

VI

A arte de corte no tempo de D. João V: da retórica da nova arquitectura de sinal romano à obra do Palácio-Convento de Mafra

João Frederico Ludwig
e o Palácio-Convento de Mafra

«**E**nquanto a renovação oficial da Corte oscila entre a arte italiana e a arte italianizante, o país real, um tanto à margem do fenómeno lisboeta do poder, aproveita o Barroco para se exprimir num regionalismo assumido sob a forma de um Barroco telúrico e diversificado que rasga em definitivo alguma homogeneidade que o império da arquitectura chã havia tentado homogeneizar. (...) A retórica do poder joanino codifica-se essencialmente na construção italianizante de Mafra, entendida como a grande obra que a Casa de Bragança ainda não tinha e o Palácio que o Rei de Portugal deveria ostensivamente construir para si próprio, como expressão do seu poder» (Horta Correia, 1995).

Por todas estas razões, o grande monumento da arquitectura portuguesa da primeira metade do século XVIII é, evidentemente, o *Palácio-Convento de Mafra*. Trata-se da mais elaborada *imagem*, jamais construída entre nós, sobre o tema da estabilidade possidente da Monarquia, que neste caso retrata a nova situação portuguesa herdada por D. João V, onde o oculto sentido da *cidade real* legítima e justifica a força emblemática dessa nova autoridade joanino-absolutista. Por isso, a

sua estrutura monumental — inserindo em termos visuais e planimétricos um complexo organismo que absorve em si a instituição monacal e secular (o Convento e a Basílica), sob o signo da Casa do Rei que tudo envolve e tutela (os Palácios do Rei e da Rainha, simétricos à igreja central) — é delimitada nos ângulos por compactas torres-blocos, maciços e de recorte militarista.

O majestoso estaleiro joanino, iniciado em 1713, foi obra longamente maturada e que o Rei confiou a um artista descontaminado da tradição da velha escola do Paço. Nasceu sob «risco» do arquitecto de origem germânica **João Frederico Ludwig, ou Ludovice** (c. 1670-† 1752), foi sagrado no dia 22 de Novembro de 1730 (aniversário do Monarca), e constituiu-se, assim, como novidade absoluta, pela articulação central de um templo-basílica envolvido pela estrutura de um palácio-bloco, longinquamente inspirado no espírito grandiloquente do Escorial filipino e, mais proximamente, na imponência profana da Versailles de Luís XIV — sem, todavia, se furtar a um percurso feito de perene originalidade, como verdadeira *cidade do poder* e como fundamento da autoridade do Estado português. O Monarca pretendeu sobretudo, mais do que recriar uma ambiência idêntica àqueles referenciais, impor



> Prospecto geral do Palácio-Convento de Mafra, por João Frederico Ludwig, 1717-1730.

um monumento *seu*, que funcionasse como marca da nova estabilidade e riqueza do reinado, sob os bons auspícios do centralismo absolutista, e utilizando com ostentação a conjuntura financeira derivada da exploração do ouro brasileiro de Minas Gerais.

Assim, a obra sintetiza, em termos vanguardísticos, as tendências internacionais coetâneas, desde o eclectismo romano ao barroco mais «classicista» sequaz de Santa Agnèse, de San Pietro, e do *Palazzo Corsini*, em Roma (apontados como referências plausíveis por José Fernandes Pereira), sem esquecer o proselitismo barroquista da arquitectura de Salzburgo e de certos mosteiros do Danúbio, também apontados como fonte de inspiração do modelo mafrense, e sem esquecer, também, que no sentido das proporções e no modelo de palácio-bloco se assimilaram algumas linhas de conduta da tradição nacional.

A arquitectura de Mafra, para muitos autores considerada já como o verdadeiro Escorial português, na sua colossal estrutura quadrada de basílica envolvida por

um palacete maciço, flanqueado por quatro torreões, com longa fachada da igreja-palácio inspirada nos grandes palacetes urbanos do Barroco Internacional, presuppõe a sistematização teórica, muito elaborada, de uma ideia de poder própria de um Estado Moderno, e que impõe a figura de D. João V como estadista *esclarecido*, que se reforça na dimensão restrita do reino português, acabado de emergir de uma longa crise de identidade e de apagamento protagonístico. A ilustração visual que Mafra constitui da própria teoria do poder do Monarca, aberta ao italinismo pleno, obriga a visionar o Real Edifício como reflexo do contexto que o gerou e que o modelou à sua imagem (A. F. Pimentel, 1992). O papel determinante da *Sala das Bênçãos* na estrutura do módulo de Ludwig, como ponto central da fachada, marcando a convergência entre o espaço sacralizado e o espaço palacial, é uma citação evidente de San Pietro de Roma, e constitui uma das grandes novidades do programa — por isso mesmo, aí se expõe como marco referencial (e reve-

