

INTRODUÇÃO

Este trabalho é o resultado de um percurso atribulado mas aliciante. Propusemo-nos tentar compreender como se processou a criação dos teatros régios, na sua vertente mais artística, em todo o longo século XVIII português, desde o reinado de D. João V até à ida da família real para o Brasil, em 1807. Mas foi possível perceber durante o seu desenvolvimento que era um projecto demasiado ambicioso para as nossas capacidades e devido ao volume de informação que teria de ser trabalhado ao longo de (muitos) anos. Acabamos por optar restringir cronologicamente o estudo para os reinados de D. José e de D. Maria I até ao surgimento do teatro Nacional de S. Carlos, que acabou por inaugurar uma outra fase na História da Música em Portugal.

Primeiramente, optamos por fazer a dissertação no âmbito da História da Arte, vinculando o projecto ao Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. No entanto, a investigação por nós desenvolvida levou-nos a concluir que, para além das dificuldades expectáveis de uma pesquisa deste género, teríamos outras, bem mais difíceis de ultrapassar, ligadas à própria natureza do objecto de estudo. Como as cenografias e respectivos espaços teatrais tinham já irremediavelmente desaparecido, não pretendíamos fazer cripto-historiografia de arte . Resolvemos, então, continuar a linha que começava a desenhar-se durante a investigação no âmbito da História: genericamente, de que forma é que a ópera, os seus cenários e os espaços de sociabilidade teatral régia poderão ter contribuído para espelhar o poder real em Portugal no século XVIII. Isso obrigou-nos a transferir o projecto de Doutoramento para a outra instituição que já estava envolvida, a Universidade de Évora, confirmando a já anterior co-orientação dada pelo Professor Rui Vieira Nery, e agora com uma nova orientação na área de História, com a Professora Fátima Nunes.

Para alcançarmos, então, os nossos novos objectivos, foi necessário pesquisar vários fundos documentais, não só em Portugal (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Biblioteca de Mafra, Biblioteca Nacional de Portugal, Gabinete de Estudos Olissiponenses, Biblioteca da Academia Nacional de Belas-Artes, Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga, Biblioteca da Universidade de Évora, Biblioteca da Universidade de Coimbra, Biblioteca da Universidade do Porto, Arquivo da Igreja do Loreto) como em vários países que, por razões históricas, poderiam – e tinham – documentação que lançasse luz nos dados deste período. Os locais onde investigamos foram os que nos pareceram mais óbvios, tendo em conta a temática: Itália (Milão – Biblioteca Ambrosiana, Archivio di Stato di Milano, Archivio Storico Civico, Génova – Archivio di Stato di Genova e Bolonha – Biblioteca

dell'Archiginnasio, Museo internazionale Biblioteca della musica), Inglaterra (Londres – British Library e The National Archives), Espanha (Biblioteca Nacional de Madrid e Arquivo de Simancas), França (Bibliothèque Nationale de France) e Brasil (Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Arquivo Histórico Nacional e Biblioteca D. João VI). Tentámos ver o máximo de documentação que todos estes arquivos e bibliotecas poderiam ter sobre os artistas ou as obras que aqui se apresentaram, bem como as relações diplomáticas que desenvolveram com Portugal, mas não foi possível um tratamento verdadeiramente exaustivo dessa documentação. As razões foram de variada ordem, mas maioritariamente podemos destacar duas: ou pelo pouco tempo nos locais, ou porque alguns fundos não estavam disponíveis para visualização . Temos consciência que haverá ainda muita documentação a ser trabalhada e que contribuirá, certamente, para elucidar ainda mais este período e os meandros desta área, especificamente.

Por questões metodológicas, pareceu-nos correcto seguir neste estudo a lógica dos espaços, o material técnico utilizado e as pessoas neles envolvidos. Porém, o volume humano que estava relacionado com os teatros régios era tão elevado, que corríamos o risco de entrar na área historiográfica das biografias sem chegarmos, sequer, à dimensão a que nos tínhamos proposto inicialmente. Assim, fomos obrigados a restringir ainda mais o trabalho, deixando em aberto para outros momentos a investigação sobre as pessoas envolvidas nos teatros: músicos, cantores, dançarinos, carpinteiros, pintores, arquitectos, entre tantos outros.

Finalmente, a estrutura do nosso trabalho estava encontrada: continuámos a estudar os teatros régios (entre o início do reinado de D. José e a abertura do teatro de S. Carlos), e apenas estes , as cenografias que deles havia notícia no território português e como estes elementos poderiam espelhar uma cultura, não só de poder régio, mas também de modelos europeus contemporâneos – nomeadamente, italianos.

Assim, através de uma visão interdisciplinar, em que tentamos usar o auxílio da Sociologia, da História da Arte, da Arqueologia, da Arquitectura, dos recursos informáticos e da História, propusemo-nos a dividir este trabalho segundo a seguinte metodologia.

Num primeiro grupo, a que denominamos I Acto, procuramos compreender os cinco teatros régios (apresentados por ordem cronológica de construção) que foram edificados na segunda metade do século XVIII como espaços teatrais a nível físico, como marcos políticos e ainda como elementos que ocuparam locais-chave na cidade (Lisboa centro) e suas áreas de acção cortesã (Ajuda, Salvaterra e Queluz). Atrevemo-nos ainda a tentar compreender se, de alguma forma, esses edifícios deixaram vestígios e marcas na cidade e, em caso afirmativo,

como continuaram a participar na história local. Para isso recorremos a alguma bibliografia versada na área da reabilitação do património, de como identificar, prevenir e preservar testemunhos arquitectónicos edificados no passado e que sobreviveram aos dias de hoje, que será citada oportunamente, para além de nos deslocarmos aos próprios locais.

Fizemo-lo um pouco também para perceber que o trabalho de um historiador não passa só por procurar estudar o passado, mas utilizar esses elementos na recuperação da memória presente e, dessa forma, conseguir valorizá-los, projectando-os no futuro e potenciando as suas mais-valias. A História deixa as suas marcas e o historiador, como seu agente activo, poderá contribuir na reavaliação e projecção do tempo, no espaço contemporâneo em que vivemos.

Eventualmente, poder-se-á achar ao longo deste trabalho uma forte componente visual, que deliberadamente foi colocada de modo a suportar, em imagens, aquilo que a documentação que chegou até nós não chegou a dizer. Ou, se o faz, não será numerosa. Temos consciência que, em determinados momentos, talvez seja excessiva informação visual: mas optamos por mante-la, visto termos testemunhado momentos irrepetíveis (a título de exemplo, as obras no Cofre da Previdência, que já voltaram a tapar os testemunhos do passado; as deslocações do Exército no Torreão Poente, entre outras circunstâncias) e que, como qualquer investigador em História, sentimo-nos na obrigação de partilhar esses testemunhos, mesmo sob o risco de pecar por excesso.

Posteriormente reunimos, pela primeira vez num único trabalho, o corpus cenográfico que chegou até nós dos teatros régios, divididos que estão nos núcleos da secção de Iconografia da Biblioteca Nacional de Portugal e do Gabinete de Estampas do Museu Nacional de Arte Antiga. Começa assim o II Acto deste trabalho, ou seja, o que se passava no interior dos espaços que estudamos no I Acto.

Como muitos destes desenhos cenográficos não têm uma autoria ou atribuição certas, dividimos esse corpus em dois grandes blocos: um respeitante aos duvidosos e, posteriormente, agrupamos aqueles que tinham atribuições segundo o consulado dos seus autores ou responsáveis cenográficos: Giovanni Carlo Sicciano Galli Bibiena, o primeiro Arquitecto-decorador; Ignácio de Oliveira Bernardes, Giacomo Azzolini e Manoel Piolti. Devido à natureza descritiva desta parte do trabalho, pois é apenas uma exposição do material cenográfico régio que chegou até nós, é possível que se note um certo desequilíbrio entre a componente teórica que lhe seguirá. Mas pareceu-nos mais honesto cientificamente

apresentar o material tal como é passível de ser encontrado, para depois integrá-lo teoricamente no funcionamento teatral propriamente dito.

Depois de percebermos qual foi o testemunho que chegou aos dias de hoje do que se passava em palco a nível cenográfico em Portugal, procuramos perceber a “máquina” que, a nível técnico, permitia que tudo isso acontecesse nos teatros régios portugueses. Assim, munidos dos tratados que circulavam na época, não só em Portugal, mas também nos locais de onde vinham os agentes artísticos que trabalharam aqui e que terão conhecido esse material ao longo da sua formação, tentamos mostrar que esses conhecimentos eram aplicados nos teatros régios portugueses. Logo, o estudo prévio dos desenhos cenográficos, bem como de algumas passagens encontradas em libretos portugueses, mostrou-se fundamental.

Assim, fechando esse II Acto, organizamos a leitura de todos estes elementos de forma a perceber que: os teatros régios aplicavam os conhecimentos técnicos e filosóficos que circulavam na Europa; que os espaços anteriormente por eles ocupados integraram-se na dinâmica da cidade em outros espaços de poder – militar ou judicial – e, finalmente, que eram centros de demonstração de poder real com características muito particulares e que prepararam o terreno a nível cultural, sem se aperceberem, para a criação de um edifício singular e simbólico em várias vertentes: o Real Teatro de S. Carlos.

Como suporte documental, deliberadamente optamos por fazer uma releitura dos clássicos historiadores, como Norbert Elias, Paul Hazard, Pierre Chaunu ou José Antonio Maravall, só para citar alguns, e para tentar compreender os registos e memórias que foram deixados pelo seu legado e entender como os seus fundamentos poderão sustentar o que pretendemos demonstrar.

As práticas culturais e as práticas artísticas da corte portuguesa, terão elas mudado radicalmente com o impacto do Terramoto de 1755? O modelo absolutista europeu, paradigmizado por Luís XIV, teria ele um corte total com a introdução de um novo absolutismo – despotismo iluminado? Teriam os teatros régios e a ópera apresentada à família real abrandado o seu impacto cénico como veiculador de manifestação de poder no quadro de reinvenção de Estado após o impacto do Terramoto? Seria o início de um novo poder emergente ou um novo meio de educar a corte ou, pelo contrário, no ponto relacionado com as óperas régias essa mudança não foi tão alargada?

Foram estas as principais questões que nos moveram na realização deste trabalho.

Temos consciência que este foi o início de um caminho que está longe de estar esgotado, para além de ter aberto várias outras linhas de investigação. Esperemos que seja o princípio de muitos outros projectos futuros.

N.P.

A autora deste trabalho não segue as normas do Acordo Ortográfico.

Para evitar desperdícios de papel nos tempos de crise em que vivemos, solicita-se a compreensão do júri para aceder à versão da tese com as cores originais das fotos nos cds que estão adjacentes ao volume da dissertação.

I ACTO

ESPAÇOS DE PODER

o reflexo de uma sociedade no espaço, o tipo de organização espacial que adopta, representa de uma maneira concreta, no sentido mais rigoroso do termo, as suas características particulares

Norbert Elias, *A Sociedade de Corte*, 1969.

1. A ÓPERA SETECENTISTA RÉGIA EM PORTUGAL

O ESTADO DA ARTE

Ao longo do tempo, principalmente pelo desaire envolvendo a mítica Ópera do Tejo, a leitura das óperas nos teatros régios setecentistas foi um tema recorrente. O interesse despertou, juntamente com a tragédia do cataclismo, junto dos seus contemporâneos: há sempre abordagens ou menções aos tempos gloriosos da grande Ópera do Tejo em homens como Jacome Ratton (1736-1820)¹, Thomas Jacomb² e Gerard de Visme³. Alguns foram os testemunhos mais directos, como os famosos sobre os interiores dos teatros régios, de Chevalier de Courtils (Charles-Christian des Courtils de Bessy)⁴, do embaixador de França, ou do Núncio Apostólico, estes maioritariamente sobre a Ópera do Tejo e alguns dados biográficos sobre o seu construtor, o arquitecto-decorador Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena (1717-1760). Mas outros teatros estiveram na mira dos viajantes estrangeiros, como os da Ajuda e de Salvaterra, bem como as particularidades protocolares da assistência durante as récitas. Quanto a estas particularidades destacamos o conde de Bristol, August John Hervey (1724-1779)⁵, Thomas Pelham (1728-1805)⁶, Richard Twiss (1747-1821)⁷ ou Nathaniel Wraxall (1751-1831)⁸.

Apesar de não ter conhecido os teatros do Forte e da Ópera do Tejo, mas havendo a possibilidade de ter visto o da Ajuda e o de Salvaterra, há o primeiro historiador destes artistas, também ele um pintor famoso à época, Cyrillo Wolkmar Machado (1748-1823)⁹. O facto de ter confraternizado com alguns dos intervenientes (pintores, maquinistas,

¹ RATTON, Jacome, *Recordações de Jacome Rattom...sobre ocorrências do seu tempo em Portugal, durante o lapso de sessenta e três anos e meio, alias de Maio de 1747 a Setembro de 1810*, Londres, H. Bryer, 1813.

² MACAULAY, Rose, *They went to Portugal*, Londres, Penguin Books, 1985.

³ BURNET, Charles, *The general history of music from the earliest ages to the present period*, Londres, G. Robinson, 1789, Vol. 4.

⁴ BOURDON, Albert-Alain, “Une description de Lisbonne en Juin de 1755 par le Chevalier de Courtils” in *Sep. Bulletin des Études Portugaises*, nº 26, 1965, pp. 111-180.

⁵ HERVEY, August John, *Augustus John Hervey's journal: being the intimate account of the life of a captain in the Royal Navy ashore and afloat: 1746-1759*, Erskine, David (ed.), London, William Kimber, 1953.

⁶ NERY, Rui Vieira, *A Música e a Dança na Sociedade Luso-Brasileira do Final do Antigo Regime: o testemunho dos Viajantes Estrangeiros (1750-1834)*, no prelo. Aproveitamos a oportunidade para reforçar o agradecimento ao Professor Nery pela sua generosa disponibilidade.

⁷ TWISS, Richard, *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*, Londres, G. Robinson, 1775.

⁸ WRAXALL, N. William, *Historical memoirs of my own time*, Vol. 2, Londres, T. Cadell and W. Davies in the Strand, 1815

⁹ MACHADO, Cirillo Wolkmar, *Collecção de memórias, relativas ás vidas dos pintores, e escultores, arquitectos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal, Coimbra, Imprensa da Universidade*, 1922

arquitectos, cenógrafos, bailarinos, músicos) dos teatros régios fez com que a sua obra se tenha tornado na primeira fonte biográfica sistematizada dos mesmos.

Mas foram nomes como Teófilo Braga (1843-1924)¹⁰ e Francisco Fonseca Benavides (1835-1911)¹¹ que permitiram a primeira historiografia e considerações sistemáticas sobre os teatros régios portugueses, baseando-se não só nas informações de alguns dos testemunhos, mas também numa busca documental, característica da corrente historiográfica positivista, mas extremamente necessária, sendo ambos os verdadeiros impulsionadores e responsáveis por esta área como área de estudo e investigação.

Na mesma esteira, Gustavo de Matos Sequeira (1880-1962)¹², com a sua obra “Teatro de outros tempos”, faz uma das principais compilações sobre todos os teatros régios – e públicos. Consulta alguma documentação que hoje, se não é de difícil acesso, estará perdida, deixando testemunhos privados e, embora um pouco romanceados, próprios da escrita da época, não deixam de ser importantes para aqueles investigadores que, atentos a alguns pormenores, poderão cruzar informações e, na confluência dos indícios da própria investigação, levar a conclusões importantes sobre o período. Dá-nos vários detalhes, principalmente dos apontamentos do Coronel Coelho de Figueiredo que, segundo Matos Sequeira, também foi a fonte principal para Camilo Castelo Branco (1825-1890) nas suas “Noites de Insónnias”¹³, quando fez a descrição da ligação entre o Paço da Ribeira e a Ópera do Tejo. Estas citações são interessantes para a compreensão do desenvolvimento da vida na corte com os divertimentos régios da ópera e a visão que se tinha do fenômeno. Matos Sequeira cita ainda avultadas quantias gastas nas óperas, o que demonstra que viu alguma documentação que se encontra, pelo menos, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, no fundo da Casa Real, embora não mencione as fontes. Conseguimos detectá-las, no entanto, porque em alguns casos coincidem com as nossas investigações¹⁴. Contudo, por outras descrições do mesmo autor, percebemos que alguma da documentação desapareceu ou estará em algum outro fundo, incógnita.

¹⁰ Segundo alguns, o seu pai terá sido trineto de um dos meninos da Palhavã, mas sem dados que o confirmem. BRAGA, Theófilo, *História do Theatro Português*, Porto, 1870-1871.

¹¹ BENEVIDES, Francisco da Fonseca, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até à actualidade: estudo histórico*, Lisboa, Typ. Castro Irmão, 1883.

¹² SEQUEIRA, Gustavo Matos, *Teatro de outros tempos, Elementos para a História do Teatro Português*, Lisboa, 1933.

¹³ CASTELO BRANCO, Camilo, “O Paço Real da Ribeira” in *Noites de Insomnias oferecidas a quem não pôde dormir: Bibliotheca de algibeira*, nº 8, Agos. 1874, pp. 28-34.

¹⁴ Como, por exemplo, os gastos feitos com a ópera *Axur, Re de Ormuz*, que menciona com exactidão e que correspondem aos documentos do Arquivo da Casa Real, caixa 3167.

Mário Sampaio Ribeiro (1898-1960)¹⁵ faz, como o próprio afirma, um “bosquejo de história crítica” sobre a música em Portugal nos Séculos XVIII e XIX, onde nos dá algumas “*petites histoires*” dos músicos da época, numa literatura própria do início do século XX, mas que é importante por alguns pormenores que podem deixar perceber a vida quotidiana e os meandros dos mundos musicais, em que os teatros régios estão incluídos. Bem como fez Francisco Cáncio (1903-1973)¹⁶, no que diz respeito à vida cortesã e musical em Queluz com testemunhos que, de outra forma, nunca teriam chegado até nós. João Salgado, contudo, faz um pequeno apanhado sobre a história do teatro em Portugal, centrando-se na actividade artística setecentista, com os nomes dos seus intervenientes, tanto dos teatros régios, como públicos¹⁷.

A descoberta de José de Figueiredo de três desenhos na Biblioteca da Academia Nacional de Belas-Artes, descoberta essa apresentada publicamente em 1933¹⁸, foi o chamado “*turning point*” na historiografia sobre a ópera setecentista portuguesa, já que os atribuiu à Ópera do Tejo. Uma planta, um corte e uma legenda que deixava adivinhar, pelo menos, mais quatro desenhos até hoje nunca conhecidos, estes documentos foram vistos, durante muitos anos, como sendo os realizados por Bibiena para a construção da Ópera de Lisboa. Contudo, como iremos ver, um olissipógrafo contemporâneo de Figueiredo, Vieira da Silva¹⁹, acabou por insurgir-se contra esta ideia, ficando o debate um pouco esquecido até os últimos estudos sobre o assunto o recuperar²⁰ (Soares Carneiro, Alexandra Gago da Câmara, Giuseppina Raggi, Pedro Januário).

Júlio de Castilho (1840-1919)²¹, outro olissipógrafo, desenvolveu um trabalho importante para se compreender a estrutura edificada da cidade de Lisboa, nomeadamente para a localização da Ópera do Tejo. O já mencionado Augusto Vieira da Silva (1869-1951)²² é o primeiro a dizer que havia a possibilidade de as janelas da Casa do Risco e o seu edifício terem sido aproveitados para a construção do edifício ali erguido depois do Terramoto, bem como os alicerces da Ópera do Tejo serem utilizados na construção do novo edifício, teoria

¹⁵ Cf. *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX: bosquejo de História Crítica*, Lisboa, 1936. Para além disso, tem uma linha de investigação na área da cenografia e dos teatros régios que não será de descurar, como veremos no capítulo sobre as cenografias setecentistas em Portugal.

¹⁶ Obras como *O Paço da Ajuda*, Lisboa, 1955 ou *O Paço de Queluz*, Lisboa, 1950.

¹⁷ SALGADO, João, *História do Theatro em Portugal*, Lisboa, David Corazzi, Editor, n. 120, 1885.

¹⁸ FIGUEIREDO, José, “O antigo Teatro Real da Ópera de Lisboa” in *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, Vol. III, 1938, pp. 33-35.

¹⁹ VIEIRA DA SILVA, Augusto, *As muralhas da Ribeira de Lisboa*, Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1ª edição, 1941, pp. 117,118.

²⁰ Como se poderá ver nos trabalhos de Soares Carneiro, Giuseppina Raggi e Pedro Januário, que falaremos em seguida.

²¹ Em várias obras, mas destacamos *A ribeira de Lisboa: descrição histórica da margem do Tejo desde a Madre-de-Deus até Santos-o-Velho*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1893.

²² VIEIRA DA SILVA, *Dispersos*, Vol. III, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1954-1960.

recuperada por Luís Soares Carneiro²³ que, pela primeira vez, diz que as esquinas que lá se encontram seriam concordantes com as da ópera, podendo ter sido integradas no edifício do Arsenal da Marinha, já que coincidiam quase totalmente com as esquinas da planta proposta por José de Figueiredo. É também Vieira da Silva que contesta a descoberta de José de Figueiredo, iniciando um problema não totalmente resolvido na historiografia posteriormente, embora permaneça a ideia que os desenhos descobertos por este último eram realmente os da Ópera do Tejo, como já refimos.

Armindo Ayres de Carvalho (1911-1997), historiador e investigador, fez com a sua obra *Os Três Arquitectos da Ajuda*²⁴ um dos trabalhos mais completos e de referência sobre aquela zona em termos artísticos e históricos, publicando documentos até então inéditos e lançou uma das mais importantes bases para o estudo das personalidades e obras de José da Costa e Silva (1747-1819), Manuel Caetano de Sousa (1742-1802) e Francisco Xavier Fabri (1761-1817), mas também de Sicinio Bibiena (1717-1760).

Manuel Carlos de Brito e a sua tese de doutoramento²⁵ foram os grandes responsáveis para o primeiro e grande trabalho de fundo sobre a ópera régia dos períodos josefino e mariano. Tornou-se a grande obra de referência nestes assuntos, não só pela sua abordagem contundente, mas pela visão globalizante, com novidades fundamentais, tanto a nível documental, como musicológico e biográfico, no que diz respeito aos intervenientes das óperas régias, ao ponto de se ter tornado incontornável. Foi a primeira vez que se condensou em uma única obra toda a informação referente às políticas culturais, aos métodos de trabalho e uma metódica compilação do trabalho desenvolvido ao longo do século XVIII a nível cenográfico, musical e operístico real.

O trabalho desenvolvido pela tese de mestrado de Alexandra Gago da Câmara²⁶ também foi um marco nos estudos destes âmbitos. Para além das considerações que vai fazendo sobre os espaços teatrais e de sociabilidade de corte, é no seu trabalho que vemos publicado, pela primeira vez, alguns dos importantes recibos dos trabalhos realizados por Sicinio nos teatros régios, bem como o famoso plano de Medição da Ópera do Tejo, um documento fundamental para o estudo deste edifício e, também, da historiografia olissiponense.

²³ SOARES CARNEIRO, Luís, *Teatros portugueses de raíz italiana*, tese de Doutoramento apresentada na Faculdade de Arquitectura do Porto, Porto, 2 vols, 2002.

²⁴ AYRES DE CARVALHO, Armindo, *Os Três Arquitectos da Ajuda – do “Rocaille” ao Neoclássico*, Academia Nacional de Belas-Artes, Direcção-Geral do Património Cultural, Secretaria de Estado da Cultura, 1979.

²⁵ BRITO, Manuel Carlos de, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

²⁶ GAGO DA CÂMARA, Alexandra, *Os espaços teatrais na Lisboa setecentista: subsídios para o estudo da arquitectura teatral*, tese de Mestrado apresentada na Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1991.

A grande obra, ainda hoje actual e incontornável, sobre o Paço de Salvaterra de Magos é o livro realizado por Natália Brito Correia Guedes e o seu pai, Joaquim Manuel da Silva Correia (1858-1945)²⁷. É a obra mais completa até hoje efectivada sobre aquele que foi um dos paços mais importantes da monarquia portuguesa entre a Renascença e o início do século XIX, com documentação até então inédita e ainda hoje fundamental para trabalhos da especialidade. Tem um capítulo importante dedicado aos divertimentos operísticos e que muito contribuiu para a realização do capítulo neste trabalho dedicado ao teatro de Salvaterra.

Mas a historiadora Natália Correia Guedes também desenvolveu a sua investigação em outro espaço de corte fundamental, tornando-se outra obra de referência para os estudos palacianos do século XVIII. Desta feita sobre o palácio de Queluz²⁸, como importante domínio da Casa do Infantado. Mas ficaria muito incompleta a alusão a este palácio e às arquitecturas efémeras a ele ligadas se não mencionássemos o livro de Inês Ferro²⁹, que faz um itinerário interessante e perspicaz sobre os espaços cortesãos ali desenvolvidos. O destaque irá, contudo, para uma das maiores obras sobre o palácio, com documentação inédita trabalhada de forma assertiva e inovadora: é a obra conjunta de Simonetta Luz Affonso³⁰ e Angela Delaforce³¹.

Maria Alice Beaumont³², antiga directora do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), foi uma grande impulsionadora na divulgação e estudo das cenografias dos Bibiena que se encontram no dito museu. O catálogo de 1987 foi um marco, não só pela importância da exposição dos desenhos, nunca antes vista em Portugal, mas principalmente pelos estudos de fundo aí publicados, tanto de Manuel Carlos de Brito, sobre a corte e a ópera em Portugal na época em questão, mas principalmente pelo estudo do arquitecto Sérgio Infante. Este último, com o trabalho que proporciona do ponto de vista arquitectónico no estudo da gravura das ruínas, acaba de vez com alguma teorização que defendia ser este desenho das ruínas da ópera um produto do Romantismo, idealizado, devido à vegetação já ali crescida, e que não poderia traduzir o edifício na realidade. Como salienta Sérgio Infante, esta teoria olvida que

²⁷ CORREIA, Joaquim Manuel e GUEDES, Natália Correia, *O Paço Real de Salvaterra de Magos: a Corte, a Ópera, a Falcoaria*, Livros Horizonte, 1989.

²⁸ *O Palácio dos Senhores do Infantado em Queluz*, Lisboa, Livros Horizonte, 1971.

²⁹ Ferro, Inês, *Queluz – O Palácio e os Jardins*, Lisboa, IPPAR – Londres, Scala Books, 1997.

³⁰ LUZ AFFONSO, Simonetta, *O Palácio de Queluz*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

³¹ LUZ AFFONSO, Simonetta; DELAFORCE, Angela, *O Palácio de Queluz: jardins*, Lisboa, Quetzal D.L., 1989. Aproveitamos para acrescentar o importante contributo de Angela Delaforce sobre a Ópera do Tejo, ao publicar no seu trabalho (*Art and Patronage in Eighteenth Century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002) parte das cartas do núncio apostólico que descreviam a inauguração da Ópera do Tejo, posicionando, sem margem para dúvidas, a data como sendo 31 de Março de 1755.

³² BEAUMONT, Maria Alice, *Desenhos dos Galli Bibiena: Arquitectura e Cenografia*, Ins. Port. Do Património Cultural, Lisboa, 1987.

o desenho fora feito dois anos depois do abalo sísmico, o que justifica, plenamente, a vegetação ali representada.

Maria Alice Beaumont também deu um grande contributo quando trabalhou dados biográficos novos, como o posicionamento do nascimento de Sicinio Bibiena para o ano de 1717³³, depois confirmado por outros historiadores como Deanna Lenzi (1992)³⁴. Mas o seu principal trabalho diz respeito às cenografias de Sicinio e também de outros desenhos da família Bibiena, existentes no Museu Nacional de Arte Antiga. Não só divulga o espólio extraordinário que ali se encontra, com exposições e catálogos a eles dedicados, como aumenta o interesse biográfico sobre este Bibiena pouco trabalhado a nível internacional, comparativamente aos seus congéneres familiares.

Um dos principais pontos de viragem na forma de encarar a obra de Sicinio em Portugal deve-se ao trabalho desenvolvido por Giuseppina Raggi³⁵. Especialista em pintura de *Quadratura*, a sua investigação documental fez surgir à luz os desenhos realizados por Sicinio para o teatro de Sallegada di Strada Maggiore. Mas, mais importante para os teatros régios setecentistas portugueses, foram as atribuições que conseguiu fazer sobre as plantas e os desenhos incompletos em dois fundos – o Museu Nacional de Arte Antiga e a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro – que teriam sido realizados por Sicinio para o teatro de Salvaterra de Magos³⁶.

Tanto Giuseppina Raggi, como Isabel Mayer Godinho Mendonça³⁷, deram grandes colaborações para os esclarecimentos das relações entre o arquitecto bolonhês e o seu protector, o Conde Malvasia, com a descoberta epistolar entre ambos, que faz ver, não só as opiniões de Bibiena sobre o trabalho que realizava em Portugal nos primeiros tempos da sua vida na corte portuguesa, como também o tipo de relação que ele ainda mantinha viva em Itália, com o seu protector. Isabel Mendonça ainda posiciona a chegada de Sicinio para o início de Fevereiro de 1752, através da documentação que descobriu em Bolonha.

³³ “Apresentação e introdução” in *Desenhos dos Gali Bibiena: arquitectura e cenografia*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, Museu Nacional de Arte Antiga, 1987, pp. 9-28.

³⁴ Assim como Anna Mateucci, têm feito um trabalho exaustivo na recuperação da memória dos trabalhos da família Bibiena com várias publicações. Vide Bibliografia no final deste trabalho.

³⁵ Raggi, Giuseppina, “G. Carlo Sicinio Bibiena e il Conte Cesare A. Malvasia: un progetto per il nuovo Teatro Pubblico di Bologna” in *Arti a confronto: studi onore di Anna Maria Matteucci*, Bolonha, Editrice Comportorie, 2004, pp. 295-303.

³⁶ Raggi, Giuseppina, “G. Carlo Sicinio Galli Bibiena: Il teatro di Salvaterra a Lisbona” in *I Bibiena – una famiglia europea*, Bolonha, 2000, pp. 325-327.

³⁷ “Teatros Régios Portugueses em 1755” in *Broteria,: cristianismo e cultura*, vol 157, nº1, 2003, pp. 21-43.

E eis que chegamos a uma das principais divisórias sobre os estudos da arquitectura teatral em Portugal. A obra mais completa e crítica é a de Luís Soares Carneiro³⁸, que viu com profundidade e muitas novidades o trabalho desenvolvido na arquitectura teatral portuguesa com influências italianas, tanto a nível dos teatros régios, como dos públicos. É um estudo incontornável e de grande acuidade, destacando-se a interdisciplinaridade assumida entre a tecnologia fornecida pelos seus conhecimentos em arquitectura, como os que desenvolve no âmbito da historiografia. Tendo em conta particularmente os teatros régios que aqui estudamos, destacamos o facto de Soares Carneiro ter recuperado a ideia de Vieira da Silva e comprovar uma similitude indiscutível entre a esquina poente do edifício do Arsenal da Marinha, como já mencionamos. Outro grande passo neste estudo, foi o facto de ter reconhecido o corte que se encontra no MNAA e tê-lo conjugado com as plantas que Giuseppina Raggi mostrou pertencerem a Salvaterra, reorganizando o conjunto pela primeira vez, possivelmente desde que fora feito.

O estudo feito por Pedro Januário em 2008 foi a biografia mais completa de Giovanni Carlo Sicinio Bibiena, com documentação inédita, apresentada na sua tese de Doutoramento dedicada à Ópera do Tejo³⁹. Foi o trabalho mais exaustivo até à data sobre este arquitecto-cenógrafo, a personagem menos estudada da família Bibiena, e tentou abordar quase toda a sua obra conhecida, desde Itália, (incluindo a importante Academia Clementina), até Portugal. Foi com este seu trabalho que suscitou a polémica em colocar como sendo um projecto pensado para a Ópera do Tejo os desenhos que Giuseppina Raggi e Luís Soares Carneiro defenderam como sendo os realizados para o teatro de Salvaterra de Magos. Utilizou pela primeira vez num trabalho académico a técnica informática de reconstituição 3D, num exercício transdisciplinar, o que aponta novas linhas de trabalho dentro da historiografia.

Antes disso, porém, nas comemorações dos 250 anos sobre o Terramoto (Novembro de 2005), houve uma primeira tentativa de projecção tridimensional da Ópera do Tejo, com dois trabalhos apresentados numa conferência proferida na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Alexandra Gago da Câmara⁴⁰ apresentou uma versão realizada juntamente com uma equipa técnica formada por Silvana Moreira e Luís Sequeira, que foi

³⁸ *Op. cit.*, vol. I, 2002.

³⁹ JANUÁRIO, Pedro, *Teatro real de la Ópera del Tajo (1752-1755), Investigación sobre un teatro de ópera a la italiana, para una posible reconstitución conjectural, basada en elementos iconográficos y fuentes documentales*, tese de Doutoramento apresentada na Universidade Politécnica de Madrid, Madrid, 2008, 2 vols.

⁴⁰ «A Nostalgia de um Património Desaparecido: Uma obra Emblemática de Encomenda Régia na Lisboa do século XVIII – a Real Ópera do Tejo», in, *O Grande Terramoto de Lisboa: Ficar Diferente*, organizado pelo Centro dos Estudos Comparatistas na Faculdade de Letras de Lisboa, edições Colibri, 2006, pp.202-211

desenvolvendo ao longo dos últimos anos⁴¹, enquanto Aline Gallasch-Hall⁴², pela mão do arquitecto Francisco Brandão, apresentou uma outra proposta do interior do que teria sido o teatro de corte mais popular de Lisboa. Esta última proposta foi, no entanto, abandonada, após uma mais profunda investigação documental. Ambas versões tiveram em conta os desenhos atribuídos por José de Figueiredo como sendo os desenhos da Ópera do Tejo, pertencentes à Academia Nacional de Belas-Artes; corte, planta e uma legenda.

Mais recentemente, e não com o foco directo nos teatros régios portugueses, mas trabalhando-os de algum modo, foram importantes os trabalhos de Cristina Fernandes⁴³ e Rosana Brescia⁴⁴. O primeiro faz um estudo muito aprofundado, o mais completo até hoje sobre a vida da Patriarcal no período em questão, e a organização e biografia dos seus músicos, incluindo os que colaboraram nos teatros. O trabalho da investigadora italo-brasileira, no segundo caso, foi um trabalho sólido e inovador que visou a influência que os teatros régios portugueses e o conhecimento aqui desenvolvido exerceiram nos teatros de corte de outra parte do império português, ou seja, no Brasil, com conclusões importantes, e onde alia a Musicologia, à História e aos Estudos Culturais, a tecnologia 3D, numa leitura muito interdisciplinar.

Ainda não directamente ligada ao espaço teatral setecentista, mas abordando-o no sentido da vivência cortesã, é o trabalho de Isabel de Braga Abecassis⁴⁵ sobre os espaços do Paço Real da Ajuda, antes e depois do incêndio, um importante trabalho sobre aquela zona e a vida da família real, onde também versa sobre a sua vivência musical.

⁴¹ Veja-se, por exemplo, a publicação "Reconstruir a Ópera do Tejo" na *Revista Pedra & Cal*, n. 33, Janeiro-Março 2007, pp. 15, 16, em que desenvolve um pouco mais a apresentação feita em 2005 e entrando nas novas plataformas informáticas como o *Second Life TM*. Também de destacar o trabalho de investigação que tem realizado junto do CHAIA (Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora) de reconstrução virtual da Ópera do Tejo e a sua envolvente.

⁴² GALLASCH-HALL, Aline, "A Ópera do Tejo: uma possível reconstituição espacial e o impacte do Terramoto numa estrutura cultural de imagem", in *1755: Catástrofe, Memória e Arte*, Lisboa, Edições Colibri, Centro de Estudos Comparatistas, 2006, pp. 229-237.

⁴³ FERNANDES, Cristina Isabel Videira, *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*, tese de Doutoramento apresentada na Universidade de Évora, Évora, 2010, 2 vols.

⁴⁴ BRESCIA, Rosana de Moraes Marreco Orsini, *C'est là que l'on joue la comédie: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise au XVIIIe siècle*, tese de Doutoramento apresentada à Universidade da Sorbonne, Paris IV, Paris, 2010.

⁴⁵ BRAGA ABECASSIS, Maria Isabel, *A Real Barraca: a residência na Ajuda dos Reis de Portugal após o Terramoto (1756-1794)*, Tribuna da História, 2009.

BREVE ENQUADRAMENTO

No início do reinado de D. José havia uma certa consciência do desfasamento entre Portugal e as monarquias europeias páreas⁴⁶, sendo necessárias algumas reformas. O termo «Iluminismo» é aplicado, para Portugal, com algumas reservas, pois algumas das ideias implementadas já tinham sido estabelecidas na Europa na centúria anterior⁴⁷.

Apesar de D. João V ter aproximado Portugal do restante continente europeu, nomeadamente de Roma, através das suas acções diplomáticas e algumas alianças políticas⁴⁸ e de engrandecer o país com construções importantes⁴⁹, ou a construção de instituições de divulgação do saber com pendor quase enciclopédico⁵⁰, muito havia ainda por fazer.

A abertura inicial aos grandes divertimentos das cortes iluminadas como apanágio do poder real, como a ópera, parece ter tido um tímido reflexo com D. João V, mas foram um *leitmotiv* para os primórdios do reinado de D. José, como nos próximos capítulos teremos oportunidade de ponderar.

