A cozinha compreende três divisões interligadas, separadas por arcos de molduras recortadas em mármore local.

Resultou da transformação de outra anterior, que tinha duas chaminés cónicas, idênticas às do Paço de Sintra e truncadas no século XVIII¹². Esta cozinha possui ainda uma notável colecção de utensílios em cobre e ferro. Pressupõe-se que a ampliação da cozinha teria precisamente em vista a permanência da Corte nos inícios de 1729.

Outro aspecto da campanha de obras joanina foi a ampliação da capela, que compreendeu o "acrescento da nova ala no sentido do comprimento (34,5 x 6 metros), a definição de uma capela lateral e sacristia, a portada que dá acesso à Clastra e ... o levantamento da Torre Sineira"¹³.

A parte joanina da capela corresponde à que é coberta por abóbada de berço abatido com penetrações, onde surgem as janelas. Esta reforma compreende igualmente os quatro altares laterais e a reforma das tribunas e do coro¹⁴.

Os quatro altares conservam ainda os respectivos retábulos. Segundo a recente obra de Pier Paolo Quieto¹⁵, os primeiros dois quadros à direita do altar-mor, ou foram adquiridos "no mercado de antiguidades daquela época" ou já existiam e foram recolocados durante as obras. O primeiro representa um «Cristo escarnecido», de escola bolonhesa, segundo aquele investigador italiano¹⁶, enquanto Túlio Espanca o considerava de Quillard e, no catálogo integrado na recente monografia sobre o palácio, se refere apenas uma «Flagelação de Jesus» de escola portuguesa do século XVIII¹⁷, classificação que não nos surpreende, se

considerarmos a influência da pintura italiana da Escola dos Carracci na pintura portuguesa do século XVIII.

O segundo quadro não oferece dúvidas, já que está assinado e datado de 1633; trata-se da obra de Matteo Rosselli, «Jesus e a Samaritana junto ao poço»¹⁸.

Do lado oposto, encontra-se um «Martírio de S. Lourenço», que Pier Paolo Quieto considera "de clara formulação e Escola Romana do século XVIII"¹⁹, enquanto Túlio Espanca o identifica como obra espanhola ou italiana do século XVII, e, na monografia do palácio é também catalogado como obra portuguesa do século XVIII²⁰, o que poderá mais uma vez indicar a filiação da nossa arte do século XVIII nos mestres italianos, se não é de facto um original italiano.

Outra obra sobre a qual existem divergências, é a «Aparição da Virgem a S. Domingos de Gusmão», tradicionalmente atribuída por Túlio Espanca - atribuição confirmada por José Teixeira - a Carlo Maratta, e datável de finais do século XVII²¹, enquanto Pier Paolo Quieto a considera do seu continuador Agostinho Masucci, já que, apesar da aproximação que se pode fazer à «Aparição da Virgem a S. Filipe Néri» de Maratta, que está na Galeria Pitti, mostra "um gosto pela cor completamente renovado", "o dado moderno do colorir afável", uma das razões que terá levado D. João V a ter acentuada preferência por este mestre italiano²².

Existe ainda, na Sala dos Paramentos, um outro quadro que tem sido atribuído a Maratta, a «Aparição do Anjo a S. Mateus»²³ e que Pier Paolo Quieto considera igualmente de Masucci, de cerca de 1725²⁴, "pintado presumivelmente alguns anos depois de se ter dedicado ao retábulo para a Capela"²⁵. Só de facto os documentos poderão esclarecer devidamente esta questão, dada a indiscutível proximidade dos dois mestres, mais acentuada ainda nos inícios da carreira de Masucci.

A capela do Santíssimo Sacramento, coberta igualmente por abóbada de berço com penetrações, é decorada a mármore de diferentes cores. Neste sector poder-se-ão encontrar, segundo José Teixeira, influências de Ludovice, que por aqueles anos trabalhava na capela-mor da Sé de Évora²⁶. É o que acontece na moldura do retábulo do altar da Trindade, no arco de entrada na sacristia, ou na composição do lavabo.

Na porta que dá acesso ao claustro, possivelmente ainda do tempo de D. Teodósio, foi acrescentado um frontão segmentar interrompido, em cujo tímpano se vêem as armas reais, envolvidas por concheados, palmas e ramos de sobreiro, com certas notas de assimetria, que apontam para o rococó. Esta porta passou a funcionar, no tempo de D. João V, como porta principal²⁷.

A torre sineira surge "na projecção dos corpos da sacristia e Casa do Tesouro ao norte"²⁸. É uma torre de secção quadrangular, dividida em dois andares por uma

cornija, tendo sob esta o relógio e acima as aberturas para os sinos, em arco de volta perfeita. O coroamento é feito por uma cúpula bulbosa. Esta torre apresenta características muito semelhantes a outras construídas no século XVIII, ligadas a igrejas paroquiais, nomeadamente na zona envolvente do convento de Mafra (Terrugem, S. João das Lampas), sendo por isso menos elaborada do que outras torres que nos surgem ligadas a fundações reais, como por exemplo a do palácio das Necessidades, carácter de simplicidade que se poderá justificar pelo recurso a artífices locais. Os sinos foram fundidos em 1746 por José de Sollas, tendo um a data de 1748, pelo que nesta altura a torre estaria acabada²⁹.

Túlio Espanca considera também do período joanino "grande parte das pinturas murais que adornam as Salas principais", sabendo-se que um dos pintores então activo era António Inácio, que faleceu a 12 de Janeiro de 1729, quando se desmoronou o andaime em que pintava o tecto de um salão³⁰.

De todas essas decorações, destacam-se, sem dúvida, as da Sala dos Tudescos, às quais já nos referimos no capítulo em que tratámos o retrato de Corte.

Estes painéis, representando os duques de Bragança, desde D. João I até ao príncipe D. José, eram tradicionalmente atribuídos a Pierre Antoine Quillard³¹, considerado um dos melhores pintores presentes na Corte de Lisboa e que teve o título de pintor régio, até que Ayres de Carvalho repôs a verdade, depois confirmada pelas

assinaturas existentes nos retratos do Condestável D. Nuno Álvares Pereira, 2º duque, e no de D. Maria Bárbara e seu irmão D. Pedro, filhos de D. João V: trata-se de facto, de obra do retratista Domenico Duprà, que se encontrava em Portugal desde 1718 e realizou vários retratos da família real³².

A obra da Sala dos Tudescos é um tanto desigual, dado que para a série dos primeiros oito duques Duprà limitar-se-ia a seguir "modelos preexistentes", para outros utilizou "modelos iconográficos dispersos, inclusive os de gravuras" e só D. João V e seus filhos puderam ser pintados a partir de modelos vivos³³.

Em nossa opinião, é a partir do retrato de D. Pedro II que o estilo do pintor se revela, sobretudo nos enquadramentos, dado que a figura real é ainda um tanto rígida. Magnífico, como retrato de corte, é também o da princesa D. Isabel Josefa, com o seu enquadramento de gosto barroco, a magnífica qualidade dos tecidos, a cadeira de talha e o convencional cãozinho, aspectos que o fazem emparceirar com alguns dos bons retratos joaninos. É, na verdade, no conjunto de retratos de D. João V e de seus filhos, a infanta D. Maria Bárbara com D. Pedro, e o de D. José, a que já nos referimos no capítulo dedicado ao retrato de Corte, que o mérito do pintor melhor se revela.

Outro aspecto importante da campanha de obras joanina é a que se refere às novas cavalariaças. Essas obras, que já se faziam em 1722, sob direcção do já referido José

de Oliveira, tiveram incremento substancial nas vésperas da jornada do Caia. Pela escritura lavrada a 1 de Abril de 1728, que acima referimos, sabe-se que as novas obras abrangiam, além da cozinha e seus anexos, "as cocheiras para mais de 250 carruagens, e com capacidade para cima de 2000 cavalgadas (além das que já estavam feitas), cento e tantos bufetes e 50 estrados para camas e mesas de estado"³⁴.

A estrebaria principal e a mais vasta foi iniciada no tempo de D. João V, mas só terminada no de D. José: "distribui-se por três naves de treze tramos de arcadas redondas (antigamente de 14 tramos), de alvenaria, suportadas por pilares de chanfros", com cobertura refeita depois do incêndio que destruiu parcialmente o edifício no século XIX³⁵.

A outra Cavalaria real, que lhe é paralela, é também obra de D. João V: "pavilhão oblongo, cunhado e cintado de mármore branco da região, tem escadas frontais e portadas da mesma pedra, rasgadas axialmente"³⁶. Tinha inicialmente dois andares, o segundo para guardar palhas e cevada, mas este foi eliminado já no século XX. O interior é de três naves rectangulares cobertas por abóbadas de penetrações e suportadas por pilares de mármore, num total de quinze tramos.

A Cocheira Real é também obra de D. João V, de planta rectangular, com três grandes portões, com as vergas em mármore branco. Interiormente, compreende três naves

cobertas por abóbada de berço; é aqui que está exposto o conjunto de coches e outras viaturas da Casa de Bragança³⁷.

Se é verdade que algumas das obras joaninas se completaram no reinado de D. José, o «Folheto de Lisboa» de 1 de Outubro de 1740 informa que o Paço de Vila Viçosa "se acha reformado de pinturas, e mais reparos", pronto a receber a família real. E acrescenta que desde 1729, D. João V mandou reformar a Capela, mandando demolir a antiga torre e construir outra onde se colocaram sinos "que tocam por carrilham, e hum relógio de quatro mostradores...". Além disso, foi acrescentada uma capela para o Santíssimo Sacramento, foram mandados cantores da Corte e estabeleceu-se no Paço um Colégio de Meninos do Coro³⁸.

Esta notícia antecipa nalguns anos a construção da torre, que se julgaria pronta só por 1746, mas confirma o essencial das obras joaninas.

Sabe-se também que o monarca se interessou pela Tapada Real de Vila Viçosa, "anexando mais propriedades" e integrando "no prédio rústico outras que já pertenciam à casa ducal mas ficavam no exterior da parte vedada, como o pinhal de S. Jerónimo³⁹.

D. João V dotou igualmente a Capela Real com um magnífico tesouro, de que faziam parte castiçais de prata para os altares, uma banqueta para o altar-mor, cálices de prata dourada, uma cruz processional, custódias, salvas, galhetas e quatro bustos dos evangelistas, também de prata⁴⁰.

A tribuna real conserva um retábulo de talha dourada e algumas esculturas, também de madeira dourada, entre as quais um «S. João Evangelista», feito em Roma e oferecido a D. João V por Bento XIV⁴¹, inexplicavelmente considerado obra portuguesa na monografia do palácio⁴². O órgão existente na tribuna do Coreto foi também oferecido por D. João V⁴³. Da época joanina restam ainda os tocheiros de talha dourada, as credências e os tamboretas ao gosto rococó e o faldistório joanino⁴⁴.

O interesse de D. João V por Vila Viçosa estendeu-se ainda à igreja de Santo Agostinho, à qual ofereceu a banqueta completa de prata, as lâmpadas dos altares do santuário e transepto e um sino datado de 1746, que se fundiu no próprio dia dos anos de D. João V⁴⁵.

O monarca protegeu também o Colégio dos Moços do Coro ou Seminário dos Santos Reis Magos, que se instalaram em 1735 no andar alto do Paço⁴⁶.

Também sofreu alterações, a partir de 1743, o Paço dos Bispos Deões da Capela Real, que sofreu obras fundamentais, que lhe modificaram a estrutura quinhentista. Os mesmos deões foram elevados à dignidade de sagração episcopal pelo papa Bento XIV, a pedido de D. João V⁴⁷.

A fachada actual pertence à reforma joanina, sendo um pavilhão rectangular de dois pisos, com janelas de peitoril no inferior e sete balcões de sacada no andar nobre. A portada principal, associada ao janelão superior, com molduras duplas, mostra um gosto da arquitectura

tradicional portuguesa. Da reforma setecentista resta apenas uma sala rectangular de dois tramos cobertos por abóbadas de arestas, assentes em coluna central de mármore branco.

É pois todo um conjunto de obras arquitectónicas, pictóricas e decorativas que nos dão uma perspectiva do interesse de D. João V por uma das casas do seu património, usada sobretudo para caçadas, e particularmente na já referida troca do Caia, ou seja, quando do duplo casamento de D. Maria Bárbara e do príncipe herdeiro D. José.

Mecenato real nos Açores

No que se refere às regiões colonizadas pelos portugueses, ainda não estão inventariadas as obras de arte devidas à acção dos portugueses e, em particular, ao mecenato régio; estudos levados a cabo mais recentemente e que se continuam até ao presente, contribuem para o seu esclarecimento, mas ainda são escassas as revelações respeitantes quer às Ilhas do Atlântico quer ao Oriente, zona onde se sabe existir um notável conjunto de retábulos de talha pertencentes à época joanina, embora não inseríveis nas categorias usadas na metrópole para os classificar⁴⁸. Estamos, no entanto, em crer de que futuramente esses estudos se desenvolverão e se virão a encontrar provas concretas do mecenato real nesses territórios.

Entre os trabalhos já efectuados, é de referir o que foi realizado no âmbito de uma dissertação de mestrado, sobre a arquitectura religiosa de Ponta Delgada⁴⁹. Pelos documentos nele revelados, sabemos que D. João V contribuiu para algumas obras que se fizeram na Igreja Matriz de S. Sebastião. A Sacristia estava em construção entre 1686 e 1714, mas, quando em 1722, o licenciado José Jácome da Costa passou a vigário da Matriz, considerou a sacristia incapaz, possuindo apenas alguns ornamentos velhos. Por esse motivo, "... fes de novo a d.ª sacristia e ornamentos novos que Sua Mag.^{de} foi servido dar pellos Provedores da Fazenda que a esta Illa vierão..."⁵⁰. Documento de 1726, da visitaçãõ à referida igreja, informa-nos que a sacristia já se

encontrava quase pronta, apenas lhe faltando "forrar e pintar o arco da capela, assim como o tecto, e o guarnecimento interior de azulejos"⁵¹.

Em relação à ornamentação da igreja, concedera ainda D. Pedro II "um conto de reis para aquisição de paramentos", mas o visitador, em Dezembro de 1707, acusa o vigário de incúria, pois nada fizera para concretizar tal necessidade da Igreja⁵².

Outra igreja de Ponta Delgada foi reconstruída na época joanina: a paroquial de S. Pedro. Foi o vigário João de Sousa Vasconcelos que comunicou ao Conselho da Fazenda Real a ameaça de "... total ruína..."⁵³. Pedia ao mesmo tempo que D. João V mandasse fazer o corpo da mesma igreja à custa da Fazenda⁵⁴.

A resposta, dada pelo Marquês de Alegrete, em nome do rei, ordenava ao Procurador da Fazenda das Ilhas dos Açores que procedesse "promptamente à reedificação do corpo da ditta igreja fazendo-se com proporção a capella mór e sanchristia para ficar tudo servido..."⁵⁵. Foi também ordenado que se fizesse o orçamento para a obra de pedra e carpintaria, com a maior economia e obrigação de se utilizarem na nova igreja os materiais que se pudessem aproveitar da anterior. A despesa correria "... pelas sobras da Feitoria e Alfandega da dita ilha de S. Miguel..."⁵⁶.

Na capela-mor não se tocou, porque esta havia sido objecto de reparações desde 1707, sendo o retábulo colocado em 1716 e dourado em 1732. Em 1738 já a imagem de S. Pedro

fora colocada no seu lugar. O corpo da velha igreja foi entretanto deitado abaixo em Maio de 1737, tendo-se as obras prolongado para além de 1743, mas estando, no entanto, terminadas no essencial, em 1748⁵⁷.

Esta nave, cujo autor se desconhece, é de planta oitavada, como outras igrejas que se fizeram no continente durante o reinado joanino, nomeadamente a do Menino Deus, em Lisboa, e a de S. João Baptista em Campo Maior, ambas sob patrocínio régio. Por esse motivo, Nestor de Sousa integra-a na arquitectura continental. É porém, de salientar que, enquanto as igrejas do continente, de modo geral, escondem exteriormente a sua composição interna, em S. Pedro de Ponta Delgada o plano revela-se exteriormente, aparecendo a torre recuada, enquanto a fachada avança, de modo que o portal se insere na face estreita do octógono. Esta solução é mais marcadamente barroca do que as continentais, pela movimentação conseguida e aproxima-se de soluções que surgem noutra zona do espaço atlântico português - o Brasil.