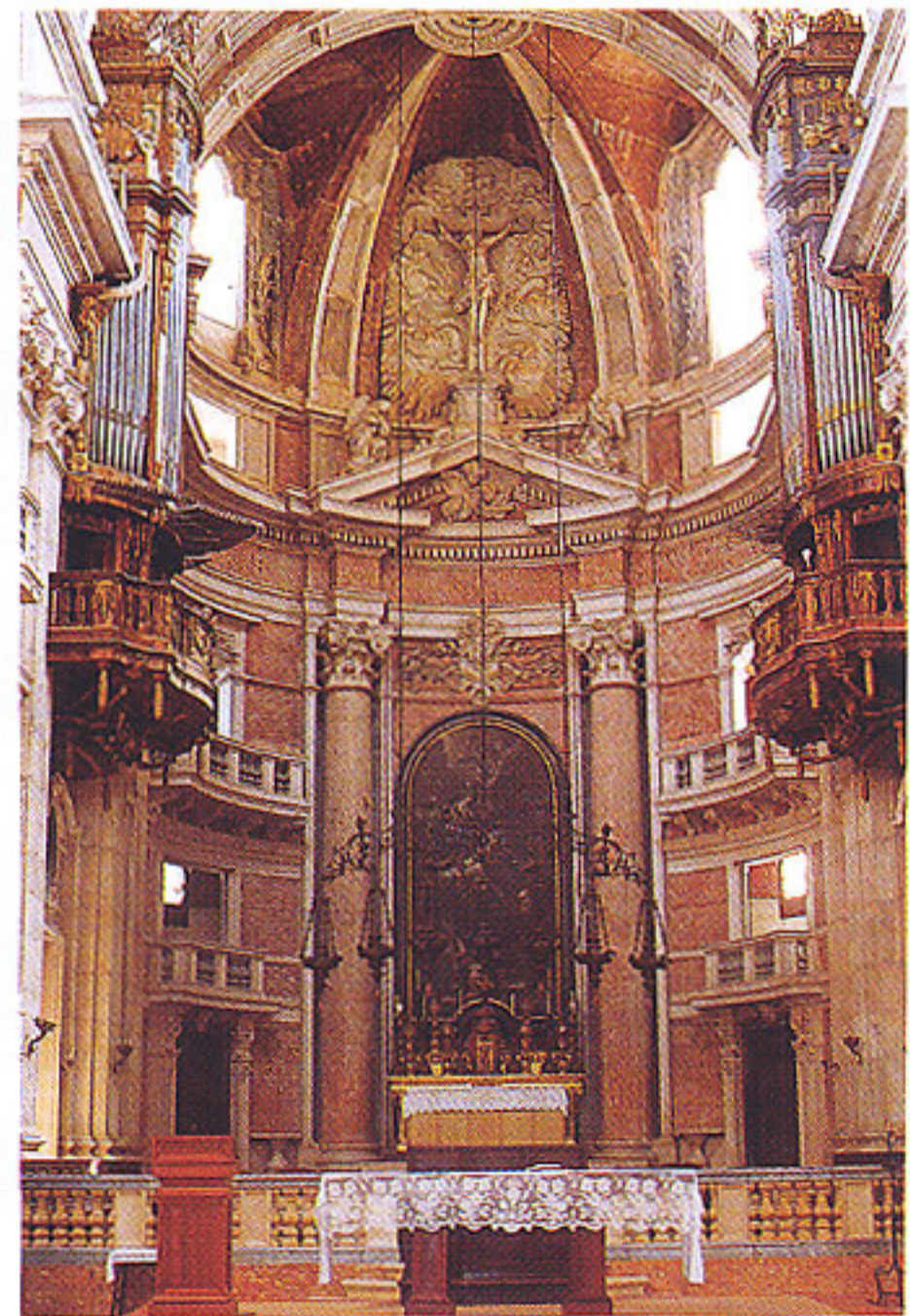
rencial) o belo Retrato-Busto marmóreo do Rei por Giusti, talvez a mais bela efígie que do Magnânimo se conhece. O Palácio-Convento solidifica, assim, a ilustração emblemática da fundamentação ideológica do Estado, reestruturada durante a primeira metade do século de Setecentos. Ressurge, portanto, no Portugal joanino, como escreve António Pimentel, que estudou primorosamente o conjunto mafrense, «a utopia milenar e, com ela, esse estranho fascínio do *impossível* — como no Escorial, nas abadias faustosas do Sacro Império ou em Caserta; a meio caminho entre a *Cidade de Deus* e a *Cidade Ideal*, cristã e iluminista, Mafra constituiria um vasto repositório de referências que não encontravam eco na Versailles frívola e mundana do *Rei-Sol*. E, na verdade, sob a superfície aparentemente límpida do leito da História, agitam-se correntes subterrâneas a que não deverão, talvez, deixar ainda de referir-se: é o que se passa com toda uma vasta produção literária de teor providencialista, que domina a parenética e os escritos panegíricos do tempo e onde, a par e passo, se envolve a figura do monarca na aura misteriosa de um novo Salomão» (Pimentel, 1992).

O arquitecto escolhido pelo Monarca era natural da Suábia, mais propriamente de Honhaardt, aprendera a arte da ourivesaria de ouro em Ulm, com o mestre N. Kienle Junior, e viera para Lisboa em 1701, na qualidade de reputado ourives, por mão da Companhia de Jesus, para quem de resto muito trabalhara em Roma, designadamente no Gesú. Discípulo do arquitecto romano Carlo Fontana, a quem deverá a sua evoluída formação barroca, chegava a Portugal com grande prestígio, apesar de jovem: a sua primeira obra foi o monumental Sacrário da Igreja do Colégio jesuítico de Santo Antão, a que já nos referimos a propósito da «avaliação» feita por João Antunes, mas que desapareceu; depois do «risco» de Mafra e, concomi-



> Retrato de João Frederico Ludwig. Colecção Particular.

tantemente à direcção dos trabalhos, dirige a execução da nova Capela-mor da Sé de Évora (1718), decorada com mármore esculpido por João António Bellini de Pádua, e bem harmonizada em termos de



> Aspecto geral do interior da Basílica.

proporções com o amplo corpo medieval da Igreja. Um documento de 1725 atesta a presença de António Bellini, «italiano de nação, escultor ao prezente morador n'esta cidade de Evora», a dirigir as obras de decoração marmórea da Capela-mor catedralícia, com José Rodrigues Vinagre e Manuel Nunes Negrão como assistentes, sob a direcção de Ludwig. Participa, depois, em obras vultosas na Capela do Paço da Ribeira (a celebrada *capela paolina*), com os seus ricos ornamentos de mármore de cor, que o Terremoto sacrificou; trabalha na Capela-mor da igreja de São Domingos de Lisboa (de novo com estatuária do paduano Bellini) (Aires de Carvalho, 1962); na do Convento franciscano do Varatojo (Torres Vedras); no belo risco do Palacete Ludovice no Bairro Alto (onde residiu); executa peças esplendorosas de ourivesaria cravejada de pedras preciosas, como o Ostensório do Paço da Bemposta, de c. 1740-1745 (MNAA); e elabora, ainda, o grandioso projecto para o edifício da nova Basílica da Patriarcal (1746), no âmbito do espaço contíguo ao Paço da Ribeira (que o Terremoto destruiu infelizmente, tendo havido ensaios, depois de 1755, para a reerguer no sítio da Cotovia).