A figura mais eminente do reinado josefino será, de facto, Sebastião José de Carvalho e Mello. Desde cedo foi impondo a sua forma de Governo⁵¹ junto de outros actuentes políticos, o que lhe permitiu um paulatino crescimento de acção junto do rei. A sua posição ambivalente quanto ao Tratado de Madrid (1750), fruto da acção de Alexandre de Gusmão, seu rival político, fê-lo impugnar um tratado comercial com Espanha⁵² e tomar outras medidas, como um novo sistema de capitação e uma nova forma de cobrar os quintos auríferos brasileiros, e, sem dúvida, iniciar a sua acção anti-jesuítica. Os relatórios vindos do Brasil (do Grão-Pará e Maranhão) do seu irmão e governador Francisco Xavier de Mendonça Furtado, ou ainda de Gomes Freire de Andrade (Rio de Janeiro), eram bem explícitos sobre as acções dos jesuítas em defesa dos índios e resistentes aos mandos e acções de Sebastião José (como no caso da Companhia Geral do Comércio, 1755)⁵³.

⁴⁶ MONTEIRO, Nuno Gonçalo (dir.) *História de Portugal*, p. 357.

⁴⁷ Teremos, como alguns exemplos, a questão agrária, a eterna discussão religiosa sobre a Inquisição, as dúvidas que pairavam na sociedade portuguesa sobre a utilidade e aplicação do Tratado de Methuen, entre outras circunstâncias Cf. MONTEIRO, Nuno Gonçalo, *História de Portugal*, p. 258. A opinião dos viajantes estrangeiros, nomeadamente dos do Norte da Europa, corrobora a ideia de um certo atraso, numa visão não muito favorável ao país.

⁴⁸ Por exemplo, com Espanha, através do duplo casamento dos Príncipes com a chamada “troca das Princesas”, em 1729.

⁴⁹ Sendo Mafra, a Patriarcal, o Aqueduto e o palácio das Necessidades os casos mais paradigmáticos.

⁵⁰ A Biblioteca joanina em Coimbra, ou a biblioteca de Mafra, a Academia de História, entre outras.

⁵¹ Cf. MONTEIRO, Nuno Gonçalo, *O rei D. José*, Círculo de Leitores, 2008.

⁵² Cf. *História de Portugal*, p. 360.

⁵³ Cf. *História de Portugal*, p. 361.

Entretanto, a 1 de Novembro de 1755, o grande Terramoto não só destrói a cidade, como vai servir de catapulta para a figura do ministro de D. José. Um cataclismo monstruoso que teve repercussões por toda a Europa, e que grandes considerações filosóficas fez desenvolver⁵⁴, a que se juntou um tsunami e um incêndio que arrasaram a capital do Império Português, exigia a aplicação de medidas céleres e eficazes. E quem as conseguiu implementar e diligenciar foi, segundo tudo indica, Sebastião José⁵⁵.

Não só o edificado urbanístico estava quase todo destruído, como a perda do espólio cultural e artístico foi devastadora. A recuperação e a modernização que decorria no território sofreriam um revés com o cataclismo, o que obrigava agora não mais a reorganizar o país, mas a “ressuscitá-lo”.

Tentaremos ver neste trabalho se, eventualmente, esse cataclismo obrigou a mudar radicalmente a forma como a ópera era encarada pela família real, tanto como veículo de imagética de autoridade, como materialização de um poder régio entre o modelo absolutista e/ou o iluminado, ambos de matriz europeia.

⁵⁴ Cf. ARAÚJO, Ana Cristina; MONTEIRO, Nuno Gonçalo; ROSSA, Walter e SERRÃO, José Vicente (dir.) *O Terramoto de 1755 – Impactos Históricos*, Lisboa, Livros Horizonte, 2007.

⁵⁵ Cf. MONTEIRO, Nuno Gonçalo, *D. José*, Círculo de Leitores, 2006.

2. O Teatro do Forte

POLÍTICA DE CONTINUIDADE OU DE RUPTURA?

Habitualmente atribui-se à subida ao trono de D. José (1714 – 1777), em 1750, como um tempo de viragem na forma como a ópera italiana, e os teatros régios em particular, foram recebidos em Portugal pela elite portuguesa. Apesar de este trabalho não ter como objecto de estudo o período joanino, e de no início da nossa investigação julgarmos que D. José materializava uma viragem total na política musical profana na corte⁵⁶, percebemos actualmente que talvez não tenha sido assim tão linear⁵⁷. De facto, houve uma redução drástica nos divertimentos régios a partir de 1736⁵⁸, devido a sucessivos lutos da família real portuguesa, como testemunha D. Marianna Victória (1718 – 1781)⁵⁹. Mas a situação piora consideravelmente na opinião da jovem futura rainha, como se poderá perceber na troca de correspondência com a sua mãe, D. Isabel Farnésio (1692-1766). Esse momento é exactamente quando D. João V (1689-1750) adoece com uma hemiplegia, a 10 de Maio de 1742⁶⁰, proibindo todas as representações e divertimentos que não fossem de natureza religiosa.

É exactamente nesta altura que D. Marianna Victória tece a consideração que habitualmente a historiografia⁶¹ utiliza para justificar a mudança política de D. José, dizendo que, quando o seu marido subisse ao trono, as coisas mudariam, já que D. José não apreciava tanto a Patriarcal como o seu pai⁶².

⁵⁶ Ver nota 42 deste trabalho.

⁵⁷ Desde já agradecemos à Professora Giuseppina Raggi o facto de partilhar connosco esta sua teorização, pormenorizada na comunicação “Filippo Juvara a Lisbona: un progetto per il teatro del Palazzo Reale” no Congresso Internacional “Filippo Juvara (1678-1736). Architetto dei Savoia, architetto in Europa” (13 a 16 de Novembro de 2011). Por ser a primeira a abordar a ideia de continuidade e não de ruptura no reinado de D. José a nível de política musical, o nosso reconhecimento.

⁵⁸ Exactamente coincidente com o ano de morte de Filippo Juvara, o que poderia justificar o abandono temporário do projecto do teatro joanino, que passou a definitivo aquando a sua doença.

⁵⁹ BEIRÃO, Caetano, *Cartas da Rainha D. Marianna Victória para sua família de Espanha (1721-1748)*, Caetano Beirão (ed.), Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1936, p. 156, Carta de 28 de Julho de 1737; BRITO, Manuel Carlos de, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 11 e 201. Ainda relativamente a esta questão, Brito acrescenta a informação do Diário de Évora que, a 26 de Fevereiro de 1746, anuncia a proibição de qualquer baile público ou privado por parte do rei, o que provocará agruras entre os empresários teatrais, os actores e, ainda, o desagrado de alguma nobreza e alguns estrangeiros residentes em Portugal.

⁶⁰ MONTEIRO, Nuno Gonçalo, *D. José*, Coleção Reis de Portugal, Temas e Debates, Círculo de Leitores, Lisboa, 2008, p. 67. E não 1743, como é dito em alguma bibliografia.

⁶¹ BRITO, M. Carlos de, *op. cit.*, p. 30 e ss; MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho de, *op. cit.*, pp. 16 e ss; MONTEIRO, Nuno Gonçalo, *op.cit.*, p. 35; RAGGI, Giuseppina, *op. cit.*, pp. 315 e ss; JANUÁRIO, Pedro, *Teatro real de la Ópera do Tejo (1752-1755), Investigación sobre un teatro de ópera a la italiana, para una posible reconstitución conjectural, basada en elementos iconográficos y fuentes documentales*, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Politécnica de Madrid, Escola Técnica de Arquitectura, 2008, Vol. I, pp. 450 e ss; entre outros.

⁶² BEIRÃO, op. cit., p. 203, Carta de 6 de Abril de 1743.

Apesar desta proibição imposta nos últimos anos da sua vida, também é um facto que anteriormente D. João V preocupava-se com a educação musical dos seus filhos, demonstrada principalmente pela presença de Domenico Scarlatti (1685-1757), e a formação de um sólido ambiente musical⁶³, de grande pendor italiano⁶⁴. Mas mais importante do que os poucos registos que chegaram até nós dessas primeiras manifestações operáticas italianas em Portugal⁶⁵, (que só por si, não sustentariam uma vontade inequívoca do rei Magnânimo em “aderir” à moda europeia destes divertimentos), há um outro dado que mostra bem como o teatro italiano não era indiferente a D. João V.

Este rei mostrou o desejo de ter um grande teatro à italiana, desejo esse registado nos desenhos encomendados a Filippo Juvarra (1678-1736), como a historiadora Giuseppina Raggi⁶⁶ evidencia no seu trabalho de Doutoramento. Poderemos ver, como exemplo, os desenhos que esta investigadora encontrou na Biblioteca Nacional de Turim (figs. 1, 2 e 3), que permitem comprovar essa teorização.

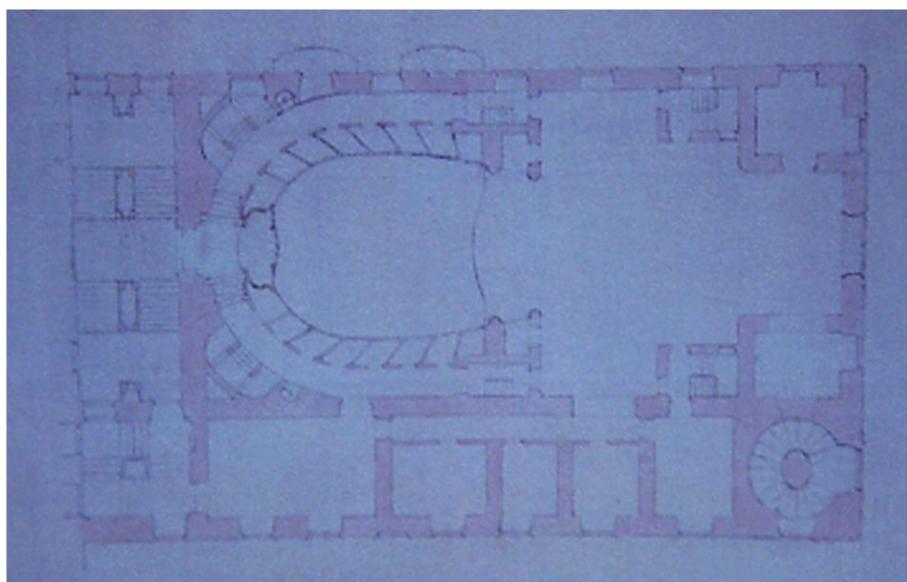


Fig. 1 – Filippo Juvara
desenho 1 – planta do
segundo piso, Turim,
BNUT, res. 59/17 49-
51. Apud. RAGGI,
Giuseppina, *Op. Cit.*,
Vol. I, p. 203, 2004.

⁶³ Não poderemos esquecer, também, o gosto pela música por parte da rainha sua mulher, D. Maria Ana de Áustria. Filha do imperador Leopoldo I e irmã dos imperadores José I e Carlos VI, fora criada no ambiente musical vienense e próxima das correntes artísticas da época, a que o nome de Juvara e Bibiena seriam bastante familiares. Cf. BRITO, *op. cit.*, p. 1; GODINHO DE MENDONÇA, Isabel Mayer, *op. cit.*, p. 25; JANUÁRIO, Pedro, *op. cit.*, Vol. I, p. 451.

⁶⁴ Cf. FERNANDES, Cristina, *op. cit.*, 2010 e BRITO, Manuel Carlos de, *op. cit.*, 1989.

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ Ver com atenção, sobre esta matéria, a tese de doutoramento de Giuseppina Raggi, *op. cit.*, I. Vol., p. 203, 2004.

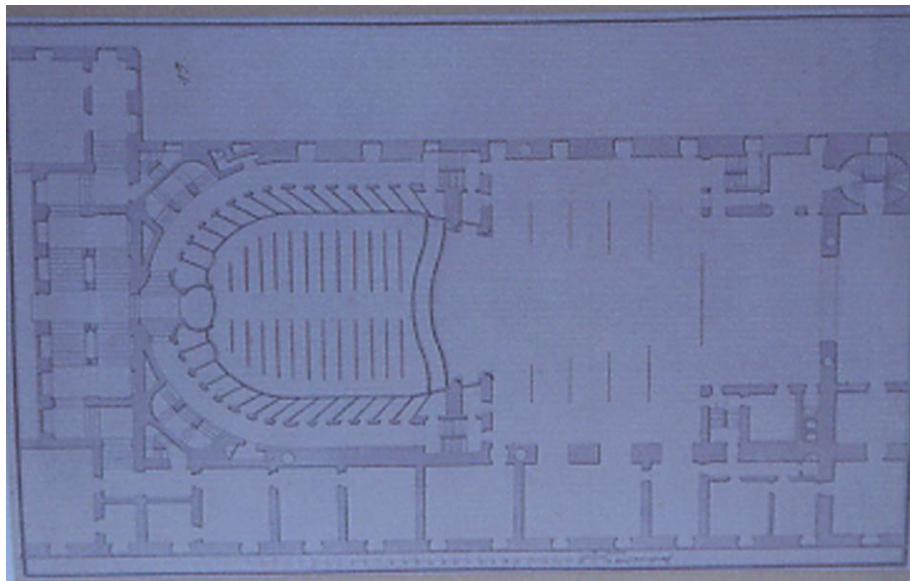


Fig. 2 – Filippo Juvara, planta do piso térreo. Turim, BNUT, res. 59/17 49-51, Apud. RAGGI, Giuseppina, *Op. Cit.*, Vol. I, p. 203, 2004.

Destaca-se a fig. 3 que evidencia as armas de Portugal exibidas na boca de cena, não deixando dúvidas sobre qual seria o destinatário da encomenda. É interessante verificar a solução encontrada de uma ligação entre um outro edifício e o camarote régio – à semelhança do que acontecerá com a Ópera do Tejo e que já acontecia em outros teatros europeus de corte, como é o caso paradigmático do teatro S. Carlos de Nápoles – bem como outros elementos: as escadas (de formas perfeitamente juvarianas), um pequeno foyer por baixo da sala de espectáculo, as entradas laterais para o público, tudo numa tipologia que, apesar de ser um trabalho típico de Juvarra, é muito próxima às descrições que temos da Real Caza da Ópera josefina. E, em particular, o destaque para a monumentalidade da sala de espectáculo, com 24 bancos corridos na plateia, 30 camarotes no piso térreo e mais 64 camarotes espalhados pelas 4 ordens (com 8 camarotes de cada lado), um grande camarote real, perfazendo um total de cerca de 95 camarotes (não esquecendo o camarote régio). Este teatro teria, de facto, uma grande sala, ainda maior do que acabou por ter a Ópera do Tejo, que possuía apenas 38 camarotes.

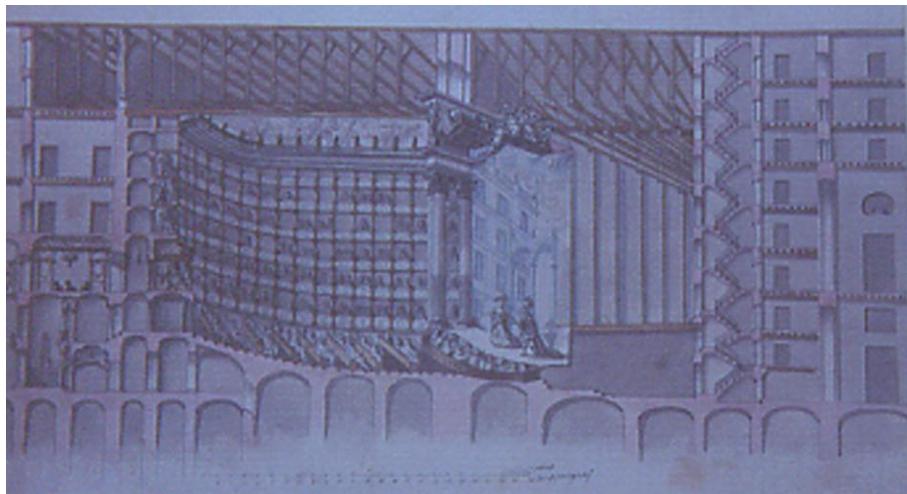


Fig. 3 – Corte mostrando a boca de cena; chama-se a atenção para o guarda-roupa datável da década de 30 do século XVIII e o brasão de armas de Portugal do tempo D. João V ao centro da boca de cena. A escala está feita segundo “palmi portoghese”. Turim, BNUT, res. 59/17 49-51. Apud. RAGGI, Giuseppina, *Op. Cit.*, Vol. I, p. 205, 2004.

Na realidade, uma obra desta magnificência e dimensão, mesmo que tenha ficado apenas no papel, prova uma intenção clara: D. João V, como defende Raggi, pretendia reformar o conjunto palaciano com a magnanimidade e grandiosidade próprias de um rei absolutista barroco, embora já tivesse monumentos extraordinários que espelhavam o seu poder político (Mafra), o seu poder religioso (a Patriarcal), esperando a concretização de um edifício que iria materializar o seu poder social e lúdico, de igual importância (uma casa da ópera)⁶⁷. Será caso para dizer que os teatros reforçam essa ideia de poder⁶⁸.

Como a investigadora italiana argumenta, a construção desse teatro estaria, possivelmente, em ligação ao próprio palácio real, no espaço que, num futuro próximo, seria ocupado pela Ópera do Tejo, o que já mostra uma propensão régia joanina para a concretização josefina da Caza da Ópera.

A razão pela qual não se chegou a erguer tal edifício não é clara: poderá ter sido pela morte do próprio arquitecto, coincidente no ano de vários lutos régios ou, quiçá, pelo adoecimento do rei, que concentra as suas atenções na construção da Capela de S. João Baptista, na igreja de S. Roque, dentro da religiosidade devota que o acompanha até à morte. Em mera

⁶⁷ Há outro dado interessante apontado por Giuseppina Raggi que é o facto de o Conde Antonio Alberti, proprietário do teatro Alberti em Roma, ter mostrado vontade de mandar erguer um teatro em Lisboa a partir dos desenhos de Francesco Bibiena. Terá este pormenor fomentado o desejo no monarca em construir um primeiro teatro régio? Terá este facto contribuído para a apetência de D. José em efectivar esse desejo? Ficam as questões. Cf. DELAFORCE, Angela, *Art and Patronage in Eighteenth-Century Portugal*, 2002, p. 283, Cfr. MONTAIGLON, Ade; GRUFFEY, J., *Correspondence de l'Accadémie de France*, Vol. 6, Paris, s.n., 1887-1912, p. 125, n. 2408, 3 de Março de 1722.

⁶⁸ É caso para relembrar a ideia de Pierre Chaunu, que há, para além das aparências, as grandes articulações dos espaços e entre o espaço e o poder; mas, à sua volta, “(...)o verdadeiro Estado das Luzes, um Estado em conflito com uma realidade que se esforça por dominar: o Estado que busca apaixonadamente a recuperação”. CHAUNU, Pierre, *A Civilização da Europa das Luzes*, Lisboa, Imprensa Universitária, 1985, Vol. I, p. 166.

hipótese, julgamos que, com a sua doença, esse projecto ficou posto totalmente de parte pelo rei D. João V.

Sendo assim, tudo parece indicar que D. José terá retomado um projecto antigo do seu pai, sendo uma política de uma certa continuidade, e não de corte radical ou viragem – apesar do interregno dos últimos sete a doze anos de reinado de D. João V. Então, o novo rei retoma essa política sem contrariedade, já que é um amante de ópera, bem como a sua mãe, D. Maria Ana de Áustria e a sua mulher, a rainha D. Marianna Victória.

O que importa reter realmente é que, num determinado momento, fazia parte do plano político do rei Magnânimo dotar a capital do Império Português de uma verdadeira Caza da Ópera, magnificente, tal como aquelas que povoavam as principais capitais europeias – embora esse intuito só se concretizasse com o seu filho. Aliás, não poderemos esquecer que há um relato que alude à edificação de um teatro em Belém, em 1737⁶⁹, apesar de não ter chegado até nós nenhum libreto ou qualquer registo da actividade do mesmo⁷⁰. Teria sido este uma espécie de teatro improvisado, enquanto o grande teatro encomendado a Filippo Juvara não se concretizava? É pois, assim, uma linha que fica em aberto até serem encontrados mais dados.

A ESCOLHA DO ARQUITECTO E A CONTRATAÇÃO DA EQUIPA

Já muito se escreveu sobre as razões de se contratar um membro de uma das maiores famílias de arquitectos-cenógrafos para a realização dos projectos teatrais do rei português⁷¹. Contudo, pretendemos salientar o ponto de partida dessa razão, talvez não explorada o suficiente nas argumentações sobre a contratação: o facto de ser necessário, acima de tudo, um arquitecto *especialista* na realização de teatros, dada a exigência técnica que um teatro à italiana, com as suas características específicas, obrigava a ter.

Não poderemos esquecer que se chegou a pensar em João Frederico Ludovice⁷² (1673-1752), ainda arquitecto em actividade, para a execução da Caza da Ópera de D. José, que acabou por optar por Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena (1717-1760). Julgamos que a

⁶⁹ Alfredo Gameiro em “A Ajuda de outros tempos” (in *O Comércio da Ajuda*, 17 de Dezembro de 1932, nº 31, p. 22) afirma que D. João V terá construído um pequeno teatro, designado por Teatro de Belém, com inauguração a 4 de Novembro de 1737 na Quinta de Baixo, actual Palácio da Presidência da República. No entanto, não fala quais são as suas fontes e não foi encontrado, até hoje, qualquer indício documental ou arqueológico referente a este teatro. Salvo o pequeno recibo de Outubro de 1755, que trataremos em seguida, no capítulo dedicado ao Teatro da Ajuda.

⁷⁰ Ver, sobre este ponto em pormenor, o capítulo relacionado com o Teatro da Ajuda, neste trabalho.

⁷¹ Cf. SEQUEIRA, Gustavo Matos, *op. cit.*, p. 294; BRITO, Manuel Carlos de, *op. cit.*, p. 11; JANUÁRIO, Pedro, *op.cit.*, Vol. I, pp. 260 e ss.

⁷² BRITO, Manuel Carlos de, *op. cit.*, p. 19 e JANUÁRIO, Pedro, *op. cit.*, Vol. I, pp. 265 e ss.

opção ligada a Ludovice foi abandonada pela necessidade de um arquitecto habilitado nessa área particular, que o autor do risco de Mafra não era. D. José vai solicitar o trabalho de um arquitecto-cenógrafo, à semelhança do que fizera D. João V, cuja opção tinha recaído em Juvara, extremamente conhecedor e experiente nesta temática construtiva⁷³, apesar de ainda estarem activos grandes arquitectos em Lisboa.

Como iremos dar relevo ao longo deste trabalho, um arquitecto de igrejas e de palácios ou outras estruturas do género nunca é requisitado para a realização de teatros; o contrário já é perfeitamente normal acontecer⁷⁴. Ou seja, é reconhecida a especificidade e a necessidade de uma atenção particular no que diz respeito à arquitectura teatral – o que não é de estranhar, já que são vários os elementos a ter em conta na realização de um edifício dessa natureza. Aliás, bastará ver qualquer dos tratados que falam sobre estes edifícios para compreender a complexidade que o seu risco envolverá⁷⁵.

Isso explicará a necessidade de procurar um arquitecto fora de Portugal, já que nenhum seria ainda capaz de suprir essas necessidades.

São vários os arquitectos civis e militares existentes no país aquando da subida ao poder de D. José, e todos de grande qualidade e nomes reconhecidos⁷⁶; mas, por melhores que fossem, não eram especialistas na construção de teatros. Quem ele irá contratar, de facto, é um arquitecto-cenógrafo, na época denominado arquitecto-decorador, com o intuito de concretizar o seu plano, o de dotar a sua corte de um espaço dedicado à ópera italiana – mas acaba por ficar, não com um, mas com, pelo menos, cinco desses espaços.

Apesar de toda a linha de engenheiros e arquitectos que o Reino dispunha, a equipa de trabalho responsável pela criação deste teatro foi contratada de Itália quase ao início do reinado de D. José. O arquitecto Giovanni Sicciano Bibiena terá vindo para Lisboa no princípio de 1752⁷⁷ (perfazendo, curiosamente, os dois anos de luto habitual na corte pela

⁷³ Que já tinha muita experiência nesse campo, principalmente a nível cenográfico. Cf. ARGAN, Giulio Carlo (introd.) e FERRERO, M. Viale, *Filippo Juvarra Scenografo e Architetto teatrale*, Turim, Fratelli Pozzo, 1970.

⁷⁴ Ver, a este propósito, a argumentação explanada no capítulo dedicado ao Teatro de Queluz, relacionada com a escolha do arquitecto Ignácio de Oliveira Bernardes para a realização do mesmo. Ou o caso de Bibiena ser o autor do risco da Igreja da Memória e do palácio da Ajuda, embora tivesse sido contratado para trabalhar nos teatros régios.

⁷⁵ Ver, a este propósito, o II Acto deste trabalho.

⁷⁶ Como por exemplo, o grande Frederico Ludovice (1673-1752), Carlos Mardel (1696-1763), Mateus Vicente de Oliveira (1706-1786), Manuel da Maia (1672-1768), Eugénio dos Santos (1711-1760), Sebastião Poppe, tendo os últimos tido um papel preponderante na recuperação da cidade de Lisboa após o Terramoto, o que demonstra bem o reconhecimento e a sua qualidade, isto só para citar os mais importantes em actividade. Aliás, a corroborar esta ideia, temos os desenhos do chamado “Teatro da Rua Áurea”, um teatro à italiana, projectado para integrar a nova baixa pombaliana e que, apesar de se desconhecer a autoria, é claramente feito por um italiano, como comprovam as legendas nessa língua e o perfeito domínio da tratadística relacionada com esta temática. Cf. REVISTA MONUMENTOS, nº 1.

⁷⁷ Mais precisamente, em Fevereiro. Cfr. GODINHO DE MENDONÇA, Isabel Mayer, "Teatros Régios portugueses em 1755" in *Revista Brotéria: cristianismo e cultura*, Vol.157, nº.1, 2003, p. 26, n.º 10; GAGO

morte do rei anterior) e começado desde então a trabalhar no primeiro teatro armado deste período – o Teatro do Forte⁷⁸ – para além de riscar a Real Casa da Ópera de Lisboa e a construir, de raíz, o teatro real de Salvaterra de Magos, inaugurado em Janeiro de 1753. Ou, seja, em 1752 Bibiena está a trabalhar, simultaneamente, em três teatros: o do Forte, nas suas cenografias; no do Tejo e no de Salvaterra, na sua construção. E quando Salvaterra e o Forte estão em plena actividade, a Real Caza da Ópera de Lisboa está a ser construída, segundo notícia do Núncio Apostólico, Fillipo Acciauoli⁷⁹:

*Continua la Corte il suo soggiorno a Salvaterra nell'assiduo divertimento della caccia ogni giorno, e delle Opere ogni sera promiscuamente colle comedie recitate: per la continuazione di queste, oltre il magnifico dispendiosissimo teatro che sarà terminato a pasqua, sono qua appunto ieri arrivati un tal Bonechi fiorentino poeta per essere compositore de drammi, un Mazzoni bolognese per compositore della musica, e si aspetta a momenti il famoso musicista Caffariello, e vi è il trattato per far venire l'altro nominato Babbi tenore: Giziello però resterà (...)*⁸⁰

De facto, a grande encomenda e preocupação de D. José I em relação aos teatros é a Real Casa da Ópera (Ópera do Tejo), como o próprio arquitecto afirma na sua correspondência⁸¹. Esta construção seria a obra arquitectónica mais emblemática e significativa do início do reinado josefino. E tanto assim foi que, apesar de a sua existência ter sido tão efémera, pela sua beleza e grandiosidade ficou na memória colectiva como o mais belo teatro da Europa, acabando por se tornar um edifício mítico da capital portuguesa⁸².

O caminho para as relações artísticas com Itália já tinha sido aberto e solidamente edificado por D. João V⁸³ ao longo do seu reinado, tanto para a construção de Mafra, como para a

DA CÂMARA, M. Alexandra, *Lisboa: espaços teatrais setecentistas*, Livros Horizonte, Lisboa, 1996, p. 53; RAGGI, Giuseppina, *op. cit.*, p. 702, n. 679. Ver a dúvida da data da partida (22 ou 27 de Janeiro) em JANUÁRIO, *op. cit.*, pp. 267-268.

⁷⁸ Sabe-se, contudo, que já tinha como preocupação principal a Ópera do Tejo, mesmo antes de chegar a Lisboa. Cfr. Arquivo Municipal de Bolonha, Carteggio Malvesia, Cx. 1467, nº 33 (1752); GODINHO DE MENDONÇA, Isabel Mayer, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁹ Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Seqr. Stato, Portogallo, 110. Os nossos agradecimentos a Giuseppina Raggi por facultar esta documentação que ela própria está a trabalhar na sua investigação actualmente.

⁸⁰ Carta de 8 de Janeiro de 1755, c. 26, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Seqr. Stato, Portogallo, 110.

⁸¹ Arquivo Municipal de Bolonha, Carteggio Malvesia, Cx. 1467, nº 33 (1752) Apud. GODINHO DE MENDONÇA, Isabel Mayer, *op. cit.*, p. 25.

⁸² Aliás, já vemos ecos dessa mítica a formar-se pouco tempo depois, a avaliar pelos comentários de Cyrillo Wolkmar Machado a respeito, na sua obra *Collecção de memorias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architecitos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal*, Frei Francisco de S. Luís (notas manuscritas), Lisboa, Imp. De Victorino Rodrigues ds Dilva, 1823, pp. 28, 29.

⁸³ PIMENTEL, António Filipe, *Arquitectura e Poder: o Real Edifício de Mafra*, Coimbra, Instituto de História da Arte, 1992; BERGER, Francisco José Gentil, *Lisboa e os Arquitectos de D. João V: Manuel da Costa*

complexa criação da Patriarcal e do seu conjunto musical⁸⁴, ou mesmo para as artes plásticas em geral. D. José limita-se a aproveitar esse veículo para a contratação dos artistas que iriam trabalhar nos teatros, tanto a nível construtivo, como a dos espectáculos em si⁸⁵.

A relação contratual começava, evidentemente, a partir da ordem expressa do rei, em encontrar os melhores artistas nos vários quadrantes (desde bailarinos a músicos), busca essa efectuada pelo cônsul português em Génova, Nicolau Piaggio. Este, por sua vez, tinha alguns “busca-talentos” (ou algumas vezes seguiam a opinião favorável de algum Embaixador português nas cortes italianas) que lhe davam notícias de quais artistas deveriam escolher e que Piaggio reportava ao director dos teatros reais⁸⁶. Este era, portanto, o processo intermediário entre o rei e as contratações. Pelo menos é o que poderemos aferir a partir da correspondência trocada entre os anos 60 e o princípio dos anos 90 do século XVIII, entre os dois principais directores dos teatros régios, Pedro José da Silva Botelho e o seu sucessor, João António Pinto da Silva, com o cônsul Nicolau Piaggio e o seu filho, herdeiro no cargo, João Piaggio⁸⁷. Aliás, era exactamente por esta via que eram enviadas para a corte em Lisboa tanto as partituras e as instruções dos bailes que eram dançados nas óperas⁸⁸, como muitos libretos das músicas, as roupas utilizadas pelos cantores⁸⁹, vindos

Negreiros no estudo sistemático do barroco joanino na região de Lisboa, Lisboa, Cosmos, 1994; SILVA, Maria Beatriz Nizza da, D. João V, 1ª edição, Lisboa, Círculo de Leitores, 2006.

⁸⁴NERY, Rui Vieira, *Para a História do barroco musical português*, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1980; NERY, Rui Vieira, e CASTRO, PAULO Ferreira de, *História da Música*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991; FERNANDES, Cristina, *op. cit.*, pp. 35 e ss.

⁸⁵ Como não iremos tratar especificamente os artistas relacionados com as óperas e os teatros, mas apenas os edifícios e da dinâmica cultural que eles representam estruturalmente, não aprofundaremos os dados relacionados com os seus intervenientes. Para isso, remetemo-nos aos trabalhos já desenvolvidos por Rui Vieira NERY, Manuel Carlos de BRITO, Pedro JANUÁRIO, Cristina FERNANDES, Joseph SHERPEREEL (*A Orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834: documentos inéditos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1985), apenas para citar os mais completos.

⁸⁶ Embora, no que dizia respeito à contratação das grandes estrelas, as conversações eram efectuadas a outro nível. Veja-se o caso do famoso *castrato* Gizzielo, que chegou a envolver o ministro Sebastião José de Carvalho e Melo, apoiado pelo embaixador português em Roma, António Freire de Andrade Encerrabodes. Cf. BRITO, Manuel Carlos de Brito, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁷ Correspondência encontrada por BRITO, Manuel Carlos de, *op. cit.*, e por nós verificada na Torre do Tombo, Arquivo da Casa Real, cxs. 3505 e 3506. É interessante perceber como a qualidade dos artistas, mesmo em Itália, vai diminuindo comparativamente com a época áurea dos anos 50 e 60 do século XVIII, como poderemos perceber por muitos dos comentários trocados na correspondência. A título de exemplo, temos a referência de José Pereira Santiago a João António Pinto da Silva, em Roma, a 27 de Fevereiro de 1788: “*Mais por curiosidade que por vocação vezitei este/ anno todos os Teatros: Em todos havia fraca muzica, e nos/ dois da Opera as primeiras partes herão sujeitos que em outro/ tempo herão sufficientes segundas. Isto produz a falta de So-/pranos de esfera tendo faltado, ou envelhecido os que havia*”, ou, na mesma carta, a consideração feita sobre Contucci: “*Depoies que acabou o Carneval em Perugia vejo aqui/ por alguns dias o Contralto Carlos Contucci que cantou com/ Instrumentos, e sem elles em Caza de Mestre Pelli que o tinha/ proposto a Jozzi que era presente com outros Intendentes:/ Seguroou-me Jozzi, e outros que interpellei, ser muito sufficiente nas presentes circunstancias da falta de Contraltos por/ cantar com expressão grande, bastante corpo de voz na/ sua Classe, e sobre tudo saber bem a Muzica. A mim me/ pareceu um pouco gordo ainda q sei recitava de Dama/ em Perugia. Fis-lhe a promessa de que tenho a honra de/ incluir copia que ja foi ao Consul João Piaggio, como/ tão bem incluo a fé do Baptismo da qual consta não/ tem 27 annos.*”

⁸⁸ Carta de 3 de Maio de 1765 de Nicolau Piaggio para Pedro José da Silva Botelho: *Mto estimo q.e ficase [sic] ja entregue/ da Musica dos Bailes, que lhe mandei por via dos Capitaens Ricardo/ Brook, e Nicolau Schmerkell. Agora pello Navio chamado Gram/ Bertanha [sic] remeto em huā Caixinha à Direção da Rayna*

directamente de alguns teatros italianos, como o teatro real de Milão, Roma, ou Veneza⁹⁰. Vejamos, a título de exemplo, algumas dessas cartas, nomeadamente sobre as óperas *Ezio* e *Enea nel Lazio*, (ou o caso de *Demetrio*, realizada anteriormente) apresentadas em Salvaterra em 1766:

Carta de 8 de Setembro de 1766: “(...) Sr. D.Lucas Govine, lhe servirá depois da felis Chegada a esse Porto/ (1v) do Navio Maria Cecilia Capp.am Pedro Schmerkell, Dinamarquez,/ para fazer retirar da o seu Bordo o Caixão mençionado [sic] no dito/ Conheçim.to [sic], q o seu conteudo he o vestiario, pellos seis actores⁹¹/ que deverão Rapresentar na **Opera L'EZIO** – q. o d.^o S. D./Lucas por ordem de El Rey Noso Sñr, me tem encomendado,/ com a advertência de o derigir, e mandar á entrega de V. S.^a/ Por via do d.^o Navio, não só lhe remeterei o suplicado conhecim.to/ mas tambem, outro p^a fazer procurar, o recupero em seu poder/à Caixinha, q contem os 24 massos das Cartas do Jogos à Franceza (...); ou a de 26 de Outubro de 1766: “(...) lhe mando a minuta das contas aciluzas, tanto/ dos vestidos para a **Opera do Enea nel Lazio** seis p.^a V. S.^a/ os terra [sic] recebidos á felis chegada a esse Porto do Navio Cecilia/ Maria; e outro dous q comprimo do vestiario da d.^a **Opera Enea**/ porq. Se voltou, em Lugar daquella q se devia fazer do Ezio/ (2) os quaes pode(m) bellam.te servir, como se estivesse(m) feitos de proposito/ pela d.^a **Opera Enea**⁹², porque os vestidos de ambas as operas deve(m)/ ser à Romana, como destingu ao Am.^o S.r D. Lucas. Há conta/ dos outo vestidos pela **Opera do Demetrio**, de dois annos pas=/=sados, se V. S.^a se Lembrava a podia ver ou dao d.^o S.r D. Lucas,/ ou na Conta Reggia, che mandei, na forma do estillo, a esse/ am.^o S.r Esteão Pinto de Moraes Sarmento (...).” Também a de 6 de Dezembro de 1766: “(...) No Navio Princeza de Brunswick do Capp.am João/ Wlliott Inglez fíis embarcar huā Caixinha com direção, e á

[sic] N^a Sñr.^a/ e à entrega desse nosso bom ami.o, o Sñr. Luca na forma do costume/ à música dos Bailes da R. Da Opera de Milão. E continuarei sempre/ na forma que me veyo ordenado pelo dto nosso bom amigo, e porq.to/ será possível, a fim que me mandão os espartitos dos dois, ou Tres/ bailles, de cada Opera encadernados em hum so Livro, e cada hu da/por sim separado, com os seus respectivos Argomentos das ditas danças,/ como estos os deve fazer os Dançarinos q. compõe os Bailes, os prome/tão/, e os faze(m) esperar, mas quando acabão as Operas, abalão, e os meos/ amigos ficão Logrados; em Roma o Manetti Mestre dos Bailes das/ ultimas doas Operas, fez suar bastante meo Irmão, antes q. lhe/ fizessem e entregasse, as incluzas ditas Dezertações ou sejão, Instruções,/ com o justo advertim.to para esse Tedesquino (que era Alberti, o responsável pelas danças dos teatros régios, conhecido como Tedeschino)./ (...) Em vigor do conhecim.to acluzo, V. S^a. Sará [sic] servido/ mandar a procurar, a recepção da Caixinha q. contem [sic] as seis mascharas.