Ainda em 1709, um alvará régio concede às religiosas de Nossa Senhora da Conceição de Ponta Delgada "hua Capela feita a minha Custa", "principiada amais de cem annos" e que "se achava muito arroinada"⁵⁸. Tratava-se da capela, sítio e pedra da igreja de Santa Clara - S. José, que serviria às ditas religiosas para aumentarem o seu Convento; em contrapartida, os fregueses da igreja passariam a ser recebidos na igreja conventual⁵⁹.

O alargamento deste estudo a outras ilhas dos Açores poderá vir a revelar outras intervenções de D. João V neste arquipélago⁶⁰.

Mecenato Real no Brasil

O Brasil assistiu a um certo desenvolvimento durante o reinado de D. João V, particularmente em consequência da descoberta das minas de ouro e diamantes que levaram a uma concentração populacional numa zona anteriormente quase deserta. Assim, da Capitania Geral de S. Paulo destacou-se, em 1720, a capitania de Minas Gerais; em 1744, as de Goiás e Mato Grosso.

A partir de 1720, houve uma concentração populacional no Sudeste do Estado de Minas, onde tinham começado a surgir cidades desde 1711, como Nossa Senhora do Carmo (Mariana), Vila Rica (Ouro Preto) e Vila Real de Nossa Senhora da Conceição de Sabará; em 1713, surge S. João del Rei e, em 1714, Vila Nova da Rainha (Caeté)⁶¹. Vila Rica foi sede de governo e Mariana tornou-se em 1745 sede de bispado.

A igreja do Brasil encontrava-se sob a dependência directa do Rei, por intermédio da Ordem de Cristo, da qual ele era o Grão Mestre⁶². Assim, D. João V criou novas Sés, nomeadamente a de Grão Pará, em 1720; a do Maranhão, em 1739; e as de Mariana e S. Paulo, em 1745, às quais o rei ofereceu magníficas alfaias de prata, imagens e paramentos⁶³.

Assim, foi a pedido de D. João V que o Papa Clemente XI, pela Bula *Copiosus in misericordia*, de 4 de Março de 1719, criou um bispado com sede na cidade de Santa Maria de Belém e constituído pelos territórios vizinhos que foram desmembrados da diocese do Maranhão⁶⁴. O primeiro bispo, D.

Frei Bartolomeu do Pilar, chegou à nova diocese a 29 de Agosto de 1724⁶⁵.

A instituição de sedes de bispado não se traduziu, no entanto, na construção de novos edifícios adequados a estas funções. Mas a cidade do Pará veio a desenvolver-se na segunda metade do século XVIII, sob o governo do irmão do Marquês de Pombal, Francisco Xavier de Mendonça Furtado. Assim, embora a construção da catedral fosse começada ainda no final do reinado de D. João V, em 1748, de facto a Sé de Nossa Senhora da Graça deve muito a Antonio Giuseppe Landi, arquitecto da escola de Bolonha, discípulo de Ferdinando Galli Bibiena, que chegou a Belém em 1753, tendo desenhado o altar-mor - depois substituído no século XIX⁶⁶ - e construído a fachada⁶⁷.

Também no Rio de Janeiro, diocese que tinha sido criada por Inocêncio XI em 1676, foi elevada a catedral a igreja paroquial de S. Sebastião⁶⁸, mas as obras da nova catedral, iniciaram-se muito mais tarde.

Na verdade, é complexa a situação da catedral do Rio de Janeiro. Sem autorização real, o Cabido instalou-se na Igreja de Santa Cruz dos Militares e depois transferiu-se para a igreja do Rosário e de S. Benedito, de negros, onde permaneceria 62 anos. Logo em 1738-39 cartas de D. João V para o Governador do Rio mostram ter o rei ordenado a escolha de um local apropriado para a edificação da nova catedral⁶⁹.

O Governador, General Gomes Freire de Andrade, mostrou-se desinteressado pela nova catedral e, em contrapartida, apoiava o Convento de Santa Teresa, o que mostra que a administração local sabotou a ordem régia.

Mesmo assim, enviou-se para Portugal um projecto do engenheiro militar José Fernandes Pinto Alpoim, que não foi aceite pelo rei D. João V, que encomendou outro projecto ao sargento-mor Carlos Mardel⁷⁰.

Em 1747 foi finalmente escolhido o terreno para a nova Catedral, mas o projecto de Mardel foi alterado por envolver despesas consideráveis. A primeira pedra só foi lançada em 1749, mas logo em 1752 os trabalhos foram interrompidos, por morte de D. João V e pelo facto de o Tesouro Real não subvencionar a obra, que só seria retomada em 1796, para ser de novo interrompida em 1797⁷¹; consequentemente já não se enquadra no período joanino, valendo apenas a intenção do rei de a concretizar e de ter encomendado um projecto a um dos seus mais notáveis arquitectos, Carlos Mardel.

Quanto a S. Paulo, foi uma das dioceses que se desmembrou do Rio de Janeiro, pela Bula *Candor lucis aeterna* de 6 de Dezembro de 1745, de Bento XIV⁷². A igreja de S. Paulo foi elevada a catedral sob a invocação de Nossa Senhora da Assunção e S. Paulo⁷³. Mas as igrejas barrocas da cidade de S. Paulo duraram pouco mais de um século, vindo a ser demolidas, como aconteceu com a Sé, a igreja da Misericórdia e muitas outras que não cabe aqui citar⁷⁴.

Sabe-se que eram decoradas com retábulos barrocos, alguns dos quais subsistiram, como é o caso de um dos altares da Sé, que se conserva na igreja da Boa Morte⁷⁵.

A verdade é que a cidade de S. Paulo atravessou uma "fase negativa" nas três primeiras décadas do século XVIII, "com a debandada de todos os homens válidos de S. Paulo para as minas de ouro..."⁷⁶. Só os Jesuítas, desinteressados da corrida ao ouro, iniciaram a construção de retábulos com características eruditas, na igreja do Embu, que datava do final do século XVII (altares laterais - 1720; altar-mor - 1735). Este tipo de decoração terá continuidade apenas a partir dos anos quarenta do século XVIII, com o aparecimento de homens enriquecidos na mineração, mas os seus autores serão originários da Metrópole⁷⁷.

A Sé de Mariana foi outra das que se desmembrou do Rio de Janeiro, em 1745⁷⁸. Foi a igreja de Santa Maria do Carmelo elevada a catedral sob a invocação de Nossa Senhora da Assunção, tendo sido inaugurada depois da posse do primeiro bispo, D. Fr. Manuel da Cruz, em 1747⁷⁹.

A construção da igreja paroquial estava então em curso. Ela surgiu no local onde se encontravam sucessivamente duas capelas de bandeirantes, a partir de 1712⁸⁰. Esta igreja veio também a beneficiar das riquezas acumuladas na região de Minas⁸¹.

Trata-se de uma igreja de três naves com transepto inscrito⁸². Importante é a decoração do corpo da igreja, revestido a *boiserie*, toda pintada de branco e acentuada com

filetes dourados, simulando uma colossal ordem toscana, com pilastras e entablamentos com numerosos ressaltos que formam uma forte saliência de gosto barroco. Nas naves laterais, as abóbadas de arestas são forradas de madeira. No cruzeiro, a decoração é mais rica, sendo utilizada a ordem compósita⁸³.

Toda esta decoração deve ser anterior a 1748, de acordo com uma referência que lhe é feita pelo Bispo nessa data. Ela integrar-se-á assim na primeira campanha de obras - ou seja, a construção de uma igreja paroquial - de que António Coelho da Fonseca foi o adjudicatário, em 1734, de acordo com documentos onde, contudo, não se explicita se foi ele o autor.

Segundo Germain Bazin, esta decoração filia-se na de outras igrejas da região de Minas, como António Dias (cerca de 1730) e constitui o primeiro esforço dos mestres de obras locais para fazer valer a arquitectura sobre o ornamento e impor a todo o interior do edifício uma ordenação monumental. De notar, no entanto, que esta é conseguida ainda através do trabalho dos entalhadores e, só na segunda metade do século XVIII, a madeira será substituída pela pedra⁸⁴.

Desta mesma campanha é a construção da fachada, que deve datar de cerca de 1735, e apresenta feição ainda maneirista, com o corpo central coroado por frontão triangular, entre duas torres não muito elevadas; os cunhais são sublinhados por pilastras toscanas e, o corpo central é animado por janelas, que iluminam o coro⁸⁵.

Quando da elevação da igreja a catedral, foi necessário dar ao santuário características que estivessem de acordo com a dignidade episcopal; assim a capela-mor foi ampliada e criaram-se no cruzeiro capelas laterais de maiores dimensões. O retábulo do altar-mor ainda se liga, contudo, aos inícios do reinado de D. João V, pois é de "estilo nacional", mas os do cruzeiro são já característicos do período joanino e de carácter monumental⁸⁶. De acentuar que os mesmos se encontram colocados de ângulo, o que altera o espaço interior da igreja no sentido de sugerir um plano oitavado, bem característico do barroco português e brasileiro.

Deve ser acentuado que estas construções foram inicialmente feitas em taipa e madeira, pelo que eram muito frágeis e sujeitas a transformações; só na segunda metade do século XVIII é que a pedra se generalizou⁸⁷.

Na Sé de Mariana, é ainda de referir o cadeiral, decorado com pinturas de influência oriental - chineses⁸⁸.

Quanto à diocese de S. Luis, que abrangia toda a província do Maranhão, foi desmembrada da diocese da Baía pela Bula *Super Universis* de 30 de Agosto de 1677; foi a igreja de Nossa Senhora da Vitória então elevada a catedral⁸⁹. A actual catedral é a antiga igreja jesuítica, que foi reconstruída entre 1690 e 1699, embora conservando a estrutura de nave única com capelas⁹⁰. Desta época, resta o retábulo da capela-mor, de estilo nacional.

Sabemos por Sousa Viterbo que o autor do projecto foi o capitão engenheiro Custódio Pereira, que tinha sido nomeado, em 1691, para a capitania do Maranhão; o mesmo investigador refere a existência, na Biblioteca Pública de Évora, de um manuscrito, o *Livro Grosso do Maranhão*, onde a fls. 560 v. "vem uma provisão ao governador d'aquella capitania, declarando-lhe não serem admissiveis as condições com que o capitão Manuel Monteiro de Carvalho se offerecia a tomar por sua conta a obra da nova igreja da Sé da cidade de S. Luiz; e manda se faça de novo á custa da fazenda real, na forma da planta que o tenente general engenheiro Custodio Pereira fez"⁹¹. Esta provisão é já do reinado de D. João V e tem a data de 1718.

Foi por ordem de D. João V, exarada em alvará de 17 de Abril de 1739, erecta a catedral, que o bispo D. Fr. Manuel da Cruz solenemente inaugurou em 21 de Novembro de 1745, data que deve corresponder à conclusão das obras.

Mecenato da Família Real

Para além das obras patrocinadas directamente pelo rei D. João V, outras dependeram da protecção de outros membros da família real, nomeadamente da Rainha D. Maria Ana de Áustria, como a igreja de S. João Nepomuceno ou a estátua do mesmo santo na ponte de Alcântara, a que já nos referimos⁹².

A lamentavelmente desaparecida igreja de S. João Nepomuceno foi construída para os Carmelitas Descalços Alemães, ordem fundada em Portugal, em 1708, para administração dos Sacramentos aos indivíduos de origem alemã, que acompanharam a Rainha D. Maria Ana de Áustria. Foi esta que lhes mandou edificar o Hospício e Igreja, que deve ter tido duas campanhas de obras, já que a «Gazeta de Lisboa» de 25 de Março de 1723 nos informa de que a Igreja, feita à custa da rainha e com Breve do Papa Clemente XI, foi benzida a 19 do mesmo mês⁹³. O edifício construído de emergência não deve ter satisfeito a rainha. Sabe-se que, entre 1716 e 1725, como adiante se dirá, a rainha tentou que o Infante D. Francisco lhe cedesse o Hospício da Carreira para os seus protegidos, sem o conseguir. Talvez por isso, anos mais tarde, na década de trinta, uma nova igreja estava em construção: F. L. Pereira de Sousa, que também atribui a igreja a Carlos Mardel, afirma que a obra se iniciou em 1737⁹⁴, enquanto Luis Gonzaga Pereira diz - certamente sem fundamentos - que a mesma "se ultimou em 1737"⁹⁵, já que o Padre João Baptista de Castro⁹⁶ e a mesma «Gazeta de Lisboa»

de 11 de Maio de 1741 voltam a referir a visita da Rainha e Princesas, que "assistiram à benção da Igreja que novamente fez edificar a mesma Senhora à honra do glorioso Martyr S. Joam Nepomuceno, e à gloriosa Santa Anna"⁹⁷.

É este novo projecto que foi atribuído por Cirilo a Carlos Mardel⁹⁸, chegado a Portugal pouco antes de 1733 e que, como originário do Império, é possível que tivesse a protecção da rainha austríaca. Desaparecida a igreja e na ausência de documentos é quase impossível provar essa atribuição. Outra hipótese aceitável é a de que a igreja fosse obra de Ludovice, também alemão e considerado em 1726 "um dos engenhos mais peritos em plantas... e quem desenhava todas as architecturas da Casa Real e suas pertenças"⁹⁹.

A igreja ainda se encontrava de pé em 1833, data da obra de Luis Gonzaga Pereira, conhecendo-se a sua fachada através de um desenho sumário de A. Pedroso, incluído na mesma obra¹⁰⁰. Segundo esse desenho, a fachada dividia-se em três panos, sendo os laterais mais baixos, de dois andares, definidos por uma ordem única de pilastras lisas, com capitéis de volutas (jónicos ou compósitos). A zona central, de carácter acentuadamente barroco, compreendia três andares, correspondendo os dois primeiros a uma porta e janelão associado, e o terceiro, enquadrado por aletas e coroado por um frontão, incluía um nicho, com a estátua do santo. No enfiamento das pilastras, estavam quatro fogaréus, sendo o frontão coroado por duas urnas e uma cruz ao centro.

Ainda segundo Gonzaga Pereira, a igreja era pequena - certamente por ser pouco numerosa a comunidade alemã residente em Lisboa - e de planta "quase quadrada" o que pode querer dizer um rectângulo de lados quase iguais, ou eventualmente, de ângulos cortados.

Na mesma igreja, na capela-mor do lado da Epístola, encontrava-se o mausoléu da Rainha, que viria a falecer a 14 de Agosto de 1754. A igreja foi demolida no século XIX, encontrando-se no local um edifício da Casa Pia, fundado em 1 de Janeiro de 1858, persistindo a sua memória apenas na toponímia do local. O que resta do mausoléu da Rainha, em estado bastante degradado, encontra-se no Museu Arqueológico do Carmo. Falta a arca tumular, que segundo notícia afixada no mesmo museu, acompanhando o desenho do túmulo, tinha a legenda: "MARIA . ANNA . / PORTUGALIAE REGINA . IOANNIS V . REGIS . VIDUA / OBIIT A MDCCLIV. XIV. AUG.". Subsistem os dois leões que suportavam a arca e o respectivo coroamento. Este é constituído por um frontão segmentar interrompido, enrolando-se em volutas, tendo ao centro a coroa real, suportada por dois anjinhos, e mais dois de cada lado, no extremo do frontão, segurando o da direita uma caveira, símbolo da morte. Estas esculturas são de Machado de Castro.

Deve-se também à iniciativa de D. Maria Ana a Igreja de S. João de Deus da Madalena, em Chaves, levantada por promessa sua, anteriormente a 1731, data que se encontra num dos sinos.

Os religiosos de S. João de Deus tinham-se instalado em Portugal em 1606, vindo para Chaves ainda nos inícios do século XVII, embora não se conheça a data exacta. O hospital militar para os soldados da praça já existia e tinha por antecedente um albergue para peregrinos de Compostela, mandado edificar por D. Mafalda, mulher de D. Afonso Henriques¹⁰¹.

Diz o Padre Luiz Cardoso: "No arabalde da Madalena tem hospital real em que servirão os soldados e offiçiaes que querem, dos regimentos de infantaria, e cavallaria da guarnição desta praça com assistencia de quatro, ou cinco Religiosos (com hum Prior) de S. João de DEOS, e as despesas são feitas á custa de S. Magestade e pagas pela vedoria geral desta Provincia"¹⁰².

São escassas as informações acerca da construção da igreja, sabendo-se que as obras foram lentas e absorveram grandes verbas, o que teria levado D. João V a enviar um emissário seu, para ver o andamento das obras. Dever-se-ia tal situação, sem dúvida, ao grande afastamento em relação à Corte e ao facto de esta igreja ser contemporânea da grande obra de Mafra, que concentrava as atenções reais.