O programa régio de transformar a velha Capela Real do Apóstolo São Tomé na sede da nova Patriarcal, que envolveu altos esforços diplomáticos da corte, apesar da oposição do Arcebispo D. João de Sousa, mas com o interesse de Clemente XI conquistado para a empresa, ganha corpo por volta de 1730, e deveu-se a projectos de Ludwig (mesmo que anteriores «risco» de Juvara tivessem sido de algum modo respeitados na concepção geral do programa), como hoje está estabelecido por nova documentação (Marie-Thérèse Mandroux-França, in *Roma Lusitana – Lisboa Romana*, 1995). A Basílica é consagrada em Novembro de 1746 e a fábrica do grandioso Palácio envolvente prosseguiu até à morte do Monarca, estan-

do a ala sul (concebida como um reflexo do Vaticano, com a Escada Real, a Sala Ducal e a Capela Paolina) ainda por ultimar definitivamente em 1754, quanto ao seu revestimento intestino. Todo este projecto ímpar, que culminava a ideia de D. João V para o perfil de uma veraz *Lisboa Romana*, desapareceu dramaticamente em 1755, com o Terremoto, quedando-se tão-só as descrições, alguns esclarecedores desenhos, e um portal ludwigiesco da ala ocidental, remontado depois do grande sismo na fachada da Igreja de São Domingos (M.T. Mandroux-França, 1995). De resto, sabemos que Ludwig (ou Ludovice, na forma aportuguesada do seu apelido) foi designado Cavaleiro da Ordem de Cristo (1740), e esteve ligado por casamento à família do célebre iluminista Luís António Verney, seu cunhado, sendo ainda nomeado para o cargo de Arquitecto-mor do Reino pelo Rei D. José I, em recompensa pelos serviços prestados à corte portuguesa, designadamente com o seu projecto de Mafra. A boa estrela do arquitecto só se atenuará de algum modo, no final do reinado do *Magnânimo*, quando a crescente influência de Juvara, por um lado, e a presença de Alessandro Giusti, de Luigi Vanvitelli e de Nicola Salvi em Lisboa (estes últimos, autores da *Capela de São João Baptista* na Igreja de São Roque, c. 1747), por outro, cria possibilidades de alternativa credível, neste caso num discurso de acentuação tardo-romana que ultrapassava o seu gosto. Mesmo assim, a autoridade de Ludwig continuava a ser respeitada como defensor de uma linguagem mais puramente barroca e mais despojadamente monumentalista, sem cedências à excessiva decoração, dentro de uma retórica de efabulação do poder joanino. O citado cargo com que D. José o agracia no final da existência é, sobretudo, a consagração pela sua arte cortesã e internacionalizada, que mudara (nas suas obras mais eruditas) a paisagem construtiva portuguesa.



> Torreão do Palácio-Convento de Mafra.

A escolha de Ludwig para dirigir o estaleiro de Mafra, hoje um facto adquirido e indiscutível (A. F. Pimentel, 1992), não foi pacífica, dada a origem do artista noutra ramo que não o da arquitectura, o que justifica os reparos feitos pelo naturalista suíço Merveilleux nas suas memórias, e o facto de D. João V dever ter apreciado outros projectos ou recomendações, tanto de Canevari como do turinense Juvara e, provavelmente ainda, de Fontana. São os aspectos conjunturais dos anos da gestão de Mafra que permitem explicar a escolha: a morte de João Antunes em 1712, sem continuidade nivelada no seio da Aula da Ribeira, a partida definitiva de Gimac para Roma no mesmo ano, e o vazio criado no panorama da arquitectura oficial, que tornava forte candidato ao projecto régio um jovem e insinuante artista que chegava de Roma imbuído das novidades mais apetecíveis para um gosto centrado na imagem legitimadora do poder joanino. De resto, Ludwig oferecia as condições indispensáveis para acompanhar a obra com rigor milimétrico, sob batuta rígida e disciplina-

dora, de que resulta a rara unidade programática imposta ao conjunto conventual e palaciano. A ideia do monumento, com uma fachada excepcional de 220 metros de comprimento, nascera de um voto formulado pelo Monarca, por influência de seu confessor arrábido Frei António de São José, aquando do nascimento da princesa Maria Bárbara (1711). O projecto ampliara-se, entretanto, em substância (na sua origem, pensara-se numa casa para treze frades arrábidos, mas acabará por albergar cerca de trezentos monges), e era repensado em moldes grandiloquentes, estudados que foram os projectos mandados de Roma pelo Marquês de Fontes, e examinados outros pareceres (eventualmente de Juvara e Canevari, como já se defendeu sem base segura, embora se saiba hoje ser Jurava o responsável pela traça da monumental Escadaria Conventual, similar à do palácio Olhão-Marim, no Bairro Alto (Sequeira Mendes, 2000). Estas obras estavam até agora tributadas a Gimac, autor sim da escadaria do Palácio mafrense, do mesmo tipo da do Palácio dos Condes de Vila Nova (embaixada de França). Assim, vistas as soluções que se desenhavam, D. João V promove Ludwig a arquitecto da obra de Mafra e é já nessa qualidade que ele assiste ao lançamento da primeira pedra em 17 de Novembro de 1717.

O colossal estaleiro, que envolveu formidáveis efectivos, possibilitado e custeado pela inesgotável riqueza colonial de Minas Gerais, estendeu-se com celeridade até 1730, ano da sagração da Basílica, sempre sob a enérgica direcção de Ludwig. Com ele colaboram os mestres Carlos Baptista Garvo e seu filho António Baptista Garvo, e os portugueses Manuel Antunes Feio e Custódio Vieira. O primeiro fora autor do belíssimo Retábulo de mármoreados de cor da Capela-mor do Colégio dos jesuítas de Santarém, de 1713 (Ayres de Carvalho, 1962), e surge já referenciado num precioso contrato notarial