⁸⁹ Algumas cartas poderão documentar o que afirmamos. ANTT – Arquivo Casa Real, cx 3505.

⁹⁰ Carta de 25 de Setembro de 1765, de Nicolau Piaggio para o director dos teatros reais, Pedro José da Silva Botelho. ANTT – Arquivo da Casa Real, caixa 3505.

⁹¹ Os seis actores corresponderiam a: Ezio, Fulvia, Valentianiano, Onoria, Massimo e Varo, estando na Biblioteca Nacional de Portugal apenas o libreto da versão de 1772, de Niccolò Jommelli.

⁹² Muitas vezes há um reaproveitamento dos cenários para óperas diferentes, como veremos no II Acto deste trabalho, mas também, como poderemos intuir destas referências na correspondência, nos trajes utilizados em cena.

entrega/ de V.^a S.^a, na qual o seu conteudo hé, os dous habitos de Venere e de/ Vulcão, sendo os d.^os dous habitos o compim.to do Vestiario pella Opera/ com sabida de Enea nel Lazio, que em vigor do incluzo conhecimento/ V. S.^a sera servido depois da felis Chegada do dt.^o Navio, nesse Porto/ de Lisboa (...)"⁹³.

Interessante, também, a de 8 de Dezembro de 1766 que fala sobre as considerações em Lisboa sobre as vestimentas enviadas anteriormente, incluindo as respectivas para a ópera *Pelope* e a preparação para a ópera *Solimano*:

"(...) estimo mt.% que o Vestidos os achasse magnificos, e de bom gosto: mas sinto que/ o Alfayate se squeixase [sic] de atar em papelinhos cozidos os nomes das/ personagens, no avezlos dos mesmos vestidos, conforme a nota me mandou/ suposto devesse servir p.^a a Opera Ezio. Os dous mais ricos vão pelos/ Primeiros actores, os outros 4 pareçeme [sic] q o teor da nota mandada do o/ Mestre Mainini, de Milão, com a declaração q. os d.^os vestidos bem se podião/ adatar aos personagens p.^a Opera L'Enea ne Lazio, q a d.^a declaração/ s remeti ao S.r D. Lucas, e já há tempo me respondeu q ficou entregue della/ Os dous Vestidos de Venere, e o de Vulcano, já he mt.^o tempo q o tinha/ recebido, dentro de huā Caixinha, que fica embarcada no Navio Princeza/ de Brunswick (...)". Carta de 22 de Julho de 1767: *"(...) Honte' depois q teve há honra de lhe escrever outra minha/ de Milão me veyo o vestiario da opera intitulada a Pelope, em duas caixas/ as quais já a fiz embarcar, e por na Camara do Navio Carlota Holandez/ do Capp.am Pedro Adriāgen. A consenhaçao de V. S.^a conforme o estillo, que/ estimarei lhe chegue com brevidade, e q encontre o dito vestiario todo o gradim.to-/ dos Reys nossos Sñres, e que o ache tanto Magnifico, e rico, e daquelle mayor/ gusto como me descreve' q hē, dentro das ditas caixas. V. S.^a acherá os resgros/ em miniatura com os nomes das Personag.es p.^a q.m deve vestirlos (...)"⁹⁴.*

Nesta passagem vemos que há a intervenção directa do rei, no pedido das roupas de qualidade nas óperas, em particular na carta de 27 de Julho de 1767:

"(...) achará conhecim.to das duas Caixas, ó conteudo nas d.tas hē o/ Vestiario p.^a a Opera à Pelope, que de Ordem de El Rey Noso Sñr. Ó fiz/fazer em Milão na forma do costume, que pela sua extraordinaria rique=aza, e Magnificençia espero encontre ó Real

⁹³ ANTT – Arquivo da Casa Real, cx. 3505.

⁹⁴ ANTT – Arquivo da Casa Real, cx. 3505. De realçar a metodologia do trabalho nestes casos, dando a indicação dos personagens a que os ditos trajes se destinam, através da inclusão dos nomes por dentro dos mesmos.

agradecim.to do mesmo Senhor./ o dt.^o vestiario tem importado, como os da Comparsas, com as despezas todas athé/ a bordo, á quantia de 270 sequins florentinos (...)".

Ou a carta de 29 de Novembro do mesmo ano:

"O (vestiário) do/ Solimano já ha 4 semanas que esta embarcado em N^o de seis caixas no/ Navio St Anna do Capp.am Pedro Schmerkell, q permitindo ó tempo Dom.go=/nos do Corr.te se fará á vella. Espero que ambos vestiarios hajão de encon=/=trar os Reaes agradimentos pella sua Magnificençia, esse foi, e será/ sempre o meo maior empenho (...)".
Carta de 28 de Setembro de 1767: *"(...) as Caixas do novo Magnifico vestiaria=rio para a opera o Solimano q espero receber á 26 ou 27 de/ 8brō, justo em tempo p.^a me aproveitar da d.^a boa occazião, p.r q. conto/ de D.s for servido, pela fim do d.^o mez de fazer partir o d.^o Navio p.^a esse Porto (...)"*.⁹⁵

Mas nem sempre as encomendas chegavam no tempo certo e poderiam surgir algumas alterações e improvisos de última hora, como terá sido o caso, subentendido nesta missiva entre Nicolau Piaggio e Silva Botelho, a 25 de Setembro de 1765:

M.to estimei que V.S^a. ficasse entregue das seis mascaras,/ e que as d.tas hás [sic] achasase [sic] m.to boas, e bem caracterizadas, nas perso=nages [sic] que reprezentão. Gosto m.to como tambem lhe forão entregues/ os Bailles da Segunda Opera de Millam [sic]. O que m.to sinto hé que lhe/ falta á Musica/ dos douis argomentos dos Bailes de Roma, feitos pelo/ Dançarino Manetti; à qual musica mandeia juntamente comó sparti=do/ da R.da Opera de Roma; Já da esse nosso Am.^o Sñ.r D. Lucas me tinha/ avizado q.e não achou na caixinha à Musica dos d.os douis Bailles, para/ entregarla á V. S.^a, como lhe recomendava; Dizendome ó d.to Amigo q.e/ julgava que p.r exquiçimento [sic] ficasse nesta sua Caza; tomara eu/ que assim fusse [sic]: mas meu filho João Criado m.to humilde de Vossa S.ria/ sendo elle que acude com estas diligencias, e tambem de tudo os mais/ Roupa q.e hai se expede por conta de El Rey Noso Senhor (q.e D.s G.de) a Lem=/bra-s m.to bem q.e tem incluido a Referida musica, na mesma Caixa com o/ spartido da Opera; q.e hai não aparcese [sic], me cauzôu grande ademiraçao [sic];/ por não saber q.e dizer, e m.to menos que julgar; não quero tampoco [sic] supor/ que alg~u atrevido, se tomase a Liber.de; de abrir à Caixinha, p.ra furtar/ à d.ta musica. Espero de hovir daó Sñ.r D. Lucas se por acazo àchase,/ quando não; recomendarei À meo Irmão, q.e novamt.e a faça copiar, e me/ à mande, p.ra remeter-la À

⁹⁵ *Idem.*

Vossa S.ria - / Com o prezente Navio S. Pedro do Capp.am Pedro Cornolisen/ Dinamarquez, Remeto huā Caixinha Direita à S. Mag.de F.ma, nossa Senhora/ Raynha, à entrega do Sñ.r D. Lucas q.e contem dous spartidos de Veneza das/ duas ultimas Operas. E h~u Paquete há direçō de V. S.^a, o qual contem/ á musica de trez Bailles; a saber dous intitolados D. Giovanni, e h~u/ ó Ratto de Prozerpina filha di Cerere, feito da Plutão. Com os/ seus argomentos, ou sejao Dezertações em folha aparte; Àquelle/ meo am.^o de Veneza me avizou q. erão m.to bons, lhe os ordenei; meos mandasse (...).⁹⁶

Também por essa documentação epistolar compreendemos que há uma grande circulação de instrumentos⁹⁷, presentes e pequenas iguarias da preferência da família real, como baralhos de cartas, chocolate⁹⁸, azeitonas⁹⁹ ou salsichões¹⁰⁰, entre muitos outros haveres.

Como ainda esta troca de correspondência poderá testemunhar, Portugal tornava-se um destino para todas as experiências culturais que os vários centros italianos vivenciavam, assim como outros eixos da Europa, da França, da Hungria até à Alemanha¹⁰¹. Em termos culturais, bem como humanos, Portugal tornava-se um centro próprio de receptáculo e difusão de conhecimentos enciclopédicos (no sentido novo, criado por D'Alembert), ou iluministas (Kant), como Paul Hazard explicita¹⁰²:

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Carta de 28 de Julho de 1766: “(...) escrevi varias partes, para que/ se fasse(m) exata [sic] deligenças [sic] p.^a buscar duas violettas capazes com seos/ arcos, e caxas [sic] separadas cada huma do mestre Hayner Alemão, espero/ me hajão da dizimpenhar [sic] como em outras semelhantes incombenças [sic] que/ não forão poucas Rabecas, e Violettas q me comprarão do d.^o mestre/ Alemão Haynner. Pessoas inteligentes, e Professores, do que me avizerão/ o participarei á V. S.^a (...).” ou a carta de 1 de Setembro de 1766: “(...) Já recebi repetidas respostas da mt.^s varias Partes tanto de Italia, q de fora/ de Alemanha, da os meos Am.^os q incombecei [sic], com ter lhe recomendado/ me procurase os dous instrumentos chamados Violettas, conforme V.^a S.^a foi servido de me ordenar com as suas estimadiss.as Cartas de 18 de Junho,/ e 6 de Julho prox.^os passados, e sua conformedade q declarava a minuta q/ recebi incluza na 2.d^a d.^a sua; Todos os d.^os meos amigos me dizem/ que não lhe podia sahir de incontrar [sic] alguās violetas verdadeira do/ Jacobus Hainer q fez do anno 1666 em mão de h~u seu Am.^o, o qual em/ Norembergh de Alemanha tem outro varios Instrumentos do d.^o Hainer/ em Caza sua, e de seu Irmão q tem lá na Alemanha, este não hé nem/ Professor, nem dilettante, e com V. S.^a observará, dao Cabido da Carta do dito/ (1v) am.^o Zucchi, q o impenhou á escrever para fazerse remetter a Milão os d.^os Instru=mentos entre os quaes outras Violettas e duas Rabecas q são raras (...).”

⁹⁸ Carta de 30 de Junho de 1766: “(...)Tanto as seis arroubas de Chocolate do mesmo tempero, e receita/ do anno passado, como tambem os 50 massos de cartas de jogar das mais capa=/zes que oubver [sic] de preço entre as mais ordinarias e mais baratas que se fazem/ nesta fabrica, com alguns dos mais caros, e soprefinas, semilhantes aos 50/ massos que mando para o nosso Augustiss.^o Amo; de feitio, ou seja Lotte que á/quí chamão á Portugueza; Tudo lhe mandarei em trez Caixas de baixo/ do seu nome, pello Navio St. Anna Capp.am João Niculão Schmerkell (...).”

⁹⁹ Carta de 31 de Janeiro de 1767: “(..)As azeitonas de Marselha ma as mandarão em/ Barrilinhos como costumão(...).”

¹⁰⁰ Carta de 11 de Dezembro de 1765: (...) a 6 do Corr.te chegou a qui huā Caixa que contem Salcicões que de/ Bolonha me tem enviada o d.to Zuchelli, logo a fiz embarcar no refferido/ Navio St Anna do d.^o Cap.m Schmerkell (...).

¹⁰¹ Ver, a título de exemplo, as cartas que se encontram no ANTT – Arquivo da Casa Real, cx 3506.

¹⁰² HAZARD, Paul, *O Pensamento Europeu no século XVIII (de Montesquieu a Lessing)*, Vol. II, Lisboa, Editoria Presença, pp. 267 e ss; pp. 50 e ss.

“(...) os diferentes modos pelos quais o nosso espírito age sobre os objectos, e as diferentes utilizações que obtem desses mesmos objectos, são o primeiro meio que se nos depara para discernir, de modo geral, os nossos conhecimentos uns dos outros.”¹⁰³

Mas mais que tudo isso, era um centro cosmopolita, no sentido rousseauiano do termo:

“J.J. Rousseau fala das grandes almas cosmopolitas que atravessam as barreiras imaginárias que separam os povos e, a exemplo do Estado Soberano que as criou, abarcam todo o género humano na sua benevolência”¹⁰⁴.

O PAPEL DE NICOLAU PIAGGIO

Tudo indica que Nicolau Piaggio, mesmo antes de ter recebido a carta de cônsul português em Génova¹⁰⁵, terá participado no processo de contratação de Bibiena, como afirma Giuseppina Raggi¹⁰⁶ e já teria sido enunciado, primeiramente, por Matos Sequeira¹⁰⁷, justificado por Godinho Mendonça¹⁰⁸, Alexandra Gago da Câmara¹⁰⁹ e, por último, Pedro Januário¹¹⁰.

Mas, se ainda surgissem questões sobre a participação de Nicolau Piaggio na contratação de Giovanni Carlo Sicinio, elas ficariam completamente dissipadas por uma referência, por nós encontrada, que o próprio cônsul faz numa carta ao director dos Teatros, Pedro José da Silva Botelho, a 12 de Janeiro de 1767, a propósito da satisfação na corte do trabalho de Azzolini:

“ (...) *Estimo m.to q o Jacomo Azzolini que eu mandei hai em 53 que/ Logo depois de ter mandado p.“ esse Real Serviço¹¹¹ o João Carlos Bibiena q/ D.s tem; assentei em Modena o d.“ Azzolini V. S.“ o Ajustasse pr 50\$000/ por mez o homem é mto bom e Capaz no seu Off., e pode com Razão estar/ V.S.“ contente.*”

¹⁰³ HAZARD, Paul, *O Pensamento Europeu no século XVIII (de Montesquieu a Lessing)*, Vol. I, Lisboa, Editoria Presença, p. 276.

¹⁰⁴ HAZARD, Paul, *O Pensamento Europeu no século XVIII (de Montesquieu a Lessing)*, Vol. II, Lisboa, Editoria Presença, p. 50.

¹⁰⁵ A 1 de Março de 1753, Chancelaria de D. José I, Livro 65, fl. 115, 115v. MATOS SEQUEIRA, Gustavo, 1933, p. 285; GAGO DA CÂMARA, Alexandra, *op. cit.*, 1996, p. 53; JANUÁRIO, Pedro, *op. cit.*, Vol. I, p.459, n. 1081.

¹⁰⁶ RAGGI, *op. cit.*, 2004, p. 702, n. 679, onde afirma que o envolvimento directo de Piaggio na contratação dos artistas para Lisboa é confirmado pelo contrato estipulado com o bailarino Luigi Bellicci.

¹⁰⁷ *Op. cit.*, p. 285.

¹⁰⁸ 2003^a, p. 26.

¹⁰⁹ 1996, p. 53.

¹¹⁰ *Op. cit.*, Vol. I, pp. 458, 459.

¹¹¹ Ou seja, em 1752, o que confirma todos os dados documentais até agora tratados pela historiografia.

O que se depreende que o cônsul genovês foi, de facto, directamente responsável pela contratação de Bibiena para a corte de Lisboa. Agora, teria sido por sugestão de Nicolau Piaggio que Sicinio Galli Bibiena veio para a capital do Império Português, da mesma forma como sugeriu e foi sugerindo ao longo dos anos, cantores, músicos e cenógrafos ou, como afirma, o próprio Azzolini? Teria sido por sugestão de Piaggio que o rei aceitou contratar o arquitecto, ou foi pelo pedido do próprio rei que Piaggio procurou por Bibiena? Matos Sequeira¹¹² menciona que, em 1753, João Pedro Ludovice “estava a contas com a planta de um teatro magnífico”, e que o desenho teria sido enviado para Itália, de forma a ser supervisionado pelo arquitecto que Piaggio contratara. O tal plano fora “de lá, reenviado, a seu tempo, com outros, dos quais o monarca escolheu talvez o mais imaginoso”. Não sabemos se terá sido a imaginação das fontes de Matos Sequeira a concluir isto, mas o certo é que em 1752 já cá estava Bibiena com um teatro estreado e outro quase a estrear.

Segundo o trabalho de Pedro Januário, o arquitecto Giovanni Sicinio Bibiena auferia quadrimensalmente 703\$040rs (segundo os registos de 1755 e 1756), chegando a receber mais¹¹³ que o próprio Director musical dos teatros régios, David Perez, um dos mais famosos maestros da época¹¹⁴.

Mas é exactamente a falta de documentação relacionada com a vinda de Sicinio Galli Bibiena para a corte de Lisboa que tem levado os investigadores a especular sobre as verdadeiras razões da escolha do rei por este arquitecto, e não outro.

Uma das razões, já aqui abordada, prendia-se com o facto de não haver nenhum arquitecto perito em arquitectura teatral em Portugal, e a família Galli Bibiena gozava de uma grande fama por toda a Europa. Essa fama foi granjeada, principalmente, por Francesco (1659-1639) e Ferdinando (1657-1743), respectivamente o pai e o tio do Bibiena de Lisboa.

Mas o facto de alguns membros desta família terem trabalhado para familiares da casa real portuguesa poderá ter tido influência na sua contratação, para além da fama, reconhecida mundialmente, da sua obra tratadística.

Francesco constrói o Hoftheater de Viena (1704), para a corte de Leopoldo I, imperador que era avô da rainha-mãe, D. Maria Ana da Áustria, mulher de D. João V. O irmão do arquitecto, Ferdinando, em 1708 desloca-se a Barcelona para os festejos da boda do

¹¹² *Op.cit*, p. 285.

¹¹³ Segundo ainda o estudo de Pedro Januário, Bibiena receberia mais 40,6% mais que Perez. Cf. JANUARIO, Pedro, *op. cit*, Vol. I, p. 459, n. 1084.

¹¹⁴ Pelo menos no que dizia respeito aos anos de 1755 e 1756. Não temos dados suficientes que tomem estes elementos como a norma de contratação, ou se teria havido alguma modificação do acordado inicialmente, já que não se sabe em que condições foi firmado o contrato com o arquitecto régio. O vencimento poderá ter aumentado ou diminuído, consoante o volume de trabalho. Não poderemos esquecer que, nesses anos, foram os últimos de maior trabalho, na finalização da Ópera do Tejo, manutenção de Salvaterra, provavelmente também do teatro da Ajuda e a construção da Real Barraca, o que poderá não ser o melhor período para se fazer uma média.

arquiduque Carlos III (1697-1745), cunhado de D. João V, mais tarde Carlos VII do Sacro Império Romano Germânico. Ou seja, o nome Bibiena era já familiar a alguns membros da família real portuguesa.

Da parte da família da mulher de D. José, também havia uma ligação profissional com a família de arquitectos, pois tanto Ferdinando como Francesco colaboraram com os duques de Parma, avós maternos de D. Marianna Victória. Uma colaboração teatral e cenográfica que durou cerca de 28 anos¹¹⁵.

Mas a aproximação à família real portuguesa do nome “Galli-Bibiena” poderá ter advindo de outra via, nomeadamente pelo facto de o embaixador português em Roma em 1721, D. José de Mello e Castro¹¹⁶, ter promovido os festejos musicais em honra da eleição do Papa Inocêncio III e, para tal, ter convidado o pai de Giovanni Sicinio, Francesco, para desenhar os cenários para a ópera *La Virtú negli Amori*, cujo libreto encontramos na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro¹¹⁷.

Acrescente-se ainda o facto de, já no reinado de D. José, alguns artistas italianos que estavam em Lisboa terem trabalhado na Academia Clementina, ou como alunos de Ferdinando e Francesco (como eram os casos de Salvatore Colonelli e Roberto Clerici ou, ainda no tempo de D. João V, Niccoló Servandoni¹¹⁸), ou como professores e colegas de Giovanni Carlo Sicinio (como era o caso de Giuseppe Antonio Landi)¹¹⁹, o que permite uma possível circulação do nome “Bibiena” como referência.

A infeliz circunstância de Giovanni Carlo Sicinio ter perdido o concurso para a realização do teatro Comunale de Bolonha poderá ter acelerado a sua disposição em aceitar¹²⁰ vir para Portugal, assim como o contacto mantido pelo seu protector, o Conde Césare Alberto Malvasia, com o corpo diplomático em Roma, como Senador por Bolonha, o que incluiria, evidentemente, uma proximidade ao embaixador português.

¹¹⁵ Todas estas referências familiares são tratadas por BEAUMONT, Maria Alice, 1992, p. 124; LENZI, Deanna (2000, pp. 20 e ss); JANUÁRIO, Pedro (*op. cit.*, Vol. I, pp. 461 ess); GODINHO MENDONÇA, Isabel (2003, pp. 22 ess), BRITO, Manuel Carlos de (*op. cit.*, p. 10 ess) e GAGO DA CÂMARA, Alexandra (*op. cit.*, pp. 1996, pp. 52 ess).

¹¹⁶ Não poderemos, contudo, negligenciar a hipótese de Manuel Carlos de Brito, que coloca essa colaboração para 1716, afirmando ter havido um contacto entre o Embaixador português à época, o célebre Marquês de Fontes, com o mesmo Francesco. BRITO, Manuel Carlos de, *op. cit.*, p. 10.

¹¹⁷ BN RJ, Coleção Real, V – 25-4-3, nº 2.

¹¹⁸ Que poderá ter colaborado com Sicinio antes do Terramoto, segundo ELEUTÉRIO, 1994, p. 41.

¹¹⁹ Cf. GODINHO MENDONÇA, Isabel Mayer, *António José Landi, 1713-1791: um artista entre dois continentes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003; JANUÁRIO, Pedro, *op. cit.*, vol. I, p.p.463, 464.

¹²⁰ GODINHO DE MENDONÇA, 2003e, p. 378.

Portanto, poderão ter sido várias as razões que levaram à escolha de Bibiena e da sua equipa¹²¹. Não é esta, porém, a problemática que nos prende neste trabalho. O que nos interessa aqui ressaltar é que, praticamente desde que iniciou o seu reinado, D. José empunhou-se e dedicou-se à organização de um teatro real com uma equipa válida, encabeçada por um membro de uma família com grande nome na área, teatro esse que o sustentasse e, de certa forma, o servisse como um panegírico ao seu poder¹²².

A preocupação do rei em ter os divertimentos operísticos a cargo de uma das melhores equipas internacionais e a acompanhar o quotidiano da família real é, portanto, evidente: no palácio real de Lisboa, não só tem um teatro armado na Sala dos Embaixadores do torreão da Índia, o Teatro do Forte, como manda construir um teatro gigantesco com ligação a este mesmo palácio, o Teatro Real de Ópera, ou *Caza da Ópera*, para nós commumente conhecida como Ópera do Tejo. No paço de Salvaterra, outro teatro serve a época de Carnaval, normalmente estabelecida entre Dezembro e Março; enquanto nas habituals saídas para o campo, na zona das quintas adquiridas pelo seu pai, D. João V, no eixo de Belém-Ajuda, os divertimentos tinham lugar em outros dois teatros ou casas de Comédias, um denominado *Teatro da Ajuda*, e outro Caza de Comédias de Belém (como iremos ver no capítulo sobre o teatro da Ajuda). Acrescente-se ainda o teatro que D. José mandou erguer, não se sabe por quem nem em que circunstâncias ou sequer como era, no Santuário da Nossa Senhora do Cabo, local esse onde confluía, ao mesmo tempo, um dos expoentes máximos da religiosidade barroca, da música sacra, e, com a casa de ópera, da música profana, num espaço monumental¹²³.

Sendo assim, poderemos concluir que é da vontade do rei que haja, em cada um dos locais onde a família real passa as temporadas, um teatro permanente.

¹²¹ Ver, em relação a este tema, BRITO, M. Carlos de, *op. cit.*, p. 34 e ss; RAGGI, Giuseppina, *op. cit.*, p. 315; JANUÁRIO, P. M. G., *op. cit.*, Vol. I, pp. 450 e ss.

¹²² Sobre esta questão ver MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho de, *op. cit.*, pp. 21 e ss; MONTEIRO, Nuno Gonçalo, *D. José na sombra de Pombal*, Casais de Mem Martins, Rio de Mouro, Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2008, p.81; GALLASCH-HALL, Aline e JANUÁRIO, Pedro, “A Ópera do Tejo: materialização da festa como símbolo do poder régio” in *Colóquio LISBOA E A FESTA: Celebrações Religiosas e Civis na Cidade Medieval e Moderna*, Grupo de Amigos de Lisboa e Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, de 12 a 14 de Novembro de 2008, 2009, pp. 237-268.

¹²³ Devido à ausência de dados sobre este teatro e a completa lacuna historiográfica e documental sobre o mesmo, foi-nos totalmente impossível fazer um estudo. Mas não deixamos de apontar mais este elemento como a necessidade de D. José de manter o espaço profano da ópera, a par do sagrado, que era o Santuário da Nossa Senhora do Cabo, como um elemento fundamental da sua política cultural.

A LOCALIZAÇÃO E A CONSTRUÇÃO DO TEATRO



Fig. 4 – Torreão do palácio real. Pormenor do cortejo náutico no embarque de D. Catarina de Bragança para Inglaterra. Gravura feita por Dick Stoop, 1662. Imagem do Gabinete de Estudos Olissiponenses.

O primeiro teatro criado a mando de D. José foi o vulgarmente conhecido por Teatro do Forte, visto que se encontrava no torreão filipino do Paço da Ribeira, construído sobre a antiga Casa da Índia, ou Casa do Forte, de onde advém o seu nome.

Contudo, este não foi um teatro construído de raiz, mas sim uma improvisação e adaptação de um espaço, antigamente conhecido por Salão dos Embaixadores, para uso e fruição do espectáculo teatral. O que distingue este acto dos demais é que marca a plena afirmação – e não introdução – do gosto italiano aos divertimentos musicais da corte, tanto a nível da música, libreto, maquinaria e espaço, como a nível estético. E essa marca é personificada na pessoa do arquitecto e cenógrafo responsável por todos os teatros josefinos, Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena.

Devido às várias funções que aquele espaço físico já ocupara, a nomenclatura para o teatro foi variada, subsistindo a já mencionada como a mais vulgar, mas também como teatro do Palácio da Ribeira, teatro do Torreão, teatro da sala dos Embaixadores, teatro do paço (que poderá ser confundido com a Ópera do Tejo) ou teatro da Casa da Índia.

Sabe-se através da correspondência do arquitecto Giovanni Carlo com o seu antigo patrono, o conde Malvasia¹²⁴, que assim que chegou a Lisboa, foram-lhe encomendados com urgência os planos para um teatro de raíz, que seria mais tarde o Teatro da Ópera (do Tejo).

¹²⁴Cf. GODINHO DE MENDONÇA, Isabel, "Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena na correspondência do Arquivo Malvasia (1745-1757)", in *L'Archiginnasio*, Vol. XCVIII, 2003, pp. 396-400.

Enquanto isso, teria de improvisar um teatro na sala dos Embaixadores¹²⁵. Assim, apenas dois anos após tornar-se rei, D. José começa a fruir em pleno de um dos seus instrumentos de diversão preferidos, a ópera, que, com o passar do tempo e tendo como auge a Ópera do Tejo, foi utilizado como afirmação do seu poder régio, a título estético, visual e simbólico, como iremos ver ao longo deste trabalho.

A DESCRIÇÃO DO TEATRO

As informações que chegaram até nós sobre a constituição interna desta sala armada para teatro régio são muito parcias, mas suficientes para compreendermos a preocupação do monarca em tomar a sério o papel que a ópera poderia ocupar no seu reinado.

O teatro seria magnífico e o melhor desta dimensão na Europa¹²⁶. Segundo a mesma fonte¹²⁷, o palco era suportado por colunas de mármore com uma particularidade interessante: um sistema hidráulico a ser accionado em caso de incêndio¹²⁸. Não poderemos deixar de salientar a importância deste pormenor, já que todo o teatro teria como principal material constructivo e decorativo a madeira, entre outros perecíveis. Este sistema hidráulico permitiria, então, uma acção rápida e eficaz, minimizando os danos.

Oposto ao palco encontrava-se o camarote real e, por debaixo deste, a entrada para a sala, numa lógica repetida, mais tarde, em todos os teatros régios e habitual nestes teatros à italiana¹²⁹. Este camarote, ou tribuna, ocupava toda a parte frontal da sala e a sua ornamentação era extremamente rica¹³⁰. Lateralmente, outros camarotes seriam ocupados pelas damas da corte e por ministros estrangeiros, enquanto a plateia era reservada aos membros masculinos da corte, que não poderiam contactar com as damas nem durante, nem nos intervalos das apresentações.

A orquestra era composta por 70 músicos, todos vestidos de escarlate e prata, o mesmo tipo de “uniforme” usado pelos músicos da Patriarcal, como poderemos perceber pelo mais recente e mais completo estudo sobre este período musical, da investigadora e musicóloga

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ HERVEY, August John, *Augustus John Hervey's journal: being the intimate account of the life of a captain in the Royal Navy ashore and afloat: 1746-1759*, Londres, William Kimber, 1953 pp. 125, 126.

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ Este tipo de solução já tinha sido estudado por Ferdinando Galli Bibiena, tio de Giovanni Carlo, nos seus tratados, e que deverá ter inspirado o arquitecto-cenógrafo presente em Portugal.

¹²⁹ Como é afirmado no tratado de Carini Motta, a entrada do Príncipe (ou o rei) é feita separadamente, numa ligação directa entre o exterior e o camarote régio. Ver, sobre este assunto, o II Acto deste trabalho.

¹³⁰ Saliente-se a importância desta solução, que será repetida nos teatros mais “particulares” da família real, como será o caso de Queluz, do tempo de D. Pedro III, o próprio teatro que se encontra actualmente na Pousada e as descrições do teatro da Ajuda.

Cristina Fernandes¹³¹. Poderemos aventar que poderia tratar-se de uma forma identificativa de um grupo social e até menestral, como seriam os músicos. Aliás, segundo Norbert Elias, começam exactamente neste período (segunda metade do século XVIII) a libertarem-se da conotação de “criados” igualados aos demais trabalhadores, para passarem a “trabalhadores independentes”, sendo o primeiro a protagonizar tal atitude o compositor vienense Wolfgang Amadeus Mozart¹³².

Quanto aos músicos do teatro do Forte, longe de serem independentes, organizavam-se segundo esta disposição: nas tribunas laterais ficavam os instrumentos de sopro e, ao centro, os de cordas, mesmo junto ao proscénio.

A notícia completa do ambiente e do teatro contada por August Hervey no teatro do Forte também versa sobre a dificuldade na aquisição de bilhetes e na forma ceremonial dos cumprimentos ao rei e à família real, que iremos ver acontecer em outros teatros régios:

(...) *The tickets were difficult to get as the King had it purely for his own amusement, but there was a disagreeable ceremony for the men, for as you came in under the King's box, before you sat down you were to turn about and make a low bow to the Royal Family and another to the ladies, and this every time that you had the occasion to go out or to come in, which prevented people stirring if they could avoid it. There was no changing your places, or visiting the ladies, all was form and silence, but magnificent and noble.*¹³³

Ou seja, no pequeno teatro do Forte, o silêncio e a formalidade pairavam no ar, em meio à magnificência das decorações e da construção de Sicinio Bibiena.

AS ÓPERAS APRESENTADAS

Apesar de não estar ainda totalmente esclarecido o processo de contratação¹³⁴ de Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena como artista de D. José (nomeadamente no que diz respeito às datas de contratação), percebe-se que este é um assunto prioritário do monarca. Volvidos dois anos sobre a sua aclamação como rei¹³⁵ e assim que acaba o luto¹³⁶ pela morte de seu

¹³¹ FERNANDES, Cristina, *op. cit*, p. 36, 2010.

¹³² ELIAS, Norbert, *Mozart, Sociologia de um Génio*, 2000, pp. 15 e ss.

¹³³ HERVEY, August John, *Augustus John Hervey's journal: being the intimate account of the life of a captain in the Royal Navy ashore and afloat: 1746-1759*, Londres, William Kimber, 1953, p. 126.

¹³⁴ Ver o ponto anterior deste capítulo.

¹³⁵ D. José foi aclamado a 7 de Setembro de 1750.

pai, D. João V, já os divertimentos operísticos estão em pleno arranque. O término pelo luto régio era em geral no fim de dois anos, o que coincide exactamente com o início das primeiras manifestações de ópera na corte josefina.

A inauguração do teatro no torreão deu-se em 1752, a 12 de Setembro, com a ópera *Il Siroe*, cujo libreto é de Metastásio e a música do maestro David Perez. Aliás, das doze óperas que chegaram até nós como tendo sido representadas neste espaço, só uma não terá tido a mesma ligação libretista-maestro, o que parece demonstrar a grande preferência régia pela “dupla” Metastásio-Perez, que se irá manter ao longo do seu reinado. Essa excepção no Teatro do Forte foi a segunda ópera aí apresentada, *L’Ippolito*, escrito por Antonio Tedeschi e musicado pelo português Francisco António de Almeida, a 4 de Dezembro do mesmo ano de 1752.

A realização dos trabalhos mais técnicos são da responsabilidade dos italianos que vêm trabalhar para Portugal. O arquitecto do teatro, Giovanni Carlo, é o responsável pelos vários cenários, ajudado algumas vezes pelo maquinista Alessandro Pizzi que, curiosamente, também foi algumas vezes o responsável pelo guarda-roupa e figurinos, estando o bailado sob a responsabilidade de Andrea Alberti. Estas seriam as primeiras colaborações de muitas que se iriam verificar em apresentações de outros teatros.

Mas gostaríamos de ressaltar o facto de, tanto no trabalho de maquinista como no de guarda-roupa, o nome de Alessandro Pizzi deixar de ser mencionado a partir de certa altura. Terá ele continuado a colaborar e não consta no libreto, já que as informações que aí encontramos nem sempre são completas (à semelhança do que acontecia no reinado anterior) ou, por outro lado, Pizzi terá deixado de participar de todo, sendo substituído? Não há dados concretos que elucidem estes aspectos, mas estamos em crer que será a segunda hipótese.

Os colaboradores mais próximos do arquitecto Sicinio Galli Bibiena foram, durante muito tempo, Giacomo Azzolini, Filippo Macari e, principalmente, Petronio Mazzoni. Mas a primeira referência às suas estadias em Lisboa (recordese a carta de Nicolau Piaggio

¹³⁶ Era habitual que o luto se prolongasse por dois anos, o primeiro rigoroso, o segundo aliviado, conforme aconteceu aquando o falecimento de D. Pedro II: “Mandamos que tôda a pessoa de quoalquer qualidade que seja desta cidade e seu termo traga luto em demonstraçam da morte do muito alto e poderoso Rey Dom Pedro Segundo nosso Senhor que Deos tem em gloria, por tempo de dous annos, no primeiro Riguroso de Capa Comprida, de baeta do avesso, e no segundo aliviado e a esta imitaçao os militares; e as peçoas pobres e mizeraueis trarão ao menos hum signal de luto, e as mulheres que por sua pobreza não puderem vestir de luto traram/ em signal delle hum capello lauado e os homens pobres huma grauata preta ou carapussa preta e este luto trarão todos do dia de quinta-feira que se contão vinte noue do corrente mes (1) por quoanto nesse dia se ha de fazer o pranto pella Morte do dito Senhor. O que tudo se obseruara pena de sem cruzados quoante aos nobres, e de seis mil Reis quoante aos pobres, aplicado tudo pera as despezas do Concelho e acuzador. Portto em Camera vinte e sinco de Dezembro de mil sete centos e seis annos. Luis de Sousa Rebello o fes, Diogo Leitte Pereira escriuão da Camera o fis escreuer./Francisco da Silva Coimbra/António de Tauora de Noronha Leme/ Joseph Borges Monteiro.»António Augusto Mendes, “Na morte de um Rei” in *Revista de Estudos Históricos*, p. 140, ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo4331.doc consultado a 20 de Setembro de 2011.

mencionada no ponto anterior deste capítulo) só são verificadas em 1753¹³⁷, curiosamente no mesmo ano em que parecem cessar as participações de Pizzi. Teriam alguns destes novos elementos da equipa ocupado o seu lugar? Não há dados concretos que comprovem nenhuma das hipóteses até à data, o que apenas nos permite abrir o debate.

É difícil fazer uma análise objectiva e mais rigorosa sobre a importância que este teatro adquiriu nos novos hábitos da corte. Pensamos que a informação que chegou até nós não foi abundante e não há certeza em relação ao número total das óperas que foram levadas a palco no primeiro teatro de Bibiena em Lisboa.

Se atentarmos ao Quadro 1, percebemos um desequilíbrio entre algumas das representações e os respectivos anos. Nos últimos quatro meses de 1752 houve a mesma quantidade de apresentações que nos dois anos seguintes, sendo de ressaltar que as quatro apresentadas em 1754 dividem-se uma no aniversário da rainha e as outras três num mesmo dia, que seria o aniversário do rei. Isto poderia ser explicado pela abertura do teatro de Salvaterra de Magos, a 21 de Janeiro de 1753, como mais um espaço com que dividir as apresentações teatrais. São, de facto, poucas apresentações, tendo em conta os anos anteriores ou mesmo o de 1754. Talvez não tenha chegado até nós a informação da totalidade das óperas apresentadas, já que não há explicação aparente para um desequilíbrio tão grande no número de representações – com a agravante de não sabermos quantas récitas de cada ópera foram levadas a palco. Mesmo para anos posteriores, em que a informação sobre as óperas apresentadas é mais abundante, nem sempre temos presente o número de récitas (como iremos ver ao longo deste trabalho).