Em 1834, com a extinção das Ordens religiosas, a igreja foi profanada, sendo transformada em oficina de carpintaria e a sacristia em armazém de madeira, vindo então a igreja a ser conhecida pelo nome do arrabalde em que ficava situada: igreja da Madalena.

Nada se conhece acerca do seu arquitecto, nem se sabe se o projecto terá sido enviado da Corte. Apresenta, no entanto, características comuns a algumas pequenas igrejas da primeira metade do século XVIII, escondendo a fachada plana uma planta octogonal que, aliás, é claramente visível na parte posterior, dado que a capela-mor, um corpo rectangular bastante profundo, é muito mais baixa que a nave da igreja.

A Madalena de Chaves, inicialmente projectada num largo, perde impacto pelas construções posteriores, que encaixaram a igreja numa rua estreita. Seria em função desse espaço primitivo que a fachada se desenvolveria em altura, destacando-se acima da cornija a elevada empena. Nela há a salientar o contraste, característico do barroco do Norte, entre as cantarias escuras de granito e o branco do reboco. A fachada divide-se em dois corpos, separados pela cornija; o corpo inferior possui pilastras almofadadas de estilo dórico, que o dividem em três panos. No central, abre-se o portal ladeado por duas ordens de pilastras sobrepostas, igualmente almofadadas e da ordem dórica, que se prolongam em pináculos escalonados. O friso dórico apresenta triglifos e métopas, sendo estas decoradas por flores de lis. O remate da porta é feito por um frontão segmentar interrompido, em que se encaixa o janelão superior, rematado por sua vez por um frontão curvo.

Nos panos laterais, duas janelas ovais, de cada lado da porta, e dois janelões idênticos ao central, mas

rematados por frontões triangulares, de acordo com um uso barroco da alternância de rectas e curvas.

As pilastras que acompanham toda a altura da fachada são completadas pelo entablamento, em que se destaca igualmente o friso, com triglifos e métopas com flores de lis. No seu prolongamento, urnas com pináculos, idênticas às que enquadram o janelão.

O segundo corpo, que dissimula a cúpula e lanternim da igreja, é constituído por um pano central em que se recortam em granito as armas reais sobre o fundo branco, sendo igualmente delimitado por pilastras dóricas almofadadas e entablamento em cujo friso se repetem os mesmos motivos. Enquadrando esta zona central, duas magníficas volutas - esquema que remonta à igreja maneirista do Gesù e que os Jesuítas trouxeram consigo - aqui desenvolvendo-se verticalmente num recorte acentuadamente barroco.

A parte central é rematada por um frontão segmentar interrompido, enquadrando uma custódia de granito ladeada por dois anjos, temática muito frequente no barroco. É nesta zona, curiosamente afastada do olhar do observador, que se concentra a decoração, assentando a custódia em grinaldas e florões. A custódia propriamente dita é de forma arquitectónica, com oito colunas que sustentam quatro arcos, tendo no interior a hóstia representada como símbolo solar, ao gosto barroco; no coroamento, um concheado recortado no

granito. Esta concentração da decoração na parte superior das igrejas é comum ao barroco da vizinha Galiza.

Apesar da fachada se desenvolver num plano, as cornijas salientes, cuja proeminência se acentua no coroamento das pilastras, cria um movimento de reentrância e saliência, curiosamente mais notório agora que a rua estreita nos obriga a uma visão em escorço.

Nas faces posterior e lateral, os ângulos são marcados por pilastras lisas, terminando em pináculos hexagonais.

No coroamento da cúpula, um lanternim de oito lados, em cada um dos quais se rasga uma janela de arco de volta perfeita. Repetindo a composição exterior da nave, nos ângulos surgem igualmente pilastras, culminando em pequenos pináculos, e, no remate do lanternim, um falso, de proporções reduzidas, criando um ritmo de sabor galego.

Interiormente, a diferença entre a fachada plana e a nave octogonal é resolvida por um vestíbulo.

A igreja é bastante simples do ponto de vista decorativo, havendo, em contrapartida, um contraste entre o espaço da nave que «se dilata» e o da capela-mor, muito profunda, que «se contrai».

A ligação entre os dois espaços é feita por um elevadíssimo arco de triunfo, assente em pilastras dóricas almofadadas e enquadrado, a meia altura pelos dois púlpitos octogonais, que assentam em mísulas decoradas com volutas e folhas.

As faces do octógono são limitadas por pilastras lisas, que sobem até à cornija na qual assenta a cúpula, e a ultrapassam prosseguindo até à abertura do lanternim e acentuando assim os gomos da mesma cúpula.

Em quatro das faces do octógono, vêem-se portas rectangulares, encimadas por tribunas de moldura rectangular com balaústres idênticos aos dos púlpitos. Nas outras duas faces, frente a frente, dois altares, encimados por janelões.

A forte iluminação da neve contrasta com a obscuridade da capela-mor e contribui para acentuar o contraste espacial existente, num efeito barroco pouco frequente em Portugal.

A talha do altar-mor, como dos altares laterais, revela características neoclássicas, com colunas de fuste liso, imitando o mármore, e o dourado remetido para molduras, capitéis e alguns motivos florais, sendo muito posterior ao período joanino¹⁰³.

Ainda incluído no mecenato da Corte se deve considerar o que parte da iniciativa dos infantes, irmãos do rei.

Em relação ao Infante D. António, sabe-se do seu interesse pela música¹⁰⁴, mas nada se conhece de obras realizadas sob o seu patrocínio. No entanto, Luis Gonzaga Pereira afirma que os monges descalços de S. Paulo Eremita, que se tinham estabelecido em 1710 nas Covas de Monfurado,

tinham vindo para Lisboa em 1725, "consequindo da benignidade do Snr. Infante D. António ordenar o Padre Balthazar [da Encarnação] em 1732" e em 1736 fundarm a igreja do Senhor Jesus da Boa Morte, já iniciada por um irmão canteiro, António dos Santos¹⁰⁵.

Este convento, que se situava próximo do Palácio das Necessidades, foi destruído, vendo-se na obra referida um desenho sumário de A. Pedroso, mostrando a fachada do edifício em 1833, antes da extinção das ordens religiosas. A igreja era coroada por frontão recortado, ladeado por pináculos. O portal tinha acesso por dois lanços de escadas com uns sete degraus cada, e mostrava um gosto barroco no frontão segmentar de tímpano elevado, onde se via uma cruz; por cima um amplo janelão; de cada lado, mais dois janelões de molduras igualmente recortadas num gosto que permaneceu em Portugal depois do Terramoto.

Quanto ao Infante D. Manuel, muitos anos ausente de Portugal e, depois do seu regresso, vivendo retirado em Belas, apenas se conhece um crucifixo que mandou executar a Fr. Lourenço Grimaldi, napolitano, para a capela do Bom Sucesso, o qual aí foi colocado em 1745 ¹⁰⁶.

Foi de facto o Infante D. Francisco, pelo seu estatuto de Senhor da Casa do Infantado e por uma ambição latente, que sempre manteve, de um dia poder vir a ser rei, que mais obras patrocinou. Para além dos Paços da Casa do

Infantado - Caxias e Queluz - que tiveram campanhas de obras no tempo em que presidiu àquela Casa¹⁰⁷, o seu nome anda igualmente ligado a construções religiosas.

A primeira foi precisamente a Igreja de Nossa Senhora do Cabo Espichel, construída entre 1701 e 1707, "fazendo o Infante grandes funções nos dias de sua trasladação, 7, 8 e 9 de Julho do dito anno", segundo Frei Cláudio da Conceição¹⁰⁸.

No século XV, neste local, tinha aparecido uma imagem miraculosa da Virgem a dois velhos, um da Caparica e outro de Alcabideche. Assim se originou uma pequena capela, à beira da falésia, e uma romaria que culminou no século XVIII (reinado de D. José), a que acorriam peregrinos não só da região, mas de trinta freguesias dos arredores de Lisboa - o Círio dos Saloios - que contribuíram em muito para a construção da igreja, do conjunto das hospedarias (1715) e do aqueduto e casa de água, estes devidos sobretudo a D. José (1770)¹⁰⁹.

Deve-se em grande parte à contribuição do infante a construção da igreja, com a sua larga fachada ladeada por torres e um frontão triangular ornamentado com volutas. As três portas, de que se destaca a principal, com frontão segmentar, ladeado por pináculos e três janelões, completam o conjunto. Interiormente, há a salientar a pintura do tecto, em perspectiva ilusionista, feito já na década de 40 por Lourenço da Cunha, que, segundo Cirilo, estudou em Roma

e de lá regressou em 1744¹¹⁰, portanto já depois da morte de D. Francisco.

Não se sabe ao certo qual a intervenção do infante que, certamente como muitos peregrinos, mas de forma mais avultada, contribuiu com esmolas para a construção da Igreja, tendo também, como já dissémos, pago as festas da trasladação do Santíssimo.

Outra obra que mereceu a sua protecção foi o Hospício Real da Bemposta ou Hospício da Carreira, que ofereceu aos Religiosos Capuchos da Imaculada Conceição, que se tinham separado da Província de Portugal em 1694, tendo aprovação do Papa em 1705. Havia necessidade de um Hospício em Lisboa para os Procuradores e Missionários que iam para o Maranhão ou regressavam das Missões. Foram-lhes oferecidas umas casas no sítio dos Cardais, em 1708, que foram demolidas para se construir o Hospício, mas as Religiosas dos Cardais embargaram a obra.

Foi então que o infante D. Francisco ofereceu casas e uma ermida dedicada à Imaculada Conceição, pertencentes ao seu Paço da Bemposta. Os Religiosos aí permaneceram de 1708 a 1716, ano em que um Visitador os obrigou a deixar o Hospício, permanecendo sem casa certa durante nove anos. Foi durante esse período que a Rainha D.^a Maria Ana tentou que o cunhado lhe cedesse essas casas para os seus protegidos, os Carmelitas Descalços Alemães, para os quais haveria de ser construída a já referida igreja de S. João Nepomuceno.

Nada conseguiu a rainha e o infante fez segunda doação do Hospício aos padres capuchos, que dele tomaram posse a 17 de Setembro de 1725, dia de S. Francisco. O infante protegeu-o toda a vida, tendo-o reedificado em 1738¹¹¹, encontrando-se ainda em construção em 1741¹¹². O seu objectivo era fazer uma igreja como a de Nossa Senhora da Arrábida, de quem era muito devoto, visitando-a todos os anos, e "donde tirou o risco da Igreja, e até com os mesmos santos para o seu Hospício da Carreira"¹¹³.

Recentemente foram revelados documentos que antecipam o início da construção da igreja para 1735 e provam que o autor do seu projecto foi precisamente o architecto da Casa do Infantado Manuel da Costa Negreiros, que a partir dessa data começou a trabalhar para o Infante¹¹⁴. Esta atribuição, embora sem prova documental já tinha sido sugerida em estudo monográfico dedicado ao mesmo Manuel da Costa Negreiros, que confirma as semelhanças com a igreja da Arrábida¹¹⁵.

A igreja do hospício que chegou até nós, já que o convento foi parcialmente demolido, tem fachada ladeada por pilastras terminadas em forma de triglifos e coroada por frontão triangular. Ao centro abre-se o portal de arco abatido, encimado por frontão também triangular com prolongamentos, em cujo vértice assenta a pedra de armas do infante. Por cima, um janelão de arco abatido. No prolongamento das pilastras erguem-se urnas com fogaréus. A sineira é um pouco recuada.

No interior, com disposição idêntica à da igreja da Arrábida, segundo o programa imposto, nave e capela-mor são de igual largura, sendo a primeira coberta por abóbada de berço abatido. No fecho do arco triunfal, estão as armas do infante D. Francisco. De cada lado, os braços do transepto são substituídos por dois altares coroados por arco de volta perfeita.

O altar-mor é também em arco de volta perfeita, tendo ao centro uma pintura representando a «Assunção da Virgem» e, de cada lado, imagens de S. Francisco e de Santo António, o orago do Hospício, mas que também se encontram na Arrábida¹¹⁶.

É possível que o próprio Manuel da Costa Negreiros também tenha participado em obras efectuadas no próprio convento da Arrábida, que tem sobre uma das portas do convento uma inscrição com a data de 1744¹¹⁷.

Os senhorios da Casa do Infantado eram muito vastos e, deste modo, é possível que o mecenato de D. Francisco se estendesse a muitas outras obras que então se faziam nas suas terras¹¹⁸.

Pela «Gazeta de Lisboa», sabemos que se deve a D. Francisco a reedificação da igreja do Mosteiro de Santa Clara de Moura, demolida em 1724 e sagrada em 27 de Março de 1741¹¹⁹.

Estão neste caso as igrejas do Priorado do Crato, onde também Negreiros deve ter trabalhado. Em 1748, os mestres entalhadores Matias José de Faria e Jorge Soares de

Oliveira e o pintor José da Costa Negreiros, irmão do arquitecto, foram contratados para fazerem vários retábulos de talha e respectivas pinturas nas igrejas de Belver, do Marmeleiro, do Troviscal, do Gavião, de Evendos e do Carvoeiro, com plantas feitas e assinadas pelo arquitecto da Ordem de Malta, Manuel da Costa Negreiros¹²⁰.

Está, contudo, por fazer um estudo da arte portuguesa em termos de "patronos" e "artistas" ou obras realizadas, pelo que só dispomos de elementos pontuais sobre o assunto. Por outro lado, a história também é parca de informações sobre estes membros da família real, cuja actividade ficou na sombra, ou por questões de ordem política, como no caso do infante D. Manuel, ou porque as perspectivas da época sobre o que importava registar eram outras: D. Francisco é mencionado nas «Gazetas» quando se deslocava em caçadas ou quando acompanhava o rei, mas as ajudas que podia ter dado para a construção ou acabamento de igrejas, por exemplo, eram consideradas esmolas, "serviço de Deus", e nem sempre eram publicitadas.

As investigações documentais em história local certamente trarão alguma luz a estes problemas, vindo acrescentar aquilo que actualmente se sabe.

NOTAS:

- ¹D. António Caetano de Sousa, História genealógica da Casa Real Portuguesa, op. cit., pp. 144-145; ver anexo documental VIII; Francisco Xavier da Silva, op. cit.; ver anexo documental XI
- ²José Teixeira, O Paço Ducal de Vila Viçosa, Fundação da Casa de Bragança. Lisboa, 1983, pp. 16-17
- ³Júlio de Castilho, Lisboa Antiga, vol. VIII, 1937, p. 91
- ⁴Idem, ibidem, pp. 94-95
- ⁵Gazeta de Lisboa de 31 de Outubro de 1716; ver anexo documental V
- ⁶José Teixeira, op. cit., p. 95
- ⁷Túlio Espanca, Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Évora, "Vila Viçosa (Freguesia Matriz)", p. 616
- ⁸José Teixeira, op. cit., p. 95
- ⁹Túlio Espanca, op. cit., p. 616
- ¹⁰De notar que este artífice calipolense nada tem a ver com o conhecido arquitecto Manuel da Costa Negreiros, igualmente activo durante o reinado de D. João V e a quem são atribuídas a Torre da igreja da Graça e o Palácio Barbacena em Lisboa.
- ¹¹Túlio Espanca, op. cit., p. 616
- ¹²Esta perspectiva foi reproduzida na revista O Panorama, vol. IX, Lisboa, 1852, p. 57, que além das duas chaminés mostra também o terceiro piso incompleto.
- ¹³José Teixeira, op. cit., pp. 96-97
- ¹⁴Idem, ibidem, p. 97
- ¹⁵Pier Paolo Quieto, D. João V de Portugal. A sua influência na arte italiana do século XVIII, Edição Elo, Lisboa-Mafra, 1990
- ¹⁶Idem, ibidem, p. 92
- ¹⁷Túlio Espanca, op. cit., p. 648 e José Teixeira, op. cit., p. 252, nº inv. 527
- ¹⁸José Teixeira, ibidem, p. 252, nº inv. 526
- ¹⁹Pier Paolo Quieto, op. cit., p. 92
- ²⁰Túlio Espanca, op. cit. e José Teixeira, op. cit., p. 251, nº inv. 521
- ²¹Túlio Espanca, ibidem e José Teixeira, ibidem, p. 251, nº inv. 524
- ²²Pier Paolo Quieto, op. cit., p. 92
- ²³José Teixeira, op. cit., p. 253, nº inv. 217
- ²⁴Pier Paolo Quieto, op. cit., p. 93
- ²⁵Idem, ibidem, p. 92
- ²⁶José Teixeira, op. cit., p. 98
- ²⁷Idem, ibidem, p. 199
- ²⁸Idem, ibidem
- ²⁹Idem, ibidem
- ³⁰Túlio Espanca, op. cit., p. 616
- ³¹José Teixeira, op. cit., p. 100, nota 17
- ³²Revelação feita por Ayres de Carvalho; ver o que sobre o assunto referimos no capítulo referente à pintura de Corte.