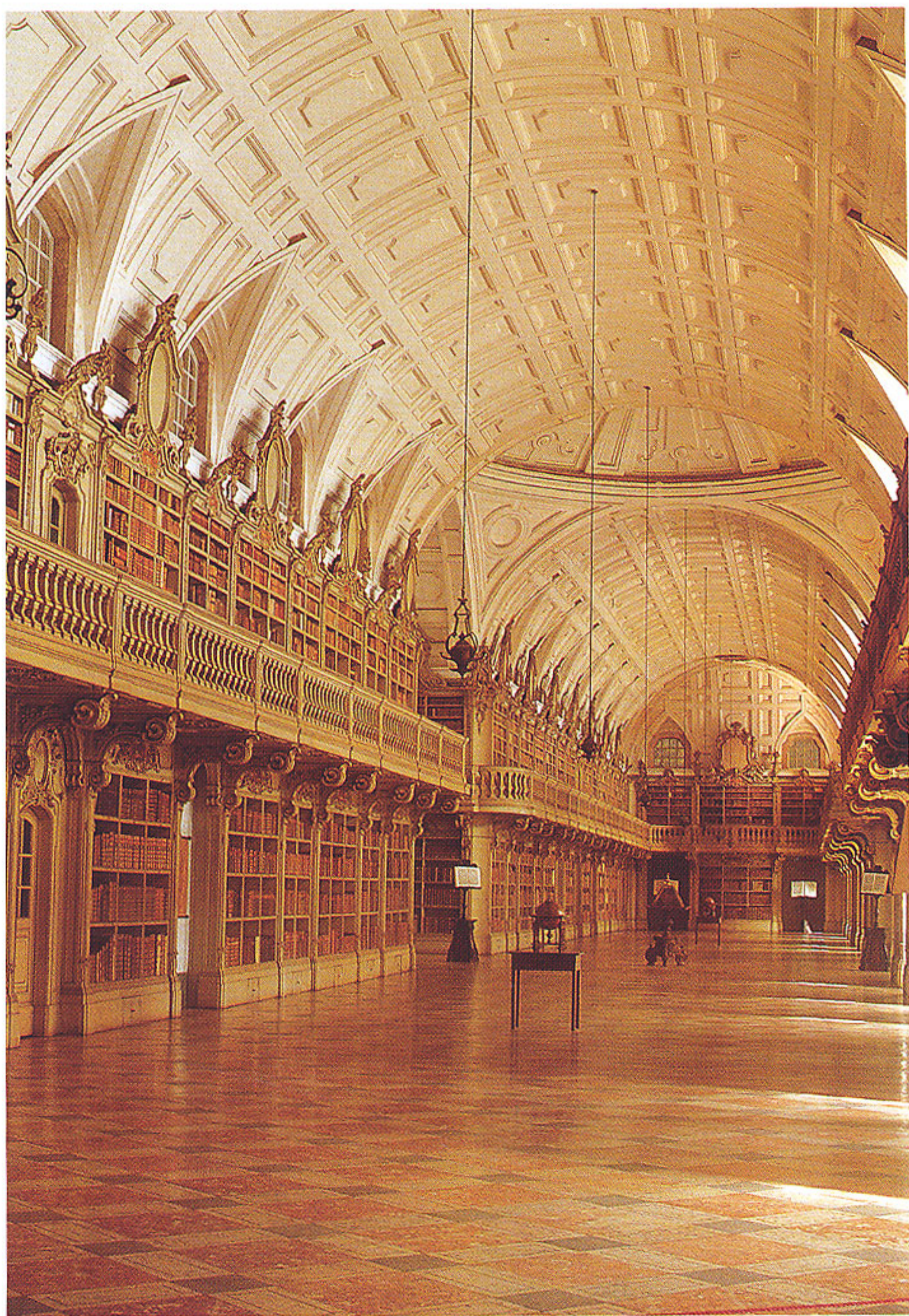
de Abril de 1718 firmado com o fidalgo André Lopes de Oliveira sobre a fábrica mafrense que então se iniciava. A decoração de escultura e de pintura, fundamental para este verdadeiro cenário áulico do absolutismo de D. João V, envolve os melhores artistas romanos do tempo, desde o escultor Vincenzo Foggini aos pintores Agostino Masucci e Corrado Giaquinto. Os documentos conhecidos atestam uma legião de empreiteiros e mestres de cantaria, que em 1729 atingiam o número excepcional de 45 000, ocupados no labor da pedra lioz, abundante na zona de Sintra, mas também mandada vir do Alentejo e, em casos mais raros, de Itália. Ainda em meado do século XVIII funcionava uma «*Sociedade da Real Obra de Mafra*», envolvendo os mestres pedreiros activos no estaleiro (Manuel Antunes Feio, Carlos Baptista Garvo e vários outros) e que aceitavam diversas empresas como as obras de pedraria do Paço de Salvaterra (dirigidas pelo Garvo em 1752) e do Mosteiro da Esperança de Lisboa (1748).

Como sintetiza António Pimentel, «o Real Edifício de Mafra (...) estaria destinado a constituir a ilustração visual de um poder real em cuja formulação se englobava, doravante, a Igreja Católica, esplêndido reflexo (não mais que isso) da *Monarquia Fidelíssima*. Aí, com efeito, se levaria a cabo, sobre um arquétipo de arquitectura militar, uma criação de inquestionável sentido urbanístico onde se fundem, organicamente, sobre um plano de claras referências recticulares, um palácio real, uma basílica, um convento, um colégio, uma biblioteca e um panteão dinástico, ainda que inconcluso» (Pimentel, 2001). Em pleno *Século das Luzes*, a par das concepções europeias de palácio, que se dinamizavam face à tradição renascentista, Mafra é concebida numa clara relação urbanística com o meio envolvente, através do arquétipo peninsular do palácio-bloco de raiz escurialense, estruturado segundo uma

malha de diagonais e com os seus quatro torreões angulares.

A arquitectura do Palácio-Mosteiro de Mafra, apoiada pelos inesgotáveis recursos do ouro brasileiro, ilustra, portanto, uma verdadeira teoria do Estado, onde a autoridade do monarca se fundamenta na instituição religiosa (englobando-a, também, em si): a basílica, eloquente expressão do discurso ideológico joanino, espaço da liturgia turiferária do poder do *Magnânimo*, resume citações claras da Basílica vaticana em que se inspirou (designadamente no nártex, onde se pretendeu estabelecer o duplo panteão da sua dinastia), surge simetricamente ladeada pelo Palácio do rei e pelo da rainha, cujo ponto de junção com o corpo basilical decorre tanto na Sala das Bênçãos (acima do nártex) como na Biblioteca, espaço imenso em planta de cruz grega, situada no eixo da igreja, centrando a ala nascente do Real Edifício. A síntese produzida pelo bibliotecário-mor Frei João de Santana sobre o valor simbólico de Mafra é perfeita: «*obra magnificente e admiravel, que tanto acredita o nome Portuguez entre as Nações estrangeiras, e fará eternamente lembrado o nome do Senhor Rei D. João V seu Augusto Fundador, e o do Architecto que o desenhou, João Frederico Ludovici da Nação Tudesca*».