Seria muito importante um levantamento exaustivo dos vários arquivos europeus e sul-americanos que poderão conter alguma informação sobressalente, bem como arquivos privados¹³⁸ tanto em Portugal, como nos países que mantinham estreitas relações diplomáticas no período em questão. Esse levantamento poderia ajudar a sistematizar informação e, quiçá, esclarecer alguma da problemática aqui levantada.

As apresentações no Teatro do Forte poderão ser visualizadas no seu conjunto, de forma mais expressiva, no quadro que se segue.

¹³⁷ JANUÁRIO, Pedro, *op. cit.*, Vol. I, p. 282.

¹³⁸ Veja-se, a título de exemplo, o caso de Génova: apesar de Portugal ter tido relações comerciais fortes com esta cidade desde o período medieval, as referências ao nosso país não são sequer, mínimas, em ambos os Arquivos principais. Com grande espanto nosso, nem sequer as inúmeras cartas trocadas entre João António Pinto da Silva e o cônsul Nicolau Piaggio foram encontradas. Não foi possível nesta investigação procurar em arquivos privados de famílias genovenses que poderiam manter esse material. Deixamos aqui o nosso testemunho para uma possível linha de trabalho futura.

Título da apresentação	Libretista	Maestro	Data	Cenógrafo	Guarda-Roupa	Bailado	Maquinista	Actos	Cenas
<i>Il Siroe</i>	P. Metastasio	David Perez	12.09.1752	G. C. Bibiena	A. Pizzi	A. Alberti	A. Pizzi	3	9
<i>L'Ippolito</i>	A.Tedeschi	F. Almeida	04.12.1752	G. C. Bibiena (?)	A. Pizzi (?)	A. Alberti (?)	A. Pizzi (?)	2	
<i>Il Demofoonte</i>	P. Metastasio	David Perez	Outono 1752	G. C. Bibiena	A. Pizzi	A. Alberti	A. Pizzi	3	8
<i>Adriano in Siria</i>	P. Metastasio	David Perez	1752	G. C. Bibiena	A. Pizzi	A. Alberti	A. Pizzi		
<i>Artaserse</i>	P. Metastasio	David Perez	31.03.1753	G. C. Bibiena		A. Alberti		3	8
<i>L'Olimpiade</i>	P. Metastasio	David Perez	31.03.1753	G. C. Bibiena		A. Alberti		3	6
<i>L'Eroe cinese</i>	P. Metastasio	David Perez	06.06.1753	G. C. Bibiena		A. Alberti		3	4
<i>Demofoonte</i>	P. Metastasio	David Perez	1753 (?)	G. C. Bibiena (?)		A. Alberti (?)			
<i>L'Ipomestra</i>	P. Metastasio	David Perez	31.03.1754	G. C. Bibiena		A. Alberti		3	6
<i>L'Artaserse</i>	P. Metastasio	David Perez	06.06.1754	G. C. Bibiena		A. Alberti		3	8
<i>L'Eroe cinese</i>	P. Metastasio	David Perez	06.06.1754	G. C. Bibiena		A. Alberti			
<i>L'Olimpiade</i>	P. Metastasio	David Perez	06.06.1754	G. C. Bibiena		A. Alberti			

Quadro nº 1 – Referências às óperas que se sabem terem sido apresentadas entre 1752 e 1754 no Teatro do Forte. Fontes utilizadas para a sistematização dos dados: BRITO, M. C., *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989 e JANUÁRIO, Pedro, *Teatro Real de la Ópera del Tajo (1752-1755) (...)*, Vol. I, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2008.

Aparentemente, o Teatro do Forte era o teatro por excelência de D. José até ao término das obras realizadas no teatro de Salvaterra (1753) e na ópera do Tejo (1755), não havendo informação, dentro destas datas, sobre possíveis deslocações a teatros públicos, como acontecerá posteriormente¹³⁹. Era aqui que se realizavam os divertimentos musicais da corte, por ser o primeiro em actividade do período josefino e muito provavelmente por ser o teatro mais próximo do palácio real de Lisboa, até ao surgimento da Ópera do Tejo. Dizemos aparentemente, porque é nebulosa a actividade do mítico teatro de D. João V, em Belém. Dessa forma, não sabemos se chegou a ser frequentado por D. José, a família real e a corte, aquando as suas estadias no eixo Belém-Ajuda. Sabemos, no entanto, que chegou a ter supervisão de Bibiena e Mazzoni em Outubro de 1755, mas sem qualquer referência às óperas aí apresentadas¹⁴⁰, como já foi mencionado.

Acrescente-se a importância que o teatro do Forte constituiu na preparação da inauguração do teatro de Salvaterra, pois, segundo o próprio arquitecto Bibiena¹⁴¹, foi em Lisboa que pintaram os cenários para *Didone Abbandonata*, a ópera da estreia do teatro (ainda em obras de finalização), que depois foram transportados até ao paço de Salvaterra de Magos.

Segundo Pedro Januário¹⁴², não há informações consistentes sobre se o teatro do Forte foi mantido activo, ou se terá sido desmantelado com a construção dos teatros de Salvaterra e Ópera do Tejo. Não será totalmente assim, pois o de Salvaterra foi estreado a 21 de Janeiro de 1753, e chegou-nos a informação que o teatro do Forte se manteve activo, pelo menos, até 1754. Ou seja, a construção do teatro de Salvaterra não provocou o término das apresentações do teatro do Forte. Manteve, sim, uma vivência perfeitamente normal para um teatro régio. No entanto, não temos qualquer informação para o ano de 1755. Terá sido abandonado o teatro do Forte, depois da Ópera do Tejo estrear, a 31 de Março de 1755? Ou apenas diminutivamente utilizado, já que o de Salvaterra e o de Belém estão em actividade? Sabendo que era costume manter-se mais que um espaço, na mesma zona habitacional, dedicado à música¹⁴³, temos em crer que terá sido mantido, até à destruição do torreão, com o Terramoto, embora não com a mesma importância inicial.

¹³⁹ BRITO, M. C., *op. cit.*, pp. 20 e ss.

¹⁴⁰ Sobre este teatro, ver o capítulo sobre o Teatro da Ajuda, neste trabalho.

¹⁴¹ Carta de 22 de Novembro de 1752. Arquivo Municipal de Bolonha, Carteggio Malvasia, cx. 1467, nº 33 (1752), Apud. GODINHO MENDONÇA, “Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena na correspondência do Arquivo Malvesia (1745-1757)”, 2003, pp. 396-397.

¹⁴² JANUÁRIO 2008, *op. cit.*, Vol. I, p. 282.

¹⁴³ Veja-se o caso da Real Barraca da Ajuda com as suas salas de música, tendo um teatro perto, bem como em Queluz, com a sala de música no interior do palácio e o teatro, no exterior, erigido por Ignácio de Oliveira Bernardes. Também temos, como exemplo, as serenatas que ainda se mantidas nas câmaras do rei e da rainha, tanto no paço real de Lisboa, como em Belém, ao mesmo tempo que se mantêm as récitas nos respectivos teatros neste primeiro período antes do Terramoto.

Como já foi referido, não temos a certeza do número de representações que o teatro do Forte albergou e qual a sua longevidade. Seria importante obter esse conhecimento, pois poderíamos, certamente, fazer análises e chegar a conclusões interessantes, quanto ao verdadeiro papel deste na política josefina, e o seu envolvimento no crescente caminhar para o palco da ópera ser, também, um palco de representação régia, logo ao início do reinado.

O TORREÃO POENTE NO TERREIRO DO PAÇO

Após o Terramoto de 1 de Novembro de 1755, o torreão filipino do paço real, onde estava armado o teatro do Forte, foi destruído, segundo relatos da época¹⁴⁴. No entanto, quando foi feita a reconstrução dessa zona da cidade (como se poderá ver na planta da figura 5), percebe-se que, tanto a nível de decoração exterior, como a nível morfológico e dimensional, esse torreão foi praticamente recriado.

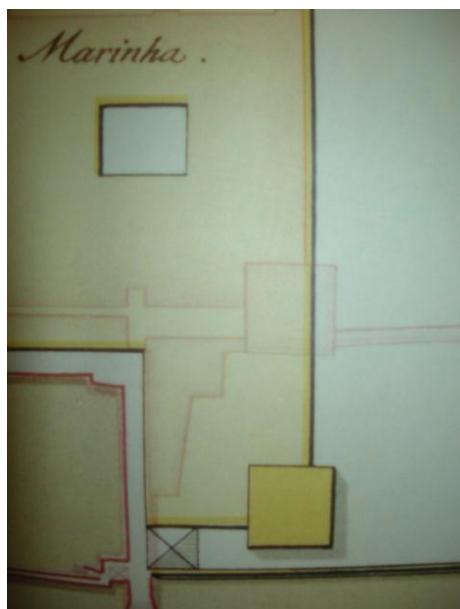


Fig. 5 – Pormenor da planta da cidade de Lisboa, respeitante à antiga zona do palácio real, da autoria de Carlos Mardel e Eugénio dos Santos. A cor-de-rosa a edificação anterior ao terramoto e, a amarelo, o plano a edificar. Chamamos a atenção para o tamanho do antigo torreão (quadrado rosa) que tem as mesmas medidas que o torreão novo, apenas deslocado um pouco mais a sul que o seu anterior e no mesmo enfiamento. Propriedade da Câmara Municipal de Lisboa.

Aliás, se fizermos uma comparação entre as imagens desse torreão que chegaram até nós e o que foi construído, essa recriação é notória, com algumas diferenças, apenas, em relação ao seu remate e aos varandins centrais do primeiro piso do torreão actual (fig. 7).

¹⁴⁴ Ver ARAÚJO, Ana Cristina; CARDOSO, José Luis; MONTEIRO, Nuno Gonçalo; ROSSA, Walter; SERRÃO, José Vicente (org.), *O Terramoto de 1755, Impactos Históricos*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005; PEREIRA, Ângelo (introd.), *O Terramoto de 1755*, Lisboa, Ferin, 1953.

Esta tentativa de recuperar o torreão, tão simbólico da cidade de Lisboa desde Filipe II, é muitas vezes referenciada na bibliografia olissiponense¹⁴⁵. Como marco que se tornou – marco de poder, marco estético ou mesmo de referência citadina – o dito torreão acabou por ser duplicado na Praça do Comércio, fechando o seu lado nascente de forma simétrica em relação ao poente¹⁴⁶.



Fig. 6 – Gravura representando o torreão do paço, vendo-se em segundo plano o palácio Corte-Real. Gabinete de Estudos Olissiponenses.

Devido à importância estética e à imponência que o torreão filipino foi adquirindo ao longo dos séculos como “imagem de marca” da cidade de Lisboa, que a distinguiu e identificava, este foi mantido, dentro das possibilidades à época, nos planos da reconstrução da cidade após o Terramoto.



Fig. 7 – Fotografia do torreão Poente actualmente. Destaque para a sequência dos remates triangulares e semi-circulares das janelas, semelhantes ao ritmo presente nos mesmos que se encontram nas representações do torreão anterior ao Terramoto, bem como o varandim central no primeiro piso, sendo o remate final da cobertura apenas composto por troféus de arranjo clássico nos cantos do torreão. Foto do autor.

¹⁴⁵ VIEIRA DA SILVA, Augusto, *As muralhas da Ribeira de Lisboa*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1940-1941; Idem, *A cerca moura de Lisboa: estudo histórico descritivo*, 2^a edição, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1939; FRANÇA, José-Augusto, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Venda Nova, Beertrand, 1987; CASTILHO, Júlio de, *Lisboa antiga*, vv.volumes, s.n., 1902-1952.

¹⁴⁶ FRANÇA, José-Augusto, *op. cit.*, pp. 34 e ss.

O INTERIOR DO TORREÃO ACTUAL

Tendo em conta as semelhanças exteriores do torreão que antigamente continha o teatro do Forte com o actual, tentamos perceber se, eventualmente, o seu interior poderia conter algum espaço com envergadura suficiente que permitisse a recriação do dito teatro.

Mas nesta demanda, foi com algum espanto que percebemos a falta de acessibilidade entre o edifício do lado poente da Praça do Comércio e o torreão que lhe está contíguo, ao contrário do que se pode verificar no torreão oposto, perfeitamente circulável nos espaços entre si.

Cedo tornou-se visível uma certa inconsistência na habitabilidade e circulação dos espaços, como se fossem edifícios distintos e não comunicáveis, o que mostrava o total desfasamento em relação ao seu congénere oposto. Quanto maior era a necessidade de deslocação no interior do edifício, mais difícil se tornava aceder aos três pisos pelo próprio torreão, tendo sempre de recorrer ao edifício contíguo para realizar essa deambulação.



Fig. 8 – Sala principal do torreão Poente, ou Sala de Armas, que dá acesso aos vários compartimentos do primeiro piso do torreão, já que os outros só são acessíveis a partir da escadaria principal (figs. 9 e 10). Devido às funções militares e administrativas que hoje assume, e consequente estruturação interna, com divisórias feitas em *pladour*, não foi possível ter a verdadeira percepção da grandiosidade dos espaços dentro do torreão.
Foto do autor.



Figs. 9 e 10 – Pormenores dos interiores do torreão actualmente, onde se poderá verificar as contradições arquitectónicas, nomeadamente a falta de circulação entre os pisos do corpo do edifício longitudinal e o torreão propriamente dito que, para se lhe ter acesso, há que sair no r/c até à sala principal (fig. 8) através de uma escadaria (figs. 9 e 10), que só pode ser percorrida saindo do interior do edifício contíguo, e pertencente também ao Exército Português. Fotos do autor.

Ora, se o famoso torreão do palácio real, marca indiscutível da cidade de Lisboa, foi reerguido um pouco mais a Sul do seu local original, mas com as mesmas dimensões, segundo a planta da cidade, teria sido mantido o seu interior respectivamente? Desde já adiantamos que não temos dados objectivos irrefutáveis para afirmar positivamente a esta questão. Os únicos dados que temos sobre o torreão que lá se encontra não são suficientes para tecer considerações nesse sentido.

No entanto, fomos ao local para tentar ler nos traços deixados pelo passado o seu funcionamento e a possibilidade de perceber, também, o espaço que o teatro do Forte poderia ocupar, caso houvesse uma semelhança nos espaços interiores¹⁴⁷, já que as havia exteriormente.

¹⁴⁷ Cf. LOPES, Flávio e CORREIA, Miguel Brito, *Património arquitectónico e arqueológico – Cartas, Recomendações e Convenções Internacionais*, Lisboa, Livros Horizonte, 2004.



Figs. 11 e 12 – Janela que dá para o poço do elevador colocado no princípio do século XX, no corredor de transição entre o edifício do braço poente e início do corredor interno (fig. 12) que leva à escadaria (figs. 9 e 10) e ao próprio torreão. Fotos do autor.

Após cruzar um pequeno corredor que separa o corpo do edifício principal do torreão (fig. 12), podemos aceder ao primeiro piso e subsequentes por uma escadaria (figs, 9 e 10) que se encontra nessa zona de transição entre os dois blocos edificados (braço poente e torreão). Passando por este corredor que se prolonga um pouco para Sul, chegamos ao piso térreo do torreão (fig. 13), uma selva de colunas que permitem a sua sustentação e que, actualmente, é um espaço reservado para exposições ou eventos de natureza cultural. Não há qualquer passagem interna entre este piso e os superiores, a não ser por um elevador construído na 2^a metade do século XX, junto à porta Norte do torreão, que dá para a arcada com os arcos pombalinos. O que não deixa de ser incompreensível, visto ser um bloco construído de raiz e que teria toda a lógica ser transitável.

Será por haver alguma semelhança morfológica interna com o torreão original, que não tinha uma ligação directa à parte do palácio real, situada a partir do primeiro piso? Fica a questão.



Fig. 13 – Vista da sala do piso térreo do torreão poente. Chama-se a atenção para a solução de arcaria e conjugação de fenestração à frente da janela que permite iluminar o espaço e que é exactamente igual ao que se encontra no claustro do páteo da Galé. Foto do autor.

OS DESENCONTROS CONSTRUTIVOS

Como temos vindo a afirmar, o seu interior não tem correspondência com o resto do edifício que, presentemente, pertence ao Exército português. Ou seja, tem-se a nítida sensação que o torreão foi construído separadamente do restante complexo edificado, até ter sido unido pela referida escadaria, não havendo uma ligação directa entre todos os pisos do edifício e o mesmo torreão, ao contrário do que seria expectável.

É de notar também alguns desajustes arquitectónicos. Atendemos às figuras 14, 15 e 16.



Figs. 14 e 15 – Pormenores da cobertura junto ao torreão poente, no último piso. Consegue-se ver parte do acabamento de uma janela da fachada norte do torreão que ficou tapada pela união entre o edifício e o dito torreão. Veja-se na segunda imagem a parte superior da porta que dá acesso ao 3º andar do torreão, e que não tem correspondência com a abertura que fora tapada pelo tecto falso, agora visível pelas obras. Fotos do autor.

No último piso do torreão, a ligação é feita a partir da mencionada escadaria e desemboca numa entrada algo forçada: uma porta, que parece ter sido aberta a partir de uma janela, bem mais elevada e que o respectivo remate triangular, igual ao de todas as janelas que envolvem o torreão – iguais às do torreão original, no ritmo de frontões triangulares e semi-circulares – para além de não corresponder inteiramente à largura dessa porta¹⁴⁸, está tapado pela cobertura do tecto da respectiva ligação

(como se poderá visualizar nas figuras 14, 15 e 16)¹⁴⁹.



Fig. 16 – Porta de acesso ao último piso do torreão poente. Por entre as ripas do tecto falso, note-se o acabamento do frontão, que não tem correspondência com a mesma porta.

Foto do autor.

Mas as desconexões não são verificáveis só entre o interior do edifício e a sua não-ligação com o torreão. A cobertura entre o edifício principal, que ocupa o local onde outrora estava o palácio real, e o torreão poente, é objecto de outra nítida fase de obras. A balaustrada, que remata a galeria do Terreiro do Paço, desemboca, não numa parede, como seria de esperar, mas sim a meio de uma varanda, o que é, no mínimo, singular (Figs. 17, 18 e 19). Isso poderia ser explicado se a galeria, no último andar, não estivesse prevista inicialmente, tendo sido colocada *a posteriori*. Na realidade, se não tivesse sido realizada, não danificaria a simetria da janela do piso superior do torreão. Vê-se, perfeitamente, tratar-se de um remate acrescentado e não previsto inicialmente.

¹⁴⁸ Sugerindo, quiçá, uma transformação de uma anterior janela na referida porta.

¹⁴⁹ Para questões metodológicas que tenhamos seguido no decurso desta parte do trabalho, ver também BRANDI, Cesare, *Teoria do Restauro*, Amadora, Edições Orion, 2006; CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*, Lisboa, Edições 70, 2006, ou ALARCÃO, Catarina, *Prevenir para preservar o património museológico*, s.d., disponível na internet no endereço <http://mnmachadodecastro.imc.ip.pt>, consultado este último a 15 de Setembro de 2011.



Fig.s 17 e 18 – final da balaustrada que desemboca na varanda do lado norte do torreão, ao nível superior.
Fotos do autor.

É perceptível essa singularidade, não só na galeria que faz o remate, como também na fenestração que liga, no piso superior, o edifício e o torreão (fig. 20). É perfeitamente notório o desfasamento construtivo entre o edifício e, por exemplo, o lançamento da água do telhado, que corta o canto inferior direito da fenestração. Explicável, não pela necessidade de reconstrução célere mas, provavelmente, pelo reaproveitamento de alguns espaços previamente construídos.



Figs. 19 e 20 – Pormenor do remate e a sua implantação. Acrescente-se o pormenor ao fundo, à direita, da janela situada exactamente na zona de transição entre o edifício e o torreão, onde encontramos a abertura com o remate em forntão triangular entaipado pelo tecto falso (figs.14, 15 e 16). Janela essa que é ligeiramente cortada, no canto inferior direito, pelo telhado de 2 águas do braço poente da Praça do Comércio.

Fotos do autor.

Também tivemos oportunidade de reparar em desajustes estilísticos na construção do complexo. Nomeadamente numa parede que se encontra numa zona interior do edifício, que faz ligação entre a parte pertencente ao Exército e a da Marinha (figs. 21, 22 e 23), tendo na zona central as instalações do Ministério da Agricultura. Esta parede, em nada semelhante ao edificado dito pombalino, ergue-se no meio da construção daquele complexo, sem que ninguém saiba a qual das instituições pertença¹⁵⁰.

A nosso ver, pelas suas características, nomeadamente as frestas que rasgam a parte superior da dita parede, parece-nos ser muito anterior (talvez do século XVI, pelo remate aparentemente renascentista das frestas – fig. 23) ao restante complexo.



Figs. 21 e 22 - Parede junto ao torreão poente que contém 3 frestas e que ninguém do Exército, Marinha ou Ministério da Agricultura, parece saber a quem pertence, não tendo sido possível, por isso, ver o comportamento a que pertença a parede que contém as ditas frestas. Note-se a sua ligação com o Torreão Poente no lado oeste do edifício, que dá para um dos inúmeros pátios internos daquela zona do edificado.

Fotos do autor.



Fig. 23 – Pormenor do remate das frestas da parede das figuras 8 e 9. Não podemos deixar de referir que não são elementos decorativos, nem soluções arquitectónicas utilizadas no período pombalino, a que supostamente este edifício se reporta.

Foto do autor.

¹⁵⁰ Como exemplo metodológico de reabilitação de um espaço que sobreviveu a vários momentos históricos, ver a obra de QUINTAS, Joana de Avelar Teixeira Califórnia, *Acções de Salvaguarda e Reabilitação do Património: o exemplo do palácio Fronteira*, tese de Mestrado apresentada na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2010.

À semelhança desta parede, um pouco desapropriada em meio de todo o complexo, encontram-se algumas soluções que, a um primeiro olhar, parecem-nos também anteriores e inacabadas. A sua localização é exactamente na direcção a norte da parede das imagens 21, 22 e 23, como se lhe desse alguma continuidade.



Figs. 24 e 25 – Continuação do pano de parede da figura 21, no sentido Norte, com um pormenor na esquina entre os dois lanços de parede, de um elemento de construção inacabado ou não integrado. Fotos do autor.

Como é possível verificar (fig.26), todo o local onde se levantam as construções no pátio interno, no lado oposto ao da Praça do Comércio, é um emaranhado construtivo sem grande comunicabilidade entre si, como se fizessem parte de um puzzle gigante sem qualquer relação estilística, técnica ou morfológica com os edifícios que lhe estão contíguos e que constituem o lado poente da Praça do Comércio.



Fig. 26 – No enfiamento do edifício do lado direito da imagem, vemos os panos de parede visualizados nas figs. 21 a 25. Neste conjunto de edifícios, parte deles pertencente à Marinha, outra ao Exército e outra ainda ao Ministério da Agricultura e Câmara Municipal, as delimitações não têm um critério comprehensível para a dita divisória, nem correspondem a nenhuma lógica de ordenamento pombalino. Foto do autor.

Evidentemente que não conseguimos deixar de relacionar este pequeno “caos” arquitectónico com o urbanismo lisboeta anterior ao Terramoto de 1755, mais do que propriamente ao urbanismo rectilíneo, depurado, classicizante e pragmático da baixa pombalina¹⁵¹. Aliás, se visualizarmos as imagens que nos reportam à Lisboa seiscentista, com a criação da Caza da Índia, e a elevação do paço régio¹⁵², bem como o crescimento que o edificado da zona acabou por sentir ao longo de dois séculos (figs. 27 e 28), é mais aceitável e comprehensível, a nosso ver, a explicação para a confusão estilística, urbanística e edificante daquela zona do edificado pombalino.

¹⁵¹ Cf. FRANÇA, José-Augusto, *Lisboa pombalina e o iluminismo*, Venda Nova, Bertrand, 3^a ed, 1987.
¹⁵² Cf. SENOS, Nuno, *O Paço da Ribeira*, Lisboa, Editorial Notícias, 2002.



Fig. 27 – Vista de Lisboa, com destaque para o palácio real e a tanuaria. Gravura do século XVI. Gabinete de Estudos Olissiponenses.

É, até, interessante notar as semelhanças entre a parede com frestas que ainda lá se encontra (figs. 21 a 25) e o edificado representativo da Caza da Índia, junto à Ribeira das Naus, vemos nas figuras 27 e 28, levando-nos a equacionar a hipótese de ser o remanescente desse edifício, podendo ter sobrevivido ao Terramoto de 1755.

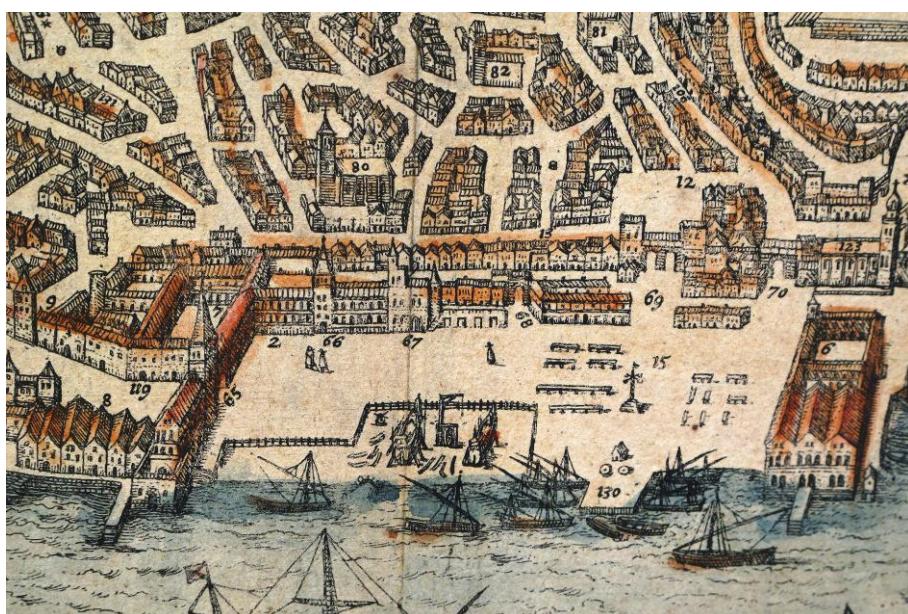


Fig. 28 – Gravura do final do século XVI, antes da elevação do torreão de Filipo Terzi, e que mostra a complexidade da zona do palácio régio e mais tarde ocupada pelo agora braço poente da baixa pombalina, no antigo Terreiro do Paço, actual Praça do Comércio. Gabinete de Estudos Olissiponenses.

E se, acaso atentarmos ao desenho que retrata o estado em que ficou o paço real após o cataclismo (fig.29), poderemos perceber que parte dele ficou de pé, pelo menos o suficiente para as suas pedras poderem ser aproveitadas na reconstrução do espaço ou em outros edifícios da cidade, como aconteceu com a Igreja da Memória¹⁵³.

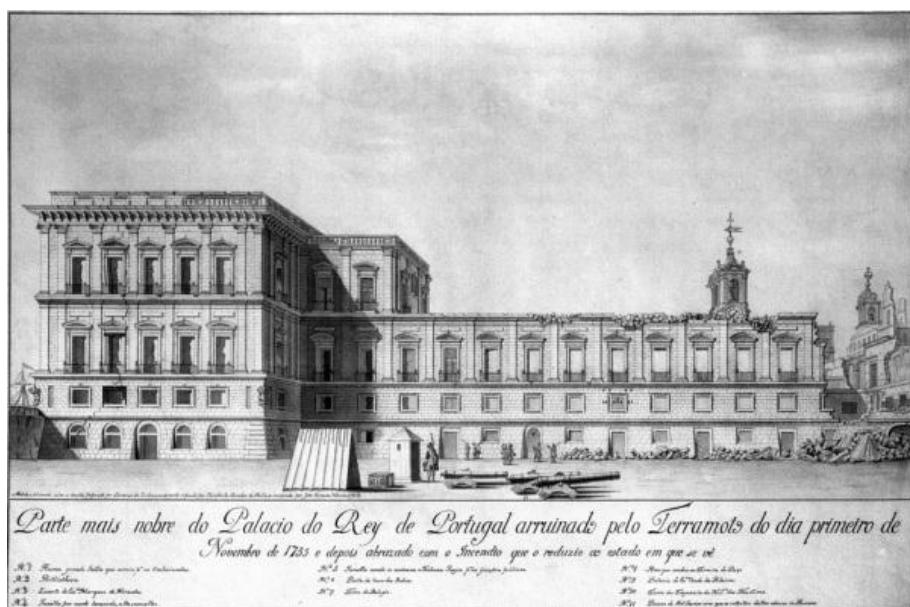


Fig. 29 – Gravura demonstrando as ruínas do paço real, após o Terramoto de 1 de Novembro de 1755. Destacamos o facto de grande parte das estruturas estarem de pé e aparentemente sólidas, nomeadamente no que diz respeito ao torreão. Gabinete de Estudos Olissiponenses.

O pátio da Galé, que durante parte do século XX foi ocupado com instalações da GNR, manteve a toponímica relativa ao espaço característico da onomástica escolhida no século XVI português, muito próxima das actividades desenvolvidas no porto principal do Reino, relativo às acções marítimas e comerciais próprias dos Descobrimentos.

Se terá mantido só a toponímia ou algum outro vestígio arqueológico, não sabemos, pois nunca foi desenvolvido qualquer estudo sobre este assunto.

O local, agora aberto ao público com áreas destinadas a exposições, actividades culturais e restauração, mantém traços construtivos semelhantes ao restante complexo, fazendo-se um destaque para as portas encimadas por janelões, na sua maioria entaipados (fig. 30), e que demonstram exactamente o mesmo esquema construtivo e estilístico do que encontramos no interior do piso térreo do torreão poente (fig. 13).

¹⁵³ Encontramos, no decurso da nossa investigação, um documento inédito no núcleo do Ministério das Finanças – Casa do Infantado, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, que diz respeito a um pagamento em incumprimento, pelo trabalho efectuado em 1759 por Joaquim dos Santos, na deslocação da pedra que pertencia ao paço real, para a construção da Igreja da Memória. ANTT, Arquivo do Ministério das Finanças – Casa do Infantado, cx. 346.



Fig. 30 – Uma das portas que se abrem para o claustro do páteo da Galé, cuja janela que a remata está entaipada, à semelhança do que acontece em quase todos os panos de parede envolventes no dito claustro. Foto do autor.

E se bem que estas estruturas reportam-nos ao ambiente construtivo do século XVIII, há pelo menos um lance que nos transporta para um período mais antigo (fig. 31), provavelmente maneirista. Embora também entaipado, mas com a oportunidade de terem deixado, ao centro, vestígios de uma antiga fenestração na sua zona central, um arco com um lançamento lateral em perspectiva, indica-nos a possibilidade de ter sido uma antiga passagem para uma escadaria de movimento ascendente (figs. 31 e 32) ou, à semelhança do piso térreo do torreão original, uma entrada inclinada para o interior.



Figs. 31 e 32 – Pano de parede no lado ocidental do páteo da Galé, com uma fenestração entaipada, virada a Sul, no centro de um arco que, pela sua inclinação e lance perspéctico, bem como os pilares laterais, deixam antever indícios de uma possível entrada nobre para uma escadaria ascendente. Estilo construtivo maneirista.



Fig. 33 – Vista geral do claustro do páteo da Galé.

Mas as transformações sofridas neste espaço também se podem verificar no interrompimento rítmico do mencionado claustro, bem como a nítida abertura de um corredor que o liga à zona da arcaria pombalina (fig. 34), deixando parte do ábaco do pequeno capitel que sustenta a abóbada do lado esquerdo sem apoio, formando-se um arco de volta inteira que não aproveita inteiramente o vão sugerido pelos pontos de apoio do claustro.



Fig. 34 – Imagem da ligação entre a Praça do Comércio e o Páteo da Galé. Essa ligação não usou de todo o vão formado pelos pilares que sustentam os arcos de volta inteira que permitem a elevação das abóbadas cruzadas do claustro que temos vindo a tratar. Essa abertura foi feita de forma descuidada, visto ter deixado sem apoio a ponta mais a sul do ábaco do pilar de sustentação da esquerda. Terá sido uma abertura que tenha aproveitado um das portas encimadas por um janelão, que vemos em todos os panos de parede do claustro? Fica a questão. Foto do autor.

Contudo, as soluções técnicas na construção das coberturas de parte do Páteo da Galé, em especial a zona mais próxima da linha da Praça do Comércio, não terão sido bem calculadas.

Para percebermos isso, basta vermos alguns pormenores em relação à posição de algumas das janelas, relativamente às abóbadas ou outras coberturas (figs. 35 e 36)¹⁵⁴.



Figs. 35 e 36 – Desfasamento visível entre a abertura das janelas que dão para a galeria de arcos pombalina do lado poente da Praça do Comércio e o sistema de sustentação dos tectos. Erro de cálculo ou aproveitamento de vestígios arquitectónicos previamente existentes? Outra questão para a qual não conseguimos resposta. Fotos do autor.

Ora, estes pormenores de desajustes arquitectónicos que vamos encontrando a cada visita ao espaço ocupado pelo edifício – ou o conjunto de edifícios – do lado poente da Praça do Comércio, levantam uma série de questões. Para um edifício construído de raiz, é pouco natural encontrar-se tantos problemas, mesmo sabendo que terá tido diversas fases de obras. A dificuldade em não haver um estudo técnico do espaço que nos possa explicar as soluções adoptadas, dificulta ainda mais o encontro das respostas a essas mesmas questões.

O edifício foi mesmo erigido sem qualquer aproveitamento de espaços, ou materiais que tenham ficado de pé, outrora utilizados como paço real, Armazém de Armas, Páteo da Galé ou Caza da Índia antes do Terramoto? Este pensamento não será de todo descabido quando, não muito longe dali, mas no seguimento da Rua do Arsenal para Este, na actual Rua da Alfândega, se encontra uma fachada manuelina totalmente integrada na malha urbana pombalina, bem como a sua sacristia e a torre sineira, da igreja da Conceição Velha (fig. 37).

¹⁵⁴ Cf. WALTER, Rossa, *Arquitectura e Engenharia Civil: Qualificação para a Reabilitação e a Conservação – Reflexões finais*, in Seminário “A Sustentabilidade e a Reabilitação” de 17 de Março de 2008, Universidade de Aveiro; TOMÉ, Miguel, *Património e Restauro em Portugal (1920-1995)*, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2002; UMBERTO, Baldini, *Teoria del restauro e unitá di metodologia*, 4^a ed., Vols. II e III, Florença, Nardine Editore, 1988.



Fig. 37 – Igreja da Nossa Senhora da Conceição (mais conhecida como Conceição Velha). As linhas vermelhas correspondem à fachada Sul e a torre da sacristia originais do século XVI que subsistiram ao Terramoto e foram integradas na malha da cidade pombalina. Foto do autor.

Poderemos perceber pelos dados explicitados anteriormente que a política de D. José foi, de certa forma, um retomar da política do seu pai das décadas de 1720-30. Que a construção do Teatro do Forte foi extremamente importante para ambientar a corte a uma nova manifestação do poder régio, mas também por questões práticas: como primeiro teatro bibienesco, era uma forma de experimentar soluções e servir de ponto de apoio para os outros teatros que se iriam construindo.

Quanto a qualquer vestígio do torreão onde foi erigido o teatro do Forte, não foi encontrado, embora tenha resistido ao Terramoto, contrariamente aos relatos da época, como se vê na gravura realizada em 1755 (fig. 29). Terá sido desmantelado e construído mais a Sul, conforme indica a planta de Carlos Mardel e Eugénio dos Santos? Não há dados suficientes para sustentar qualquer afirmação positiva nesse sentido. Mesmo assim, fizemos uma tentativa em tentar compreender qual seria a sua dinâmica interna, já que morfológica e estruturalmente, o actual tem semelhanças indiscutíveis com o torreão de Terzi. Para comprovar essa aferição, basta olharmos para a planta da cidade de Lisboa da época e para as várias representações do mesmo até ao século XVIII e comparar com o que foi construído após o Terramoto. E, ao que parece, poderá ter havido um reaproveitamento dos escombros na erecção do restante complexo edificado, como se poderá verificar pelas inúmeras desarmonias construtivas. Aliás, não será de estranhar tal atitude, já que a cidade teria de ser refeita praticamente toda, a necessidade de aproveitar pedra já aparelhada é evidente e haverá, pelo menos, dois casos manifestos de reaproveitamento de material. Um, no caso de algumas pedras do antigo paço para a construção da igreja da Memória; o outro, sendo o aproveitamento de ruínas *in situ*, que é o caso da fachada sul, sacristia e torre sineira da igreja da Conceição Velha, só para citar dois exemplos que estão documentados e são indiscutíveis.

3. O Teatro de Salvaterra

O teatro construído no complexo do Real Paço de Salvaterra de Magos foi o segundo da autoria de Giovanni Carlo Sicinio, mas o primeiro em alvenaria. O palácio onde foi erigido este teatro, que normalmente era visitado pela família real para passar a temporada de Carnaval (finais de Dezembro até Março ou Abril), era acessado habitualmente pelo rio Tejo a partir do cais do palácio de Belém, de bergatim, falua ou escaler, sendo a via fluvial uma das mais utilizadas pela família real portuguesa para viajar¹⁵⁵. O casal real era acompanhado neste percurso por uma comitiva, normalmente composta pelos Marqueses de Tancos, Angeja e Marialva, bem como da restante família real; D. Luís da Cunha, o médico e Cirurgião-mor, enfermeiros, o Maestro David Perez, Confessores, D. Pedro da Câmara, o Corregedor do Crime, Martinho de Melo e Castro, entre outras personalidades da nobreza de corte. Para apoio, naturalmente, seguiam também a guarda-real, os criados mais próximos da família real, trombeteiros, caçadores, picadores, cozinheiros, cerieiros e, para apoio nos divertimentos musicais, os músicos¹⁵⁶, os comparsas, os dançarinos, os alfaiates da ópera, pintores, maquinista e, obviamente, o próprio arquitecto-cenógrafo e seus ajudantes. Por último, seguiam os instrumentos musicais, arreios, tapeçarias, luminárias, móveis, baixela, enfim, o mais variado tipo de material necessário às comodidades dos membros da casa real, tudo sob a responsabilidade dos armadores¹⁵⁷.