- 33 José Teixeira, op. cit., pp. 101-102
- 34 Túlio Espanca, op. cit., p. 655
- 35 Idem, ibidem, p. 656
- 36 Idem, ibidem
- 37 Idem, ibidem; de notar que, segundo a obra de José Teixeira, as mais antigas destas viaturas pertencem à segunda metade do século XVIII.
- 38 Folheto de Lisboa de 1 de Outubro de 1740; notícia datada de Vila Viçosa, de 29 de Setembro; ver anexo documental VI
- 39 Túlio Espanca, "Tapada Real" in op. cit.
- 40 José Teixeira, op. cit., p. 100; Túlio Espanca, op. cit., p. 646
- 41 Túlio Espanca, op. cit., p. 648
- 42 José Teixeira, op. cit., nº inv. 391
- 43 Túlio Espanca, op. cit., p. 648
- 44 Idem, ibidem, e José Teixeira, op. cit.: Tocheiros (2), nº inv. 1364 e faldistório, nº inv. 1366
- 45 Túlio Espanca, op. cit., "Mosteiro de Santo Agostinho"
- 46 Idem, ibidem, "Colégio dos Moços do Coro ou Seminário dos Santos Reis Magos"
- 47 Idem, ibidem, "Paço dos Bispos Deões da Capela Real"
- 48 José Meco, "A Talha Indo-portuguesa", comunicação oral ao Congresso Internacional de História da Arte, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 24 a 31 de Outubro de 1992
- 49 Nestor de Sousa, A Arquitectura Religiosa de Ponta Delgada nos séculos XVI a XVIII, Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 1986
- 50 Idem, ibidem, 1. Matriz de Sebastião, nota 57 (Arqº da Matriz de Ponta Delgada, Lº do Inventário dos Bens da Sacristia, 30 de Setembro de 1729, f. 2)
- 51 Idem, ibidem, nota 58, (Lº das Visitações, Séculos XVII e XVIII, fl. 230)
- 52 Idem, ibidem, nota 59, (Arqº da Matriz de Ponta Delgada, Lº das Visitações, séculos XVII e XVIII, fl. 170)
- 53 Idem, ibidem, p. 129
- 54 Idem, ibidem, p. 130 (Nota 87, Biblioteca Pública e Arqº de Ponta Delgada, Lº do Registo da Alfândega de Ponta Delgada, 1700-1779, fl. 102)
- 55 Idem, ibidem, p. 130
- 56 Idem, ibidem, p. 130 e nota 88
- 57 Idem, ibidem, p. 131
- 58 Idem, ibidem, Documento 17, p. 307
- 59 Idem, ibidem, p. 309
- 60 Este estudo será o tema da dissertação de doutoramento de Nestor de Sousa.
- 61 Germain Bazin, L'Architecture Religieuse Baroque au Brésil, Paris, Librairie Plon, 1956, p. 7
- 62 Idem, ibidem, p. 9
- 63 Francisco Xavier da Silva, Elogio Fúnebre...; Fr. Cláudio da Conceição, Gabinete Histórico, Tomo XI; ver anexo documental XI
- 64 Fortunato de Almeida, História de Portugal, Tomo V, Ed. F. Almeida, Coimbra, 1928, p. 41

- ⁶⁵Idem, História da Igreja em Portugal, vol. II, Nova edição preparada e dirigida por Damião Peres, Porto-Lisboa, Livraria Civilização Eda, 1968, p. 24
- ⁶⁶Prof. Augusto Carlos da Silva Telles, Atlas dos Monumentos Históricos e Artísticos do Brasil, Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, Fundação Nacional de Material Escolar, 1975, p. 204
- ⁶⁷Germain Bazin, op. cit., p. 159
- ⁶⁸Fortunato de Almeida, História de Portugal, op. cit., p. 41; idem, História da Igreja em Portugal, op. cit., p. 42
- ⁶⁹Sandra Poleshuck de Faria Alvim, Architècture religieuse coloniale a Rio de Janeiro: Une methodology d'étude, vol. I, Pantheon - Sorbonne, 1991, Paris I, pp. 322-23
- ⁷⁰V. Coaracy, Memórias da Cidade do Rio de Janeiro, 1729-56, vol. 3, Rio de Janeiro, 1965, p. 47
- ⁷¹Sandra P. F. Alvim, op. cit., p. 324
- ⁷²Fortunato de Almeida, História da Igreja em Portugal, op. cit., p. 43
- ⁷³Idem, ibidem, p. 42
- ⁷⁴Eduardo Etzel, O Barroco no Brasil. Psicologia e Remanescentes, Edições Melhoramentos, Editora da Universidade de S. Paulo, 1974, p. 161
- ⁷⁵Idem, ibidem
- ⁷⁶Idem, ibidem, p. 179
- ⁷⁷Idem, ibidem
- ⁷⁸Fortunato de Almeida, História de Portugal, op. cit., p. 43
- ⁷⁹Idem, História da Igreja em Portugal, op. cit., p. 39
- ⁸⁰Maurice Pianzola, Brésil Baroque, Les Éditions de Bonvent, Genève, 1974, p. 41
- ⁸¹Germain Bazin, op. cit., p. 11
- ⁸²Idem, ibidem, p. 170
- ⁸³Idem, ibidem, p. 180
- ⁸⁴Idem, ibidem, p. 180
- ⁸⁵Idem, ibidem, p. 172
- ⁸⁶Prof. Augusto Carlos da Silva Telles, op. cit., p. 228
- ⁸⁷Germain Bazin, op. cit., p. 172
- ⁸⁸Prof. Augusto Carlos da Silva Telles, op. cit., p. 228
- ⁸⁹Fortunato de Almeida, História de Portugal, op. cit., p. 41
- ⁹⁰Prof. Augusto Carlos da Silva Teles, op. cit., p. 197
- ⁹¹Sousa Viterbo, Diccionario Historico e Documental dos Architectos ..., vol. II, Lisboa, 1904
- ⁹²Ver capítulo relativo à Escultura.
- ⁹³Gazeta de Lisboa de 25 de Março de 1723; Fr. Cláudio da Conceição, Gabinete Histórico, Tomo VII, Lisboa, 1820, p. 124; ver anexo documental V
- ⁹⁴F. L. Pereira de Sousa, O Terramoto do 1º de Novembro de 1755 em Portugal, Vol. III - Distrito de Lisboa, Lisboa, Tipografia do Comércio, 1928
- ⁹⁵Luis Gonzaga Pereira, Monumentos Sacros de Lisboa em 1833, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1927
- ⁹⁶João Bautista de Castro, Mappa de Portugal, Tomo 2º, Parte III e IV

⁹⁷Gazeta de Lisboa de 11 de Maio de 1741; ver anexo documental V

⁹⁸Cyrillo Volkmar Machado, Colleção de Memórias, 2ª ed., Coimbra, 1922, p. 154

⁹⁹Ayres de Carvalho, "Novas Revelações para a História do Barroco em Portugal I - As obras de Santo Antão e os seus artistas" in Belas Artes, 2ª série, nº 20, Lisboa, 1964, documento citado p. 25

¹⁰⁰Luis Gonzaga Pereira, op. cit.

¹⁰¹Joaquim Veríssimo Serrão, "Os Caminhos Portugueses de Santiago" in Arquivos do Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1973

¹⁰²Padre Luis Cardoso, Diccionario Geográfico, vol. II, memória 301, p. 2065

¹⁰³A realização deste estudo da igreja da Madalena foi possível graças ao trabalho realizado pelo aluno de História da Arte da Escola Superior de Belas Artes, Francisco Fernandes, que não só realizou um levantamento fotográfico exaustivo da mesma, mas procurou sob nossa orientação, elementos bibliográficos e documentais nas seguintes bibliotecas e arquivos: Arquivo Distrital de Vila Real; Arquivo Nacional da Torre do Tombo; Biblioteca do Exército; Biblioteca do Estado Maior do Exército; Biblioteca Municipal de Chaves e Biblioteca Pública de Vila Real.

¹⁰⁴Ver subcapítulo referente a "Importância social da música, da ópera e do teatro".

¹⁰⁵Luis Gonzaga Pereira, "S. J. da Boa Morte" in op. cit.

¹⁰⁶Gazeta de Lisboa de 20 de Julho de 1745; Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., Tomo XI

¹⁰⁷Ver o subcapítulo "Os Paços reais na capital e arredores"

¹⁰⁸Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., Tomo IX, 1823, p. 318

¹⁰⁹AA. VV., O Santuário da Senhora do Cabo Espichel, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1964

¹¹⁰Cyrillo Volkmar Machado, op. cit., pp. 156-157

¹¹¹Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., tomo IX, pp. 315-317

¹¹²Folheto de Lisboa de 11 de Março de 1741; ver anexo documental V

¹¹³Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., p. 314 e 319

¹¹⁴Contratos de 10 de Março, 9 de Abril e 21 de Julho de 1735 e 22 de Outubro de 1737, revelados por Horácio Bonifácio, op. cit., pp. 100 e 197

¹¹⁵Francisco José Gentil Berger, Manuel da Costa Negreiros no estudo sistemático do Barroco joanino na região de Lisboa, Dissertação para doutoramento, U.T.L., Faculdade de Arquitectura, 1990

¹¹⁶Maia Athayde, "Ermida de Nossa Senhora da Conceição da Carreira" in Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa, vol. V, Lisboa, 2º tomo, Junta Distrital de Lisboa, 1975

¹¹⁷Francisco José Gentil Berger, op. cit., pp. 199-200

¹¹⁸D. Francisco era duque de Beja, senhor desta cidade e das vilas de Serpa, Moura, Alcoutim, Vila Real, Almeida, Ranhados, Canelas, Abreiro, Freixal, Lamas de Orelhão,

Vimioso, Honra de Sabrofa, Valença do Minho, Caminha, Valadares, Linhares, Bobadela, da Beira, Lagos da Beira, Aguiar da Beira, Vila de Fornos, Algodres, Penaverde, de Feira, Pereira, Juzão, Cambra, Ovar, Castanheira, Corte de Cortegasia, Chão de Couce, Avelar, Maçãs de D. Maria, Pouza Flores, Aguda, Povos, Cheleiros, Dornes e Ega, Grão Prior da Ordem de S. João em Portugal e Comendador Maior da Ega, de Dornes, e Castelo Branco, da insigne Ordem Militar de Cristo. Tinha as alcaidarias de Beja, Leiria, Almeida, Serpa, Moura, Alcoutim, Vila Real, Caminha, Valadares, Valença do Minho e Amieira (Fr. Cláudio da Conceição, op. cit., p. 310).

¹¹⁹Gazeta de Lisboa, 13 de Abril de 1741; ver anexo documental V

¹²⁰Horácio Bonifácio, op. cit., p. 202

1.12. Architectura Militar

A política de fausto que levou a grandes obras, tal como a devoção religiosa, não impediram D. João V de atender a outras necessidades, merecendo também o seu interesse a arquitectura militar. No entanto, quando este rei subiu ao trono, o estado das nossas fortalezas era satisfatório, na medida em que grande parte delas ou sofreram reparações vultuosas ou foram construídas de raiz para as guerras da Restauração, pelo que não tinham mais de meio século de existência. No entanto, o nosso envolvimento na Guerra da Sucessão de Espanha, durante os últimos anos do reinado de D. Pedro II e início do de D. João V, causou alguns estragos nas nossas fortalezas, sobretudo na zona fronteiriça do Alto Alentejo, o que obrigou à sua reconstrução.

É o caso de Campo Maior, praça que foi sitiada a 28 de Setembro de 1712 por um exército espanhol comandado pelo Marquês de Bay¹, tendo o cerco vindo a ser levantado em 2 de Novembro desse ano. A povoação e o castelo de S. João Baptista foram alvo de intensos bombardeamentos, que deixaram muitas ruínas, logo parcialmente reparadas. Contudo, o que então se reparou, desapareceu com a grande explosão do paiol de pólvora, em 1732, que destruiu uma grande parte desta praça. Na reconstrução, a partir de 1735, participaram o engenheiro-mor do Reino, Manuel de Azevedo Fortes e Matias José Dias Azedo². Sousa Viterbo refere igualmente como tendo colaborado na reedificação da praça de

Campo Maior, o capitão engenheiro Diogo Lopes de Sepúlveda, o qual por esse motivo foi promovido ao posto de sargento-mor de engenharia a 2 de Julho de 1736³.

As obras, feitas ao longo do século XVIII, constaram de secagem do fosso aquático entre os Baluartes do Cavaleiro e de Santa Cruz; construção de algumas cortinas sobre os terraplenos e de canhoneiras abobadadas; início de uma obra no Baluarte do Cavaleiro, não acabada; demolição do Forte de S. João, em frente do Baluarte de Brexa, entre outras⁴. Além do antigo castelo, a praça ficou sendo constituída por dez baluartes com fossos e outros tantos revelins e os novos fortes destacados do Príncipe e de S. João Baptista⁵. Entre as novas construções, destacam-se o chamado «Corpo da Guarda», onde as armas reais e vários atributos bélicos são representados em alvenaria. Outros armazéns da mesma época apresentam igualmente frontões ornados com as armas portuguesas, envolvidas por decorações diversas. No entanto, alguns já foram destruídos, para expansão da vila.

No mesmo concelho, e provavelmente da mesma época, é a porta principal do castelo de Ouguela, colocada de revés sobre a muralha, em arco de volta perfeita, em cantaria, igualmente com as armas reais, envolvidas por instrumentos musicais e atributos bélicos, em trabalho de alvenaria. Sobre a antiga porta gótica, foi construído um novo pano de muralha, com as armas de Portugal e a legenda: *Pro rege pro patria et pro fide aut vincere aut mori*⁶.

Também em Castelo de Vide, que tinha sido ocupada pelos espanhóis em 1704, os quais destruíram parte das fortificações, se fizeram várias modificações no primeiro quartel do século XVIII, por iniciativa do governador Manuel de Azevedo Fortes, que, seguindo ordens reais, alargou o circuito de muralhas e fez várias fortificações, embora não tocasse na torre de menagem.

Igualmente por ordem daquele engenheiro militar foi removida e reconstituída a porta da cidade romana de Ammaia⁷, conhecida como Porta de Aramenha, que passou a ser a porta principal das novas fortificações, vindo a ser demolida em 1891. Do facto resta uma lápide comemorativa, datada de 1710:

"REYNANDO EM PORTUGAL O MUYTO / ALTO E PODEROSO
SENHOR DOM JOÃO / O QUINTO FOI ESTE PORTADO TIRADO / DEBAIXO
DAS RUINAS DA CIDADE DE / MEDOBRIGA FUNDADA 1906 ANNOS /
ANTES DE XPTº NO SITIO CHAMADO / ARAMENHA TRANSFERIDO E
POSTO / N'ESTE LUGAR POR MANOEL DE AZE/VEDO FORTES
GOVERNADOR DESTA PRAÇA NO ANNO DE XPTº DE 1710".⁸

Da mesma época é o forte de S. Roque, mandado construir possivelmente sobre outra fortificação existente, de que restam parte das muralhas, com revelins e cubelos e a entrada principal, tudo em ruínas⁹.

Também a Fortaleza da Póvoa de S. Martinho, no mesmo concelho, foi tomada e incendiada, em 1706, pelos espanhóis, que arrasaram totalmente as antigas fortificações. Em 1720, D. João V mandou reedificá-las e construir uma cintura de

baluartes, envolvendo a povoação, mas de tudo isto só restam ruínas¹⁰.

As obras de fortificação da praça de Elvas, iniciadas após a Restauração, só vieram a ser concluídas entre 1705 e 1708, incluindo-se nelas o forte destacado de Santa Luzia, e os pequenos fortes de S. Francisco, S. Mamede e S. Pedro¹¹.

Começado a edificar em 1694, no reinado de D. Pedro II, mas terminado em 1715, é o chamado Trem de Elvas, edifício destinado a guardar o armamento e excedentes da guarnição militar da praça de Elvas. Trata-se de uma ampla construção de dois pisos, separados por uma fiada de cantaria. A porta principal é de granito, em arco de volta perfeita, que se abre num espaldar de cantaria aparelhada, tendo em letras de ferro a data de 1716. De cada lado, neste piso térreo, existem outras duas portas e dez frestas. O andar nobre tem seis janelas de sacada de cada lado, com grades de ferro forjado. A janela central é ladeada por pilastras duplas, sendo coroada por um frontão com as armas de Portugal. A sacada saliente associa-se às meias colunas que enquadram a porta principal, numa solução bastante comum na arquitectura civil portuguesa desta época¹².