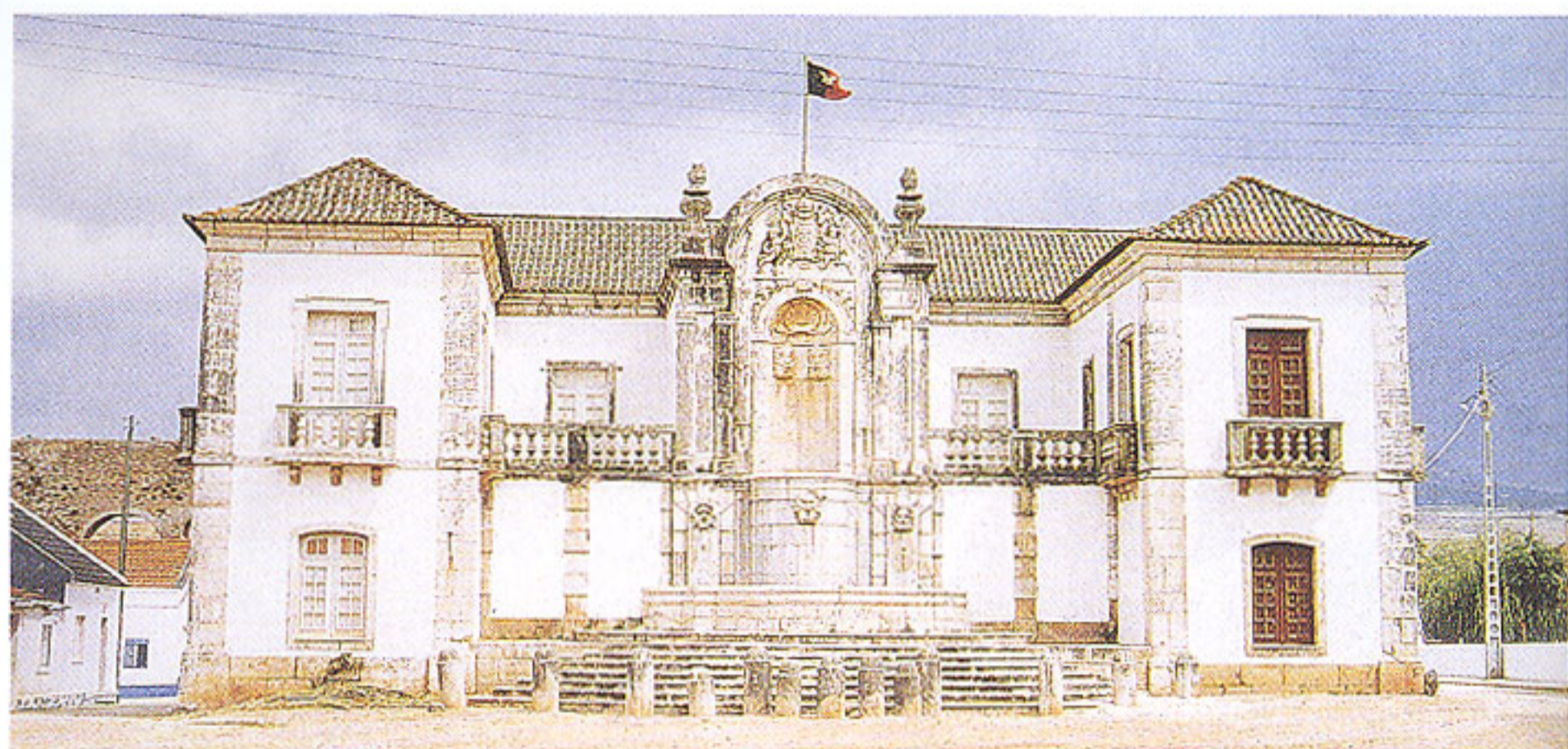
A fortuna do modelo mafrense, com a estrutura da Igreja coberta de abóbada de berço com penetrações, com o seu zimbório monumental, com o jogo de sinuosidades dos panos murários, encontra eco possível em algumas simplificadas peças regionais já avançadas de cronologia, devidas a artistas que haviam trabalhado nesse estaleiro (ou noutros de Ludwig), como sejam: a Igreja do Santuário dos Milagres em Leiria, iniciada em 1732 (mas só efectivamente construída em 1740-1750, segundo a farta documentação inédita da confraria), obra de José da Silva e de Joaquim da Silva (pai e filho), mestres pedreiros do Juncal; a Igreja da Misericórdia



> Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra. Aspecto de conjunto.

de Leiria (1717-1721), projecto tributado ao mestre arquitecto *Francisco Gomes* (também activo, enquanto colaborador do arquitecto-pedreiro lisboeta *António Pereira*, na reconstrução da frontaria, alpendres late-

rais e torres sineiras do Santuário de Nossa Senhora da Nazaré) (Saul António Gomes, 1990 e 1996), que segue no desenho dos seus alçados, com recurso a embutidos marmóreos, algumas sugestões do estilo



> Fontenário do Palácio da Mitra em Santo Antão do Tojal, pelo arquitecto António Canevari.

mafrense (M.^a Luísa Albuquerque Melo, 1994), sem deixar de se integrar na tradição militarista do século precedente que gerara, por exemplo, a Conceição de Atouguia; a Igreja do Senhor Jesus da Pobreza em Évora (1729-1733), com uma planta guarinesca a lembrar a do Santuário della Consulata, boa fachada classicista



> Capela-Mor da Sé de Évora, traça de João Frederico Ludwig, execução do pedreiro António de Pádua e colaboradores.

com galilé incorporada, onde trabalhou Manuel Nunes Negrão, um dos empreiteiros de Ludwig na Capela-mor da Sé; enfim, na raia alentejana, a Igreja de peregrinação do Senhor Jesus da Piedade de Elvas (1753, talvez do arquitecto local *José Francisco de Abreu*), com as torres oblíquas em relação à fachada e dispostas em losango (a lembrar o desenho das Fachadas da Conceição da Praia em Salvador da Bahia e da Senhora da Graça em Atouguia da Baleia) (Maia Ataíde, 1990-1992), e com o interior recortando-se em octógono entre o corpo e o presbitério, e a já citada fábrica da Igreja de São João Baptista em Campo Maior (traça de Manuel de Azevedo Fortes, 1734-1737, conclusão c. 1760) — obras barrocas que, todavia, divergem, com maior ou menor acerto, do rigorismo das propostas ludwigianas e, pela maior austeridade, retomam linguagens vernaculares, neste caso adversas à integração do gosto rococó nascente. Mais directo caso de *derivação mafrense* encontra-se no Brasil, na Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia em Salvador da Bahia, pese a singular colocação das torres em posição oblíquada face à fachada, traça do engenheiro *Manuel Cardoso de Saldanha* (falecido em Salvador em 1767) (R. Smith, 1971). Também o modelo de grandes torres maciças com cúpulas e tí-

picos coruchéus barrocos, que marcam a verticalidade da Fachada imensa da Basílica de Mafra, reencontra em numerosas igrejas portuguesas (designadamente da região saloia) uma duradoira mas simplificada continuidade, que importará ser devidamente estudada. A par dessa orientação pela grandiloquência e pelo uso de materiais ricos, o reinado do Magnânimo pautou-se também por medidas legislativas de protecção patrimonial e por uma aposta no crescimento urbanístico segundo regras precisas de ostensiva cenografia barroca.