O canal que dava acesso à Vila de Salvaterra, ainda hoje designado de vala real, era também palco de outra das actividades mais bem quistas pelo casal régio: para além da caça e da ópera, a pesca.

O complexo palaciano de Salvaterra vai sofrer várias modificações desde 1548, mas em particular no reinado josefino¹⁵⁸, em que a construção do teatro está incluída. Custódio Vieira é o arquitecto por excelência deste paço entre 1734 e 1747, quando é substituído, pelo

¹⁵⁵ Uma compilação importante de Natália Correia Guedes e Joaquim Manuel da Silva Correia, a partir da informação que consta tanto da *Gazeta de Lisboa*, como de *Mercúrio Português*, ilustra bem esta situação. O percurso seria a partir do cais de Belém e, mais raramente, da Ribeira das Naus, até Vila Nova da Rainha ou até ao Montijo, e dali, de carruagem, continuar-se-ia por terra. Por vezes seguir-se-ia até Vila Franca de Xira, para aí pernoitar e, dali, numa cadeirinha de mãos, a Rainha era transportada até Salvaterra. Cfr. SILVA CORREIA, CORREIA GUEDES, *O paço de Salvaterra...*, p. 27, nota 24 e documentos 17, 28, 191 a 193.

¹⁵⁶ Os músicos tinham as suas próprias cozinhas e um edifício à parte no complexo palaciano de Salvaterra. Veja-se o documento n.º 19, quando afirma: “As fornalhas das Cozinha de S. Mag. de necessitam serem consertadas como são todos os annos – Consertem-se na forma do estilo e também as das cozinhas dos muzicos (sublinhado nosso) e a mais obra q. consta do risco dellas.” in CORREIA GUEDES e SILVA CORREIA, *op. cit.*, p. 91. No desenho de Carlos Mardel, fig. 47, vê-se um grande edifício reservado para os músicos com a indicação de “Caza dos Múzicos” e “Cozinhas dos Múzicos”. Cf. as figs. 47 e 48, o que nos parece ser o que restam destas instalações, ainda hoje *in situ*.

¹⁵⁷ Vide nota 155. Muito provavelmente, o principal armador seria Pedro Alexandrino Nunes.

¹⁵⁸ SILVA CORREIA, CORREIA GUEDES, *Op. cit.*, p. 32.

seu falecimento¹⁵⁹, por Carlos Mardel. Sabe-se que, entre 1756 e 1759, tanto o teatro, como o palácio novo, a falcoaria, entre outras dependências, foram restaurados devido a danos provocados pelo Terramoto, sob a responsabilidade do referido Carlos Mardel e de José Joaquim Ludovice¹⁶⁰, embora o teatro mantivesse a sua actividade normal. Quanto ao novo picadeiro real¹⁶¹, junto ao paço, construído em 1775, foi da autoria de Petronio Mazzoni, também ele responsável pelo picadeiro do palácio de Belém, para além da maquinaria teatral em todos os teatros régios.

As temporadas passadas em Salvaterra tinham, portanto, como grandes entretenimentos a caça, a pesca e a ópera. Sempre que, por alguma razão extemporânea, não era possível ouvir os divertimentos musicais, estes eram substituídos por comédias em prosa ou bailes em casas particulares, provavelmente de algum dos membros da corte, ou de algum mercador estrangeiro. Temos, como exemplo disso, o que se passou no Carnaval de 1755, quando Giziello adoeceu, segundo o que nos conta o Núncio Apostólico na sua missiva a Roma:

Per i freddi continui e asciutti... la corte non è a salvaterra così frequente alle caccie.... Godono le MM:SS:, le Principesse e gli infanti ottima salute, ma ora è sospeso il divertimento dell'Opera perché il musico primario chiamato Giziello è attaccato da grave infreddatura. ...

I divertimenti del presente Carnovale consistono in alcune commedie in prosa e in feste di ballo nelle case di Particolari, e le più solenni si fanno nelle loro abitazioni da mercanti inglesi, che introducono co' bollettini, che vendono.

Lisbona 4 febbraio 1755¹⁶².

¹⁵⁹ SOUSA VITERBO, *op. cit.*, vol. III, p. 188 e vol. II, p. 133; SILVA CORREIA, CORREIA GUEDES, *op. cit.*, p. 26.

¹⁶⁰ SILVA CORREIA e CORREIA GUEDES, *op. cit.*, p. 26. Conf. n. 19 e os documentos 9, 16, 18, 19, 21 a 23, 29, 32 e 37 .

¹⁶¹ As despesas deste picadeiro constam na despesa geral (c. de 1.995\$986rs), de onde se destacam materiais como vigamentos de Riga, madeiras de Flandres, veludos e galão carmesim de Itália para as decorações dos interiores. Cfr. SILVA CORREIA e CORREIA GUEDES, *op. cit.*, p.27.

¹⁶² Arquivo Secreto do Vaticano, Segr. Stato, Portogallo, 110, c.32 r-v. Agradecemos a Giuseppina Raggi por nos ter facultado essas cartas, que transcreveu e que está a trabalhar na sua corrente investigação e que tão amavelmente partilhou.

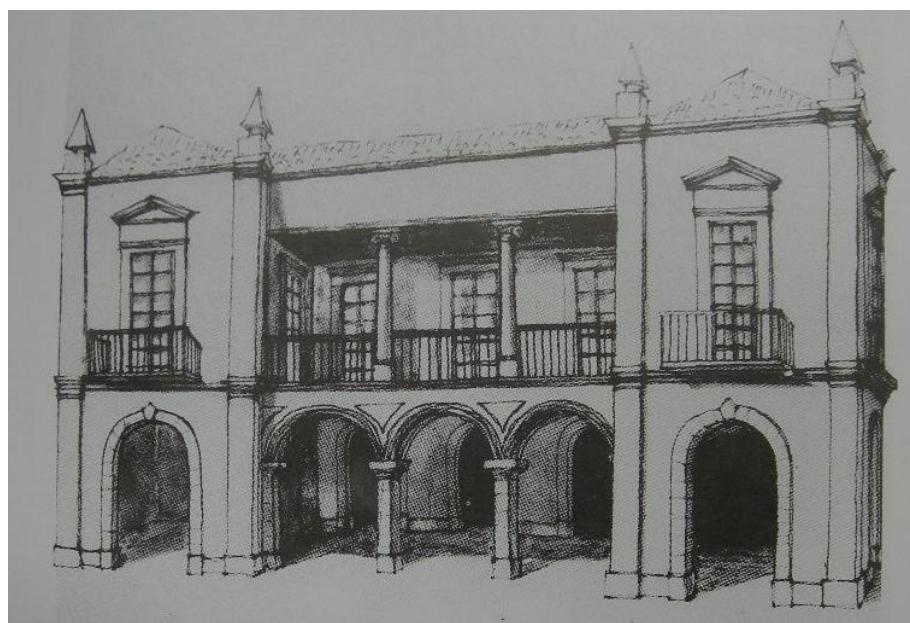


Fig. 38 – Desenho efectuado por M. Arriaga, 1989, para o livro *O Paço de Salvaterra. A corte, a ópera, a falcoaria*, de Natália Correia Guedes e Joaquim Silva Correia. O desenho foi feito a partir da representação do palácio num ex-voto (apresentado na mesma obra, p. 86). Note-se a semelhança entre as colunas do primeiro andar e a coluna que se encontra numa coleção particular, também referenciada por estes autores (ver fig. 39). Note-se ainda a incrível semelhança volumétrica com a fachada nascente do palácio, que descobrimos na Biblioteca do Rio de Janeiro, em 2008, numa simetria habitual aos palácios renascentistas (Fig. 43).

O PERCURSO TEMPORAL DO TEATRO

Pela correspondência do arquitecto italiano autor do teatro, Sicinio Bibiena, com o seu protector, o conde Cesare Alberto Malvasia, temos uma clarificação quanto ao desenvolvimento dos trabalhos¹⁶³ ali realizados. Nessa correspondência, para além de salientar que o terreno onde erigiam o teatro era melhor para colocar as fundações que o de Lisboa¹⁶⁴, ainda faz referência às suas alternâncias nas obras, ora fiscalizando a Real Casa da Ópera, ora o teatro de Salvaterra¹⁶⁵.

Veja-se, por exemplo, a importância dada no *Tratado de Arquitectura e Pintura* de Cirillo Wolkmar Machado à construção das fundações dos edifícios e à solidez obtida no aprofundamento dos solos, citando entidades como Marcus Vitruvius Polio (c.70-25 a.C),

¹⁶³ Carta de 22 de Novembro de 1752. Arquivo Municipal de Bolonha, Carteggio Malvasia, cx. 1467, nº 33 (1752), Apud. GODINHO MENDONÇA, 2003, pp. 396-397.

¹⁶⁴ Note-se no desenho que encontramos na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Fig. 159) como é inclinado o terreno onde se encontra o edifício, permitindo que as fundações ficassem dispostas de forma a contribuir para a criação do espaço do sub-palco tendo em vista a manipulação das várias máquinas necessárias.

¹⁶⁵ Um pouco à semelhança do que vai fazer, ainda em 1755, entre a Ópera do Tejo, o teatro em Belém e o teatro da Ajuda.

mais conhecido como Vitrúvio¹⁶⁶, Andrea Palladio (1508-1580)¹⁶⁷, Vincenzo Scamozzi (1552-1616)¹⁶⁸, entre outros, para corroborar os seus fundamentos, num estudo comparativo:

Artigo 3º Da fundação. He móo terreno a arêa fina e movel a glaise entulho, e lodo. O bom he tufo terra franche gravier ou grossa arêa, e a rocha se se podem nivelar os alicerces; a terra batese com huma pezada tranca e se reziste, e sôa seco e claro, he bom; mas se sôa surdo, e não reziste, o fundo não vale nada. Se o solo he informe e não tem buraco ou parede mais debil sem cavar muito basta huma grelhagem bem de nível de dois cours de racinaux de 10 polegadas de groço e 1 pé de intervalo, com esquadros de ferro nos angulos, cheio o vacuo de adobes a seco, sobre cada hum de 2 em 2 pés se cavilhão plataformas de 4 polegadas de groso e 8 de largura, os vacuos se acabão de encher dos adobes a seco bem nivelados, e se enche o mais regularmente que se posa para pezar tudo por direito. Monsieur Fremin nas memorias criticas de Architectura diz que se o edifício he de pouco pezo basta decer dois pes abaxo do chão das cavas, metei dis elle vosa 1ª cama, e debaxo della plataforma de grosuras das 4 paredes e das outras, de 3 e 4 polegadas de largo, e subi em perfeito nível, que a caza não cahirá. Não serve para a agua, porque então precisa estacas de ½ de altura com portas ferradas ou queimadas, e de carvalho, nhuma parede estreita bastão 2 ordens bem alinhadas e tanto cheio como vazio, batidos a refutar, cortados de nível e cheios os intervalos de adobes à força sobre cada fila hum cours de racineaux de carvalho de 6 polegadas por 15 de largura, atravesados por outro se a cauda de aronde e pregados para as estacas com grosissimos tornos de 14 polegadas de comprido, enchemse os vaos, e em sima também com tornos, se pregão plataformas de carvalho, tudo cheio de 3 para 4 polegadas de groso, em sima huma cama de mousse de ½ polegada, e em sima o 1º leito bem nivelado. Vitruvio e Lorme dizem que o alicerze deve tem(sic) 1 ½ da parede Escamozi que 1 ¼ Paladio que 2. o 1º he melhor. Nhum poço se poe huma grande redonda batida e se mura//. (p. 162) [e se mura] em sima. O Architecto não consista ao empreiteiro pedras tiradas de fresco nem pedras com veios nem moyes arêa terroza etc^a. Nos alicerces he que eles trabalhão por enganar, as vezes huma pedra mais curta, a elevão com terra, e pedras para nivelar com as outras. Nos muros de tijolo eles os arranjão bem por fora, mas por dentro metemlhe muito material, e não os os esquadrizão e durão pouco. Ao sahir da terra recue-se, 3 polegadas dentro e 3 fora com huma ou mais ordens de cantaria que

¹⁶⁶ Arquitecto, engenheiro militar romano que compilou em dez livros sobre arquitectura (*De Architectura*, c. 27 a.C), os métodos de edificação, entre outros sistemas. Essa obra serviu de base a toda a tratadística e arquitectura europeias a partir do Renascimento.

¹⁶⁷ Um dos principais tratadistas de arquitectura da Renascença.

¹⁶⁸ Outro dos maiores tratadistas e arquitectos italianos cuja obra, à semelhança da de Palladio, influenciou os métodos de construção por toda a Europa.

*brace a espesura do muro. No 1º andar se lanção linhas chatas que atração toda a caza e outras aos muros medios com ancoras quadradas á flor da parede. Ás vigas se anção remoras de 2 ou 3 pés com ancoras. Se as vigas duplas ficão defronte humas das outras se atracão com tirantes de ferro. Nos muros jamais se ache junta sobre junta seja de pedra ou tijolo: a pedra da simalha tenha largura que possa com o pezo. Se as pedras não atracarem a largura he precizo alternar de ambas as faces as grandes como as pequenas. O muro por dentro a plumo, por fora incline 3 linhas por toesa e ente 1 polegada em cada andar.*¹⁶⁹

Enquanto estavam a finalizar os trabalhos arquitectónicos, já se preparavam os cenários para este teatro¹⁷⁰, que eram pintados no teatro do Forte e, posteriormente, transportados para a vila¹⁷¹. Apesar de ter como data de estreia em seus planos o dia 17 de Janeiro de 1753, deu-se um atraso de 4 dias (não se sabe por qual razão, mas aventamos a hipótese de ser um atraso nas obras), tendo assim a estreia lugar a 21, com a ópera *Didone Abbandonata* (cujos desenhos das cenografias foram encontrados no Museu Nacional de Arte Antiga e serão tratadas na segunda parte deste trabalho), com libreto metastasiano, música de David Perez e um intermezzo de Adolf Hasse, *La Fantesca*.

Embora tivesse sobrevivido ao terramoto de 1755¹⁷², e de ter permanecido em actividade, pelo menos, até 1792¹⁷³, a ida da família real para o Brasil e o consequente abandono a que se viu legado permitiu a degradação e posterior desaparecimento do teatro. Não terão sido alheios a isto, igualmente, os sucessivos incêndios e a negligência a que todo o paço de Salvaterra se viu comprometido, embora o teatro não tenha sido vítima, em particular, do incêndio de 17 de Setembro de 1817 (e não 1818, como se lê em alguma bibliografia). Sabe-se que, em 1827, o complexo palaciano ameaçava ruína e que D. Maria II, em 1849, o cede ao Estado, que o irá vender em hasta pública, dividindo-o em partes, permanecendo apenas a capela real em sua posse, mantida até hoje¹⁷⁴.

¹⁶⁹ MACHADO, Cirillo Wolkmar, *Tratado de Arquitectura e Pintura*, edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p. 160,(fólio 67).

¹⁷⁰ Note-se com que antecedência se estava a preparar a estreia do teatro em Salvaterra, quando a carta é escrita em Novembro e a ópera só terá lugar dois meses depois. Esta informação dá uma certa luz sobre a metodologia do trabalho cenográfico nos teatros régios, quando há tão pouca informação a ela referente.

¹⁷¹ Ver nota¹⁵⁵. Naturalmente, devido ao facto de os espaços reservados para a realização das cenografias em Salvaterra ainda não estarem prontos – e ficaram em vésperas da inauguração (e é possível que tenham adiado a estreia por ainda não estar acabado o teatro), precisavam de outro local para fazerem as cenografias da estreia. Obviamente que o local seria o mesmo que já servia para as representações teatrais josefinas da época (1752), ou seja, o Teatro do Forte.

¹⁷² Três meses depois do Terramoto, apresentam-se no teatro de Salvaterra dois dramas e uma comédia: BRITO, 1989, p. 206.

¹⁷³ Terá sido o seu último ano de apresentações enquanto teatro régio por excelência. Cfr. BRITO, 1989, p.166, SILVA CORREIA, CORREIA GUEDES, *op. cit*, p. 250, doc. 385. A última representação que lá teve lugar, que se saiba, foi a farsa “Manuel Mendes Enxudias”, já não por uma equipa dos teatros régios, mas com amadores, entre eles o infante D. Miguel, a 28 de Fevereiro de 1824. *Idem*, p. 61.

¹⁷⁴ CORREIA GUEDES e SILVA CORREIA, *op. cit.*, p. 28.

Quanto ao teatro, numa documentação publicada por Correia Guedes¹⁷⁵, percebe-se que ainda estava de pé em 1844, mas, como se lê, em ruínas.

Encontramos na Torre do Tombo¹⁷⁶, no decurso da nossa investigação, três documentos inéditos que contam exactamente quais as zonas do palácio que foram destruídas pelo incêndio¹⁷⁷ de 1817.

Valerá a pena focar a nossa atenção à dita descrição, feita em pormenor sobre o início do incêndio, como deflagrou, quem fora o responsável indirecto, qual o ponto da situação, o que poderia salvar-se e quais as medidas que se deveriam aplicar ao presumível culpado. A descrição começa assim:

Senhor/ Hé com o maior pezar, que levo ao conhecim.to de VM a noticia do incendio acontecido na madrugada do dia de hontem 17 do corrente, no Real Paço Velho da Villa de Salvaterra./ Eraõ duas horas, pouco mais ou menos,, quando huma pobre familia que vivia no quarto baixo correspondente á Salla dos Archeiros, accordou quasi suffocada em fumo que descia da mesma sala. Esta familia despertou a vizinhança, e pôs avizo ao Almox.fe, e com a brevidade possivel naquella hora de Geral descanso, toda a povoação successiva.mte concorrêo, mas já debalde pertendêo atalhar o fogo em casa do seu principio; a falta de bomba, a densa escusividade da noite, a grande altura do Palacio, e final.mte o horror das chamas, tudo paralisava as forças, e nem cada hum sabia, no meio da confusaõ, e precipiar, como, quando e onde devia empregá-las; de maneira que naõ obstante o zelo, e activ.de que mostróu todo o povo de Salvaterra, /segundo me consta a informaõ até á hora em que eu fui/ apenas poderaõ salvar-se a Real Ermida, e a Caza da Ópera. Eraõ déz horas do dia, quando esta disgraca chegou á minha noticia em Benavente/ (f.1v) Parti no mesmo momento para Salvaterra, fiz continuar com fervor no salvamento da Ermida ainda arriscada, pelo fogo que lavrava no tabique eminente á Tribuna, e do mesmo modo fiz

¹⁷⁵ CORREIA GUEDES e SILVA CORREIA, op. cit., p. 135 e ss. Neste documento n. 58, datado de 16 de Abril de 1844, está explícito que o “Theatro” localizava-se na “Praça”, na zona respeitante aos prédios “Palácio Queimado e Ruínas”, em que a Norte tinha a Praça, a Sul o “Picadeiro da Capella”, a Nascente a Capella Real e, finalmente, a Poente, o “Theatro”. Ou seja, define os extremos da Praça onde restavam os edifícios do paço real e das suas ruínas. Nessa mesma Praça, no “Portão de Entrada das Ruínas para o Real Theatro”, sabemos que a Norte mantinha-se em fronteira com a Praça, a Sul com o Páteo das Vacas, a Nascente com o palácio queimado e a Poente com o largo dos Moinhos. Ainda como sinalização geográfica, a partir do largo da Horta, na Horta Real, esta fazia fronteira a Norte com o “largo da Horta”, a Sul com o “Largo das Cavalheirices”, a Nascente com as “Terras do Massapez” e a Poente com o “Pateo das Vacas, o Theatro, e o Palácio Queimado”. O “Pateo das Vacas”, na zona da “Barraca”, fazia fronteira a Norte com o “Edificio do Theatro”, a Sul com a “Entrada do Pateio”, a Nascente com o “Pateio” e a Poente com o “Largo dos Moinhos”. Por sua vez, o Pateo das Vacas, na zona da Cavalheirice d’Arrecadação, fazia fronteira a Norte com o Edifício do Theatro, a Sul com a Cavalheirice nº 1, a Nascente com a Horta e a Poente com o Pateio.

¹⁷⁶ Ministério do Reino, CX 375, Maço 281.

¹⁷⁷ ANTT – Ministério do Reino, Cx. 375, Maço 281, doc avulso: (Final das obras de recuperação do Paço, referência às negligências do Almoxarife e possibilidade de reabitação do palácio)

continuar as centellas, já prencipiadas para naõ se comunicar á Caza da Opera, chamando para estes dois pontos todas as forças: Requeri da parte de V.M. ao Furriel da 8^a Companhia de Milicias de Setubal, que mada-se armar todos os soldados existentes na Villa, assim o praticou com toda a brev.de; e eu os fiz dividir pelos pontos incopareis, e convenientes à evitar o roubo daquilo que tinha podido salvar-se, fazendo immediatm.te recolher tudo na Caza chamada o pateo das Damas, á disposição, á guarda do Almx.e, ordenando naõ obstante, que os soldados fizessem toda a noite sentinelas nos pontos que ainda podiao ser perigosos para a comunicaõ do fogo.pelo meio da noite, tornaraõ a tocar-se os sinos, mas naõ houve outra novi.de, que abater o forro de hum quarto baixo onde o fogo andava introduzido, e se naõ podia extinguir por cauza do imenso entulho que lhe cahira em cima, sem que com tudo houvesse/ (f.2) Meio de comunicaõ aos lugares intactos; como porem hoje podiaõ já aplicar-se mais forças nos pontos menos perigosos, mandei desentulhar dois outros pequenos quartos, que estavaõ nas mesmas circunstancias, e mandando-os alagar com agua, pouposse aquele vigamento, e de todo se extinguio ali o fogo. Sobre a origem deste incendio, hé voz geral, quie os creados do Alm.e, com o concentimento deste, acenderaõ hum pouco de carôlo de Milho já velho, ou para se aquentarem, ou mesmo para o queimarem, na sobredita Sala dos Archeiros para onde na vespera recolheraõ huma carrada de feijaõ, com a palha, e que do desprezo deste lume se levantara o fogo. /Eu tenho já principiada a inquiriçaõ da capa e do que achar darei parte a VM continuando no entanto, em qualquer procedim.to legal e do meu dever, que seja necessario./Por naõ faltar á justiça devo acrescentar, Senhor, que achando se nesta Villa em correição, o Provedor da commarca de Setubal, Joaquim Homem de Carvalho, me acompanhou a Salvaterra, para me auxiliar com as suas disposições/ (f.2v) o mesmo praticou Joaõ Ferreira de Andrade Valente/ e que tanto mostrou o seu zelo, e activ.de, que ate concorreo comigo no carroto da agua do chafariz da Praça para o Paço/ He quanto tenho a participar a VM a este respeito para VM poder ordenar me o que for servido./ Benavente, 18 de 7bro de 1817/ O Juiz de Fora/ Antonio Maria Cardozo da Costa Cabral (ass.).¹⁷⁸

Aqui é bastante compreensível que a maior preocupação era não deixar que o fogo consumisse a Caza da Ópera nem a Ermida (Capela Real), como de facto foi possível salvá- se. Só mais tarde é que se soube a verdadeira razão do dito incêndio, como é verificado em outro documento avulso, do mesmo lote de cartas:

¹⁷⁸ ANTT – Ministério do Reino, CX 375, Maço 281, documento avulso.

Ponho na prezença de VM a Devassa a que procedi, pelo desastrozo incendio acontecido no Real Passo Velho da Vila de Salvaterra, por obrigaçāõ do meu cargo, e em virtude do Avizo Regio de 4 do corrente, que me fora expedido, pela Secretaria De Estado dos Negocios do Reino./ As testemunhas inquiridas, saõ na forma da Ordenaçāõ, que regula este objecto, aquellas, que pela proximidade, ou por outras circunstancias, me parecēo terem maior razão de saberem da origem do incendio. Na sua inquiriçāõ naõ poupei meios de indagar a verdade e naõ obstante, pareceme não haver culpa de comonissaõ, e que fazendo combinaçāõ dos depoimentos, vem a ser o facto o que conduzindo os criados do Almoxarife do Real Passo, na tarde do dia 16 de Setembro, que na verdade foi chuvoza na Villa de Salvaterra, huma carrada de/ (f. Iv) Feijaõ para o recolherem na Sala dos Archeiros, que era de ladrilho, vindo muito molhados, e achando na mesma, hum pouco de carôlo de milho velho, o acenderaõ, na chaminé, ou fora della, com o fim de se enxugarem, e que deste lume, commonicado talvez por alguma fenda no ladrilho, se levantara o incendio=/ Nestas circunstancias pois eu levo a propria devassa a prezença de VM para VM mandar a este respeito o que fôr servido, em vista della./ Benavente, em 16 de Outubro de 1817./ O Juiz de fora/ Antonio Maria Cardozo da Costa Cabral.¹⁷⁹

Culpa-se o Almoxarife pela sua negligência, mas tomam-se providências prontamente, de forma a recuperar e restaurar o palácio de maneira a voltar a ser habitável, para o retorno da família real, sempre tão expectável, acrescentando-se uma preciosa descrição de alguns dos interiores do Paço:

Senhor/Resolvêo V. Mag.e em 20 de Maio de 1817, que eu fosse dár principio aos Reparos do Paço de Salvaterra de Magos, recomendandome toda a economia, e zelo; E com effeito pondo em practica meus sentimentos, minha bem conhecida activi.de nas demais incumbencias, desempenhadas, lizonjeome com a certeza, de q sou digno do conceito que mereci, quando fui encarregado, sejame pois licito pôr na real prezença o seguinte, para a Providencia de futuro, q he indispensavel, para que em breve não se inutilize, o que atanto custo consegui promptidficar, e me propôndo a ultimar./ Fizeraõ, naõ há duvida, as Tropas muito damno ao que occuparaõ; mas eu achei mais damno practicado pelo Alm.xe; segundo me informaraõ: Foi elle quem mandou arrancar a maior pte dos pannos, que forravaõ os tetos das Cazas, e arrancar as fornalhas, e ferros das Cozinhas; Elle deixou á descriçāõ ou pôs em total abandono as Cavalhariçes, deixando sem chave; fechadas unicame.te algumas que por sua facul.de ocupavaõ estranhos individuos, e outras que elle mesmo empregava

¹⁷⁹ Ministério do Reino, CX 375, Maço 281, documento avulso.

com os seus Gados, e Palheiros./ Servindose do Quartel da Cavalharia, e depois abandonandoo, o deixou em toda a Ruina; Passou o gado às Cavalhariças junto a Caza da Opera, as quaes ficaram sem portas, nem mangedouras, e a abaterem/ (f. 1v) os telhados./ Eis, senhor, o estudo em que tudo se achava, e o motivo do damno; determineilhe que extrahisse logo dali o Gado, e Palha, foi concertar os Madeiramentos, e manufacturas as portas que se colocaraõ nos respectivos lugares: Não me atrêvo porem a promptificaçaõ, das Mangedouras, porque estou certo q apenas me retive saõ logo estragadas: em huma palavra, aquelle Almoxarife he tal, que somente me entregou as chaves de todo o predio./ Ponho taõ bem na Real Prezença, que na d.a V.^a há oito moradas de Cazas, que se occupaõ com Secretarias, e servem de quartel aos Secretarios, e Guarda Joias, Cazas que estaõ em total ruina, q carecem de concerto, e que este poderá importar seuis contos de Reis; e lembro, que as pessoas que as occupaõ, devem ser admoestadas p.a que as conservem, e naõ destruam, como practicaõ./ Lembro finalm.te que todo deve ser encarregado á vigilancia de pessoa de probi.de, e de merecido, e cons.te credito; porque alias, toda a despeza somente servirá de augmentar o prejuizo inutilizandose./ V. Mag.de pois á face do expedido, e que tem prezente o mau serviço que sempre lhe prestaraõ/ (f.2) o d.to Almoxarife providenciará de futuro, com a prudencia, e acerto que lhe he inseparavel./ Lisboa, 5 de Junho de 1818/ Joaõ dos Santos.¹⁸⁰

De facto, as únicas zonas não afectadas pelo mesmo foram a Capela e a “Caza da Ópera”¹⁸¹. Nos mesmos documentos, ainda se faz referência ao facto de o teatro ser limitado a nascente por cinco cavalariças, o que parece corroborar a mencionada descrição de 1844 e o facto de, antes de ter sido elevado ali o teatro, aquele espaço ter sido ocupado por cavalariças (figs 45 a 48, Carlos Mardel), assunto que iremos abordar mais à frente, visto tratar-se de uma teorização nova.

Mas, no espaço de um ano, a recuperação do Paço foi quase total para o caso de se dar o regresso de El Rei D. João VI. Porém, o trabalho foi tão árduo e o receio que voltasse a acontecer algo do género (como aconteceu, anos depois) foi tão grande, que sobressai a falta

¹⁸⁰ ANTT – Ministério do Reino, CX 375, Maço 28, documento avulso.

¹⁸¹ Segundo me consta a informaçaõ até á hora em que eu fui/ apenas poderaõ salvar-se a Real Ermida, e a Caza da Ópera.” In documento avulso, 17 de Setembro de 1717. Ministério do Reino, cx 375, maço 281. Parti no mesmo momento para Salvaterra, fiz continuar com fervor no salvamento da Ermida ainda arriscada, pelo fogo que lavrava no tabique eminente á Tribuna, e do mesmo modo fiz continuar as centellas, já prencipiadas para naõ se comunicar á Caza da Opera, chamando para estes dois pontos todas as forças (...) In documento avulso, 18 de Setembro de 1717. Ministério do Reino, cx 375, maço 281.

de autoridade e o aproveitamento naquela localidade da ausência do poder régio e, até, da própria corte:

“(...) Salvaterra, que foi orçada em quarenta Contos, foi o meu Calculo o de doze, e tenho a satisfaçaõ de dizer, que tendo gasto apenas/ (f. 1v) Oito, o Palacio está prompto, merecendo a habitaçaõ de V Mag.dem faltando unicamente reedificar as Cazas, que servem de Secretaria, e da habitaçaõ dos Secretarios, a Caza do Estribeiro Mor, Falcoaria, e Telheiro dos Escaleres, e alem disto lançar as mangedouras em algumas Cavalharices, e Quartel de Cavallaria que me naõ atrevo a concluir na incerteza de VMag.de confiar outra vez na adm.aõ ao antigo Almoxarife; p.r que concedendolhe, em breve está no mesmo damno, ou ainda maior estrago do que se achava./ Porquanto a maior Ruina em que o Palacio se achava, era cauzada p.o d.o Almoxarife; as Vozes de todo aquelle Povo o publica, e eu vi, e observei factos, que assim mo certificaraõ. Elle fez arrancar os pannos que forravaõ os tétos dos quartos, e dos Corredores p.a mandar,como mandou fazer Sacos; depois de Destruir o quartel de Cavallaria com o seu Gado, o poz em total abandono. Passou a fazer uso das Cinco Cavalharices junto a Caza da Opera, de donde lhe fiz expulsar o Gado p.a as concertar, or. Que já a este tempo estavaõ a abater, sem portas, sem gradeamento, sem mangedôras, porque tudo havia arrancado em seu particular proveito, projectando ultimado o estrago daquellas, passar as outras q já se achavaõ com as portas arruinadas, e abertas a descripçaõ ou cobiça d todos e no Covil dos Siganos; as Cozinhas deixou reduzir a abatimento, mandandolhe arrancar as fornalhas, emfim quanto era ferro, de que mandou construir ferragens p.a a serventia da sua Lavoura, como declara o Mestre do Paço./ Eis/ (f. 2) Eis as qualidades de que se reveste o d.o Almoxarife, há muito conhecido pessimo, e tanto que Joaõ Antonio Pinto por muitas vezes o suspendera; e o fallecido Visconde de Santarem, me dusse repetidas vezes, q sim homem naõ devia alli existir, p.los estragos q tinha feito e continuava a fazer./ Devo notar que elle ate ao prezente, somente me entregou huma Chave de tantas portas que comprehende o Predio, obrigandome a despeza de as mandar fazer com detimento da R.al Fazenda; e acresce a tudo, que mandando eu intimar algumas pessoas, que habitavaõ quartos por elle dados, q despejarem por serem os d.os quartos respectivos ao Paço não terem chaminé, e haver emin.te risco de novo incendio, elle os aconcelhava o.a não sahirem, assim mando ser elle o que governava; de modo que depois de tres ou quatro vezes intimados, e de ficarem inuteis as intimaçoens, foi necessario o poder da força p.a se retirarem./ Em huma palavra o d.o Almoxarife so leva em vista o seu particular proveito, folgando com o detimento Regio. Mandou pedir a Chave do Jardim q lhe mandei logo tirar, pr. Que mandou meter no mesmo Bois a pastar; esteve o desaccordo

de prosseguir, mandando faltar os Criados p.las Janellas do Picadeiro p.a lhe abrirem a porta do Galinheiro, aonde metteo a pasto suas Cavalgaduras; e foi entaõ que lhe fiz estranhar o seu procedimento com a certeza de que continuando, poria na Real Prezença sua absoluta, e dispotismo digno de severa pena./ (f. 2v) Tenho, senhor, a maior repugnancia quando precizo manifestar culpas; mas hedo meu dever o ponderar na Real Prezença os factos expendidos p.a a providencia:/ Seos Paços mandaõ recuperarse p.a se conservarem, mesmo p.a decoro da Soberania, entaõ devem ser entregues ao zelo de pessoas de honra, e fieis, naõ entrando o pred.o Almoxarife no numero destas, antes sendo de toda a desconfiança./ Quanto deixo expedido he verd.e, sendo bastante a acreditar-se a minha affirmativa que naõ tem macula (...) / Salvaterra de Magos 9 de Ag.to de 1818/ Joaõ dos Santos.¹⁸²

Actualmente, de todo o paço real, só restam algumas paredes reaproveitadas para casas particulares, parte do horto, a dita capela real, um pombal, parte da falcoaria que foi recentemente restaurada, a vala real, uma coluna que terá pertencido ao palácio e que está numa coleção particular, documentada por Natália Correia Guedes e Silva Correia¹⁸³. Esta coluna poderá ter sido adquirida quando o que restou do complexo real foi a hasta pública, em meados do século XIX¹⁸⁴, como já foi mencionado. O último vestígio conhecido que divulgamos publicamente pela primeira vez com este trabalho, são cinco telas que pertenceram ao teatro e que estão numa coleção particular tratadas no capítulo¹⁸⁵ seguinte. A existir mais algum vestígio, ou não há memória, ou pertencerá a particulares.



Fig. 39 – Fotografia da coluna pertencente ao Paço de Salvaterra de Magos, agora numa coleção particular. Veja-se a semelhança morfológica com o desenho da fig. 38 e o da fig. 43, encontrado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

¹⁸² ANTT – Ministério do Reino, CX 375, Maço 28, documento avulso.

¹⁸³ *Op. cit.*, p. 18.

¹⁸⁴ *Idem*, p. 28.

¹⁸⁵ Para este facto, deixamos aqui um reconhecido agradecimento à Professora Natália Correia Guedes, que foi a ponte de contacto com a família que possui as ditas telas.

Devido ao abandono a que esteve sujeito, é possível que algumas partes do palácio, em particular do próprio teatro, fossem sendo levadas, ao longo do tempo, por alguma da população autóctone, ainda antes da referida venda. O que temos de concreto para reconstruir a memória do Paço de Salvaterra são os poucos desenhos que restaram do paço, aqueles que lhe são atribuídos, alguns parcós vestígios, o que descobrimos e a nossa imaginação. O certo é que a ópera em Salvaterra foi de uma importância tal que, como nos foi revelado por Natália Correia Guedes, os habitantes da vila, durante muito tempo, não cantavam música popular nas ruas, mas entoavam árias de óperas¹⁸⁶. A influência da ópera em terras de Salvaterra de Magos foi tão grande que algumas famílias chegaram a adoptar os nomes das personagens das óperas mais tocadas para os seus filhos. Ora isto vai corroborar, de certa forma, o que já Norbert Elias¹⁸⁷ defendia, quanto aos comportamentos sociais mudarem conforme as pessoas vão interagindo entre si e tendo como disciplina comportamental a própria família real, estendendo e difundindo as suas zonas de “refúgio, intimidade e de informalidade”¹⁸⁸, um pouco pela sociedade pequena que, neste caso, era Salvaterra de Magos.

O TEATRO E A SUA ORGANIZAÇÃO SOCIAL

Apesar de não ter restado, fisicamente, nada do teatro *in loco*, temos algumas informações sobre a sua morfologia e funcionamento devido a alguns testemunhos coevos.

Uma das descrições mais completas do teatro é a de um viajante francês¹⁸⁹ que assistiu à ópera *Demetrio*, de David Perez, no Carnaval de 1765, com cenários de Oliveira Bernardes, tratados no II Acto. Segundo ele, o teatro¹⁹⁰ seria grande, ocupando todo o comprimento da sala e esta teria uma capacidade para cerca de 500 pessoas (a Ópera do Tejo seria de 600). A assistência estaria, então, dividida por três ordens de camarotes (na primeira ordem, o camarote real e seis camarotes a ladeá-lo, três de cada lado, como continuação do real em

¹⁸⁶Evidentemente, isto nos remeteu à lembrança a descrição de Mozart da estreia de *As Bodas de Fígaro* em Praga, em que assobiavam nas ruas, no dia seguinte, *Non piú andrai*.