Ainda no Alto Alentejo, Estremoz foi outra das praças fortes que mereceu as atenções reais. Aí tinha havido, em 17 de Agosto de 1698, uma explosão seguida de incêndio. As obras de reconstrução devem ter-se iniciado pouco depois, já que Sousa Viterbo nos informa que de 14 de

Outubro de 1712 até 3 de Outubro de 1714 serviu de engenheiro da província do Alentejo, assistindo às obras de fortificação de Estremoz, Cristóvão Martins Figueira¹³.

O mesmo Sousa Viterbo informa-nos que, depois da reedificação de Campo Maior, em 1734, no ano seguinte Manuel de Azevedo Fortes construiu quatro armazéns de pólvora, entre os quais o de Estremoz¹⁴, um em Elvas e outro em Olivença, além de ter delineado uma nova praça na vila de Zibreira¹⁵.

Mas só em 1736 o Conselho da Coroa decidiu instalar no recinto do Castelo a Sala de Armas do Exército da Província do Alentejo, com capacidade para quarenta mil peças. Conforme nos diz Túlio Espanca, o malogrado investigador da história desta região, esta obra contou com a colaboração de vários técnicos matemáticos e terminou no ano de 1742, sob a direcção de António Carlos Andreis, capitão de infantaria com exercício de engenheiro, que tinha sido ajudante de arquitecto dos Paços da Ribeira e mais tarde colaboraria na reconstrução de Lisboa¹⁶. Esta obra foi feita no tempo, e sob responsabilidade do Governador das Armas D. Duarte António da Câmara, Marquês de Tancos.

Em relação a António Carlos Andreis deve ser esclarecido que existe uma confusão, derivada do facto de existirem dois engenheiros militares com o mesmo nome, pai e filho. O primeiro foi promovido ao posto de sargento-mor engenheiro por carta patente de 9 de Julho de 1735 e foi

director das obras do quartel de cavalaria da Cidade de Évora¹⁷. Foi portanto este que trabalhou em Estremoz.

Quanto ao filho, segundo Sousa Viterbo, "a sua vida abrange tres successivos reinados. No de D. João V foi nomeado aprendiz de architectura dos Paços da Ribeira, logar que vagara pelo fallecimento de Pedro Ramalho." O documento de nomeação data dos últimos dias do reinado de D. João V - 20 de Julho de 1750 - e é assinado pela Rainha¹⁸. Meses mais tarde, a 17 de Outubro de 1750, foi promovido ao posto de ajudante com exercício na Província do Alentejo, com obrigação de dirigir a construção do quartel de cavalaria da cidade de Évora, dirigida pelo pai até ao seu falecimento. O mesmo António Carlos Andreis, como sua mãe, viúva do sargento mor engenheiro Carlos Andreis, que se tinha estabelecido em Lisboa depois da morte do marido, pede ao rei para residir na Corte junto da mãe, o que lhe é concedido "com a obrigação de hir a Evora nas occasioens que for necessario para comunicar aos Mestres da Obra do Quartel de Cavallaria que se faz na dita Cidade, as instruçoens que lhe deu seu Pay, que foy director da dita obra, pã que esta continue com a mesma ordem e perfeição com que athe agora se tem feito..."¹⁹. Foi portanto este e não o pai que trabalhou com Eugénio dos Santos na reconstrução de Lisboa, prossequindo a sua carreira que não cabe no âmbito deste trabalho desenvolver²⁰.

De acordo com o Professor Horta Correia, também Eugénio dos Santos terá colaborado na transformação do

"Castelo Novo" em "Quartel dos Dragões" de Évora, obra iniciada em 1736 pelo capitão Miguel Luís Jacob, mas cujos trabalhos se prolongaram até final do século XVIII²¹.

Segundo o investigador Túlio Espanca, sabe-se por documentos que já em 1732 trabalhava no Castelo de Estremoz o engenheiro e arquitecto da reconstrução de Lisboa, Eugénio dos Santos²². Este só em 1735 entraria no "emprego de discípulo da Aula Militar"²³, mas segundo o professor Horta Correia tinha alguma experiência no domínio da construção, já que era filho e neto de pedreiros e "seu pai chegara a fazer «riscos» de arquitectura"²⁴. Logo em 1736 passou Eugénio dos Santos à província do Alentejo, com o posto de Ajudante do Exército. Foi já nessa qualidade que participou no acabamento do retábulo da Capela-mor da Igreja da Praça de Estremoz, sendo mandado pelo Governador de Armas "riscar e assistir à dâ obra que executou com toda a prontidão, assitindo a ella continuam.te por depender de m.ta miudeza"²⁵. Foi também colaborador directo do sargento-mor Carlos Andreis na obra "do gr.de armazem do Castello da mesma Praça a q. assistia quasi todos os dias", substituindo muitas vezes o referido sargento-mor, "dezinhand, e riscando tudo o necessario pã a dâ obra com grande sciencia e capacidade"²⁶. É portanto lógico que o professor Horta Correia encontre características do seu estilo nas obras do Paço e do Armazém Militar, assim como no Paiol de Santa Bárbara.

O Castelo-Paço de Estremoz tem acesso por uma portada de mármore, de verga ligeiramente abaulada, coroada por frontão decorado com as armas reais joaninas, rodeadas de troféus bélicos e envolvidas por cordão e Cruz de Cristo, correspondendo, portanto, à época da transformação do edifício em Armazém de Guerra. O pátio tem ao fundo a casa de água que comunica por um tunel com dois depósitos de guerra. Os quatro pavilhões do piso principal, destinados a armazéns de munições e apetrechos militares e a cavalaria, são divididos em duas naves, sendo cobertos por abóbadas que se apoiam em robustos pilares.

De grandes dimensões é a escadaria de acesso à Sala de Armas, que segundo Túlio Espanca "foi desenhada por mestre da arte do barroco". É antecédida por vestíbulo e divide-se em quatro lanços com corrimão curvilíneo, com bandeiras em ferro forjado e bronzeado. No rodapé, dois tipos de azulejaria azul e branca, nos dois primeiros lanços com arabescos naturalistas inspirados em tapetes orientais, e, nos dois últimos, com albarradas. Os dois portais do patim superior são de mármore branco, coroadas por frontão curvo, interrompido; as portas são de madeira, com folhagens metálicas de gosto rococó. A Sala de Armas, muito alterada no século XIX, conserva do tempo de D. João V, algumas guarnições de sobreportas de talha dourada e polícroma, com os escudos reais²⁷.

Sobre a muralha e datando igualmente de cerca de 1740, existe um edifício de dois andares, que foi o Armazém das Fardas do Exército do Alentejo.

O Paiol de Pólvora de Santa Bárbara foi construído entre 1736 e 1739, sendo delineado por Carlos Andreis, segundo Túlio Espanca, enquanto o professor Horta Correia encontra aí uma intervenção "ainda insegura" de Eugénio dos Santos²⁸. Tratar-se-ia em todo o caso de Carlos Andreis pai.

O paiol é um edifício de alvenaria de planta quadrangular, disposto em dois planos de diferente altura. O portal, com a data de 1739, é coroado por frontão de mármore, formado por volutas interrompidas e cornucópias estilizadas, tendo por baixo as armas reais de D. João V. A arquitrave é guarnecida por pináculos piriformes rematados por granadas; num nicho ladeado por pilastras envolvidas de grinaldas de flores, está Santa Bárbara, padroeira da arma de artilharia²⁹.

Ainda relativamente à província do Alto Alentejo, sabe-se que o Castelo de Cabeço Vide (concelho de Alter do Chão) já muito arruinado durante as Guerras da Restauração, foi completamente arrasado pelos espanhóis durante a Guerra da Sucessão, em 1712³⁰.

Em contrapartida, Arronches foi cercada e assaltada pelos espanhóis em 1712, mas resistiu e obrigou o invasor a retirar-se³¹.

No Baixo Alentejo, foi Serpa, em 1707, cercada pelo duque de Osuna, que forçou a guarnição a capitular, por

falta de munições e mantimentos. Os Espanhóis abandonaram esta praça em 1708, depois de destruírem o castelo e as portas das muralhas que cercavam a vila, com excepção da de Moura³².

Na região das Beiras, não houve grandes alterações a nível das construções militares. Em 1734, as fortificações da Covilhã encontravam-se intactas e bem conservadas, mas tinham perdido a sua eficiência, pelo que as muralhas logo começaram a ser derrubadas³³.

Na Beira Alta, construiu-se a importante praça forte de Almeida, cujas fortificações se iniciaram com a Restauração, sabendo-se que em 1680 ainda continuavam as obras³⁴. Mas o traçado completo só veio a ser concluído no século XVIII, tendo-se iniciado em 1736 e vindo a ser terminado no reinado de D. Maria I. Nos trabalhos participaram os engenheiros Manuel de Azevedo Fortes, Miguel Luís Jacob e Anastácio António de Sousa Miranda, que no entanto seguiram o traçado seiscentista³⁵.

Almeida é a segunda praça mais importante da região fronteiriça depois de Elvas. A sua construção obedeceu ao esquema usado na Restauração, com traçado em estrela, com seis baluartes e acesso por três portas abertas em túnel, com abóbadas à prova de bomba, duas das quais com capacidade para a passagem de carros³⁶.

Nos fortes do litoral, também se fizeram algumas intervenções, de âmbito quer militar, quer artístico. Assim, no Forte de S. Filipe, em Setúbal, foi construída a pequena

capela de planta rectangular, que tem as paredes e abóbada totalmente revestidas de azulejos assinados por Policarpo de Oliveira Bernardes e datados de 1736. Nas paredes laterais são representados temas da vida de S. Filipe, enquanto na abóbada uma composição perspectivada abre-se em moldura que deixa ver no meio de nuvens e querubins e suportado por anjos esvoaçantes, o escudo real português. A pequena capela-mor, com altar de talha dourada enquadrado por uma coluna pseudo-salomónica de cada lado e coroado por uma única arquivolta de talha, é decorada com painéis de pequenas dimensões, sobre a vida da Virgem. Na abóbada, uma composição perspectivada envolve, em medalhão circular, a Virgem rodeada de anjos³⁷.

Algumas informações referentes à arquitectura militar da zona costeira nos chegam igualmente através do «Folheto de Lisboa»: em 1740, era reparado o forte de S. Julião, na Barra do Tejo³⁸. Em 1743, era o forte da Nazaré, onde D. João V também mandou edificar hospedarias. Mas, de acordo com o «Mercurio Historico y Politico», de um modo geral foram reparados todos os fortes da costa, nomeadamente os da província do Algarve, sujeita a ataques dos piratas marroquinos³⁹.

Deve-se certamente a esta campanha a reedificação, em 1742, do Forte da Carrapateira ou das Tercenas (concelho de Aljezur), que tinha sido mandado construir em 1673. A sua reparação, por ordem do Conde de Atouguia, então general do Algarve, tinha por objectivo precisamente a defesa das

povoações da Carrapateira e das Tercenas Navais contra os ataques dos piratas africanos⁴⁰.

Ainda no Algarve, sabe-se que foi construído em 1747 o Forte de Armona, uma bateria situada 4 kms a sudeste da Fuzeta (concelho de Olhão) da qual não restam vestígios⁴¹.

Madeira e Açores

Também nesta ilha o início do século XVIII é assinalado por um grande esforço de reparação das fortalezas já existentes e pela edificação de outras, que se estendem a toda a ilha. Estes cuidados são consequência do desenvolvimento da artilharia naval, que tornava a costa mais vulnerável, e devem-se fundamentalmente a dois homens: o governador e capitão-general Duarte Sodré Pereira, e Manuel Gomes Ferreira, formado pela Escola de Fortificação de Setúbal e chegado do Continente em 1699. Constroem-se assim, nos últimos anos do reinado de D. Pedro II e nos primeiros do de D. João V uma série de novas fortificações, segundo as concepções mais modernas: Forte de S. Bento da Ribeira Brava (1705); fortes de Machico, Nossa Senhora do Amparo (1706) e S. João Baptista (1708)⁴². Neste se lê a inscrição: "Este forte de S. João mandou fazer o governador e capitão general Duarte Sodré para cuja obra assistiu o sargento mor Bartolomeu Telles de Menezes no ano de 1708"⁴³. No Funchal, restauraram-se os fortes em degradação, e construiu-se o de S. Pedro, em 1707. Ter-se-á ainda iniciado o reduto de Porto da Cruz⁴⁴.

Em 1711, chegou à Madeira Inácio Gomes Fragoso, que na sua carta de "engenheiro de fortificações" trazia explícito que "*nhua obra da Fazenda Real se possa fazer sem sua intervenção*"⁴⁵, recebendo um soldo de 8\$000 reis mensais. Para o substituir será contratado pelo Conselho da Fazenda João Moniz de Abreu, que chegará à Madeira em 1744, com o soldo de 100\$000 reis anuais, e quatro anos depois, Domingos Rodrigues Martins⁴⁶. A partir de então deixaram de existir os contratos do Conselho da Fazenda, vindo para a ilha engenheiros com patente militar, recebendo o soldo correspondente a esta.

No Arquivo Histórico da Madeira, encontra-se um «Livro de Carga de Fortificação da Madeira», datado de 26 de Agosto de 1724, em cujo fecho se lê: "*Por serviço de Sua Magestade (que Deus Guarde) ordenei se fizesse este livro, que tem cento e quarenta e nove meias folhas numeradas, e rubricadas, pelo capitão de artilharia, Jerónimo Gonçalves de Sousa, para nele se lançar a artilharia com que me acho neste castelo de S. Lourenço, e nos mais Fortes e Redutos desta Ilha, armas e as mais coisas, que achei e fiz de novo, para o apresto desta mesma artilharia*"⁴⁷.

A partir deste documento foi possível reconstituir o número total de fortes e redutos da ilha, que à excepção do Reduto do Lugar do Porto de Moniz, se localizavam na parte Sul da ilha. Do lado ocidental, ficavam os redutos do Paúl, da Calheta, da Madalena, da Ponta do Sol e o Forte de S. Bento da Ribeira Brava; a maior parte das fortificações

concentrava-se à volta e na cidade do Funchal, o ponto mais sensível da ilha: Redutos de Câmara de Lobos e da Praia Formosa, Fortes de S. João do Pico, do Gorgulho, de Nossa Senhora da Penha de França e de Nossa Senhora da Conceição do Ilhéu, frente à cidade; Fortes de Louros, Santiago, S. Pedro, S. Filipe da Praça, da Alfândega e de S. Lourenço, na própria cidade; para o lado oriental da ilha, ficava o Reduto do Caniço e os fortes de Nossa Senhora da Graça, em Santa Cruz, e os dois da vila de Machico, S. João e Nossa Senhora do Amparo⁴⁸.

Relativamente ao Arquipélago dos Açores, sabe-se que o major de engenheiros Francisco Borges da Silva teve a seu cargo a fortificação da ilha de S. Miguel, entre 1712 e 1719. Construiu diversas obras no castelo de S. Brás, entre as quais o quartel, o que lhe valeu uma questão com o governador da ilha, Sebastião José de Arriaga Brum da Silveira, ao qual teve de se submeter⁴⁹.

Engenheiros militares em Portugal

Como vemos, o domínio da arquitectura e engenharia militar mereceu especial atenção a D. João V, que recebeu em Portugal diversos oficiais estrangeiros desta especialidade, tanto durante o período em que estivemos envolvidos na Guerra da Sucessão de Espanha, como posteriormente, e que conhecemos, graças à documentação publicada por Sousa Viterbo⁵⁰.

No primeiro caso está João Daille de la Grave, que para cá veio a soldo dos Estados Gerais da Holanda, como engenheiro, com a patente de coronel de infantaria, em 1708, sendo dois anos depois promovido a brigadeiro⁵¹.

Em 1719, foi o francês António Francisco D'Aulnay de Coulangue nomeado capitão engenheiro na Corte Portuguesa⁵².

Desde 1718 estava em Portugal D. Filipe Antonio Gavila, espanhol, tenente coronel com exercício de engenheiro, que a partir de 1730 recebeu soldo dobrado, certamente pela sua participação nas obras de Mafra, onde tratou do "desentulho do monte, distribuição dos carros, cuidado das pedreiras de alvenaria, pisoens e lages, e da saybrera"⁵³ tendo ainda cuidado do abastecimento de água necessária aos trabalhadores, através de quatro fontes⁵⁴. Nesta obra contou D. Filipe com a colaboração de seu filho, Adriano Gavila, a quem em Agosto de 1732 foi dada a patente de capitão engenheiro; três anos depois, e por morte do pai, o mesmo recebeu soldo dobrado⁵⁵. Em Abril de 1738 foi promovido a tenente coronel e enviado para o Estado da Índia⁵⁶.