O modelo artístico mafrense, pela sua imponência cívica de absolutismo, não poderia deixar de marcar, de um modo mais ou menos genérico, o comportamento da arquitectura portuguesa do pleno Setecentos — inclusive a do ciclo pombalino —, com índice no novo tipo de ornamentação, que em definitivo abandona o gosto dos mármore de embutidos e se torna decisivamente aberto a uma linguagem renovada de frontões, de mísulas, de entablamentos, etc., que são de raiz romana e que encontram o seu mote inspirador na arquitectura de Ludwig.

A Arquitectura Civil e o Urbanismo Joanino

«A renovação estética da época joanina», afirma Horta Correia, «apresenta-se não só segundo o critério do gosto, mas também segundo o império da necessidade, pondo-se o problema da assimilação de uma arte italiana ou de uma simples arte italianizante que se pode acompanhar entre a chamada de Juvara para a nova Patriarcal e o retorno à velha Ribeira com a Patriarcal de Ludwig» (...). «Pelo meio, fica o pequeno mas significativo episódio de Santo Antão do Tojal, de António Canevari» (Horta Correia, 1995).

O desenvolvimento da Cidade de Lisboa, durante os anos florescentes do Rei-

nado de D. João V, pautou-se pela erecção de algumas obras muito importantes que, acompanhando o crescimento da urbe para ocidente (caso do Bairro de Santa Isabel, sob beneplácito do Patriarca D. Tomás de Almeida), lhe configuram um carácter de metrópole mais internacionalizada. Embora não haja, efectivamente, «um único urbanismo barroco», e sim «várias formas, por vezes convergentes, de desenho urbano na época barroca» (Walter Rossa, 1995), é certo que a corte do Magnânimo despendeu alguma atenção para um crescimento equilibrado das cidades portuguesas, já que os engenheiros e arquitectos nacionais (e os italianos ao serviço do Rei) mantiveram uma maleabilidade de soluções construtivas, a par de invariantes da tradição militar seiscentista, adequadas à maior glorificação do novo reinado.

D. João V teve uma acção preponderante no domínio urbanístico, que as avultadas e inesgotáveis riquezas auríferas de Minas Gerais justificavam. O protagonismo do monarca abarcou não só a capital portuguesa, mas muitas outras cidades do reino (e do império), sem esquecer que muitos dos fundos mineiros foram empregues pelo Magnânimo em obras por si patrocinadas na Cidade Papal (documentação do catálogo *Roma Lusitana – Lisboa Romana*, 1995), através da acção intermédia do Marquês de Fontes, e do serviço dos arquitectos (Gimac, Canevari) que aí tinha ao seu serviço, para esse fim pagos principescamente. Sabe-se (viu-se antes) que o Monarca não só incentiva o crescimento de Lisboa para ocidente mas que manda também fundar as novas cidades brasileiras de Vila Boa de Goiás (1736) e de Vila Bela da Santíssima Trindade (1746), empreendimentos esses ordenados com grande linearidade programática. Tais princípios são orientados, em geral, por uma praça no eixo (com Igreja, casa da Câmara, Pelourinho e Cadeia) da qual derivam ruas rectilíneamente traça-

das, com unicidade de tratamento murário das residências — num esquema que, no fundo, o urbanismo pombalino virá a desenvolver noutra escala.

As bases programáticas do urbanismo joanino, essas, radicam na teorização da arte de fortificar de Seiscentos, conforme já vimos antes. Noutros casos, como no ciclo de novas vilas brasileiras de Minas Gerais — Sabará e Vila Rica de Ouro Preto (1711), São João d'El-Rei (1713), Tiradentes (1718), os conjuntos urbanísticos nascem quase sem desenho prévio, ou por acção de programas religiosos preestabelecidos que funcionam como eixo aglutinador dos arruamentos em torno, mesmo que assumindo, quase espontaneamente, regras barrocas de «composição de paisagismo urbano» como as que se seguiam na distante metrópole: «mas até dentro deste ciclo houve casos em que o Estado se conseguiu antecipar fundando cidades com as características próprias às “cidades reais”: Mariana, em 1745, traçada pelo mestre da Aula de Fortificação do Rio, José Pinto de Alpoim, e Vila Bela da Santíssima Trindade são, em 1752, exemplos paradigmáticos» (Walter Rossa, 1995).

A escola dos engenheiros militares formados no estaleiro das Águas Livres terá, de resto, papel destacado neste urbanismo racional que as necessidades joaninas de controlo do Império impunham, quer a Oriente quer no Brasil. A par de tal incremento urbanístico, o Monarca deu também corpo a medidas urgentes de conservação dos edifícios e sítios de valor histórico referenciados no tecido nacional, fossem «*da era dos phenicios e gregos, persas, romanos, godos ou arabes, assim como estatuas, cippos, & chappas, medalhas ou moedas, athe ao reinado de D. Sebastião (...)*», através de alvará próprio — que constitui decerto a primeira legislação protectora do nosso património artístico (P. Canavarro, 1978) —, incumbindo de tal controlo a recém-criada Academia Real da

História, que deveria recorrer aos informes ministrados pelos municípios do reino através de um levantamento de dados arqueológicos e histórico-artísticos.

O esforço do Rei envolveu, como se disse, a presença de prestigiados arquitectos estrangeiros chamados ao reino, como Canevari e Ludwig, sem que nem por isso o papel dos mestres engenheiros-construtores saídos da velha linhagem da Aula do Paço da Ribeira deixasse de se fazer sentir, com Manuel da Maia e Custódio Vieira à cabeça. Assim, o crescimento urbanístico e a opulência dos novos palacetes realengos e aristocráticos unem-se num evidente sentido de modernização consonante com as prioridades de afirmação ideológica do Monarca.