¹⁸⁷ *A Sociedade de Corte*, pp. 19-31.

¹⁸⁸ CARDIM, Pedro, “A corte régia e o alargamento da esfera privada” in (MATTOSO, José, dir.) *História da Vida Privada*, Vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001., pp. 166, 167.

¹⁸⁹ SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *Notícia de uma viagem a Portugal 1765-66*, Lisboa, 1960, pp. 14-15.

¹⁹⁰ Não podemos esquecer que teatro, muitas vezes, em discurso setecentista, equivale a “palco”, como podemos ver em alguns tratados da época, como o de Carinni Motta. Neste caso, parece-nos mais apropriado, na forma como o diz, que a sua intenção fosse realmente dizer “palco”. Só assim a descrição faz sentido, tendo em conta que a faz do interior do teatro, e assim atenua uma quantidade de contradições entre ser o teatro de Salvaterra muito ou pouco grande (*Le théâtré est assez grand occupent toute la largeur de la sale*). Para caberem 500 pessoas, obviamente não seria um teatro pequeno; era, como todos os testemunhos da época o comprovam, menor que a Ópera do Tejo. Mas não excessivamente menor: era, isso sim, mais harmonioso a nível espacial interno.

galeria; enquanto nas outras duas estariam 8 camarotes em cada uma, perfazendo um total no teatro de 23) e uma plateia.

O camarote real tinha algumas particularidades: possuía um baldaquino franjado suportado por pilastras, como se fosse uma tenda¹⁹¹, e estava colocado em anfiteatro, com a figura do rei em destaque ao centro, sentado num cadeirão, com o seu irmão e já genro D. Pedro à sua direita; à esquerda se sentavam a rainha, a Princesa do Brasil, futura D. Maria I, e as suas outras três filhas, as Infantas D. Maria Ana Francisca, D. Maria Doroteia e D. Maria Benedita. As damas de honor mantinham-se ao longo da galeria dos camarotes do lado esquerdo, enquanto a galeria do lado direito permanecia vazia. Julgamos ser provável que estes lugares tenham sido dedicados primeiramente aos Meninos da Palhavã¹⁹² que, na noite coincidente com a descrição do viajante francês, já não frequentavam a corte, por se encontrarem desterrados no Buçaco. Atendendo ao que acontecerá na Ópera do Tejo, é uma forte probabilidade que este camarote fosse para os ditos filhos bastardos de D. João V, reconhecidos por D. José.

Curiosamente, os Ministros do Rei sentavam-se na plateia, juntamente com os fidalgos, sem qualquer distinção entre eles¹⁹³, e não em camarotes, como acontecia na Real Casa da Ópera de Lisboa. Seria por o teatro de Salvaterra ter camarotes em menor número? Ou haveria alguma intenção política na atribuição dos lugares, na altura em que este teatro foi erigido (1753), intenção ligeiramente modificada na Ópera do Tejo (1755)? Então, quem eram os portugueses que assistiam aos espectáculos nos camarotes das outras ordens? A informação que o viajante nos dá é, apenas, que os bilhetes eram-lhes oferecidos¹⁹⁴, tanto aos portugueses, como aos estrangeiros, nomeadamente na plateia, à semelhança do que

¹⁹¹ Talvez um pouco à semelhança do camarote real do teatro S. Carlos, em Lisboa, construído apenas um ano depois da última apresentação em Salvaterra conhecida e seu contemporâneo.

¹⁹² Enquanto um dos filhos bastardos de D. João V permanecia em Braga como Arcebispo, os outros dois foram desterrados para o Buçaco, deixando os três de frequentar a corte a partir de 1760. Logo, é possível que se mantivesse o lugar a eles destinado livre. Sabe-se que, antes do desterro, eram convidados amiúde à ópera, tanto em Lisboa, como em Salvaterra, daí que, em 1765, não houvesse outra explicação para esses camarotes vazios. Chamamos a atenção que, na Ópera do Tejo, os Meninos da Palhavã tinham um camarote de destaque ao lado do camarote real, o que, segundo o núncio apostólico, foi a razão pela qual o Cardeal Patriarca de Lisboa não assistiu à estreia de *Alessandro nell'Indie*. Quanto a isto ver, mais à frente neste trabalho, o capítulo relacionado com a Real Casa da Ópera.

¹⁹³ Seria interessante supor que esta particularidade reflectisse um pouco a ascenção social que este cargo administrativo permitia e as transformações que estava a sofrer a partir do reinado de D. José. Para compreender estas mobilidades sociais e atender à importância dos homens de confiança política do rei, ver atentamente GONÇALO MONTEIRO, Nuno, D. José (1714-1777), Lisboa, Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2008, pp. 58 e ss ; GONÇALO MONTEIRO, Nuno, *Elites e Poder, Entre o Antigo Regime e o Liberalismo*, Coleção Análise Social, ICS, Lisboa, 2003, pp. 92 – 138; CARDIM, Pedro, *O Poder dos Afetos. Ordem Amorosa e Dinâmica Política no Portugal do Antigo Regime*, dissertação de doutoramento, mimeo., Lisboa, Universidade Nova, 2000, pp. 506-518; GONÇALO MONTEIRO, Nuno, *O Crepúsculo dos Grandes. A Casa e o Património da Arsitocracia em Portugal (1755-1832)*, Lisboa, 1998, pp. 530-532; CARDIM, Pedro, *Cortes e Cultura Política no Portugal do Antigo Regime*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998, pp.92 ss.

¹⁹⁴ *A l'égard des hommes soit Etrangeres soit Portuguaise lors il sont d'un certain rang ils obtiennent des billets pour le Parquet qui est la place des Fidalgos.* Apud., SERRÃO, op. cit., p. 15.

sabemos, acontecia na Real Caza da Ópera (Ópera do Tejo)¹⁹⁵. Mas isso assim era para com todos os que assistiam às apresentações nos teatros régios, não só em relação aos Fidalgos.

Existe um documento da Colecção Pombalina¹⁹⁶ na Biblioteca Nacional, já mencionado por Gustavo de Matos Sequeira¹⁹⁷, que apresenta uma lista da distribuição das pessoas que podiam ir à Ópera e que poderá lançar luz sobre esta problemática. É uma cópia incompleta, não chega a fazer nenhuma referência a qual dos teatros se trata, nem a lista está pormenorizada quanto à distribuição de todos os camarotes, ou diz sequer qual o seu número total. Mas, se leremos com atenção, poderemos perceber que há indícios que permitem ligá-la ao teatro ribatejano.

“Copia/

Pessoas que podem entrar na Platea, segundo as ordens de Sua Magestade.

Fidalgos conhecidos por tais, assim Portuguezes, como Estrang.os. Embaixadores, e enviados estrangeiros. Todos os que tiverem foro de Fidalgo. Ecclesiasticos constituídos em Dignidades. Dezembargadores e Concelheiros. Militares pagos de Alferes pera sima, e Cadetes Legitimos. Capitaens mores, e Sargentos mores das Ordenanças, e Aux.res.

Todos os creados de SS. Mg.es, e A.A. inclusive os creados Parledistas.

Todos os Off.es da Secretaria, e todos os Sec.os de Embaixadores.

Todos os Ministros que se acharem em actual Serviço. O Thezoureiro Mor de Erário, o seu Escrivão, e Contadores e neste número entra o Thezoureiro Geral das Tropas.

O Thezoureiro dos Juros, Ordenados, e Tensas com os seus Escrivaens.

Os Escrivaens da Meza grande da Caza da India, Alfandega, Tabacco, e Armazens.

Homens de Negocio conhecidos por taes com Cazas estabelecidas nesta Corte, e Reino.

Estrangeiros da mesma qualidade.

Destribuição dos Bilhetes dos Camarotes.

Nº 11 – Tem 27 lugares para todas as pessoas, que não podem entrar na Platea.

Nº 12 – Tem 27 lugares para os Creados dos Fidalgos.

Nº 22 – Tem 10 lugares, a que costumão hir as Pessoas seguintes:

¹⁹⁵ Como se poderá comprovar com a carta enviada por Corte-Real ao Embaixador de Espanha, que ainda contém o bilhete a usar para a Ópera, e que encontramos em conjunto com Pedro Januário no Arquivo de Simancas (LEG. Nº 7246) in Gallasch-Hall, Aline; JANUÁRIO, Pedro, “A Ópera do Tejo: materialização da festa como símbolo do poder régio”, Actas do Colóquio de História da Arte *Lisboa e Festa: Celebrações Religiosas e Civis na Cidade Medieval e Moderna*, pp. 252-253 e 268 (fig. 6).

¹⁹⁶ Colecção Pombalina, 651. Microfilme MF 3116, f. 78 e 78v, Biblioteca Nacional de Lisboa.

¹⁹⁷ Cf. *Teatros de outros Tempos*, p. 286-287.

O Escrivão, o Meirinho, e seu Escrevam do Corregedor de Crime, da Corte, e Casa.

O P.e Gaspar, o P.e Francisco do Tojal.

O Cirurgião Joze Carvalho e o Sangrador.

O Secretário da Montaria Mor do Reino”

Sabemos que teria, pelo menos, 22 camarotes, o que se coaduna com a distribuição do teatro de Salvaterra (já que o 23º seria o do próprio rei) e a descrição oferecida pelo já mencionado viajante francês. E o facto de conter espaço para 27 lugares parece ser apropriado ao espaço distribuído pelo teatro de Salvaterra.

No geral, é o mesmo “arranjo social” que veremos na Real Casa da Ópera; porém, nesta, algumas personagens terão maior destaque que aqui não pareciam ter, como será o caso, por exemplo, de Sebastião José e os Embaixadores, que da plateia deste teatro, sobem para camarotes na Ópera do Tejo. Daí aventarmos a possibilidade de ser esta distribuição a de um teatro anterior, com menor número de camarotes, o que seria, perfeitamente, o teatro de Salvaterra de Magos, estreado, como sabemos, em 1753. Os camarotes acima do camarote real seriam ocupados, como se lê nos tratados¹⁹⁸, pelos criados dos Fidalgos e da Família Real, o que se explica, não por ser uma estrutura piramidal hierárquica, não podendo ser interpretado como estando “acima” do rei, mas porque são os lugares de pior visibilidade – e por não participarem directamente na grande encenação social e de poder do espectáculo que era a ópera¹⁹⁹. Essa visa, sim, em pleno, a sociedade de corte. Os serviçais fazem parte da Casa Real ou das respectivas casas fidalgas, mas não estão incluídos directamente na máquina da sociedade de Corte²⁰⁰. Estão lá, sim, mas para a servir. Logo, não é necessária a sua presença directa na dita encenação fora do palco que, no fundo, a Caza da Ópera se torna.

Por último, esta relação não poderá ser nem do teatro do Forte, nem da Ajuda ou, sequer, da Ópera do Tejo. Em primeiro lugar, porque o do Forte não tinha tantos camarotes e era um teatro improvisado dentro de uma sala do palácio, como já vimos; segundo, o Teatro da Ajuda só tinha três camarotes e, terceiro, esta descrição não corresponde à lista dos convidados de Sua Magestade para a Ópera do Tejo. Apesar de o público não ser muito diferente, sabemos quem ocupava os camarotes com aqueles números na Caza da Ópera em

¹⁹⁸ Ver, neste trabalho, o II Acto, o ponto relacionado com a tratadística.

¹⁹⁹ Relembramos aqui a correspondência do núnio apostólico sobre a problemática sobre o camarote do Cardeal Patriarca, que julgava ter um camarote inferior por estar numa primeira ordem, quando lhe foi lembrado que os camarotes superiores eram ocupados por pessoas com menor estatuto. Carta de 22 de Abril de 1755, c. 125, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

²⁰⁰ Norbert Elias, *A sociedade de Corte*, ver pp. 20 e ss.

Lisboa, e são outros os espectadores. Vejamos: o nº 11 era reservado especificamente ao Secretário de Estado Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro Marquês do Pombal. O seguinte, ou seja, o nº 12, era reservado aos Embaixadores; enquanto o nº 22 não tem nenhuma descrição (veja-se fig. 131). Logo, pelo número de camarotes, pela referência a uma estrutura inexistente depois do Terramoto (Caza da Índia) e por exclusão de partes, esta lista poderá corresponder aos espectadores que frequentavam o teatro de Salvaterra. A única outra possibilidade será a Caza de Comédias de Belém mas, sobre este teatro, não há qualquer descrição conhecida.

Devemos acrescentar que, sabendo qual o público que assistia às óperas em Salvaterra, poderemos perceber que este teatro não se tratava apenas de um pequeno teatro de campo para satisfazer os divertimentos do rei entre caçadas. Era, sim, uma verdadeira organização política e social, à semelhança do que iria ser a Ópera do Tejo, não só de desfrute pessoal do rei, mas sim enquadrado no jogo típico do Absolutismo²⁰¹, de exercício de poder e representação de Sua Magestade para com os súbditos de destaque da Corte²⁰² e de alguma influência na sociedade portuguesa da época, e que terá o seu apogeu na Ópera do Tejo.

A ORGANIZAÇÃO INTERNA DO TEATRO

Quanto à organização artística do espectáculo, diz-nos a mesma fonte francesa já referida que a orquestra teria entre 25 a 30 instrumentos, perfazendo um total de 80 músicos italianos, incluindo os que representavam em palco. Os papéis femininos seriam, como sempre foram nos teatros régios, interpretados por *castrati* (na música), e por bailarinos (na dança), por assim o desejar a rainha²⁰³.

Segundo o mesmo viajante, D. Mariana Victória não gostava de actrizes, nem sequer era permitida a entrada a mulheres que não fossem da família real e suas damas de honor²⁰⁴.

²⁰¹ Cf. ELIAS, Norbert, *A sociedade de Corte*, pp. 91-120; APOSTOLIDÉS, Jean-Marie, *Le Roi-Machine, Spectacle et Politique aux temps de Louis XIV*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

²⁰² Veja-se, por exemplo, as epístolas que encontramos dos Meninos da Palhavã, onde falam no convite expresso do rei para comparecerem às óperas em Salvaterra. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Casa Real, cxs. 3576, 3577 e 3578.

²⁰³ Podia ser que a rainha assim o preferisse por ciúmes em relação ao rei; mas assim o seria, e sempre foi, em primeira instância, por seguir a norma papal. Se fosse só por uma questão de ciúmes, dificilmente iriam assistir às óperas no Teatro do Salitre ou dos Condes, onde se exibiam algumas actrizes e cantoras famosas – e polémicas, como a Zamperini – na época. Era habitual ver a família real desfrutar deste divertimento nos teatros não-régios, como provam as várias contas das armações do camarote real para esses teatros no Arquivo da Casa Real na Torre do Tombo. Cfr. Cxs. 3109 a 3115.

²⁰⁴ *Les femmes étrangères ni Portuguaise ne peuvent pas même entrer au spectacle au Salvaterra.* Apud. SERRÃO, *op. cit.*, p. 14.

O espectáculo tinha uma duração de cerca de 4 horas, sob o maior silêncio, iniciando-se quando chegava o rei, entre as 18h30 e as 19 horas. Este hábito de assistir-se à ópera sob silêncio absoluto é mencionado, como iremos ver, também em relação ao teatro da Ajuda, sendo uma prática comum nos teatros régios portugueses.

Apesar de, neste testemunho, fazer-se referência ao teatro²⁰⁵ como sendo grande, outra opinião, sugere o contrário²⁰⁶.

Mais uma vez, a comparação com a Ópera do Tejo não é deixada ao acaso em outra descrição, que menciona ter esta última a plateia muito comprida “e sem aquela graça que teve o de Salvaterra, que sendo mais pequeno teve tanto em seu lugar as proporções que de qualquer parte se lograva ver bem a cena, o que não sucedia no grande teatro”²⁰⁷. Mesmo assim, quando a Real Casa da Ópera estava para abrir portas na sua inauguração, a *Gazeta de Lisboa* transparecia outra expectativa, tomando o teatro de Salvaterra como exemplo: desejava-se que “não fosse o teatro da Caza da Ópera *excessivamente largo* como acontecia com o de Salvaterra”²⁰⁸. Parece que a Ópera do Tejo foi, ao contrário, excessivamente estreita... Tendo uma sala menor que a de Lisboa, mesmo assim não deixava de sobressair em Salvaterra de Magos *a eminência da casa da Ópera de S. Magestade e adjunto a esta o Palácio Real*²⁰⁹. Em resumo, o teatro de Salvaterra não possuía uma sala tão grande como a Real Casa da Ópera em Lisboa, mas o teatro, no seu conjunto, era-o suficiente para sobressair do complexo palaciano, ao qual estava “adjunto”. Chamamos a atenção para esta descrição, pois é reforçada pelo desenho que encontramos no Rio de Janeiro.

Quanto ao seu interior, contudo, tinha uma disposição mais harmoniosa e equilibrada que o teatro de Lisboa, o que lhe permitia a tal “graça” e, mais importante, era possível ao espectador disfrutar do espectáculo na sua totalidade, em qualquer ponto do teatro, segundo os testemunhos da época. No entanto, não há nenhum relato que relate o tamanho dos palcos entre os dois teatros, parecendo focar as atenções, apenas, e em termos comparativos, em relação às salas da assistência – o que seria natural, já que são as únicas zonas de acesso visual total do público.

²⁰⁵ Convém termos sempre presente que, em contexto do século XVIII, muitas vezes chama-se “teatro” à zona do palco, o que poderia corroborar o corte atribuído por Soares Carneiro ao teatro de Salvaterra que é, de facto, grande.

²⁰⁶ Daniel da Silva Freire, em “Elogio Histórico do Magnânimo Rei D. José”, faz uma afirmação contrária a essa ideia. Biblioteca da Academia das Ciências, código 353 Manuscrito Azul, Apud. GAGO DA CÂMARA, op. cit., 1991, Vol. I, Doc. XVI, p. 303-304 e CARNEIRO, *op. cit.*, p. 73, transcrevendo “S. Magestade porém para alívio do trabalho e da tristeza das noites grandes naquelle estação levou consigo os actores da ópera e ali em hum pequeno teatro fez representar o mesmo que se fazia em Lisboa com os muzicos de maior preço que nunca saíram de Itália”. Também em FIGUEIREDO, 1815, vo. 14, p. 412; MATOS SEQUEIRA, *op. cit.*, 1933, p. 293.

²⁰⁷ Francisco Coelho de Figueiredo in Manoel de Figueiredo, *Teatro*, vol. XVI, Lisboa, 1815, p. 412.

²⁰⁸ Apud. CARNEIRO, Luís Soares, *op. cit.*, Vol. I, p. 73.

²⁰⁹ P.e Miguel Cerqueira, *Memórias Paroquiais*, 1758, apud. CORREIA e GUEDES, *op. cit.*, 1989, p. 39.

Parecem encaixar nestas características os desenhos compilados por Giuseppina Raggi quando cruzou informações de uma planta de um teatro do MNAA (nº cat. 1670) e alguns desenhos encontrados no álbum de José da Costa e Silva, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Chegou à conclusão que eram do mesmo teatro e que estes seriam respeitantes a Salvaterra²¹⁰, devido ao seu “impianto bibienesco” (fig. 40), e eliminando as possibilidades relativas ao da Ajuda (que era menor e só possuía o camarote real) e o da Ópera do Tejo (a sala não era comprida o suficiente, conforme as descrições).

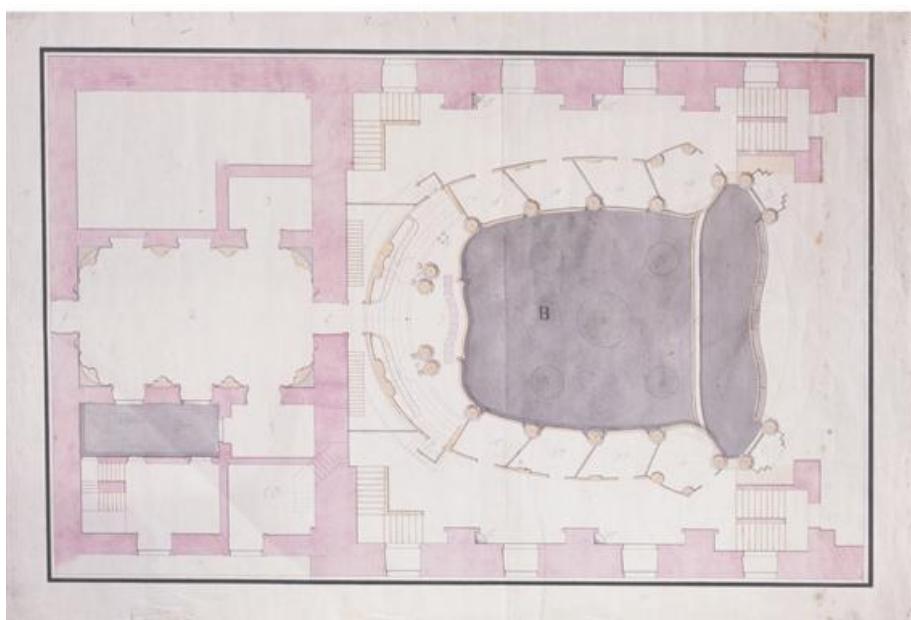


Fig. 40 – Um dos desenhos encontrados por Giuseppina Raggi e que diz respeito à primeira das três ordens de camarotes do teatro de Salvaterra de Magos. Chamamos a atenção para a constituição da sala de espectáculo, com medidas harmónicas o suficiente para permitir uma boa visibilidade, assim como, no camarote real, haver uma espécie de anfiteatro, como é descrito pelo viajante francês em 1765, o que reforça a probabilidade de se tratar, realmente, do teatro de Salvaterra. Desenho de Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena (atr.), desenho sobre papel, tinta da china, aguado rosa e cinza, lápis. MNAA, Des. Inv.º 1670.

Defende que não se trata nem da Ópera do Tejo, nem do teatro da Ajuda, devido a incongruências em relação às descrições de Chevalier des Courtils²¹¹.

Aponta vários elementos como sendo bibienescos, como os camarotes laterais por cima das portas de acesso da plateia, a solução adoptada para o arco do proscénio, a cobertura do camarote real, à semelhança do que foi construído em Nancy pelo seu tio Ferdinando; considera que há elementos de elevada qualidade artística nesses projectos, de uma grande harmonia tipicamente bibienesca, baseado em modelos familiares desenvolvidos pelos Galli-

²¹⁰ RAGGI, Giuseppina, «Teatro di Salvaterra a Lisbona», in LENZI, Deanna e BENTINI, Jadranka, *I Bibiena, una famiglia Europea*, Catálogo da Exposição de Bolonha Set. 2000 – Jan 2001, Marsilio Editore, Venezia, 2000, pp. 325-326.

²¹¹ BOURDON, Albert-Alain, “Une description de Lisbonne en Juin de 1755 par le Chevalier de Courtils”, *Sep. Bulletin des Études Portugaises*, nº 26, 1965, pp. 111-180.

Bibiena em vários dos teatros da sua autoria, como Nancy, Viena, ou Mainnheim²¹². E, de reforçar, o facto de o camarote real ter uma zona em anfiteatro, conforme é descrito pelo testemunho da época, sendo o único teatro régio com essa particularidade, visível nesta planta. A partir da descoberta de Giuseppina Raggi em 2000, estes desenhos passaram a ser vistos como respeitantes ao teatro de Salvaterra.

Em 2002, Soares Carneiro²¹³ contribuiu para a historiografia deste teatro quando, no seu trabalho, verifica que o desenho nº 1696 (do mesmo fundo de onde a investigadora italiana tinha identificado a planta, figs. 41, 42 e 52) representa um corte longitudinal de um teatro bibienesco. Junta este aos demais e identifica-o como fazendo parte do mesmo conjunto.

Salienta, no entanto, uma pequena discrepância, que ocorre nas colunas antecedentes do proscénio: estas estão destacadas no corte em relação aos alinhamentos, apesar de manterem as distâncias entre elas, tal como se verifica em planta. Ele conclui que poderão tratar-se de “desenhos intermédios, de estudo, o que justifica a variação”²¹⁴. Ou seja, apesar das semelhanças entre as plantas e o corte longitudinal, é possível que sejam diferentes desenhos de estudo para o mesmo teatro.

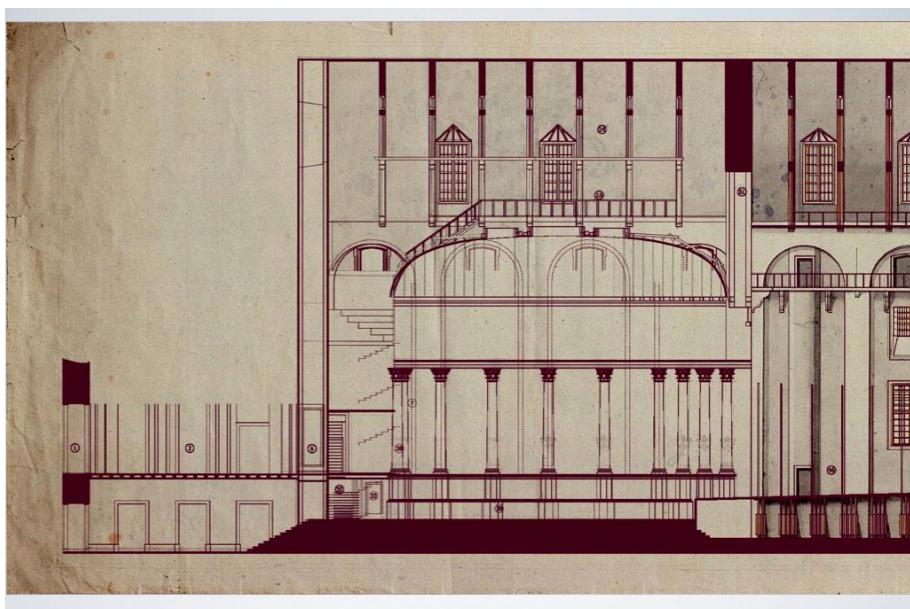


Fig. 41 – Parte da secção longitudinal identificada por Luís Soares Carneiro como pertencente ao conjunto anteriormente visto por Raggi e aqui redesenhado por Pedro Januário. Saliente-se o facto de, na parte respeitante à sala serem visíveis, a lápis, pormenores decorativos das colunas, nomeadamente os capitéis e da parte do meio para baixo das mesmas, mas que não são totalmente perceptíveis. Foi a partir destes que Pedro Januário, em 2008, fez uma reconstituição a 3D do teatro que era proposto neste projecto. Desenho da autoria de Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena (atr.), MNAA, Des. Inv.º 1696. Reconstituição feita por Apud. Pedro Januário, *op. cit.*, Vol. I, p. 725.

²¹² RAGGI, *op. cit.*, 2000, p. 327, cat. 82.

²¹³ *Op. cit.*, Vol. I, pp. 73-74.

²¹⁴ Vide a nota anterior.

Mais recentemente, em 2008²¹⁵, Pedro Januário perspectivou todos os desenhos (fig. 42), redesenhou o tecto e as decorações perceptíveis no corte longitudinal (fig. 41) e recriou o teatro em 3D, num importante exercício interdisciplinar. A sua principal conclusão foi que, afinal, não se tratava do teatro de Salvaterra, mas estaria mais próximo daquele que foi construído como Caza da Ópera de Lisboa, ou seja, a Ópera do Tejo.

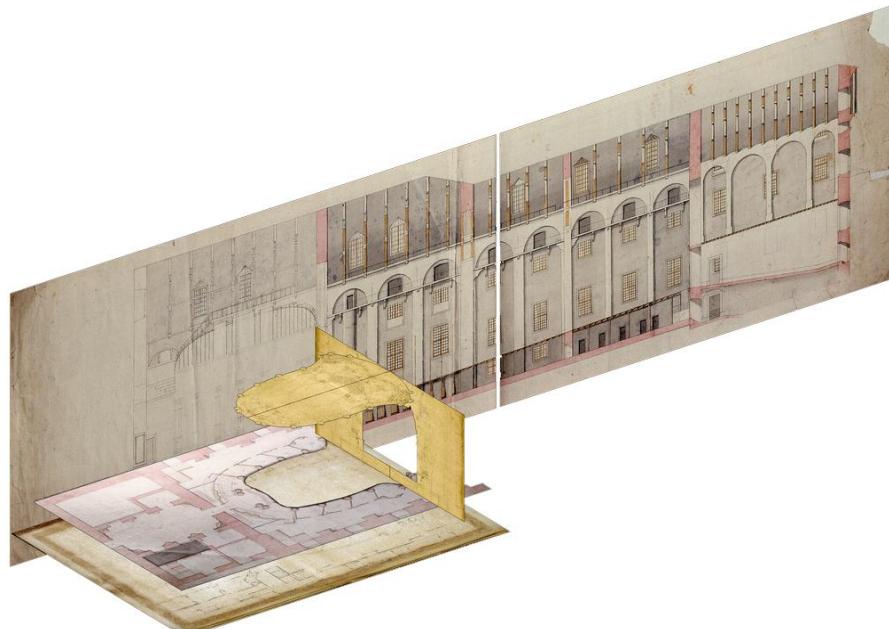


Fig. 42 – Reunião dos três desenhos encontrados por Giuseppina Raggi juntamente com o corte longitudinal encontrado por Soares Carneiro. Apud. Pedro Januário, in *Teatro real de la Ópera do Tejo (1752-1755)*, tese de Doutoramento, Universidade Politécnica de Madrid, Madrid, 2008, Vol I, p. 299.

A FACHADA NASCENTE DO PALÁCIO

Tivemos a possibilidade de encontrar vários desenhos assinados por Carlos Mardel referentes ao paço na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, muitos deles nunca antes publicados, mas em particular um que apresenta, segundo a sua legenda, a fachada nascente do palácio real e, ao lado, escrito em um espaço vazio “Theatro” (fig.43).

²¹⁵ Op. Cit, Vol. I, pp. 719 e ss. No entanto, não demonstra que não caberia a dita planta na zona nascente do paço real de Salvaterra de Magos.

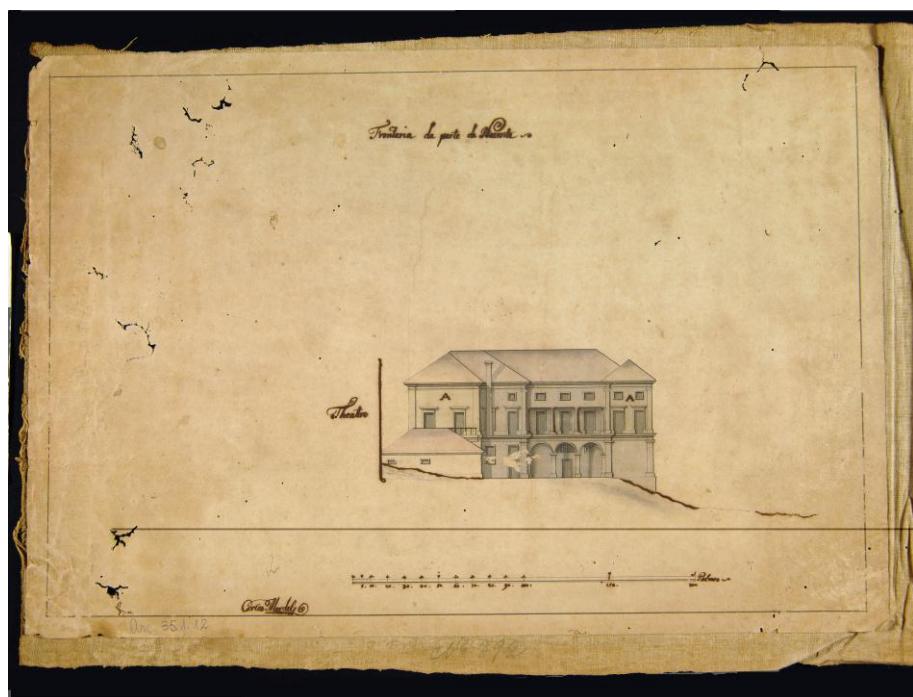


Fig. 43 – A fachada que encontramos na secção de iconografia da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro foi desenhada por Carlos Mardel, como indica a sua assinatura no canto inferior esquerdo. Apresenta a secção A-A que corresponde, como indica a legenda no topo do desenho, à frontaria do lado Nascente. Essa frontaria diz respeito ao palácio levantado no período renascentista, com um pequeno acrescento pouco posterior (torre A do lado esquerdo), que é um corpo mais avançado, daí a coloração ser um pouco mais clara que a do resto da frontaria. Do lado esquerdo encontra-se, junto a um risco feito ao alto no fim do desenho da frontaria, a palavra “Theatro”. Ou seja, Carlos Mardel desenhou apenas a frontaria do palácio e colocou, como referência, que dali para a esquerda estaria o teatro de Salvaterra que, como se sabe, era um corpo diferente, anexo ao palácio, mas que estava em destaque. Saliente-se o declive do terreno que ajuda a corroborar o que Bibiena comenta a Malvasia sobre as fundações serem mais fundas e fáceis de fazer do que em Lisboa. Note-se o preciosismo do desenho que até inclui as sombras projectadas, como no caso da chaminé sobre os telhados. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Divisão de Iconografia, cota ARC 35.1.12.

É evidente que a preocupação do engenheiro não era a de representar o teatro, mas de desenhar a fachada do palácio, colocando apenas “theatro” como referencial. Ora, o que isto prova é que, de facto, o teatro de Salvaterra estava a ser pensado para ficar *adjunto* ao palácio real, aliás, como uma das descrições, já aqui mencionada, assim o refere²¹⁶. O teatro distinguia-se do demais conjunto e estava contíguo ao edifício palaciano, como este desenho parece indicar.

Se relacionarmos esta fachada com a parte nascente do palácio²¹⁷ (fig. 44) que se encontra na planta mencionada, percebemos uma grande correspondência, estando, de facto,

²¹⁶ Que sobressaía “em toda esta vila a eminência da casa da Ópera de S. Magestade e adjunto a esta o Palácio Real”, como já foi mencionado, na nota²⁰⁹.

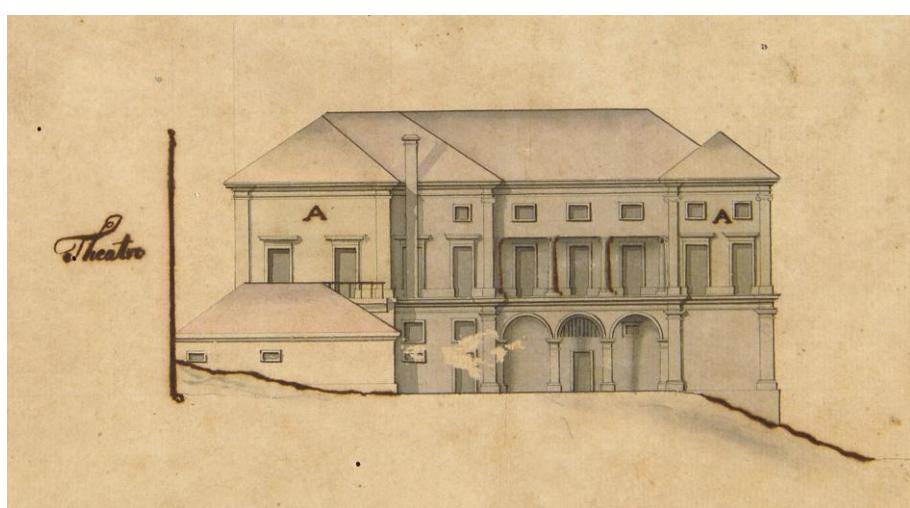
²¹⁷ Queremos aproveitar a oportunidade aqui para agradecermos encarecidamente ao Arquitecto Soares Carneiro por ter realizado a primeira sobreposição desta fachada na planta a nosso pedido e nos ter indicado a orientação do palácio. Sem esse seu primeiro estudo, bem como toda a sua disponibilidade, nunca teríamos

reservado ao teatro o espaço identificado na planta como cavalariças, mas que Mardel já não desenha na fachada nascente. Eis que surgem duas questões importantes.

Porque não desenha Carlos Mardel a fachada do teatro, se ele existia? Ou porque não desenha ele as cavalariças, que ocupavam aquele espaço, como demonstra a planta?

Foram estas algumas das perguntas que mais nos intrigaram neste trabalho. Se ele faz um levantamento do palácio de Salvaterra para as reformas que D. José o incumbiu, porque não desenha o teatro? Talvez porque não era de sua autoria? Mas isso não faz sentido, já que toda a construção é anterior ao seu trabalho aí desenvolvido, logo, é anterior ao seu próprio labor. Não poderemos esquecer, também, que a planta que Mardel levantou e que é a única conhecida do paço de Salvaterra, não apresenta o desenho do teatro mas, no seu lugar, algumas cavalariças. Apenas faz referência, em coloração diferente da do resto da planta (num tom sombreado, ver figs. 45, 46 e 47), correspondente a essa zona de estábulos, com uma pequena descrição: “Chão do Theatre”. Como veremos mais abaixo, Soares Carneiro defende que foi por ser um desenho posterior ao teatro, o que não nos parece plausível, dadas as cronologias do teatro e a do próprio Carlos Mardel como responsável do Paço.