No ano de 1736, foram vários os engenheiros militares de origem estrangeira aceites nas praças portuguesas. É o caso dos irmãos Philippe Joseph e Adrien Joseph Gavaux, de origem belga, sendo este último capitão engenheiro nas tropas imperiais; aqui foi recebido como sargento-mor de infantaria com exercício de engenheiro para a província do Alentejo, com o soldo dobrado⁵⁷. Quanto ao

irmão, Philippe Joseph, foi enviado para o Alentejo, a fim de ser avaliada a sua capacidade no domínio da arquitectura militar, tendo servido em Estremoz e noutras praças, após o que lhe foi concedido o lugar de Ajudante de Engenheiro, na mesma província, com soldo dobrado⁵⁸.

Acompanhando Adrien Gavaux, vieram outros dois capitães engenheiros das tropas imperiais, André de Lainbrechts e Jacquez Robett Spalaet, igualmente admitidos no exército português como "sargentos mores de infantaria com exercício de engenheiros em a província do Alentejo com o soldo dobrado"⁵⁹.

Ainda no mesmo ano foi admitido ao serviço de Portugal outro capitão engenheiro das tropas imperiais, Frederico Jacob Weinholtz, que foi também nomeado para a província do Alentejo como sargento-mor de infantaria com exercício de engenheiro, com soldo dobrado⁶⁰. Em 1746-47, já Frederico Weinholtz era tenente coronel de infantaria com exercício de engenheiro e artilharia da província da Estremadura e da Corte e da Marinha; nessa altura escreveu uma obra que se encontra manuscrita na Biblioteca Pública Municipal do Porto, *Duas informações sobre a qualidade da pólvora de Beirolas*, volume *in folio* com três desenhos⁶¹; mais tarde, já em 1768, escreveu outra obra, cujo manuscrito se encontra igualmente na referida biblioteca: *Exercícios das Peças de bateria volante de calibre 6 leves... no regimento d'artilharia da corte*⁶².

Ainda em 1736, foi admitido no exército português como capitão engenheiro com exercício na província do Alentejo e soldo dobrado, João Henrique Braun, que ocupara o lugar de tenente de engenheiro nos Estados Gerais das Províncias Unidas⁶³. O mesmo era de religião protestante, tendo-se convertido ao catolicismo e abjurado solenemente da heresia a 9 de Janeiro de 1738, na Casa do Noviciado da Companhia de Jesus, facto que vem noticiado na «Gazeta de Lisboa» de 30 de Janeiro de 1738⁶⁴.

No ano seguinte, a 16 de Agosto de 1737, foi nomeado sargento-mor de Infantaria com exercício de engenheiro na Província do Alentejo, com soldo dobrado, o capitão engenheiro das tropas imperiais, Carlos José Charpentier⁶⁵.

Todas estas nomeações pressupõem um certo acordo com o Império Austro-Húngaro, consequência por um lado da colaboração de D. João V na Guerra da Sucessão de Espanha, ao lado do herdeiro do trono austríaco, Carlos VI, por outro, da relação de parentesco do mesmo rei com a Casa Imperial, decorrente do seu casamento com D. Maria Ana de Áustria. No entanto, a contratação maciça de engenheiros alemães na década de trinta poderá estar relacionada com a vinda para Portugal, por volta de 1733, de Carlos Mardel, que já nessa altura estava ao serviço da Corte e poderá ter sugerido ou orientado tais contratações, facto que só uma futura investigação documental poderá vir a confirmar.

De facto, de todos estes engenheiros militares que se estabeleceram em Portugal na década de 30, Carlos Mardel

viria a ter papel relevante na arquitectura religiosa e civil, vindo a falecer em 1763 com o posto de coronel⁶⁶. Ao longo deste trabalho é referida a sua participação em obras como o Aqueduto das Águas Livres, Mãe-de-Água e chafarizes que distribuem as suas águas nalguns pontos da cidade de Lisboa, assim como na igreja e convento de S. João Nepomuceno ou na Fábrica das Sedas⁶⁷, mas foi sobretudo depois do Terramoto, na reconstrução de Lisboa, e ao serviço do Marquês de Pombal que o seu valor como arquitecto civil se consagrou.

Verifica-se igualmente o cuidado posto na defesa da província do Alentejo, ponto mais vulnerável da fronteira portuguesa relativamente à Espanha.

Ainda no que respeita à contratação por D. João V de engenheiros militares estrangeiros, devemos salientar uma das últimas acções do seu reinado, consequência da assinatura, a 16 de Janeiro de 1750, do tratado de Madrid, relativo aos limites das possessões portuguesas e espanholas na América do Sul. Embora com efectivação já no reinado de D. José, foi ainda decisão de D. João V a preparação de uma expedição a enviar àquelas regiões, para a qual foram contratados vários oficiais estrangeiros, uns peritos em engenharia e outros em astronomia⁶⁸.

Conhecemos os seus nomes quer pelo decreto já posterior à morte de D. João V, datado de 1 de Outubro de 1750, quer por um folheto da Biblioteca Nacional, revelado por Sousa Viterbo e intitulado *Relação dos officiaes de*

guerra e mais pessoas, que se achão nomeadas por Sua Magestade para a expedição da America Portuguesa. Os quaes principiarão a vencer seus soldos e ordenados no primeiro de novembro de 1750⁶⁹. Deste grupo se destaca o genovês Miguel Ângelo Blasco, provavelmente o chefe da expedição, da qual faziam parte outros italianos, alemães, suíços e portugueses.

Para além dos estrangeiros, também no capítulo da arquitectura militar se distinguiram bastantes portugueses. Na verdade, este domínio dispunha em Portugal de sólidas tradições, devido à existência de um ensino institucionalizado, que remontava ao século XVII - a Aula de Fortificação do Paço da Ribeira fora criada em 13 de Julho de 1647. Por outro lado, no final do reinado de D. Pedro II criava-se o primeiro corpo de engenheiros (1695) e surgiam novas Aulas de Fortificação, na metrópole (Viana do Castelo, 1701) e no Brasil (Baía e Maranhão)⁷⁰. No reinado de D. João V continua a expansão do ensino da engenharia, com aulas em Peniche (1719), Almeida e Elvas (1732).

A reforma do ensino patrocinada por D. João V em 1732, com a criação da Academia Militar, dirigida por Manuel de Azevedo Fortes, veio acrescentar "o estudo da nova lógica" ao da "geometria e suas aplicações práticas - cartografia, topografia, urbanismo"⁷¹. Aliás a componente filosófica é um aspecto importante daquilo que se pode designar por "engenharia militar barroca", já que as suas

realizações práticas tendem quase sempre para uma inspiração clássica, que oscila entre a arquitectura militar romana e o classicismo francês do século XVII. O aparelho rústico e a simplicidade do toscano são quase sempre preferidos nas portas de cidades ou fortalezas, que são, sem dúvida, os pontos em que o arquitecto militar se deixa tocar pela necessidade de certo embelezamento e pompa. Não foi por acaso - e enquadra-se dentro deste espírito - que Manuel de Azevedo Fortes, quando governador de Castelo de Vide, aproveitou, como referimos, a porta de uma cidade romana para porta principal da fortaleza desta praça.

Tem sido salientada a importância dos engenheiros militares - de Manuel da Maia a Eugénio dos Santos e a Carlos Mardel, na reconstrução de Lisboa - e não será a esse facto estranha, para além de razões de ordem económica, a opção estética seguida.

Não implica isso no entanto, que a arquitectura civil fosse desconhecida do engenheiro militar, já que Manuel de Azevedo Fortes, na sua obra *O Engenheiro Português*, especifica que este devia "saber fazer a distribuição da planta de huma Praça, de hum Palacio, e de hum edificio particular, dar lhe a elevação e a perspectiva com a relação do necessario, e seus ornatos..."⁷². Assim, o engenheiro militar estaria habilitado a fazer projectos no domínio do urbanismo e da arquitectura, pelo que não é de estranhar que fossem eles os principais responsáveis pela reconstrução de Lisboa, e também que outros tenham deixado

obras de arquitectura, quer civil, quer religiosa, como foi o caso, várias vezes referido ao longo do nosso estudo, de Carlos Mardel.

Esta situação é particularmente verdadeira no que respeita a uma família de engenheiros, activos na província do Minho, durante os séculos XVII e XVIII: os Vilalobos (Manuel Pinto V. I, falecido a 11 de Maio de 1704; Manuel Pinto V. II, natural de Viana do Castelo e falecido nessa mesma cidade em 1734; Manuel Pinto V. III, que se sabe estava activo em 1746)⁷³ .

É por vezes difícil distinguir a obra destes três engenheiros, embora, sem dúvida, seja o segundo que teve maior actividade constructiva. Este era coronel de engenharia e mestre da Aula de Fortificação criada em Viana do Castelo por D. Pedro II, à qual já acima nos referimos.

Segundo Luis de Figueiredo Guerra, fortificou "as praças de Trás-os-Montes, Beira e Minho, principalmente Monção e Caminha, dirigiu os trabalhos hidráulicos dos rios Douro e Mondego, concluiu o longo aqueduto das freiras de Santa Clara de Vila do Conde"⁷⁴. Alberto Feio atribui-lhe a construção do Aljube de Braga, demolido em 1906⁷⁵.

Desenhos da Biblioteca Nacional de Lisboa mostram qual a actividade de Vilalobos na região Noroeste, cuja defesa assentava em quatro praças: Viana, Caminha, Valença e Monção. A planta de Valença feita por Vilalobos e datada de 29 de Outubro de 1713, dá conta do andamento da obra,

construída por ele segundo planta de Miguel de Lescolle. Também terminou o recinto de Monção⁷⁶.

Para além destas obras, directamente relacionadas com a sua actividade de engenheiro militar, Manuel Pinto Vilalobos II participou também em numerosos edifícios religiosos, quer na sua construção, quer no projecto de retábulos de altar. A partir do levantamento feito por Alberto Meira⁷⁷ é possível referir os principais: segundo Reis Lemos, é projecto seu o retábulo de talha da Capela do Santíssimo da Igreja Matriz de Ponte de Lima, fabricado e assente pelo entalhador bracarense Bento de Alvarenga, em Maio de 1712 e que importou em 260\$000 reis⁷⁸.

Em 26 de Janeiro de 1715 recebia Vilalobos a tença de 12\$000 reis com o hábito de Cristo, embora não se conheça o processo de habilitação⁷⁹.

Foi também Vilalobos o autor do projecto de reedificação da Igreja da Misericórdia de Viana do Castelo, iniciada a partir de 1716, como a seu tempo veremos. Como a renda era insuficiente, "concederam os vianenses os 20000 cruzados que D. Pedro II pedira emprestados para a conclusão da praça de Monção"⁸⁰.

Fez ainda projectos e vigiou as obras de outras igrejas, nomeadamente a Misericórdia de Monção, as igrejas paroquiais de Mazêdo e Pias e o Mosteiro de Cabanas em Afife⁸¹.

Também no domínio da arquitectura civil são atribuídos a Vilalobos os projectos de vários palácios de

Viana do Castelo, como os dos Barros Lima, Gomes de Abreu, Barretos da Gama e a reedificação do de Abreu Lima (visconde de Carreira)⁸².

Como em devido tempo veremos, foram numerosas as obras executadas por Vilalobos para o Arcebispo de Braga, D. Rodrigo de Moura Teles, de que se destaca a restauração do Santuário do Bom Jesus do Monte, que fez dele "um dos nossos primeiros architectos paisagistas"⁸³.

Manuel Pinto Vilalobos faleceu em Viana em 1734, "deixando um filho que lhe herdou a patente e a habilidade"⁸⁴.

Figueiredo Guerra atribui-lhe o projecto do retábulo de talha dourada da Capela de Nossa Senhora do Rosário da igreja de S. Domingos de Viana do Castelo⁸⁵, executado pelo escultor Domingos de Magalhães, em 1746, (o actual é de André Soares) mas, de facto, de sua autoria e do mesmo ano é o "desenho de umas grades *em forma de baranda* para serem colocadas no retábulo da Árvore de Jessé" da mesma igreja⁸⁶.

Figueiredo Guerra atribui-lhe ainda, na mesma igreja, a escada de pedra que da sacristia sobe para o primeiro piso⁸⁷.

Esta resenha da obra dos Vilalobos, embora extrapolasse o âmbito da arquitectura militar, objecto deste capítulo, é um exemplo relevante de como este domínio, na época barroca, não foi estanque relativamente aos da arquitectura religiosa e civil, e como, dispondo os engenheiros militares de ampla formação e encontrando-se

este ensino descentralizado, foram precisamente eles os criadores de algumas das mais originais obras do barroco joanino, de que destacaremos, como exemplos paradigmáticos - e aos quais desenvolvidamente nos referimos noutros capítulos deste trabalho - o Aqueduto das Águas Livres, em Lisboa, a que se ligam os nomes de Manuel de Azevedo Fortes, Manuel da Maia, Custódio Vieira e Carlos Mardel, e o Santuário do Bom Jesus do Monte, que se liga, sob o arquiépiscopado de D. Rodrigo de Moura Teles ao engenheiro minhoto Manuel Pinto Vilalobos II.

A arquitectura militar é, conseqüentemente, um domínio que, com o avanço das investigações se tem mostrado cada vez mais significativo no contexto da arquitectura portuguesa, demonstrando da parte dos nossos engenheiros militares um conhecimento técnico e uma preparação teórica a par das mais avançadas na Europa, que favoreceu mesmo em favor da técnica uma originalidade estética no contexto do barroco, com a utilização de arcos quebrados no Aqueduto das Águas Livres, na zona em que o vale a vencer era maior e mais profundo.

Não podemos também deixar de referir a contribuição teórica de alguns dos nossos engenheiros militares, na continuidade do que já tinha acontecido no século XVII com Luis Serrão Pimentel, que aliou a sua experiência e a sua prática docente à produção de uma obra teórica de que se destacou o *Método Lusitanico de desenhar as fortificações*

das praças regulares e irregulares, publicado em Lisboa, em 1680⁸⁸.

Assim Manuel da Maia, que estudou na Aula de Fortificação, foi colaborador, precisamente, do filho de Serrão Pimentel, Francisco Pimentel, tendo ido com ele ao Alentejo, onde fez "as plantas dos dezenhos e emendas da praça de Estremoz e forte de S. Jozeph" e, em 1704, "foi assistir á fortificação de Abrantes, e medir as suas obras; e elleger assim na dita villa como na de Tancos sitios para armazens de munições, e fazer plantas para elles"⁸⁹.

Sendo conhecedor da língua latina, bem como de línguas modernas, como o italiano e o francês, Manuel da Maia foi encarregue pela Junta dos Três Estados de traduzir para português, em 1708, o tratado de António de Ville, *O Governador das Praças*, e, em 1713, a obra de Pfeffinger, *Fortificação Moderna ou Recompilação de Diferentes Métodos de Fortificação*, obras de extrema importância numa época em que estávamos envolvidos na Guerra da Sucessão de Espanha⁹⁰.

Em 1718, foi promovido a coronel de infantaria com exercício de engenheiro, em atenção aos serviços prestados, de que se destaca o levantamento da planta de Lisboa ocidental e oriental, mandado fazer por D. João V, planta que incluía "toda a indiuiduação de praças, pallacios, templos, mosteiros, freguezias, hermidas, ruas e trauessas com os nomes de todas estas couzas..."⁹¹.

Alguns tempo depois, fez "os desenhos do sitio de Buenos Ayres, de que apresentou ... ha modelo exacto de todo aquelle terreno irregular, e suas circumvesinhanças"⁹².

Foi ele também, como em devido tempo afirmámos, responsável pela escolha do percurso para a condução das Águas Livres, obra em que trabalhou de 1728 a 1734, tal como trabalhou "na indagação das agoas para a real obra de Mafra, a que não só demarcou o caminho, e fez a sua representação, alçados e ponderações; mas tambem descobrio um novo modo de repuchos..."⁹³. Por todos estes serviços foi-lhe concedida, em 7 de Agosto de 1738, patente de brigadeiro de infantaria com exercício de engenheiro e soldo dobrado.

A 12 de Fevereiro de 1745, era nomeado guarda-mor da Torre do Tombo⁹⁴, cargo em que se distinguiu na altura do Terramoto, tema que não nos cabe aqui desenvolver⁹⁵.

Ainda no tempo de D. João V foi, como dissémos, encarregue de dirigir as obras do Hospital das Caldas da Rainha, onde mostrou as suas aptidões como architecto civil, dentro de uma estética classicizante.