A estada em Portugal do arquitecto italiano **Antonio Canevari** (1681-†1764), que aqui se delonga de 1728 a 1732 ao serviço do Patriarca de Lisboa D. Tomás de Almeida, e também da corte joanina, constitui uma das páginas mais importantes ligadas à nova arquitectura privativa deste ciclo. O *Palácio da Fonte, em Santo Antão do Tojal*, que desenhou e executou para o Patriarca, é a sua obra mais importante em terras lusas (Ayres de Carvalho, 1962). Canevari soube dinamizar uma velha e tradicional residência doméstica de D. Tomás, aduzindo-lhe uma nova ala, integrando na fachada em U, ladeada por torreões, um soberbo fontenário romanista, de elaboradíssimo efeito cenográfico, o qual dinamiza a praça assim delimitada, e articula melhor a unidade das várias alas, da capela e do aqueduto adjacentes, com notórias implicações de ordenamento urbanístico, de sinal romano. De resto, sabe-se que Canevari desenhou uma famosa Torre do Relógio junto ao Paço da Ribeira, que desapareceu em 1755 (mas que integrava sumptuosos aposentos e escadórios barrocos), e esteve ligado ao início do Aqueduto das Águas Livres, de cujo projecto seria, entretanto, despedido, por motivos



> Aqueduto das Águas Livres.

ainda hoje polémicos, como veremos depois (Paola Ferraris, 1995). Em Roma, fará para D. João V a obra lúdica do celebrado *Bosco Parrasio dell'Arcadia* (1721-1726), com os seus escadórios circulares animando o espaço de recolhimento do jardim. Mas deve ser seu, também durante a estada em Portugal, o risco do Palácio do Correio-mor em Loures, segundo atribuição de Paulo Varela Gomes (Varela Gomes, 1987): «Erguido entre montes e bosques que o isolam da estrada e do terrorismo urbanístico da zona, o palácio espanta pela sua enorme escala e pela planta em U à francesa; a possível intervenção do italiano salta logo à vista — em vez de um portal, existe uma fonte; as entradas, essas, ladeiam-na...».

A grande obra de engenharia civil do tempo de D. João V é, todavia, o colossal *Aqueduto das Águas Livres*, construído no essencial, a partir de 1731, pelos arquitectos-engenheiros Manuel da Maia (1677-† 1766) e Custódio Vieira (c. 1690-† 1744), por iniciativa do procurador municipal e superintendente da obra, Cláudio Gorgel do Amaral. Para a rapidez do vasto projecto do Aqueduto muito contribuíram o protagonismo do Monarca, a disponibilidade financeira do reinado devido ao ouro de Minas, e a «política de fe-

licidade dos povos» ligada às correntes do iluminismo, que assim permitiram à corte solucionar de modo radical o velho problema de abastecimento de água à capital, que secularmente se arrastava sem visível remédio. A notabilíssima obra de engenharia, considerada a mais perfeita da Europa no seu género, perfila-se ao longo de quase dezanove quilómetros, terminando na Mãe de Água das Amoreiras, sendo particularmente notável a solução utilizada no troço final lançado sobre o vale de Alcântara, com trinta e cinco colossais arcos de perfil gótico, encimados por uma original «passagem pública» inaugurada em 1739. Providencial descoberta (por Hellmut Wohl) de uma obra de Inácio Barbosa Machado, a *Historia Juridica e Panegirica, ou Discripção Thopographica e Architectonica do famoso, e Magnifico Aqueducto* (1745), permitiu solucionar a maior parte dos problemas ligados à grande obra joanina e o efectivo papel dos protagonistas na construção (Irisalva Moita *ed alii*, 1990). Assim, sabe-se que em 1728 a questão das «plantas» estava na ordem do dia, pois era obra de suficiente prestígio para motivar disputas e candidaturas, e que não só Canevari então as realizava, mas também Azevedo Fortes, Manuel da Maia e, mesmo, João Frederico Ludwig — que muitos

anos depois não deixará passar em claro o seu despeito por se ter visto afastado de tão alta empresa...

A obra fora, inicialmente, acordada com o arquitecto italiano Canevari, como se sabe, mas desde logo diversas desinteligências proveram a sua resignação e despedimento, por alegados erros de projectismo, passando Manuel da Maia a dirigir a empresa e a definir a estrutura arquitectónica vigente. Mas também este arquitecto (que é o verdadeiro mentor do projecto que acabou por vingar) teve de adaptar algumas das primeiras propostas, dadas as discórdias com Canevari (que chegara a propor um modelo sequaz do Aqueduto de Civita Vecchia), que originaram largos debates, discórdias e partidos constituídos. O engenheiro-mor Manuel da Maia, «*mui conhesido pela sua eminência em muita sciência e arte*», como de resto demonstrará depois, tanto na reformulação do Forte de São José de Estremoz como na direcção da obra do Hospital termal das Caldas da Rainha (1747, com Elias Sebatião Poppe), como sobretudo no protagonismo que teve na reconstrução pombalina da cidade arrasada pelo Terremoto, leva o seu empenho no projecto ao ponto de escrever umas *Considerações sobre o projecto da condução das águas chamadas Livres, ao Bairro Alto*, que entrega ao monarca em 1731, em pleno processo de polemização com Canevari, e onde, além de justificar o traçado que acabou por vingar, critica asperamente o italiano e justifica as opções tomadas. A obra avançou, pois, segundo o risco e sob a direcção de Manuel da Maia. Novas desinteligências quanto ao andamento da empresa (designadamente as duras polémicas com o engenheiro Manuel de Azevedo Fortes quanto à traça da Mãe de Água) levam-no, em 1736, a abandonar a sua direcção, o que levou a corte, porque «*Manoel da Maia há bastante tempo que falta em assistir à dita obra*», a nomear o sargento-mor Custódio Vieira

para dirigir a arquitectura do estaleiro. Este artista, que fizera a traça do Palacete de António de Galvão Castel-Branco no Rossio, em 1719, tinha já garantido um prestígio suficiente para poder receber tal responsabilidade. A ele se deve o fundamental andamento dos trabalhos e a resolução das principais dificuldades, designadamente a opção quanto aos perfis dos monumentais arcos de perfis ogivais, e quanto ao modelo da Mãe de Água das Amoreiras.