Na nossa opinião, este engenheiro não desenhou a fachada do teatro ou a planta do mesmo, apenas enunciando a sua existência em ambos os desenhos, não porque este já não existisse – mas porque ainda não existia. Ou seja, os desenhos são levantamentos, tanto da fachada do palácio como a sua planta, anteriores à construção do teatro por Bibiena, como dados de referência, com o intuito de facilitar a projecção do mesmo ao arquitecto italiano. Resumindo, o teatro não é desenhado apenas porque ainda não tinha sido levantado, e as cavalariças não estavam desenhadas na fachada, porque iriam ser desmorchadas para a construção do teatro. Essa é a interpretação que fazemos dos dados que chegaram até nós.



chegado a esta sobreposição nem às nossas conclusões. Também agradecemos à Professora Doutora Rosana Brescia pela troca de ideias sobre este assunto e ao seu estudo técnico da sobreposição das plantas do teatro conhecidas com a do palácio, que iremos apresentar em seguida.

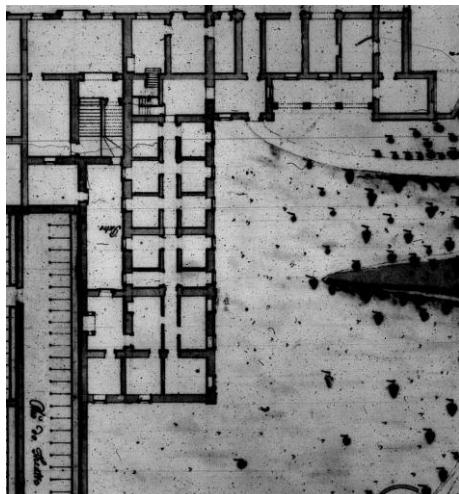


Fig. 44 –De notar a perfeita correspondência entre a fachada nascente e a planta do palácio, ambos feitos por Carlos Mardel. Note-se a coloração diferente na zona que diz “Chão do Theatre” e que corresponde exactamente à zona não desenhada por Mardel, mas por ele enunciada, como sendo o espaço reservado ao “Theatre” (veja-se em pormenor esta zona, figs. 45 a 47). Todas as fenestrações, bem como as colunas e outras estruturas, têm correspondência entre a planta e a fachada nascente, sendo indiscutível tratar-se do mesmo edifício.

A LOCALIZAÇÃO EFECTIVA DO TEATRO

Segundo a leitura arquitectónica de Soares Carneiro, as plantas do levantamento feito ao Paço de Salvaterra que se encontram no AHMOP (cat. n.ºs 652 a 655) não têm

nenhum elemento que possa mostrar a forma do teatro, apesar de um dos locais ser denominado “chão do teatro”; poderá tratar-se de uma mera reminiscência topográfica mas que, à época do levantamento, tinha sido já entretanto transformado em cavalariça²¹⁸.

Soares Carneiro ainda intenta situar as plantas atribuídas ao teatro de Salvaterra no espaço referenciado no desenho do paço feito por Carlos Mardel, nomeadamente na dita zona conhecida como “chão do teatro”, e verifica que:

ensaiando-se uma implantação nas paredes remanescentes, sabendo-se que as proporções, em planta, deste teatro (largura: comprimento) eram de 1:4, verifica-se que podem, nas dimensões gerais, encontrar-se algumas semelhanças (sublinhado nosso). Porém, quanto a

²¹⁸ CARNEIRO, *op. cit.*, vol. I, p. 74. Aproveitamos para ressalvar aqui que nem sempre algumas reminiscências estão ligadas aos pontos estratégicos certos. A comprovar isto temos a tradição oral em Salvaterra que atribui a uma zona erigida ao lado da capela real como sendo o antigo teatro e que Pedro Januário (*op. cit.*, vol. I, pp. 288-290), no decurso da sua investigação, comprovou ser impossível corresponder à verdade, já que o edifício, hoje de cor amarela, ocupava uma zona da antiga fachada sul do palácio e que, em termos volumétricos e morfológicos, não corroborava as descrições da época; ou seja, pura e simplesmente, não caberia ali. Mas a confusão gerada na população tem uma explicação lógica: de facto, no princípio do século XX, tanto o grupo de teatro “Os Amarelos”, da companhia de Rafael de Oliveira, como o grupo de Beneficência Salvaterrense, ocuparam essa construção que tinha pertencido ao paço, junto à Capela Real, mas que não era o Paço propriamente dito. E, como improvisaram ali um pequeno teatrinho, ficou na tradição oral actual que ali era o local do teatro. Ver a referência sobre este grupo em José Gameiro, *Documentos para a História de Salvaterra de Magos, Os Teatros e os Cinemas que existiram na vila*, vol. VI, p. 2, 2007.

vãos ou quanto aos contrafortes das paredes, nada se encontra. A parede central e as mangedoiras são já, como é natural, alterações posteriores²¹⁹.

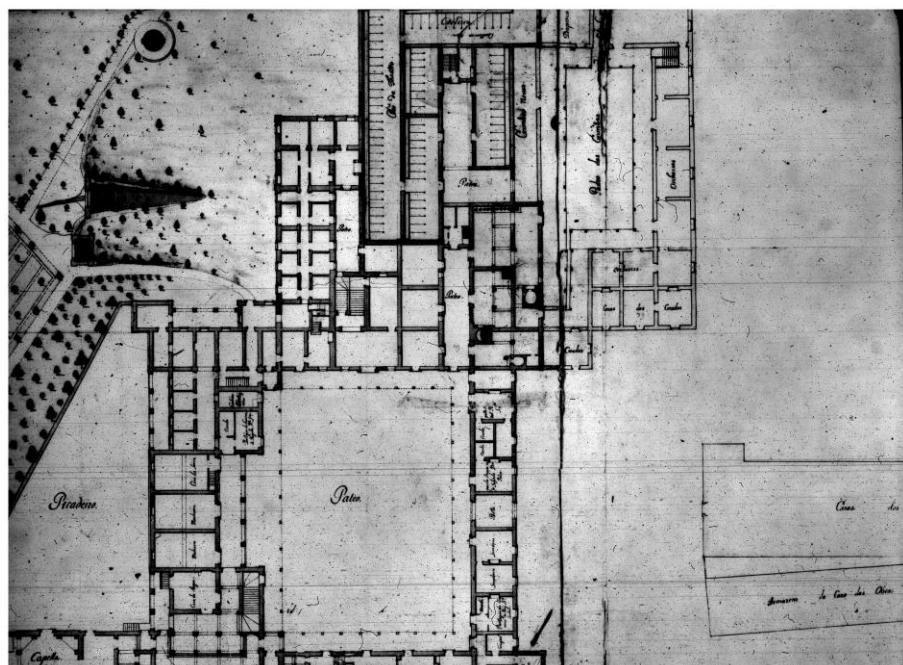


Fig. 45 – Parte da planta feita por Carlos Mardel respeitante ao Paço de Salvaterra de Magos, executada entre 1750 e 1752, onde se inclui a zona relativa ao teatro. Chama-se a atenção à zona inferior direita, onde se vê parte da “Caza dos Músicos”. Na parte superior, a sombreado, vêm-se as disposições das cavalariças para, pelo menos, 79 cavalos. É exactamente na zona das cavalariças que se lê a frase “Chão do Theatro”. AHMOP, D. 120 c.

No nosso entender, julgamos que essas alterações, por questões de cronologia, não podem ser posteriores. O que a documentação indica é exactamente o contrário: a zona pertencente às cavalariças é que foi transformada em teatro. Primeiro, porque toda a zona reservada às cavalariças está numa coloração diferente do resto da planta, com a indicação de “Chão do Theatro”, que na realidade quer dizer “área do teatro” – a área a ocupar pelo teatro²²⁰. E segundo que, como o desenho da fachada feito pelo mesmo autor indica, é uma área reservada ao teatro, logo, deitar-se-ia abaixo as cavalariças para a sua construção. Não vai ser a única vez que se destruirão edifícios já existentes para se construir um teatro: recordamos que o mesmo acontece com a Ópera do Tejo, como iremos tratar no capítulo seguinte.

²¹⁹ SOARES CARNEIRO, Luís, *op. cit.*, vol. I, p. 74.

²²⁰ Terceira acepção para a palavra “Cham – Chaõ” no dicionário de Rafael Bluteau, “O chaõ de hum edificio, Area, (Vitr.” – ou seja, segundo Vitrúvio). In *Vocabulário Portuguez e Latino*, p. 272, 2^a coluna, 1712.

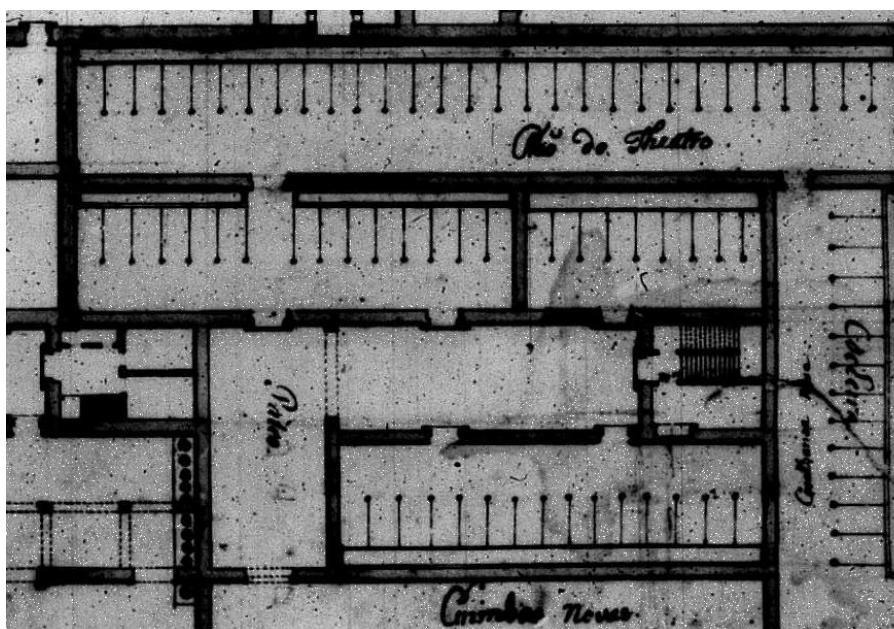


Fig. 46 – Pormenor da figura anterior, relativo à localização do teatro no Paço de Salvaterra de Magos. Chama-se a atenção para toda a zona relativa ao “Chão do Teatro”, que faz fronteira com a cozinha nova, engloba o Páteo e as cocheiras. A sua área reúne todas as divisórias aí colocadas. Saliente-se a escadaria posicionada ao fundo, dando para um corredor que leva ao Páteo, e que poderia ser uma zona de apoio ao teatro ou o acesso ao foyer.

A planta, feita por Mardel, foi datada por Natália Correia Guedes entre 1747 e 1757, o que faz sentido, já que Mardel substitui Custódio Vieira em 1747 e cessa funções como arquitecto dos palácios régios em 1757. Ou seja, a realização da planta tem de estar balizada segundo esta cronologia. Ora, o teatro é levantado nos últimos meses de 1752, tendo sido inaugurado em 1753 e não consta desta planta na sua forma. O que a planta nos diz em relação ao teatro é que há uma zona demarcada nas cavalariças com a referência “Chão do Theatro” (ou seja, “área do teatro”, como temos vindo a dizer). Sabemos que não caiu com o Terramoto de 1755, tendo-se prolongado a sua utilização ininterruptamente até 1792, sendo substituído na vida da família real, ao que tudo indica, pelo Teatro Nacional de S. Carlos, em 1793. Se o teatro esteve em funcionamento pleno e contínuo entre 1753 e 1792, a planta foi levantada entre 1747 e 1757 e nela não consta o teatro, mas apenas a sugestão da sua área, então, a planta foi desenhada antes da construção do teatro e apenas menciona o espaço que este iria ocupar. Assim, a planta poderá ser redatada: foi realizada entre 1750 e 1752, que corresponde às datas em que D. José sobe ao trono e predispõe a construção de um teatro no paço de Salvaterra e a data em que Bibiena já está em Portugal e é o responsável pela edificação dos teatros josefinos.

O que é bastante interessante, também, nesta planta, é o facto de nos ser apresentada a parte do palácio que já estava construída (o palácio principal e o picadeiro velho, bem como as cozinhas velhas e as cavalariças), juntamente com o projecto da parte que estava por construir e sem grande pormenor (provavelmente a Caza dos Múzicos e a Caza das Obras –

Fig. 47), que já seria da sua autoria. Mardel esboça o espaço reservado ao teatro como área a projectar (zona das cavalariças velhas), e não a define totalmente como construção, ao contrário do que faz aos outros espaços, porque ele não era o seu autor. A sua actuação limita-se ao palácio, e não ao teatro: este é da alcada de Bibiena, como arquitecto-decorador especialista em construção de espaços teatrais.

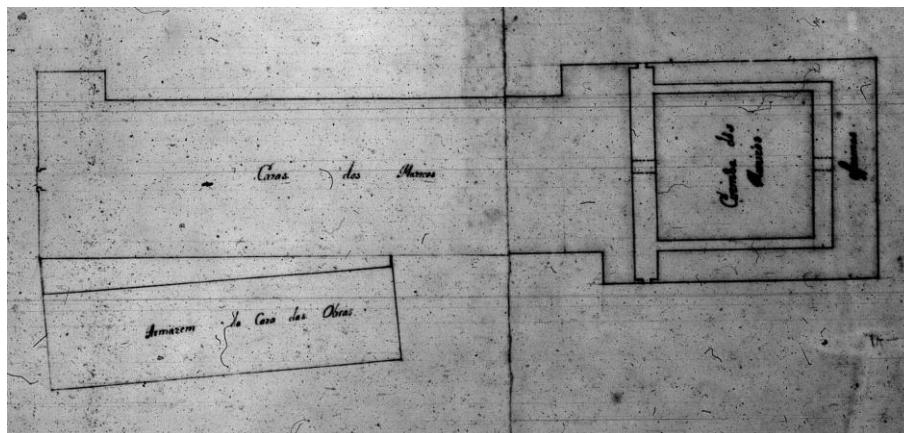


Fig. 47 – Parte da planta desenhada por Carlos Mardel respeitante ao Paço de Salvaterra de Magos. Note-se o enorme complexo que representa a Caza dos Músicos, bem como, no seu prolongamento, quase em claustro, as “Cozinhas dos Músicos”. O último edifício, junto à Caza dos Músicos, é o Armazém da Caza das Obras. AHMOP, doc. Nº 120 C. Hoje em dia, em Salvaterra, a Caza das Obras ainda está de pé e a Caza dos Músicos tem partes subsistentes, apesar de estar na sua maioria em ruínas (ver fig.48). É possível, através do Google Earth, verificar a coincidência destas estruturas em relação à planta de Mardel com o que sobreviveu ao tempo.



Fig. 48 – Apresenta-se aqui a implantação, através do Google Earth, dos vestígios que ainda são visíveis das Cazas dos Músicos e Caza das Obras. São as duas estruturas com telhado de três águas em frente à sinalização de restaure, ao centro da fotografia. Imagem captada através do iPhone 4, dia 6 de Agosto de 2011.

Isso irá explicar e também corroborar o porquê de no desenho da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro o teatro não estar desenhado, mas apenas “anunciado”, conforme temos vindo a dizer.

Portanto, a planta do AHMOP apresenta o palácio construído, parte do palácio projectado e, ainda, a zona do palácio onde desenharia Sicinio Galli Bibiena o teatro, transformando a zona das cavalariças em teatro, e não o contrário. Daí a razão de o desenho não estar completo: é uma forma de mostrar o que já está construído e o lugar reservado ao que já se estava a projectar, como orientação ao próprio Bibiena. Mardel, como arquitecto/engenheiro responsável pelos palácios régios, faz uma planta do palácio, assinalando a zona em que se poderia construir um teatro, bem como um alçado dessa fachada, para o arquitecto bolonhês ter uma ideia dos volumes e do espaço para o qual teria de projectar o futuro teatro régio. Esta é a única explicação que liga todos estes desenhos, explica as supostas anacronias e esclarece, um pouco mais, o *modus operandis* desta época, no que diz respeito à divisão de tarefas dos arquitectos e engenheiros setecentistas.

OS DESENHOS: SALVATERRA OU ÓPERA DO TEJO?

A primeira vez que se tentou relacionar desenhos de teatros com o levantamento feito do palácio de Salvaterra foi com Silva Correia²²¹. Porém, o desenho escolhido não era o correcto: tratava-se do nº 390 da coleção da Biblioteca Nacional e este representa o teatro de Queluz (fig. 147), não o de Salvaterra. Apesar de Giuseppina Raggi identificar os desenhos como sendo deste último, é Soares Carneiro que os tenta implantar no mapa do complexo palaciano de Salvaterra de Magos e, em 2008, Pedro Januário²²² diz tê-lo feito, sem sucesso, embora sem apresentar a sua projecção, e irá implantá-lo no Arsenal da Marinha (fig. 49).

²²¹ «Teatros Régios do século XVIII», in *Boletim do MNAA*, nºs 3 e 4, vol V, p. 24-38. Este facto é salientado por CARNEIRO, *op. cit.*, vol. I, p. 74.

²²² *Op. cit.*, vol. I, pp. 292, 293. Numa determinada altura da sua investigação, Pedro Januário chega a considerar os desenhos trabalhados por Giuseppina Raggi e Soares Carneiro como sendo “Complementarios con las descriptiones de los testigos”, ou seja, dá a entender que os ditos desenhos seriam de Salvaterra, por corroborarem as descrições da época.

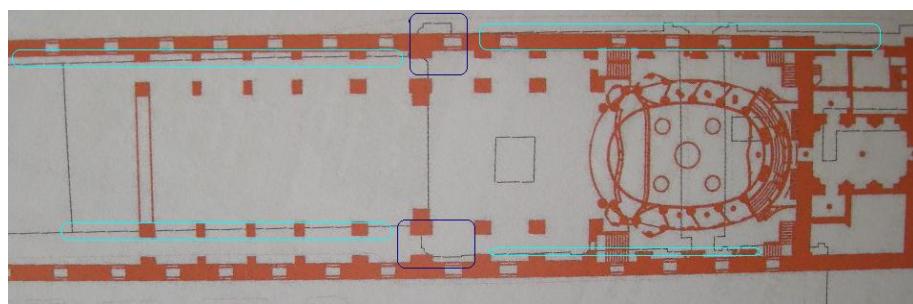


Fig. 49 – Implementação da planta atribuída ao teatro de Salvaterra na zona do actual Arsenal da Marinha. A preto, linhas de definição exterior da planta da Ópera do Tejo no levantamento da cidade de Lisboa, com destaque envolvente a azul turquesa (nossa). A azul escuro (nossa): as esquinas que pertenciam ao mesmo teatro, que eram referenciados como separando a sala de espectáculo do palco. A vermelho, implantação feita por Pedro Januário da planta atribuída ao teatro de Salvaterra e a zona da Ópera do Tejo. Não esquecer que, a parte final do teatro da Ópera era exactamente o local onde, na imagem, está a linha preta vertical mais à esquerda do desenho. É evidente que, a acabar ali, a sobreposição feita a vermelho do desenho de Januário não coincide com os limites da Ópera do Tejo. Repare-se também que, ao contrário do que afirma Januário, não há nenhuma coincidência da planta atribuída ao teatro de Salvaterra por Raggi e Soares Carneiro e a planta real da Ópera do Tejo e que acompanha o edifício do Arsenal da Marinha (linhas a preto), esses, sim, coincidentes. Destacamos o facto de a planta da sala do teatro ser muito menor do que a zona atribuída à sala da Ópera do Tejo, que continuavam até depois do local onde se encontra o foyer na sobreposição. Apud. Pedro Januário, *op. cit.*, vol. I, p. 711.

Mas perante a descoberta do desenho do palácio de Salvaterra (fig. 43), foi possível fazer uma releitura da documentação relacionada com o teatro edificado nesse local. Solicitamos a Rosana Brescia que, através da tecnologia permitida pelo Autocad, procedesse à tentativa de inclusão da planta atribuída ao teatro de Salvaterra (fig. 40) na planta do palácio (fig. 45). Aproveitamos aqui o momento para ver, em pormenor, o estudo mencionado, e que demonstra ser possível colocar a sala do teatro de Salvaterra na zona reservada ao “Chão do Theatro”.

A metodologia seguida para a concretização destes desenhos foi a seguinte:

Como a planta de Carlos Mardel não apresenta qualquer escala, a comparação com o desenho encontrado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, que contém uma escala em palmos, foi fundamental e o primeiro passo para a atribuição de medidas ao complexo palaciano, que ainda não possuía.

Isso permitiu reconstituir aquela parte do palácio à semelhança do que ele poderá ter sido. Só a partir daí é que a preocupação visou o teatro. As plantas deste, por sua vez, também não possuem qualquer escala, o que obrigou a investigadora Rosana Brescia a usar, como base, as medidas que retirou da relação entre o desenho da fachada e a planta do palácio.

Desta forma, na versão da conjectura (fig. 50), foi atribuído à escala de 1 palmo a correspondência de 22 centímetros²²³, a medida habitual utilizada em Portugal até meados

²²³ Esta era a medida utilizada aquando da adopção do sistema métrico em Portugal (decreto de 13 de Dezembro de 1852).

do século XIX, quando todas as medidas foram padronizadas. Como explica Rosana Brescia,

A partir da elevação da fachada nascente do Palácio de Salvaterra de Magos de autoria de Carlos Mardel conservado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, pudemos extrair as medidas e proporções da fachada Nascente do Palácio, já que a gravura traz uma escala em palmos. Se considerarmos um palmo o equivalente a 22 centímetros, o corpo central da fachada nascente tem aproximadamente 10 metros de comprimento (aproximadamente 45 palmos). A partir desse dado pudemos estabelecer as medidas aproximadas de todos os corpos do Palácio de Salvaterra representados na planta baixa também de autoria de Carlos Mardel, conservada no Arquivo Histórico / Biblioteca do Ministério das Obras Públicas de Lisboa. A elevação preservada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro traz uma indicação de que ao lado esquerdo da fachada nascente deveria estar o teatro, contudo, a planta baixa representa o espaço reservado às cavalariças do Palácio, com um total de 79 compartimentos. No mesmo espaço é possível ler a indicação «Chão do Theatro», o que nos confirma a hipótese de que o mesmo foi construído sobre as antigas cavalariças. A planta atribuída por Giuseppina Raggi ao Teatro de Salvaterra, conservada no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, poderia ser bastante próxima ao teatro efectivamente construído nesse importante palácio régio, como podemos ver em uma conjectura por nós realizada. Como a mencionada planta não traz nenhuma indicação de escala, consideramos a espessura dos muros do Palácio como base para inserirmos os muros da sala de espectáculos. Na Conjectura, vemos que há quatro aberturas no lado direito da sala de espectáculos, o que não é em absoluto incompatível com o corpo lateral do Palácio, já que, segundo a elevação da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, tratava-se de um edifício de um só pavimento, enquanto a planta da sala de espectáculos representa a 1a ordem de camarotes, ou seja, o segundo andar do edifício correspondente. É certo que uma parte significativa do Palácio teve de ser adaptada para receber a sala de espectáculos, sobretudo no que diz respeito aos foyers idealizados por Bibiena, mas, infelizmente, os dados são demasiado escassos para que possamos estabelecer uma idéia precisa de como seria a inserção do Teatro de Bibiena no Palácio seiscentista²²⁴.

²²⁴Explicação fornecida gentilmente pela própria quando fez o estudo a nosso pedido. Deixamos, novamente, um agradecimento muito particular por todo o apoio e ajuda técnica, para além de historiográfica, que Rosana Brescia nos tem facultado.

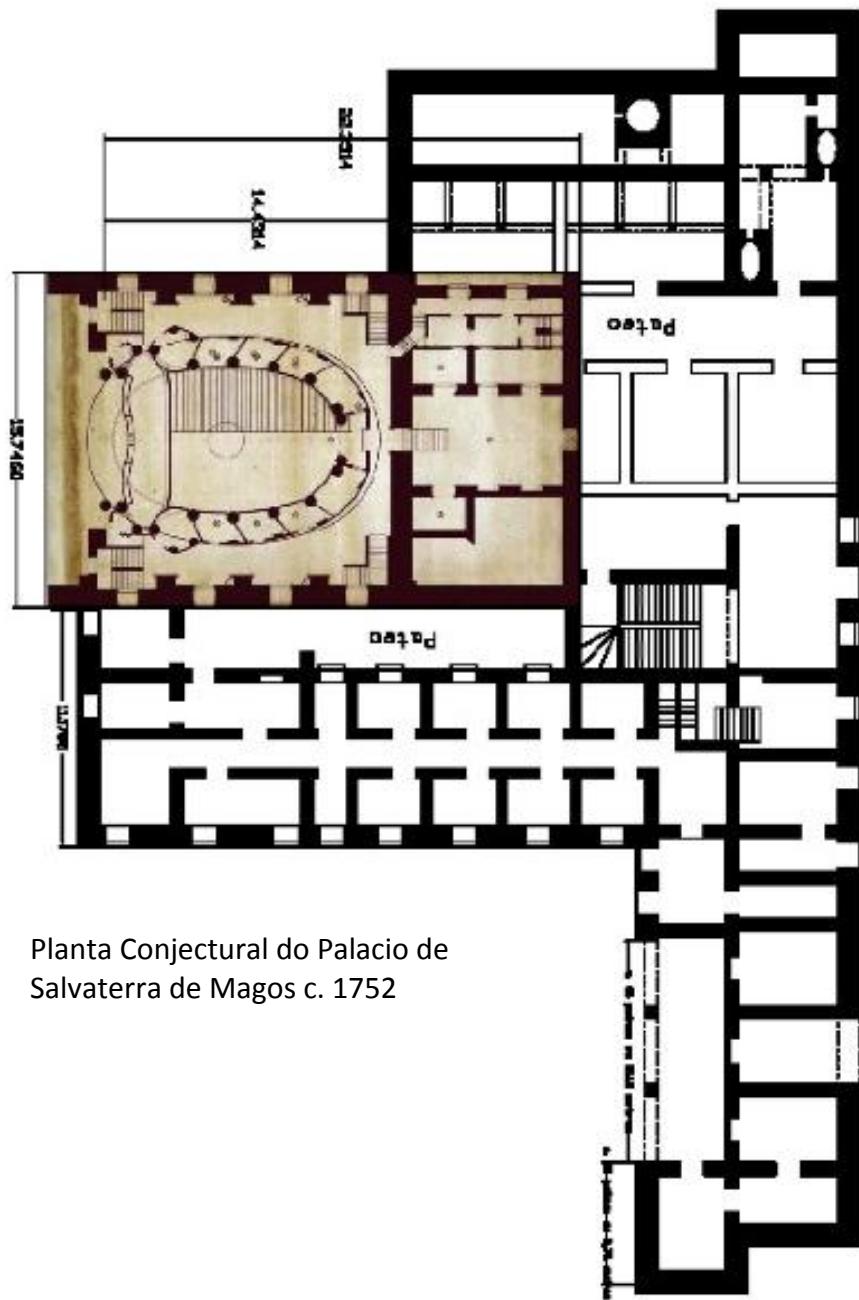


Fig. 50 – Conjectura formulada por Rosana Brescia sobre o teatro de Salvaterra de Magos, baseada na planta encontrada na Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga, inserida na planta do palácio de Salvaterra, na zona a ele reservada. Veja-se a correspondência das linhas das paredes exteriores do teatro como continuidade das paredes do palácio. O sombreado na planta original do palácio, reservado à zona a construir do teatro, também incluía as cavalariças próximas das cozinhas novas. E, na realidade, a planta do teatro engloba apenas essa zona sombreada. Estas obras terão acontecido ao longo do ano de 1752. Não há mais dados sobre quais as obras necessárias à sua implantação até o aparecimento de nova documentação que possa trazer luz sobre o assunto. A planta que mostra o desenho do palácio foi feito a partir do redesenho de Pedro Januário, pois seus limites estão mais evidentes (Apud. JANUÁRIO, Pedro, op. cit, Vol. I, p. 722).

Outro dado que poderá corroborar esta conjectura será um vestígio do palácio, ainda de pé, que nos foi possível observar, juntamente com Rosana Brescia (fig. 51).

A grossura das paredes que restaram do palácio são de aproximadamente um metro, exactamente a medida-padrão que foi obtida a partir do estudo para a resolução da conjectura de inserção do teatro na planta geral (fig. 50).



Fig. 51 – Vestígios do lado Poente do palácio de Salvaterra de Magos, junto ao pátio da Capela Real. Vê-se na perfeição a integração de um dos pilares do palácio num muro posterior, mas datando do século XVIII. Foi-nos possível perceber in loco que a grossura do pilar seria a de um metro, o que está de acordo com as medidas propostas por Rosana Brescia na conjectura da fig. anterior. Foto do autor.

Como se pode constatar nesse estudo (figs. 50), o teatro cabe na área sombreada por Mardel como sendo a área reservada à casa da ópera ribatejana.

Relembramos que as plantas do teatro não incluem o palco, que é apresentado apenas no corte longitudinal. Mas dado que toda a zona que seria ocupada pelo palco era campo, Bibiena teria toda a liberdade para construi-lo do tamanho que lhe aprouvesse, o que já não poderia acontecer em Lisboa.

Defendemos que a preocupação primordial de Bibiena na realização dos desenhos da sala do teatro de Salvaterra era a implementação da sala na zona já edificada do palácio, aproveitando a área livre e sem construções na frente nascente do palácio para o levantamento do palco e suas adjacências – o que corrobora a sua satisfação em relação ao terreno, conforme já aqui foi mencionado. Por ser a parte mais difícil a da zona de implementação do teatro num palácio já construído, as plantas são dedicadas à zona da sala e a sua ligação com o paço, deixando o palco para outros desenhos e, quiçá, para o dito corte longitudinal.

No mesmo corte (fig. 52) poderemos verificar que:

- a) Encontram-se claramente 3 ordens (que tinha o teatro de Salvaterra), e não 4 (que tinha a Ópera do Tejo)²²⁵;
- b) O pormenor dos desenhos das colunas mostram colunas compósitas coríntias (decoração de ambos os teatros), mas em nenhuma há desenhos de Atlantes, que foi um dos pormenores que mais chamou a atenção de Courtils²²⁶ quando descreveu o interior da Ópera do Tejo, e se tornou como imagem de marca do teatro a nível decorativo. Este pormenor não é de somenos importância visto que, não poderemos esquecer, naquela época, os atlantes são elementos estruturantes, e não somente pormenores de decoração (como poderemos ver na Sala dos Espelhos em Queluz, fig. 167). Sendo assim, e num desenho com tantos pormenores, eles teriam de necessária e forçosamente aparecer;
- c) A harmonia e a proporção no interior da sala, que se depreende no corte e nas plantas, permitiriam a todos os espectadores ver o palco com alguma facilidade, pormenor exaltado à época em relação ao teatro de Salvaterra, caso inverso ao que acontecia na Real Casa da Ópera;
- d) A descrição do camarote régio salienta que era em anfiteatro, o que se pode notar neste desenho, coisa que não acontecia com o teatro lisboeta.

Em resumo, todos estes dados levam a concluir que os desenhos descobertos por Giuseppina Raggi, tanto na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro como os da Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga, bem como o corte reunido mais tarde por Soares Carneiro, serão, senão os do próprio teatro (pois, como este desapareceu, não há forma de comparação), pelo menos estudos para o que se edificou em Salvaterra. E, apesar de mostrarem preciosismos nos detalhes da decoração das colunas da sala, e esta caber perfeitamente na planta do palácio (mesmo a conjugação entre o seu foyer e o palácio, ou seja, a zona já construída e por construir), poderão não ser os desenhos finais, já que, como aqui foi mencionado, há pequenas incongruências entre as colunas do corte e as das plantas, como notou Soares Carneiro.

Pelo menos até aparecerem dados mais concretos, é isto que poderemos concluir a respeito deste teatro de Salvaterra de Magos.

²²⁵ Cf. JANUÁRIO, Pedro, *opp. cit.*, vol. I, pp. 725-733. Nesta reconstituição projectual são apresentadas 4 ordens.

²²⁶ Ver, em pormenor, o capítulo dedicado à Ópera do Tejo.

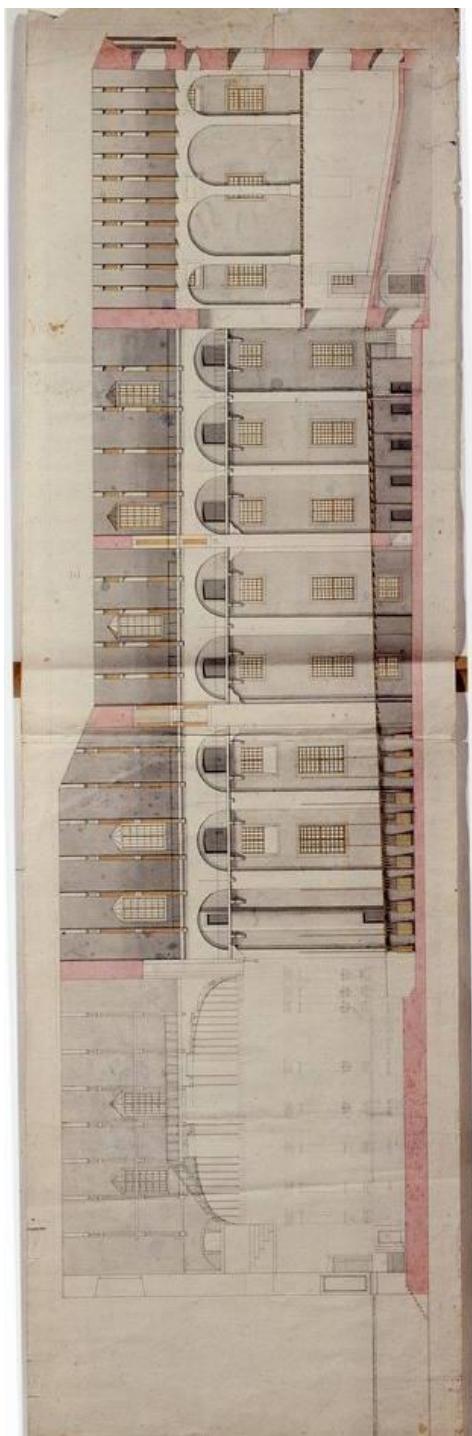


Fig. 52 – Corte do teatro de Salvaterra de Magos, que se encontra na Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga (cota 1696). Note-se a falta de pormenores relativamente à ligação entre a zona do foyer e a sala do teatro, que não foi finalizado, como uma zona por estudar. Os acabamentos aguarelados da sala e do palco são, basicamente, as zonas estruturais. Destaque, também, para a parte a lápis dos desenhos das colunas na sala do teatro, redesenhados por Pedro Januário (fig. 41), que mostram já uma ideia concreta de decoração para o interior do teatro, embora isso não signifique a sua realização futura. Apud. JANUÁRIO, Pedro, *op. cit.*, Vol. I, p. 297.

4. A Real Caza da Ópera: a Ópera do Tejo

A ÓPERA DO TEJO: OS FACTOS

A Real Caza da Ópera inaugurou a sua sala a 31 de Março de 1755²²⁷ com a ópera *Alessandro nell'Indie*. O libreto era de Pietro Metastásio e a música do famoso maestro napolitano, David Perez. A data escolhida visava celebrar o aniversário da rainha D. Mariana Vitória, esposa de D. José, que completava 38 anos de idade.

Foi a obra mais famosa de Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena, que foi o responsável não só pelo seu risco e construção, mas também pelos cenários lá apresentados, como o era de todos os teatros régios nesta altura, até ao seu falecimento, em 1760. Assim que o arquitecto italiano chegou a Lisboa foi-lhe encomendado, desde cedo, os desenhos para o teatro, os quais foram do agrado de D. José, que não lhes fez o menor reparo. Os desenhos foram feitos tendo em mente algo grandioso, digno de um *Princeps*²²⁸. É pelo menos isso o que poderemos apreender do que é dito pelo próprio Sicinio Bibiena numa carta ao seu antigo patrono, o Conde Malvasia:

Il primo ordine datomi in fretta in fretta e apena sbarcato fu di fare il disegno del Teatro grande e stabile; lo feci con un'Idea che si adattasse per un Principe e non comune e venale; tutto ha incontrato il genio delle LL.MM. e di chiunque lo ha esaminato, e si esiguirà senza la minima alterazione. Hora si fabbrica nell'ossatura ma essendo la fabbrica grande, e gl'imbarazzi non pochi dubbito che non sia per essere in ordine così presto e

²²⁷ Embora alguma historiografia tenha veiculado o dia 2 de Abril como sendo o dia da estreia, contrariando toda a documentação coeva. Cfr. SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *Teatro de outros tempos: elementos para a história do teatro português*, Lisboa, 1933 p.290; FRANÇA, José-Augusto, *A Reconstrução de Lisboa e Arquitectura Pombalina*, Lisboa, 1978, p.55; Maria Alice BEAUMONT, "Apresentação e introdução", *In Desenhos dos Gali Bibiena: arquitectura e cenografia*, Instituto Português do Património Cultural; Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1987, p.24; CARNEIRO, Luís Soares, *Teatros portugueses de raiz italiana*, Tese de doutoramento apresentada na Universidade do Porto, Departamento de Arquitectura, 2002, p.46; RAGGI, Giuseppina, *Architetture dell'Inganno: Il lungo cammino dell'Illusione. L'influenza emiliana nella pittura di quadratura luso-brasiliiana del secolo XVIII*, Tese de doutoramento apresentada na Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História de Arte, 2004, Vol.1, p.184; GAGO DA CÂMARA, Maria Alexandra; ANASTÁCIO, Vanda, *O Teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*, Museu Nacional do teatro, Lisboa, 2004, p.80, entre outros.