Outro dos nossos engenheiros militares com importante obra teórica foi o já referido Manuel de Azevedo Fortes, que obteve a sua formação fora de Portugal, estudando Filosofia no Colégio Imperial da Universidade espanhola de Alcalá, e, posteriormente, em França, Filosofia Moderna, Teologia e Matemática, na Universidade de Plesis.

Depois do seu regresso a Portugal, será regente de Matemática na Aula de Fortificação, de 1695 a 1701. A sua

carreira de engenheiro militar, iniciada em 1702, atingiu ponto culminante com a sua nomeação como engenheiro-mor do Reino, em 1719. Logo no ano seguinte, em 1720, publicou *Representação sobre a forma, e direcçam que devem ter os Engenheiros para melhor servirem ao dito Senhor neste Reyno, e suas conquistas*, que é essencialmente uma obra defendendo a renovação do ensino praticado na Aula de Fortificação e apontando a necessidade de extensão do ensino de engenharia militar a todo o Reino⁹⁶.

Em 1720 é um dos membros da Academia Real de História que o encarregará de redigir uma obra visando a realização de um mapa de Portugal, a qual será publicada em 1722: *Tratado do modo o mais fácil e o mais exacto de fazer as cartas geográficas*.

Sem dúvida que uma das suas obras mais importantes é o já citado *O Engenheiro Português*, publicada em 1728, e dividida em dois tomos, no primeiro dos quais critica os métodos de traçar cartas militares que ainda se faziam segundo os processos, já então ultrapassados, de Luis Serrão Pimentel; o segundo tomo é um manual de fortificação, de acordo com os princípios de especialistas estrangeiros que cita, como Ville, Pagan, Mariscal e Vauban.

Outras obras suas têm conteúdo mais filosófico, dentro de uma tradição cartesiana, que fazem dele um representante do iluminismo joanino; é o caso da *Oração Académica*, proferida em 1739, e da *Lógica racional, geométrica e analítica*, de 1744⁹⁷.

Assim, também no plano teórico, a engenharia militar portuguesa ocupa um lugar de vanguarda no contexto da cultura joanina, contribuindo para a sua inserção numa primeira fase do Iluminismo em Portugal.

Também a arquitectura militar teve certa relevância no Brasil, havendo como na Metrópole, engenheiros militares que tiveram obra de arquitectura civil.

De mencionar as Aulas de Fortificação da Baía e de Pernambuco, onde se distinguiram alguns engenheiros, referidos por Sousa Viterbo⁹⁸.

Desde 1700, era sargento-mor de engenheiros na Baía, António Rodrigues Ribeiro, de quem, segundo consulta ao Conselho Ultramarino de 18 de Junho de 1709, "os governadores nunca tiveram grande opinião de sua sciencia"⁹⁹. Deve ter sido este facto que levou à escolha e nomeação de novos engenheiros, de que se conhecem os nomes: Pedro Gomes Chaves, Miguel Pereira da Costa e Luis Barbosa Pontes. Manuel Pimentel deu preferência ao segundo, conselho que parece ter sido seguido pelo rei, dado que alguns anos depois já Miguel Pereira da Costa se encontrava exercendo funções na Baía. Em 1714, será nomeado mestre de campo general, com todos os privilégios e isenções¹⁰⁰. É também autor de algumas obras teóricas, existentes na Biblioteca da Ajuda, de que salientamos *Discurso feito sobre a fortificação da Bahia*, datado de 28 de Fevereiro de 1712¹⁰¹.

No Rio de Janeiro, era desde 1703 capitão engenheiro Manuel de Melo de Castro. Em 1723, foi promovido ao posto de tenente general com o exercicio de engenheiro, na mesma capitania, pela forma como dirigiu "todas as obras que se

fizerão naquella praça no decurso de vinte e cinco annos que nella tem exercitado os postos de engenheiro..."¹⁰².

Na já citada Aula de Fortificação da Baía, foi regente Gaspar de Abreu, que em 1711 tinha sido nomeado capitão engenheiro da mesma praça, e em 1716 foi promovido a sargento-mor com a condição de manter a sua função lectiva, cargo que conservou até falecer em 1718¹⁰³. Colaborou com João Massé no exame das fortificações, a partir de 1715.

Em 1712, era enviado para o Brasil o citado João Massé, capitão de engenheiros, que participara na Guerra da Sucessão de Espanha, do lado do nosso exército, que apoiava Carlos III. Segundo o documento que o nomeia, era necessário "fortificar-se o estado do Brasil em forma que fique com toda a defesa necessaria", pelo que, pela competência demonstrada, foi o mesmo Massé, brigadeiro de infantaria, enviado ao "Rio de Janeiro para examinar e reparar as fortificações daquella capitania e fazer as maes que forem necessarias para defensa e conservação della"¹⁰⁴. No exame às fortalezas colaborou ainda o referido Miguel Pereira da Costa. Em 1714, foi enviado à vila de Santos, para fazer o levantamento das suas defesas e projectar os melhoramentos necessários¹⁰⁵. Massé passaria depois à Baía e Pernambuco. Segundo um autor francês citado por Sousa Viterbo, foi ele que construiu o forte de S. Pedro na Baía de Todos os Santos¹⁰⁶. Em 1727, já tinha regressado a Lisboa.

Gonçalo da Cunha Lima foi um dos alunos da Aula de Fortificação da Baía, que em 1715 foi nomeado ajudante de

engenheiro daquela praça e serviu sob a direcção do mestre de campo Miguel Pereira da Costa e de João Massé, vindo a ser promovido em 1720¹⁰⁷.

Em 1716, Luis Xavier Bernardo, que tinha estado três anos nas praças de Trás-os-Montes, tirando plantas das fortalezas, foi nomeado capitão engenheiro da capitania de Paraíba "para ir continuar ali a obra das fortificações"¹⁰⁸.

Em 1721, foi Alexandre Reis confirmado no posto de ajudante das fortificações da capitania de S. Luis do Maranhão; na carta de confirmação lê-se: "... atendendo ser preciso nomear huma pessoa capaz, inteligente e com notícias da architectura militar e civil para assistir a factura da noua fortaleza que mandey fazer na barra daquela cidade..."¹⁰⁹.

Em 1723, foi nomeado capitão de infantaria com exercício de engenheiro da praça da Baía, Nicolau de Abreu Carvalho, a quem, segundo a carta de nomeação, Manuel de Azevedo Fortes julgava apto "não só para os trabalhos práticos de fortificação, mas para leccionar a arte militar..."¹¹⁰.

João Teixeira de Araújo foi outro dos discípulos da Aula de Fortificação da Baía, confirmado, em 1725, no posto de capitão engenheiro da mesma praça; a carta de confirmação refere "que tinha conhecimentos especiaes de architectura militar" e entre os serviços prestados fizera "a planta do reconcavo da Bahia e da fortaleza do morro de S. Paulo"¹¹¹.

Após o seu falecimento, em 1731, foi nomeado Antonio de Brito Gramacho, que regia uma cadeira na Aula de Fortificação¹¹².

Em 1735, o Brasil foi fortemente atacado a sul, na zona do Rio da Prata. Foi então enviado à região o brigadeiro José da Silva Pais, o primeiro a projectar na colónia obras classicizantes influenciadas pelos tratados de Palladio, que antecederam em cem anos o neoclassicismo. Em 1739, imaginou um sistema triplo de fortalezas, duas situadas nas ilhas Anhatomirim e Raton Grande e a terceira na Ponta Grossa da ilha de Santa Catarina, que no entanto não impediram em 1777 que os espanhóis ocupassem a ilha. As três fortificações adaptam-se à topografia do terreno, não seguindo nenhuma ordenação geométrica. Ao longo de dez anos o engenheiro foi construindo os edifícios necessários¹¹³.

A defesa da entrada do rio Amazonas foi preocupação constante dos governadores do Norte do Brasil. Em 1740, um discípulo de Manuel de Azevedo Fortes fez um projecto de fortaleza, que não chegou a ser executado¹¹⁴.

Todos estes documentos nos provam o cuidado posto por D. João V na defesa do Brasil, território especialmente importante a partir da descoberta das minas de ouro e diamantes. Assim são reparadas praças, construídas outras e a Aula de Fortificação da Baía fornece os especialistas para as guarnecer, o que não dispensa o rei de enviar alguns do Reino, para superintender nas construções. No entanto, a extensão do território da colónia tornava impossível a

construção de uma imensa rede de fortalezas, pelo que os Portugueses se limitaram a levantar redutos junto às instalações de produção, de papel mais simbólico que de domínio efectivo¹¹⁵.

Alguns fortes da época de domínio holandês foram aproveitados, como o Forte de Nossa Senhora dos Remédios, na ilha de Fernando de Noronha¹¹⁶.

Para fortificar o Rio de Janeiro, objecto dos ataques dos corsários estrangeiros, foram enviados de Portugal alguns engenheiros militares, em 1738, se criaram as Aulas de Artilharia e uso de Fogos Artificiais. O mestre do curso foi o sargento-mor - mais tarde promovido a brigadeiro - José Fernandes Pinto Alpoim, que teve grande importância no desenvolvimento da arquitectura setecentista do Rio de Janeiro¹¹⁷.

Foi durante o governo do Conde de Bobadela, Gomes Freire de Andrada (1732-1762) que se desenvolveu a sua actividade, sendo-lhe atribuídas várias obras de arquitectura civil. Entre estas, conta-se o conjunto que compreende a Residência dos Governadores e as casas mandadas fazer pelos Teles de Meneses, que ladeavam o terreiro do Carmo (Praça 15 de Novembro). Para o centro da Praça, o Conde de Bobadela encomendou em Portugal um chafariz - o Chafariz da Carioca - obra de Carlos Mardel, demolido para ser substituído por outro.

São ainda do engenheiro Alpoim as residências de D. António do Desterro, bispo do Rio de Janeiro e a de seu irmão, na Praia da Jurujuba, em Nitéroí.

A arquitectura atribuída ao Brigadeiro Alpoim apresenta características semelhantes: são casas de dois andares, com arcadas no piso térreo e janelas de cantaria, com sacadas de ferro.

São ainda atribuídas ao brigadeiro Alpoim o desaparecido Convento da Ajuda, o de Santa Teresa, no morro do mesmo nome, e a fachada do claustro do Mosteiro de S. Bento¹¹⁸.

Fora do Rio de Janeiro, construiu o mesmo engenheiro a Residência dos Governadores de Ouro Preto, situada em recinto fortificado, com plano rectangular e quatro baluartes, num dos quais foi posteriormente construída a capela.

Também é da autoria de Pinto Alpoim o plano urbanístico do centro de Mariana¹¹⁹.

É consequentemente também da engenharia militar portuguesa que surge o nome mais destacado da arquitectura civil no final do reinado de D. João V, na colónia do Brasil.

Muitos outros engenheiros militares, provenientes da Metrópole ou já formados no Brasil, passaram pelas praças desta colónia, cumprindo as funções de rotina de defesa e conservação das fortalezas e foi graças ao cuidado posto por D. João V na formação de engenheiros militares que eles se

destacaram também como architectos civis, responsáveis por alguns dos aspectos mais originaes e típicos da architectura luso-brasileira, nomeadamente as características «casas de sobrado» que se continuarão a construir durante todo o século XVIII.

De acordo com estudo recente feito no Brasil, durante o reinado de D. João V, construíram-se as seguintes fortificações: Forte do Rio Vermelho, na Baía, em 1711; Forte Guará, em 1712, e Forte de S. Francisco, em 1720, ambos no Maranhão; em Pernambuco, a Fortaleza de Nossa Senhora dos Prazeres do Pau Amarelo, em 1729, o Forte Velho e o Fortim da Ponta da Catuana, em 1730; no mesmo ano, na Baía, construiu-se o Reduto de S. Luis; em 1737, em Fernão de Noronha, os fortes de Santo António e de Nossa Senhora da Conceição e, dois anos depois, o Reduto do Sudeste; em 1745, na Baía, o Forte do Paraguassú e, finalmente, em 1749, o Reduto de Jarecomara, no Ceará¹²⁰.

Na Baía, o Forte do Rio Vermelho, que desapareceu, foi mandado construir em 1711 pelo governador Lourenço de Almeida, em cumprimento de carta régia do mesmo ano; tinha a forma de um polígono octogonal irregular e defendia a zona entre Itapoan e o promontório em que estava edificado, ou entre este e a barra¹²¹.

Do Reduto de S. Luis, na ilha de Tinharé, sabe-se apenas que foi construído por Ordem de D. Vasco César de Meneses¹²².

Ainda na Baía, foi reedificada em 1742 a fortaleza de Nossa Senhora de Monserrate (ou de S. Filipe), por ordem do vice-rei, André de Melo e Castro, obra que estava concluída em Outubro desse ano¹²³. Também o Forte do Mar (de S. Marcelo ou de Nossa Senhora do Pópulo) foi reconstruído, datando de 1714, os projectos de João Massé para a sua reedificação. Tal obra mandada executar em 1717 pelo vice-rei, Marquês de Angeja, consistiu no reforço da muralha e na construção de uma cisterna para água e de uma prisão¹²⁴. As obras só vieram a ser concluídas em 1728.

O Forte do Morro de S. Paulo (ou de Tapirando), que datava do século XVII, foi reconstruído em alvenaria, em 1720. Existe uma inscrição no mesmo forte, que diz que ele foi fundado em 1730 por Vasco Fernandes César de Menezes, Conde de Sabugosa, mas a verdade é que existe uma planta do mesmo datada de 1724, pelo que a inscrição se deve referir apenas à sua reconstrução¹²⁵. Segundo Sousa Viterbo, foi projecto de João Teixeira de Araújo, como vimos.

Também o forte de S. Pedro, igualmente do século XVII, foi reedificado em 1723, por ordem do mesmo Vasco Fernandes César de Menezes, sendo encarregado das obras o referido João Massé¹²⁶.

O Forte do Paraguassù, que desapareceu, situado na margem direita do rio com o mesmo nome, foi construído provavelmente em 1745¹²⁷.

Quanto ao Forte de S. Lourenço (ou de Itaparica), que datava do século XVII, foi ampliado entre 1714 e 1718, à

custa do seu capitão, António Gonçalves da Rocha, e segundo projecto de João Massé¹²⁸.

No Maranhão, apenas se construíram os Fortes de Guará e de S. Francisco. O primeiro data de 1712 e deve-se a António da Cunha Santo Amior; desapareceu¹²⁹. O segundo, também conhecido como Fortaleza dos Santos Cosme e Damião, foi mandado construir em 1720 para substituir o de Santo António da Barra, que estava destruído; também desapareceu¹³⁰. Deste se terá encarregado, como dissémos, Alexandre Reis.

Em Pernambuco, do reinado de D. João V data apenas a Fortaleza de Nossa Senhora dos Prazeres do Pau Amarelo, já que as restantes são do século anterior e não sofreram obras neste reinado. Este forte deve ter sido projectado ainda no reinado de D. Pedro II, pois existe no Arquivo Histórico e Ultramarino uma planta para uma fortaleza na Barra do Pau Amarelo, datada de 1702. A sua construção, dirigida por Duarte Sodré, decorreu entre 1729 e 1738. Este forte é de planta rectangular, com dois baluartes e foi restaurado¹³¹.

Em Fernando de Noronha há várias intervenções do período joanino: assim, em 1737 foi construído, pelo engenheiro Diogo da Silveira, o Forte de Santo António, de planta rectangular irregular, que se encontrava em ruínas em 1980¹³². Do mesmo ano e da autoria do mesmo engenheiro militar é o Forte de Nossa Senhora da Conceição, que tinha planta quadrada e se encontra também em ruínas¹³³.

Pelo mesmo engenheiro e pelo tenente-coronel João Lobo de Lacerda, foi ainda restaurada e ampliada, em 1737, a Fortaleza de Nossa Senhora dos Remédios, de origem Holandesa, como dissémos. Nesta reconstrução fez-se um armazém de pólvora no antigo subterrâneo e fez-se um armazém especial para mantimentos. Deste forte restam ainda muralhas em ruínas e baluartes¹³⁴.

Em Paraíba, apenas foi transformada em forte uma atalaia que datava de 1699 e, em 1715, foi construído em pedra e cal: trata-se do Forte da Baía da Traição, do qual não restam vestígios¹³⁵. Nele deve ter trabalhado, como vimos, Luis Xavier Bernardo.

Finalmente, no Ceará, sabe-se que o Reduto de Jarecomara foi construído em fortaleza, mas não se conhecem outras referências¹³⁶.