«Perante a peculiaridade do problema dos arcos», nota Manuel Maia Ataíde, «Custódio Vieira sentiu ter de encarar solução adequada, mesmo que não prevista nos tratados: encontrou aquela que hoje nos parece, naturalmente, quase obviamente, a mais indicada, mas que na época a ninguém ocorreria — simplesmente, a recuperação das virtualidades do arco quebrado, banido por bárbaro desde o Renascimento» (*in* Irisalva Moita, 1990). O rigor e virtuosismo do arquitecto tirou partido da orografia abrupta do Vale de Alcântara, desenhando desde o Alto da Serafina uma sucessão de dezoito arcos de volta redonda (segundo o modelo de Maia) que, a dado momento, se perfilam nos catorze restantes em arcaturas ogivais, precisamente na zona mais profunda do vale, evitando a sobreposição de arcadas ou o reforço da largura dos pilares.

Com a marca de Custódio Vieira, o Aqueduto adquire, assim, a sua feição definitiva, e as obras avançam com maior celeridade sob a direcção deste arquitecto, que passa a dirigir as obras das Águas Livres até ao seu falecimento em 1746, com um breve período em que o engenheiro militar e seu provável discípulo **Rodrigo Franco** (o autor da Igreja de planta centralizada do Senhor da Pedra em Óbidos, de 1746) delas se ocupou. Direcção que não foi isenta de acervas críticas coevas, como se sabe: por exemplo, o superintendente Gorgel do Amaral lamentará que Maia tivesse sido substituído à



> Mãe de Água das Amoreiras. Interior.

frente do obradouro, e o arquitecto Ludwig chamará a Vieira «o *Herodes do Aqueducto*», por desenvolver «obra tão escusada e damnosa», designadamente pelo uso que fez do arco quebrado, «fora de toda a razão da geometria»...

Depois da morte de Vieira, será Carlos Mardel (c. 1695-†1763), um húngaro chegado em 1733 e que terá acção preponderante no programa da reconstrução da cidade após 1755, a levar a empresa a bom termo. Mardel ocupou-se com rara sensibilidade do delineamento dos vários projectos de distribuição de água a partir do aqueduto — caso da soberba Mãe de Água das Amoreiras, e do seu cenográfico Arco Triunfal (1748), no sítio do Rato, ambos concebidos com exigente esmero e eivados de uma simbólica força discursiva — em referência à *modernidade* implícita à *cidade joanina*, então em franco crescimento. Esses elementos terminais do Aqueduto foram requintadamente desenhados conforme aos projectos subsistentes, mas é certo que sofreram, de resto, simplificações várias, fosse por razão de exigências de

prazos, fosse por causa de uma mão-de-obra menos apetrechada.

O mesmo modelo do Arco das Amoreiras, retomou-o Carlos Mardel no desenho dos tramos do belo e grande Claustro que — cumprindo o desenho inicial do arquitecto Manuel da Costa Negreiros (segundo H. Bonifácio) — ultimou no Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra, uma obra de espírito quase profano, típica daquilo a que Paulo Varela Gomes chama o «ciclo do Aqueduto» (P. V. Gomes, 1988), e que é o maior dos claustros portugueses e o único de «cantos redondos» — obra essa onde, de resto, se documenta também a forte participação de Custódio Vieira (Leonor Ferrão, 1994). De Mardel se sabe, ainda, que fez a traça (1740) para o Retábulo marmóreo de embutidos de cor que decorou a Capela das Onze Mil Virgens no Mosteiro de São Vicente de Fora, uma encomenda do Cardeal da Mota que os pedreiros Manuel Martins e Aleixo Rodrigues haveriam de executar com competência. Também é autor de uma elegante quinta de recreio dos arredores de Lisboa,

o famoso Palacete Pombal, em Oeiras, encomenda de Sebastião José de Carvalho e Melo, cujo contrato notarial recém-descoberto acerta conhecimentos sobre os exactos trâmites da discutida construção (na realidade, a obra inicia-se em 1753-1754), e onde o desenho erudito da fachada desenvolve notável sentido de articulação entre os alçados palaciais e os opulentos jardins de lazer, recamados de esculturas e azulejo. Já a sobriedade classicista impera na campanha tardo-joanina de Carlos Mardel para a Mãe de Água das Amoreiras, eivada embora de outro espírito e gosto discursivos — como embrião do *estilo pombalino* —, e que, por esse facto, constituirá matéria a analisar no volume seguinte da presente obra.

Obras importantes do final deste reinado e que envolveram os «mestres do ciclo do Aqueduto» foram, entre muitas outras, a reconstrução do Hospital de Nossa Senhora do Pópulo das Caldas da Rainha e da Igreja Colegiada de Ourém, bem como a Fábrica do Palácio Real de Vendas Novas, a que Custódio Vieira deu início aquando da célebre «troca das princesas» (1728). Das destacadas fundações civis-aristocráticas do termo do reinado de D. João V, deve relevar-se o *Palácio das Necessidades*, fundado em 1742 em cumprimento de um voto a Nossa Senhora das Necessidades, com um palacete real anexo a um templo e a uma casa religiosa da Congregação do Oratório, cujas obras se iniciaram segundo projecto que se vem atribuindo com crescente autoridade ao arquitecto Custódio Vieira (facto que o teor de um manuscrito

de seu filho Eugénio dos Santos, que continuou a empresa, vem confirmar), e que se ultimaram em 1750 (Leonor Ferrão, 1994). Segundo é tradição, parece que, de início, o monarca recorrera aos serviços do arquitecto italiano (e também pintor de cenários de ópera) G. N. Servandoni, que seria de seguida despedido da direcção das obras. O palacete é particularmente esplendoroso pela sua fachada de dois pisos, animada por três planos autónomos que lhe conferem uma secção convexa de linhagem barroco-romana, e a igreja alinhada num plano axial à praça, com a sua esbelta fachada de dois pisos, com pórtico de colunas, varandim, nichos de escultura e remate de frontão triangular. O conjunto do edifício pacial, assim bem integrado no âmbito de uma eficaz intervenção urbanística do Rei Magnânimo, constitui elemento de encenação da praça adjacente, com fontenário e obelisco comemorativos do voto joanino.

A obra das Necessidades — Palácio, Igreja, Hospício dos Oratorianos, «Casa dos Instrumentos», Biblioteca, Obelisco, Jardim e Praça, tudo encenado com preciosismos cenográficos defronte do Tejo — constitui a última grande criação arquitectónica e urbanística de D. João V, no âmbito do progressismo possível das «luzes joaninas», com «acúmulo do saber geométrico-matemático português, sempre actualizado por via tratadística, criação do homem ao tempo com maior responsabilidade institucional na arquitectura e na engenharia militar portuguesas: Custódio Vieira» (J. E. Horta Correia, 1995).