Ainda nesta província, a Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção, de origem holandesa, que tinha sido totalmente reedificada em 1698, foi examinada em 1708, pelo engenheiro Diogo da Silveira, que traçou um projecto para a sua reconstrução em pedra e cal. A mesma foi reformada em 1716 e sofreu melhoramentos em 1745, mas em 1765 já estará totalmente degradada, vindo a ser reconstruída já no século XIX¹³⁷.

Tal como aconteceu em relação à Metrópole também no Brasil, no reinado de D. João V não foram intensas as construções militares, tendo-se construído as estritamente necessárias e procedido à reparação de muitas das que

datavam do século XVII. Neste capítulo há a destacar, como dissémos, a acção do engenheiro militar João Massé, responsável não só pela inspecção, mas pelos projectos para as obras feitas.

NOTAS:

- ¹João Grave, Castellos Portuguezes, Lello & Irmão eds., Porto, s.d., «Enciclopédia pela Imagem»
- ²Luis Keil, Inventário Artístico de Portugal, I, Distrito de Portalegre, A.N.B.A., Lisboa, 1943, p. 26
- ³Sousa Viterbo, Diccionario Historico e Documental dos Architectos engenheiros e constructores portuguezes, vol. II, Lisboa 1904 (Decretos remettidos ao Conselho de Guerra, maço 95, nº 44)
- ⁴Amílcar Morgado, "A Defesa da Fronteira Terrestre" in História das Fortificações Portuguesas no Mundo, dirigida por Rafael Moreira, Publicações Alfa, Lisboa, 1989, p. 226
- ⁵General João de Almeida, Roteiro dos Monumentos Militares Portuguezes, vol. III (Portalegre, Évora, Beja e Faro), Edição do Autor, Lisboa, 1947, p. 62
- ⁶Luis Keil, op. cit., p. 30; (Trad.: Pelo rei pela pátria e pela fé ou vencer ou morrer).
- ⁷Na verdade, as ruínas romanas de Aramenha foram durante muito tempo, e conforme consta da inscrição, julgadas os restos da antiga Meidubriga, enquanto Ammaia era localizada em Portalegre. No entanto, uma inscrição aí encontrada e publicada em 1931 veio demonstrar que Ammaia ficava em Aramenha (Cf. Jorge Alarcão, Portugal Romano, Editorial Verbo, Lisboa, 1973, p. 77)
- ⁸F. A. Rodrigues de Gusmão, "A porta de Aramenha" in Archivo Pitoresco, vol. IV, Lisboa, 1861
- ⁹Luis Keil, op. cit., p. 36
- ¹⁰General João de Almeida, op. cit., vol. III, pp. 86-87
- ¹¹Idem, ibidem, p. 110
- ¹²Luis Keil, op. cit., p. 60
- ¹³Cristóvão Martins Figueira foi nomeado em 1716 sargento-mor engenheiro das ilhas de Cabo Verde e em 1719, para o mesmo posto, em Angola (Arquivo do Conselho Ultramarino, Liv. 13 de Officios, fol. 88 v. e Liv. 14, fol. 142 v.) in Sousa Viterbo, op. cit., vol. I
- ¹⁴Idem, ibidem, vol. I, p. 79
- ¹⁵Idem, ibidem, vol. II, 1904
- ¹⁶Túlio Espanca, Inventário Artístico de Portugal, VIII, Distrito de Évora - Concelhos de Arraiolos, Estremoz, Montemor-o-Novo, Mora e Vendas Novas, A.N.B.A., Lisboa, 1975, p. 62
- ¹⁷Christovam Ayres (de Magalhães Sepulveda), "Historia da Engenharia Militar Portuguesa", vol. IV e segs. da Historia Organica e Politica do Exército Português, vol. VIII, Coimbra, 1919, p. 724
- ¹⁸Sousa Viterbo, op. cit., vol. I, Lisboa, 1899, (A.N.T.T., D. João V, Officios e Mercês, liv. 130, fol. 353 v.)
- ¹⁹Christovam Ayres, op. cit., vol. VIII, p. 722; A. N. T. T., Registo da Secretaria da Guerra, liv. 91, fl. 186 e liv. 99, fl. 119 v.
- ²⁰Idem, vol. VII, Coimbra, 1913, p. 59
- ²¹J. E. Horta Correia, op. cit.
- ²²Túlio Espanca, op. cit., pp. 65-66, nota

- ²³J. E. Horta Correia, "Eugénio dos Santos" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Editorial Presença, Lisboa, 1989
- ²⁴Idem, ibidem
- ²⁵Frazão de Vasconcelos, Eugénio dos Santos, arquitecto da Lisboa Pombalina, Imprensa da Armada, Lisboa, 1934, pp. 8-9
- ²⁶Idem, ibidem
- ²⁷Túlio Espanca, op. cit., pp. 69-71
- ²⁸J. E. Horta Correia, op. cit., p. 434
- ²⁹Túlio Espanca, op. cit., p. 74
- ³⁰General João de Almeida, op. cit., vol. III, p. 34
- ³¹Idem, ibidem, p. 43
- ³²Idem, ibidem, p. 379
- ³³Idem, ibidem, vol. II - Beira (Distritos da Guarda, Castelo Branco e Viseu), Lisboa, 1945, p. 414
- ³⁴Amílcar Morgado, "A defesa da fronteira terrestre" in op. cit., p. 233
- ³⁵Idem, ibidem, p. 234
- ³⁶General João de Almeida, op. cit., vol. I, p. 163
- ³⁷José Custódio Vieira da Silva, Setúbal, Editorial Presença, Lisboa, 1990, «Cidades e Vilas de Portugal» nº 8, p. 86
- ³⁸Folheto de Lisboa de 16 de Janeiro de 1740; ver anexo documental
- ³⁹Folheto de Lisboa de 24 de Agosto de 1743; Mercurio Historico y Politico de 1743; ver anexo documental
- ⁴⁰General João de Almeida, op. cit., vol. III, p. 428
- ⁴¹Idem, ibidem, p. 477
- ⁴²Rui Carita, "A Architectura militar na Madeira" in Arquitectura Militar na Madeira Séculos XVI a XIX, Fundação Calouste Gulbenkian, Galeria de Exposições Temporárias, Julho / Agosto de 1982
- ⁴³De acordo com a fotografia exposta com o nº 69
- ⁴⁴Rui Carita, op. cit.
- ⁴⁵Idem, ibidem, nota 58
- ⁴⁶Idem, ibidem
- ⁴⁷De acordo com o manuscrito exposto com o nº 59
- ⁴⁸De acordo com o mapa da Madeira exposto com o nº 60 e realizado pelo Centro de Apoio das Ciências Históricas do Funchal
- ⁴⁹Sousa Viterbo, op. cit., vol. III (S-Z), póstumo
- ⁵⁰Sousa Viterbo, op. cit., vol. I (A-G), Lisboa, 1899; vol. II (H-R), Lisboa, 1904; vol. III (S-Z), Lisboa (póstumo)
- ⁵¹Idem, op. cit., vol. I (Decretos remetidos ao Conselho de Guerra, maio 67, nº 98 e maio 69, nº 5)
- ⁵²Idem, ibidem, (Decretos remetidos ao Conselho de Guerra, maio 78, nº 11)
- ⁵³Idem, ibidem, (Decretos remetidos ao Conselho de Guerra, maio 89, nº 14)
- ⁵⁴Idem, ibidem, (Decretos remetidos ao Conselho de Guerra, maio 77, nº 22)
- ⁵⁵Idem, ibidem, (Decretos remetidos ao Conselho de Guerra, maio 91, nº 21 e maio 94, nº 70)
- ⁵⁶Idem, ibidem, (Decretos remetidos ao Conselho de Guerra, maio 97, nº 32)

- ⁵⁷Idem, ibidem, (Decretos remetidos ao Conselho de Guerra, maço 95, nº 73)
- ⁵⁸Idem, ibidem, (Decretos remetidos ao Conselho de Guerra, maço nº 96, nº 158)
- ⁵⁹Ver nota 56
- ⁶⁰Idem, ibidem, vol. III (Decretos remetidos ao Conselho de Guerra, maço 95, nº 69)
- ⁶¹Idem, ibidem, vol. III, p. 195
- ⁶²Idem, ibidem
- ⁶³Idem, ibidem, vol. I (Decretos remetidos ao Conselho de Guerra, maço 95, nº 60)
- ⁶⁴Notícia transcrita por Sousa Viterbo, in op. cit.
- ⁶⁵Idem, ibidem, vol. I, (Decretos remetidos ao Conselho de Guerra, maço 96, nº 128)
- ⁶⁶Cyrillo Volkmar Machado, Collecção de Memórias, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 154
- ⁶⁷Ver capítulos respectivos
- ⁶⁸Ver entrada «Blasco, Miguel Angelo» in Sousa Viterbo, op. cit., vol. I
- ⁶⁹Referência dada por Sousa Viterbo: B. N. Lxª, 15:083 p(reto)
- ⁷⁰Rafael Moreira, "Engenharia Militar" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Editorial Presença, Lisboa, 1989, pp. 155-159
- ⁷¹Idem, ibidem, p. 158
- ⁷²Manuel de Azevedo Fortes, O Engenheiro Português, Lisboa, 1728, Tomo II, Livro VIII, cap. 11
- ⁷³Joaquim Jaime Ferreira Alves, "Vilalobos, Engenheiros" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit., pp. 530-531; Miguel Soromenho, Manuel Pinto de Vilalobos da engenharia militar à arquitectura, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1991
- ⁷⁴Luis de Figueiredo Guerra, "Palácios de Viana" in A Aurora do Lima, bissemanário, Viana do Castelo, 23 de Janeiro de 1925
- ⁷⁵Alberto Feio, Bom Jesus do Monte, Braga, 1930, p. 160, nota 16
- ⁷⁶Miguel Soromenho, op. cit., p. 102 e 113
- ⁷⁷Alberto Meira, Os Engenheiros Vila-Lobos. Séculos XVII-XVIII. Tentativa biográfica, Porto, 1953, «Tertúlia das Cinco e Meia»
- ⁷⁸Miguel Roque dos Reis Lemos, Estudos para os Anais de Ponte de Lima, Viana do Castelo, 1936 (póstumo), p. 62
- ⁷⁹«Mercês de D. João V», Lº 7, fl. 156, citado por Alberto Meira
- ⁸⁰Luis Figueiredo Guerra, Esboço Histórico - Viana do Castelo, Coimbra, 1877, p. 79; idem, A Arte em Portugal. Viana e Caminha, Ed. Marques Abreu, Porto, 1929, p. 7; Miguel Soromenho, op. cit., pp. 165 e segs.
- ⁸¹Idem, "Palácios de Viana" in A Aurora da Lima, op. cit.; Miguel Soromenho, op. cit., pp. 170 e 174
- ⁸²Luis Figueiredo Guerra, ibidem; Miguel Soromenho, op. cit., pp. 185 e segs.

- ⁸³Aarão de Lacerda, "A Arte" in História de Portugal, Portucalense Editora, Barcelos, 1934, vol. VI, p. 595; sobre este assunto ver Miguel Soromenho, op. cit., cap. II, pp. 74 e segs.
- ⁸⁴Luis Figueiredo Guerra, "Palácios de Viana", op. cit.
- ⁸⁵Idem, Archivo Vianense, vol. I (único), Viana do Castelo, 1891-1895, p. 108
- ⁸⁶Joaquim Jaime Ferreira Alves, "Vilalobos, Manuel Pinto III" in op. cit., p. 531
- ⁸⁷Luis de Figueiredo Guerra, Guia de Viana do Castelo, [Viana], 1923, p. 12
- ⁸⁸Rafael Moreira, "Do rigor teórico à urgência prática: a arquitectura militar" in História da Arte em Portugal, vol. 8, Publicações Alfa, Lisboa, 1986, pp. 83-84; José Fernandes Pereira, "Pimentel, Luis Serrão" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Editorial Presença, Lisboa, 1989, pp. 354-55
- ⁸⁹Sousa Viterbo, op. cit., vol. II, p. 125; José Eduardo Horta Correia, "Maia, Manuel da" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit., pp. 277-280
- ⁹⁰Idem, ibidem, p. 278
- ⁹¹Sousa Viterbo, op. cit., vol. II, pp. 126-7 (A.N.T.T., Chancelleria de D. João V, Offícios e Mercês, liv. 52, fl. 234 v.)
- ⁹²Idem, ibidem, pp. 127-8 (A.N.T.T., Decretos remetidos ao Conselho de Guerra, maço 97, nº 65)
- ⁹³Idem, ibidem, p. 128
- ⁹⁴Idem, ibidem, pp. 128-9, (A.N.T.T., Chancelaria de D. João V, liv. 110, fol. 79 v.)
- ⁹⁵Sobre este tema ver "Elogio Historico do Architecto e Engenheiro-Mor do Reino Manuel da Maia", lido na sessão solemne da Associação dos Architectos Civis Portuguezes, em 25 de Março de 1867 pelo socio artista Joaquim da Costa Cascaes, in J. Ribeiro Guimarães, Sumário de vária História, vol. IV, pp. 156-167
- ⁹⁶José Fernandes Pereira, "Fortes, Manuel de Azevedo" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit., pp. 195-197
- ⁹⁷Luis de Albuquerque, "Fortes, Manuel de Azevedo" in Dicionário de História de Portugal, dirigido por Joel Serrão, vol. I [Lisboa, 1979]
- ⁹⁸Sousa Viterbo, Diccionario Historico e Documental dos Architectos engenheiros e construtores portuguezes, vol. I - A-G, Lisboa, Imprensa Nacional, 1889; vol. II - H-R, Lisboa, Imprensa Nacional, 1904; vol. III - S-Z (póstumo), Lisboa, Imprensa Nacional
- ⁹⁹Sousa Viterbo, op. cit., vol. II, p. 407
- ¹⁰⁰Idem, ibidem, p. 253
- ¹⁰¹Os outros manuscritos, assinados pelo autor são Carta dirigida a S. Rev.^{ma} sobre o estado da fortificação, em que se acha a Bahia: 18 de Junho de 1710 e Estado da fortificação da praça da Bahia; estado em que se acha; remedio de que necessita in «Miscellaneas da Biblioteca da

Ajuda, nºs 26, 31 e 32, publicado por Sousa Viterbo, op. cit., p. 253

102 Sousa Viterbo, op. cit., vol. II, pp. 160-163

103 Idem, ibidem, vol. I

104 Idem, ibidem, vol. II, p. 154

105 Carlos Lemos, "O Brasil" in História das Fortificações Portuguesas no Mundo, dirigida por Rafael Moreira, Publicações Alfa, Lisboa, 1989, p. 250

106 Francisque Michel, Les Portugais en France et les Français en Portugal, p. 56

107 Sousa Viterbo, op. cit., vol. II

108 Sousa Viterbo, op. cit., vol. I

109 Idem, ibidem, vol. II, p. 358

110 Idem, ibidem, vol. I

111 Biblioteca Nacional de Lisboa, Arquivo do Conselho Ultramarino, liv. 17 dos Offícios, fol. 129, publicado por Sousa Viterbo, op. cit., vol. I

112 Idem, ibidem, liv. 14 dos Offícios, fol. 240 e segs. e liv. 19 de Offícios, fol. 347, publicado por Sousa Viterbo, op. cit., vol. I

113 Carlos Lemos, op. cit., pp. 252-3

114 Idem, ibidem, p. 251

115 Idem, ibidem, p. 253

116 Prof. Augusto Carlos da Silva Telles, Atlas dos Monumentos Históricos e Artísticos do Brasil, Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, Fundação Nacional de Material Escolar, 1975, p. 27

117 Idem, ibidem, p. 140

118 Idem, ibidem, p. 141

119 Idem, ibidem, p. 249; e Maurice Pianzola, Brésil Baroque, Les Éditions de Bonvent, Genève, 1974

120 José Luiz Mota Menezes e Maria do Rosário Rosa Rodrigues, Fortificações Portuguesas no Nordeste do Brasil, Séculos XVI, XVII e XVIII, Recife, POOL Editorial S/A., 1986, p. 44

121 Idem, ibidem, p. 150

122 Id., ib., p. 151

123 Id., ib., p. 126

124 Id., ib., p. 133

125 Id., ib., p. 134

126 Id., ib., p. 139

127 Id., ib., p. 143

128 Id., ib., p. 147

129 Id., ib., p. 52

130 Id., ib., p. 53

131 Id., ib., p. 113

132 Id., ib., p. 91

133 Id., ib., pp. 91-92

134 Id., ib., p. 90

135 Id., ib., p. 72

136 Id., ib., p. 62

137 Id., ib., p. 59