²²⁸ Para esclarecimento deste conceito no contexto da época, recomenda-se o que diz MARAVALL, José António, *Regimes, politics, and markets: democratization and economic change in Southern and Eastern Europe*, (trad. Justin Byrne), Oxford, University Press, 1997, pp. 200-237; Idem, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1984, 2^a ed., pp. 167-200; Idem, *Estado moderno y mentalidad social : siglos XV-XVII*, Madrid, Alianza, cop. 1986, II. Vol., pp. 145-167; ou as obras de COSTA, Fernando Marques da; DOMINGUES, Francisco Contente e MONTEIRO, Nuno Gonçalo, *Do Antigo Regime ao Liberalismo, 1750-1850*, Lisboa, Vega, D.L. 1989; MONTEIRO, Nuno Gonçalo, "Casa e linhagem : O vocabulário aristocrático em Portugal nos séculos XVII e XVIII", in *Separata Penélope 12*, s.l, s.n., 1993, p. 43-63.

*dentro il termine della mia convenzione; Il Teatro col scenario intiero che feci subito in un salone del Palazzo Reale ebbe grazie a Dio l'universale approvazione.*²²⁹

Segundo o que o Núncio Apostólico Filippo Acciauoli, enviado da Santa Sé e presente em Lisboa na altura destes acontecimentos, descreve nas suas cartas, o intenso labor de Bibiena em erguer e decorar o grande teatro régio mantinha-se de dia e de noite, sem parar, de forma a ser inaugurado no aniversário da Rainha. As visitas do rei (e da restante família real) ao local para ver os trabalhos eram frequentes, como poderá ele ainda atestar, o que demonstra claramente o empenho de D. José em erguer este teatro e a importância que lhe dava:

*(...) Il Re si è portato più volte nella settimana a sentire le pruove dell'Opera, e veder quelle degli abbattimenti, et altre decorazioni del nuovo Teatro, nel quale si lavora giorno e notte, perché sia in istato di aprirsi la sera della seconda festa di pasqua, nella quaule cade in quest'anno il giorno natalizio della Regina. (...)*²³⁰

*(...) Si continua dall'Architetto Bibiena Bolognese il lavoro del nuovo Teatro magnifico, che deve esser finito per la seconda festa di pasqua, con innemurevoli quantità di artisti, che senza interrompimento vi travagliano notte, e giorno, e nella scorsa settimana si portò il Re a vederlo, e se ne mostrò molto soddisfatto. (...)*²³¹

*(...) La M.S. è stata più volte in questa scorsa settimana a sentire le pruove dell'Opera, e Domenica vi fu ancor la Regina colle Principesse figlie, e gl'Infanti D. Pietro, e D. Antonio: e quantunque due de ballerini primari sieno gravemente infermi, si supplirà in forma che non ne apparirà, per quanto dicono, la mancanza.*²³²

*Il Re e la Regina anno continuato fino al mercoledì santo ad assistere alle pruove dell'Opera, balli e decorazioni: in detto giorno di mercordì cominciarono ad assistere agli uffizi e Funzioni della passione (...)*²³³

²²⁹ Malalbergo (Ferrara – Italia), Archivio Malvasia, Carteggio 33, 1751, c.s.n., data de 22 novembro 1752. Agradecemos a gentileza da transcrição do documento completo cedida por Giuseppina Raggi.

²³⁰ Carta de 18 de Março de 1755, c. 80, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

²³¹ Carta de 24 de Março de 1755, c. 66 v, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

²³² Carta de 25 de Março de 1755, c. 90, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

²³³ Primeira parte da carta de 1 de Abril de 1755, c. 100, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

Enquanto o rei acompanhava amiúde todos os pormenores da ópera, desde os fatos às decorações, os cantores treinavam em casa de Caffarello que, rival de Giziello, não aceitava dividir o palco com este:

Il Re fu domenica al nuovo teatro, ove alla sua presenza furono pruovate le comparse, e abbattimenti per l'Opera da recitarvisi a Pasqua, e essendo le prime ripiene di cavalli, e la M.S. restò soddisfatta del regolamento tenutosi per addestrarli. (...)

*Ieri si cominciarono le pruove dell'Opera in casa del musico Cafarriello, che canterà ora a Pasqua, e Giziello a giungo, avendo convenuto la Maestà Sua, che non cantino ma insieme in un'Opera.*²³⁴

Em relação à maquinaria teatral, cujos efeitos espectaculares complementavam a riqueza e monumentalidade dos cenários, Bibiena era ajudado por um seu conterrâneo, Petronio Mazzoni, o maquinista²³⁵ que tem sido mencionado ao longo deste trabalho e que foi a grande referência da maquinaria teatral em Portugal ao longo da segunda metade do século XVIII. Quanto à ficha técnica²³⁶, destacamos dois dos maiores cantores da época²³⁷. No papel principal, como *Alessandro*, brilhou Anton Raaff. A outra personagem igualmente importante, o seu rival *Poro* (rivalidade essa mantida dentro e fora do palco²³⁸), era interpretada pelo famoso Caffarello (Gaetano Majorana).

²³⁴ Carta de 11 de Março de 1755, c. 73, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

²³⁵ Apelidado em italiano como “tramoísta”, por ser o responsável pela idealização, manuseamento e colocação das tramóias (máquinas) teatrais, não existe correspondência em português setecentista. O termo no nosso vocabulário mais aproximado é “maquinista”, pois trabalhava com as máquinas teatrais. “Tramôya”, em Português setecentista – tendo como referência BLUTEAU, Rafael, *Vocabulário Portuguez e Latino*, Tomo VIII, Lisboa, 1721, p. 238, quer dizer “Ardil, Trapaça, Trama”. Poderá, eventualmente, haver uma ligação entre trama (“traçar fios”) e tramóias. Porém, o termo mais correcto a aplicar em Português é maquinista. Além disso, há que ter em conta o contexto intelectual e filosófico que estas máquinas adquirem no século XVIII, nos primórdios da era industrial, em que, mais do que no campo artístico, estes conhecimentos eram vistos como do foro científico, como a tratadística, desde o século XVII, poderá confirmar. Ver “Maquina”, BLUTEAU, Raphael, *Op. Cit.*, Lisboa, 1741, Tomo V, p. 314.

²³⁶ A restante equipa era formada por Giovanni Simone Ciucci, no papel de *Gandarte*; Giuseppe Morelli, como *Timagene*; Domenico Luciani e Giuseppe Gallieni nos papéis femininos de *Cleofide* e *Erisseña*, respectivamente, e por fim, Carlo Reyna (que viria a revelar-se um dos maiores castrati da época, em início de carreira), no de *Glória*, todos eles virtuosos da famosa Capela Real. Quanto aos bailarinos, a equipa foi coreografada por Andrea Alberti, conhecido como *O Tedeschino*, para além de ser o bailarino principal, seguido de Andrea Marchi (*il Morino*), Pietro Alouard, Vincenzo Magnani, Pietro Bernardo Michel, Giovanni Battista Grazioli (*il Schizza*), Lodovico Ronzio, os irmãos Domenico e Giuseppe Belluzzi, Giuseppe Salamoni, Giovanni Neri e Filippo Vicedomini. Alguns destes bailarinos acabaram por se apresentar em muitas mais óperas régias, tanto no reinado de D. José, como no de D. Maria I, fazendo parte de uma equipa permanente de artistas ligados aos teatros régios. O guarda-roupa esteve a cargo de Antonio Bassi. Quanto ao responsável pelas cenas de luta, este foi Alessandro Pizzi, também mestre de equitação, que chegou a comandar o cavalo de Alessandro, Bucephalus, em pleno palco, como se relatou à época.

²³⁷ BARBIER, Patrick, *The World of the Castratti: The History of an Extraordinary Operatic Phenomenon*, Souvenir Press, 1998, pp. 30 e ss.

²³⁸ BARBIER, Idem, pp. 35 e ss.

Pedro Januário, no seu estudo sobre este teatro real, ao analisar a documentação conhecida, conseguiu delimitar a cronologia das obras²³⁹. Estas não estavam finalizadas quando se deu o terramoto do dia 1 de Novembro de 1755. Por este estudo sabe-se que as obras de alvenaria tiveram início em finais de Junho de 1752. À data da inauguração do teatro, obviamente estavam finalizadas; porém, alguma da sua decoração, designadamente o douramento da talha, ainda não estava concluída quando o teatro sofreu com o cataclismo.

OS TESTEMUNHOS

A estreia da Ópera do Tejo ficou registada em alguns testemunhos da época. O primeiro que iremos ver é pertencente a Gerard de Visme, um inglês residente em Lisboa, pela pena de Charles A. Burney. Destaque-se a passagem que aborda a falange macedónica em que o mestre de equitação real montava o cavalo principal (Bucéfalo, o cavalo de Alexandre), que “marchava” ao som da música, o que o levou a dizer que as apresentações neste teatro eram espectáculos de categoria superior aos que Farinelli organizava em Madrid.

*(...) a troop of horse appeared on the stage, with a macedonian phalanx. One of the King's riding-masters rode Bucephalus, to a march which Perez composed in the Manege, to the grand pas of a beautiful horse; the whole far exceeding all that Farinelli had attempted to introduce in a grand theatre under his direction in Madrid.*²⁴⁰

Na descrição que Charles Burney transcreveu do relato de Gerard de Visme, as decorações (incluindo, com certeza, as cenografias) estavam para além de tudo o que se teria feito na época:

*(...) But the new theatre of his Portuguese Majesty, which was opened on the Queen's birthday, March 31st, 1755, surpassed, in magnitude and decorations, all the modern times can boast. (...)*²⁴¹

²³⁹ JANUÁRIO, Pedro M. G., *op. cit.*, Vol. I, p. 515.

²⁴⁰ BURNEY, Charles, *op. cit.*, 1789, vol. IV, p. 571. Gustavo Matos Sequeira acrescenta a informação que o jinete era Carlos António Fonseca e apareceu em palco montando o cavalo chamado Faca-Cega ou Embaixador, e que o fez com mais 25 cavaleiros (*op. cit.*, 1933, p. 290). Cf. GAGO DA CAMARA, Alexandra e ANASTÁCIO, Vanda, 2005, p. 86.

²⁴¹ BURNEY, Charles, *op. cit.*, 1789, vol. IV, p. 570.

Mas não foi só com as decorações que este viajante ficou extasiado e surpreendido; a qualidade musical, tanto dos intérpretes, como do compositor, foi digna de registo:

*(...) Besides these splendid decorations, his Portuguese Majesty had assembled together the greatest singers then existing; so that the lyric production of Perez had every advantage which a modt captivating and perfect execution could give them. (...)*²⁴²

Extremamente importante é o testemunho do Núncio Apostólico, que temos vindo a referenciar, um dos mais completos sobre a Ópera do Tejo²⁴³, e que vale a pena transcrever na íntegra, com detalhes sobre quem ocupava os camarotes principais e sobre a beleza e magnificência do teatro, das suas cenografias e dos trajes de cena:

Ieri per la nascita della Regina fu gala a corte e le MMSS ricevettero il baciamento (...) da ogni rango di Persone, cominciando da Ministri de Principi esteri con ordine, il resto in confuso: io sentendomi ieri mattina un po' meglio (...) mi volli sforzare, giacché dalla prima udienza a sette di settembre non ne aveva avuta altra (...) e dopo pranzo potetti andare all'Infante D. Emanuelle che non abita nel Palazzo Reale, e riuscitosi questo andai ancora all'Opera al nuovo Teatro che fu aperto ieri sera riuscito per la struttura di magnificenza veramente Reale con molto (c.101) onore dell'Architetto Bibbiena bolognese, che venuto apposta l'ha piantata, concertata e diretta, avendo travagliato Pittori ed altri Artisti Italiani venuti seco, grandiosa per la bella musica di David Perez Napolitano maestro di musica delle Principesse figlie del Re, per l'ottima Orchestra, e copiosa, per i Musici già ben cogniti per fama. Giziello però non cantò, ne ha parte in quest'Opera, perché Caffariello ha potuto ottenere dalla clemenza del Re di porre espressamente nell'apoca di sua condotta, che S.M. non possa obbligarlo di cantare ne in Camera, ne in Teatro unitamente con Giziello, per gli abiti magnifici, comparse ricchissime, e copiosissime, Balli, e decorazioni superbe, tutto insieme compone una Festa delle più compite in ogni genere, che possa darsi. Il Teatro è nel Palazzo Reale: Le M.M. S.S. colle figlie e gli infanti àrno un Palco, che piglia tutto il mezzo, e ove ne sono altri lateralmente in numero di quattro per parte: il primo è stato da S.M. assegnato a i tre fratelli ultimamente, come avvisai, riconosciuti per legittimi, il secondo per il Sig. Card.le Patriarca, che per le suddette ragioni di sua salute non intervenne, il terzo per i Ministri de Principi, che àrno rango d'Ambasciatore: tra questi (c.101v) il Maggiordomo Maggiore M.se di Gouvea con suo Biglietto d'ordine Reale

²⁴² BURNEY, Charles, *op. cit*, 1789, vol. IV, p. 571.

²⁴³ Carta de 1 de Abril de 1755, c. 100v e c. 101, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

mi avvisò, che era il primo luogo per me, come fece con gli altri Ambasciatori; e Ministri di secondo rango, a quali fu assegnato un Palco al terz'ordine; il quarto per le mogli de primi Signori della Corte, le quali non istanno a Palazzo, il quinto per i tre Segretari di Stato, il sesto per altri Ministri primari di S. M.; e gli altri due che restano su le scene, son chiusi per servizio del Re, che alle volte goda di sentire qualche aria più da vicino; Io, trattandosi di Teatro del Re in Palazzo, e di Opera colla presenza delle M.M.L.L: e di tutta la Corte, e coll'avviso per parte di S.M., credetti di non dovermi dispensare dal comparirci cogli altri, ma per la mia non ancor finita indisposizione terminato il primo atto mi ritirai alla mia casa: Stetti col S.r Ambasc.re di Francia, giacché non intervenne il S.r Ambasc. di Spagna per la solita antica differenza di questi due Ministri per il primo luogo, che uno non deve cedere all'Altro; non so poi, se si accorderanno di andare una volta per uno, ma non lo credo, perché essendo stato il primo il S.r Ambasc.re di Francia, parrebbe l'altro avesse nel mezzo termine ceduto, quando non fusse quello di Spagna ammesso nel Palchetto Regio, come Ambasc.re di Famiglia dichiarato dalla M.S. (...)

Contudo, uma das exposições mais importantes deste teatro real e que nos dá pormenores decorativos do teatro como nenhuma outra é a de Chevalier des Courtils, que presenciou a récita de *La Clemenza di Tito* pelo onomástico de D. Pedro e também no dia 5 de Julho²⁴⁴. Para além de fazer referência à beleza e magnificência do teatro:

*Le roi entretient un ópera italien qui lui coûte deux milions par an. C'est un spectacle de toute beauté et de la plus grande magnificence.*²⁴⁵

Dá-nos detalhes da sua morfologia interna, com os quatro níveis de camarotes, o facto de ter uma forma octogonal (ilusão de óptica fornecida pela decoração da sala?) e acusando-o de ser desproporcional.

O camarote real situava-se ao fundo do teatro, de frente para o palco, ornado com colunas de mármore, revestidas de frisos de bronze dourado. O rei tinha ainda dois outros camarotes, apenas para si, que ladeavam o palco, decorados no mesmo género.

²⁴⁴ A notícia da presença dos militares franceses é notada pela Gazeta de Lisboa (nº 27, 3 de Julho de 1755, p. 131 e nº 28, 10 de Julho de 1755, p. 140) e pelo Núncio Apostólico (Carta de 8 de Julho de 1755, c. 373 e c. 374, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110).

²⁴⁵ COURTILS, Chevalier Charles-Christians des, “Description de Lisbonne: extradite de la champagne des vaisseaux du roy en 1755” in BOURDON, Albert-Alian (ed.), *Bulletin des Études Portugaises*, Tomo XXVI, Lisboa, Instituto Francês de Portugal, pp. 162.

Os demais camarotes eram revestidos de baluastradas douradas em igual estilo que as outras, porém as da segunda e terceira ordem de camarotes eram abertas e douradas:

Magnifiquement d'un or brillant qui imite le diamante par le feu qu'il jette. La richesse, la délicatesse et le bon goût se disputent à l'envie. Le théâtre est superbe. Il a cent quatre vingts pieds de long sur soixante de large.

*Le parterre occupe toute la longueur de la salle.*²⁴⁶

A sala não era, contudo, suficientemente grande em relação ao teatro, e ainda as colunas que sustentavam os camarotes terminavam em figuras de atlantes exageradamente grandes para a composição e proporção da sala, segundo a impressão do oficial francês. E, apesar de mencionar apenas três camarotes em cada ordem, não contou com aqueles que ladeavam o do rei, que perfaziam quatro por ordem, como nos descreve o núncio e temos, para comprovar, o desenho que encontramos no Arquivo Nacional da Torre do Tombo com a distribuição dos lugares (fig. 130).

De qualquer forma, na visão de Chevalier des Courtils, era a de um teatro demasiado grande para ser um teatro particular e pequeno demais para ser um teatro público, devendo ser três vezes maior do que, na realidade, era.²⁴⁷ Mas apesar destes defeitos,

(...) on ne peut nier qu'on ne soit frappé, en entrant dans cette salle, par l'or et la magnificence qui éclate et reluit de tous côtés.

A ópera durava cerca de cinco horas e meia²⁴⁸, à qual o Rei e toda a Família Real assistiam com um verdadeiro deleite e atenção²⁴⁹, fruindo da música e do espaço envolvente. Quem não faltava às récitas de *Alessandro* desde a sua estreia eram os filhos ilegítimos de D. João V, conhecidos como os Meninos da Palhavã, reconhecidos que foram por D. José como seus

²⁴⁶ COURTILS, Chevalier Charles-Christians des, “Description de Lisbonne: extradite de la champagne des vaisseaux du roy en 1755” in BOURDON, Albert-Alian (ed.), *Bulletin des Études Portugaises*, Tomo XXVI, Lisboa, Instituto Francês de Portugal, pp. 163.

²⁴⁷ COURTILS, Chevalier Charles-Christians des, “Description de Lisbonne: extradite de la champagne des vaisseaux du roy en 1755” in BOURDON, Albert-Alian (ed.), *Bulletin des Études Portugaises*, Tomo XXVI, Lisboa, Instituto Francês de Portugal, pp. 163.

²⁴⁸ Carta de 8 de Abril de 1755, c. 106, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110: “(...) che l’Opera, la quale non dura meno di cinque ore e mezzo(...”).

²⁴⁹ Carta de 8 de Abril de 1755, c. 106, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110: “(...)Il Re, Regina, tutte quattro le Principesse, ed i tre Infanti, oltre i legittimi sono intervenuti sempre, e stati senza muoversi mai con indicibile attenzione.”.

irmãos²⁵⁰ e que, naturalmente, viam nessa distinção feita pelo rei, seu irmão, uma afirmação social que não poderiam deixar de aproveitar:

(...) *Fin' ora non solo non ha nominati questo Re i tre fratelli legittimi (...) ma per quanto si penetra neppur se ne parla in corte, e questi poco più si vedono in città, che le due sere all'Opera, alla quale non sono mai mancati, arrivando sempre facendo la Corte alle M.M.L.L., e così partendone finita l'opera (...)*

O facto de estarem em um camarote de destaque era também uma declaração política sem precedentes e uma confirmação do seu estatuto, o que não deixou indiferente o Cardeal Patriarca, como iremos verificar quando tratarmos especificamente sobre a questão dos camarotes da ópera.

AS ÓPERAS APRESENTADAS

A sua utilização como espaço teatral foi de curta duração: apenas 7 meses (entre 31 de Março a 1 de Novembro de 1755, ou seja, 215 dias). Mas durante esse período subiram ao palco duas grandes óperas: para além da mencionada na inauguração, ainda foi apresentada *La Clemenza de Tito*²⁵¹, pelo aniversário do rei D. José, a 6 de Junho, e estava em preparação a ópera *Antígonos*, a estrear a 4 de Novembro²⁵². A ópera *Artaserse* terá sido projectada, conforme a sua partitura existente na Biblioteca Nacional de Portugal²⁵³ sugere,

²⁵⁰ Carta de 13 de Maio de 1755, c. 150, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

²⁵¹ Musicada, tal como *Antígonos*, por Antonio Mazzoni, com libreto de Metastasio. Ficha técnica de *La Clemenza de Tito*: Intérpretes de papéis masculinos – Anton Raaff (substituído por Babbi a partir de 29 de Junho, segundo as missivas do Núncio), como *Tito Vespasiano*; Gizziello (Giovacchino Conti, substituído por Caffarello a partir de 29 de Junho) como *Sesto*; Giacomo Veroli como *Annio* e Giovanni Marchetti como *Publio*, todos, à exceção do primeiro, virtuosos da Capela Real. Os papéis femininos estiveram a cargo de: Giuseppe Gallieni no papel de *Servilia* e Domenico Luciani no de *Vitellia*, também integrados no elenco de virtuosos da Capela Real. Os bailarinos foram coreografados em ambas as óperas por Andrea Alberti, compondo a trupe de dançarinos o próprio coreógrafo, como era habitual, acrescentando Pietro Michel, Andrea Marchi, Vincenzo Magnani, Pietro Alouard, Lodovico Ronzio, Domenico e Giuseppe Belluzzi (estes foram os únicos a não integrar a ficha técnica de *Antígonos*), Giovanni Neri, Giuseppe Salomoni, Carlo Vitalba, Domenico Alessi, Filippo Vicedomini e Giovanni Battista Grazioli. Ambas as óperas tiveram o guarda-roupa dos cantores e dançarinos sob a responsabilidade de Antonio Bassi e os cenários e maquinaria teatral a cargo de Giovanni Carlo Bibiena e Petronio Mazzoni. As cenografias das primeiras duas óperas apresentadas neste teatro são conhecidas, pois foram publicadas no interior dos próprios libretos, o que já não aconteceu com *Antígonos* e, que se saiba, com *Artaserse*.

²⁵² Apesar de a historiografia habitual atribuir a data de 16 de Outubro, na realidade, ela não foi estreada, apenas ensaiada na Ópera do Tejo. Ver os pormenores de seguida, quando se tratar da referida ópera *Antígonos*.

²⁵³ A partitura foi descoberta e transcrita por Nicholas Macnair quando fazia a sua investigação no âmbito da reconstituição musical de *Antígonos* para o CCB (estreada a 21 de Janeiro de 2011). MACNAIR; Nicholas, “O ressurgimento de Antígonos” in *Antígonos*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, Ministério da Cultura, Divino Sospiro, 2010; referenciada também por JANUÁRIO, Pedro M. G., *op. cit.*, Vol I, p. 586.

musicada por David Perez, mas até hoje não foi encontrado nenhum libreto correspondente que possa comprovar isso. Levantamos a hipótese que poderá ter estado em preparação para o aniversário da Princesa do Brasil, a 17 de Dezembro, (não tendo ainda tempo para a feitura do libreto) visto perfazer o tempo de mês e meio de apresentação de *Antígono*, caso fosse estreada da 4 de Novembro, o que se enquadra com a calendarização regular de preparação das óperas neste teatro. Mas é apenas uma conjectura.

A Ópera do Tejo presenciou, no mínimo, trinta e seis récitas de ambas as óperas *Alessandro* e *La Clemenza*.

Alessandro nell'Indie

É afirmado habitualmente que as récitas eram às Segundas e Quintas-feiras²⁵⁴ mas, após a leitura das cartas do Núncio Apostólico sobre o período entre Abril e Outubro, e cruzando as informações com as epístolas do Embaixador de Espanha, poderemos perceber que estas variavam consoante alguns momentos e algumas das óperas. Na realidade, as récitas apresentadas eram aos Domingos e Quartas-feiras, por ordem expressa do rei, salvo os dias em que, por razões que vamos especificar ao longo do trabalho, eram adiadas ou antecipadas.

As óperas eram preparadas com a antecedência de cerca de dois meses e teriam um período de pelo menos quinze dias de provas. Mal estreara *Alessandro*, já se sabia quando seria a estreia seguinte, como poderemos perceber pela missiva do embaixador da Santa Sé em Portugal:

*Ha stabiliti S.M. per le recite i giorni di Domenica e Mercoledì, e durerà con tal metodo l'Opera per tutto il mese di (c. 106) Maggio prossimo venturo. Il di sei di giugno per la nascita del Re ne anderà su la scena un'altra, nella quale canterà Giziello, e non Caffariello (...)*²⁵⁵

²⁵⁴ Cfr. *Breve compendio de la innumerables lamentables ruínas, y lastimos estragos, que a la violencia, y conjuración de todos quatro Elementos, experimentó la Gran Ciudad, y Corte de Lisboa, el dia primeiro de Noviembre de este año de 1755*, Barcelona, Imprensa de Teresa Piterrer Viúva, p. 57. Aqui faz-se referência à quantia que o rei D. José dispendia em cada récita, de 10 mil cruzados. Apesar de no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em vários fundos, mas com destaque para o fundo da Casa Real, encontrarem-se vários recibos com os gastos nas óperas – desde honorários dos artistas até o material para muitas das récitas – não existe um conjunto de todas as despesas para esta época, não sendo por isso, possível, confirmar com segurança esta informação. Seria importante a realização de um estudo económico com as fontes que ainda subsistem, e que está para além do âmbito deste trabalho.

²⁵⁵ Carta de 8 de Abril de 1755, c. 105 (v.) e c. 106, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

Apesar de não haver menção do número de récitas das óperas na *Gazeta de Lisboa*, nem há, que se conheça, um registo exaustivo das mesmas, através das cartas do Núncio conseguimos apurar que a ópera que estreou o Real Teatro, *Alessandro nell'Indie*, teve um total de catorze récitas, embora estivessem agendadas dezanove. Habitualmente às Quartas e Domingos como vimos, devido a uma festividade religiosa a récita do dia 7 de Maio passou para o dia seguinte, Quinta-feira dia 8²⁵⁶, tendo sido canceladas duas apresentações (dias 21 e 25 de Maio) por Caffarello ter ficado adoentado comgota, febre e dores de peito²⁵⁷:

(...) *dell'Opera, la quale in questa settimana per rispetto alla vigilia della festa dell'ascensione fu trasportata dal mercoledì al giovedì (...)*²⁵⁸

E, mais uma vez, o pormenor de as provas da ópera seguinte já estarem a decorrer um mês antes:

Ec.mo

*Nella passata settimana non si è ne soliti giorni di mercoledì e domenica avuta l'Opera per essere stato incomodato di mal di gola e di petto con leggera febbre il Musico Caffarello, che ora mi si dice star meglio a segno che potrà cantare domani, che farà l'ultima recita della presente Opera, essendo già da alcuni giorni che sono cominciate le pruove dell'altra, che deve mettersi in scena il 6 del prossimo venturo mese di giugno, che è il natalizio della Maestà del Re Fedelissimo(...)*²⁵⁹

No dia de Pentecostes também não houve récita²⁶⁰ e, mesmo depois da recuperação do famoso castrato, a última apresentação, que seria a 27 de Maio, foi cancelada, devido aos preparativos finais para *La Clemenza di Tito*, a estrear no aniversário do rei²⁶¹.

(...) *mercoledì con tutta la Real famiglia fu al solito all'Opera che domenica non ci fu per riverenza al giorno solenne della Pentecoste, nel quale la mattina passò con la Regina in devozione nel ricevere il S.mo Sagramento dell'Eucaristia (...)*²⁶²

²⁵⁶ Carta de 13 de Maio de 1755, c. 148, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

²⁵⁷ Carta de 27 de Maio de 1755, c. 161, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

²⁵⁸ Ver nota256.

²⁵⁹ Ver nota257.

²⁶⁰ Carta de 20 de Maio de 1755, c. 157, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

²⁶¹ Carta de 3 de Junho de 1755, c. 314, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

²⁶² Ver nota260.

(...) *In questa settimana non si è fatta alcuna recita dell'Opera non ostante che il Musico Caffarello sia guarito della sofferta avvisata indisposizione perché si è dovuto dahli operaij travagliare al Teatro per accomodarlo, e prepararlo per la nuova Opera che deve andare in scena venerdì prossimo 6 del currente giorno natalizio della maestà del Re, il quaule con tutta la Real famiglia si è divertito la sera alle pruove dell'Opera suddetta (...)*²⁶³

No entanto, August Hervey afirma ter assistido a *Alessandro* no dia 27 de Maio, sendo o teatro o mais magnificente que alguma vez vira e que tudo nele era “real”:

(...) *The next day I received a letter from the Secretary of the State enclosing me a ticket for the King's opera, which is the most magnificente theatre I ever saw, and everything in it truly royal; Alaxandre nell' Indie, Caffarelli di Porus. (...)*²⁶⁴

Dado que o seu relato foi feito *a posteriori*, deixamos em aberto a questão de ter havido, ou não, a dita récita, podendo se ter dado o caso de confusão de datas por parte de Hervey, já que os relatos do núncio são periódicos e pormenorizados.

A ópera seguinte manteve, portanto, nas três semanas anteriores à sua estreia, o teatro completamente ao seu dispor, já que *Alessandro* teve, segundo se poderá apurar pelas cartas do núncio, a sua última apresentação no dia 14 de Maio de 1755. Contudo, esta ópera foi reposta no dia 13 de Junho, em honra a um dos tios do rei, o Infante D. António (1695-1757) por ser o seu dia onomástico, como nos relata a mesma fonte:

(...) *per venerdì futuro per il nome dell'Infante D. Antonio il Re ha ordinato, che si rimetta in scena la prima Opera dell'Alessandro, che si ripeterà fin tanto, che il Maestro di Cappella abbia mutate tutte l'arie, che avea il Giziello nella nuova Opera, e adattatele alla voce di Caffarello, e intanto giunse ieri da Napoli il tenore babbi, che il Re ha fatto venire con grossso assegnamento. (...)*²⁶⁵

Esse interregno não deixa de ser interessante, já que repõe *Alessandro*, não só em honra ao tio de D. José e de D. Pedro, mas também para evitar ficar sem os divertimentos da Ópera, devido à substituição dos dois cantores principais, Giziello e Raaff, por Caffarello e Babbi,

²⁶³ Ver nota261.

²⁶⁴ HERVEY, August John, *Augustus John Hervey's jornal: being the intimate account of the life of a captain in the Royal Navy ashore and afloat: 1746-1759*, Londres, William Kimber, 1953, p. 179.

²⁶⁵ Carta de 10 de Junho de 1755, c. 328, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

que ainda estudavam os papéis:

(...) *Venerdì festivo di S. Antonio per il nome dell'infante primo zio della M.S. fu la sera la corte all'Opera ma fu rimessa in scena la prima dell'Alessandro per l'indisposizione e licenza di Giziello, che non canterà più, e partirà già da S.M. licenziato, e ora studia la di lui parte dell'Opera della Clemenza di Tito Caffarello, e il tenore Babbi, partendo ancora, per aver finito il tempo, il tenore Raaff tedesco, farà la parte di Tito, che tornerà in scena la sera di S. Pietro per il nome dell'Infante fratello di S.M. (...)*²⁶⁶

A *Clemenza* voltaria a ser reposta no onomástico do infante D. Pedro, a 29 de Junho, já com o novo elenco. Não sabemos, no entanto, se a reposição de *Alessandro* teve continuidade até esse dia ou se terá sido uma ocasião única.

Para essa récita foram convidados os oficiais da Marinha Francesa, onde estava incluído Chevalier des Courtils, que forneceu algumas das melhores descrições da Ópera do Tejo. Vejamos, então, como se processou a preparação para a segunda ópera a estrear na Real Caza da Ópera de Lisboa.

La Clemenza di Tito

Ainda seguindo as afirmações do Núncio Acciauoli, podemos ter uma ideia do acompanhamento feito por D. José dos preparativos para a ópera a estrear no seu aniversário. Desde os cantores:

Il Re con tutta la Real famiglia intervenne al solito Mercoledì che domenica all'Opera.

*Giunto un nuovo Musico domenica sera, lunedì la Maestà Sua l'ammesse all'Udienza e chiamati altri musici volle subito sentirlo cantare, ma questi reciterà l'Opera del prossimo mese, e rappresenterà una delle ultime parti: intanto con piacere della M.S. se è avuto riscontro che sia partito da Napoli a questa volta il celebre tenore Babbi(...)*²⁶⁷

²⁶⁶ Carta de 17 de Junho de 1755, c. 343, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Seqr. Stato, Portogallo, 110.

²⁶⁷ Carta de 6 de Maio de 1755, c. 104, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Seqr. Stato, Portogallo, 110.

Até às árias, que foram reescritas para Caffarello e Babbi:

*Si sono cominciate le pruove dell'Opera della Clemenza di tito andata in scena, come avvisai, la sera del 6 del corrente natalizio del Re: le pruove però si fanno perchè sono mutate le parti principali che erano per Giziello, e per il tenore Raaff, e adattate ora con nuove arie a Caffarello e al tenore Babbi, che subentrano a suddetti i quali partono per aver terminato il tempo stabilito dalle rispettive apoche, avendo la M.S. oltre il pagamento del promesso nell'apoca inviato al detto Raaff in dono una tabacchiera d'oro, un brillante di valore e una libbra e più di oro grezzo, come si cava dalla terra nelle reali mine del Brasile. Domenica prossima futura adunque per la festività di S. Pietro andrà in scena di nuovo con le riferite mutazioni la detta Opera della Clemenza di Tito, e intanto si dispongono le cose necessarie per la solita villeggiatura di belem, che tutta la corte comincierà prima che finisca il mese corrente (...)*²⁶⁸

Tendo sido efectuado o ensaio geral no dia 3 de Junho, Terça-feira, ao que assistiu toda a Família Real, tanto à parte musical, como aos sucessivos bailados:

*(...) Martedì della scorsa settimana assistè la M.S. con tutta la real Famiglia nel Teatro all'ultima pruova fattasi della nuova Opera, e Balli e restò soddisfatta (...) Venerdì poi giorno natalizio della M.S. Fed.ma ella ricevè in pubblico le congratulazioni (...)*²⁶⁹

A estreia lá chegou no dia 6 de Junho, aniversário do rei, com a presença do compositor Antonio Mazzoni, que veio de propósito a Lisboa para o efeito, tendo sido tudo “bello e magnifico”:

*(...) La sera poi andò in scena la seconda Opera intitolata la Clemenza di tito dell'Abbate Metastasio colla musica di Antonio Mazzoni Bolognese venuto ultimamente d'Italia a tale effetto, e riuscì in tutto assai bello e magnifico; il Musico Giziello poco però potè cantare essendosi trovato con gran male alla gola, per il che andò il giorno seguente a scusarsi dal Re, e domandargli licenza di tornare in Italia giacché avendo di continuo tal incomodo la attribuisce all'aria di questa città. Il Re gliel'accordò, onde si crede partirà (...)*²⁷⁰

²⁶⁸ Carta de 24 de Junho de 1755, c. 353, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Seqr. Stato, Portogallo, 110.

²⁶⁹ Carta de 10 de Junho de 1755, c. 328, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Seqr. Stato, Portogallo, 110.

²⁷⁰ Carta de 10 de Junho de 1755, c. 328, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Seqr. Stato, Portogallo, 110.

Também os cenários da ópera foram admirados como sendo muito belos e ultrapassando tudo o que August Hervey, capitão da Marinha inglesa, havia visto até então, e onde testemunha a troca de olhares cumplices entre o rei e a Marquesinha de Távora:

*I dined with Don João and was at the opera at Court at night: it was La Clemenza di Tito, Here I perceived the Marquesa de Tavora was very well to the King; they did nothing but eyed each other as much as they dared in the Queen's presence. The scenery of this opera surpasses anything I had ever seen of the kind.*²⁷¹

Mas Giziello continuava persistentemente doente degota, não podendo mais cantar e desculpando-se, a 7 de Junho, junto do rei, precipitando o seu retorno a Itália, ainda que o seu contrato estivesse a chegar ao seu término, como aliás já foi referido.

(c. 363) *La sera [de Domingo] le MMLL vennero con tutta la Real famiglia da Belem all'OPera della Clemenza di Tito nella quale hanno mutati i due primari attori Giziello e Raaff che hanno avuto il loro (c. 362v) congedo èer essere spirato il tempo della loro convenzione, e sono entrati Caffarello e Babbi; riuscì al solito bella e magnifica per tutti i Conti e l'Udienza in platea la rese più bella perchè piena, avendo la M.tà sua mandati centocinquanta o sessanta biglietti per gli uffiziali della squadra delle navi di Francia che ebbero il loro luogo in Platea nel numero suddetto (....)*

*Molta nobiltà e molti de primari mercanti sono in questi giorni stati a bordo delle navi francesi nelle quali ha pranzato più volte il sig. Amb. di Francia (...)*²⁷²

A segunda e última ópera a ter apresentação no Real Teatro teve um interregno nas representações devido ao calendário litúrgico, terminando as récitas no dia de Santa Ana (26 de Junho) e em honra do onomástico do Infante D. Pedro (29 de Julho), para além de saber-se que teve uma repetição a 5 de Julho, estas últimas assistidas pelos oficiais franceses, como já vimos:

*(...) L'on joua la Clémence de Titus du célèbre maître Astasi [sic], le Corneille du théâtre italien. Les décorations et le spectacle en sont superbes. Le théâtre immense, orné sumptueusement, enchainait nos regards.*²⁷³

²⁷¹ HERVEY, August John, *Augustus John Hervey's jornal: being the intimate account of the life of a captain in the Royal Navy ashore and afloat: 1746-1759*, Londres, William Kimber, 1953, p. 179.

²⁷² Carta de 1de Julho de 1755, c. 362v e c. 363, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

Não sabemos se houve mais alguma récita no mês de Julho, mas a actividade na Ópera do Tejo, segundo o enviado de Roma, retomaria plenamente a partir de Outubro, nas habituais duas récitas semanais, e assim seria por diante. O Verão seria passado, como era normal, em Belém:

*La Corte resterà a Belem come il solito d'ogni anno fino all'Avvento e passerà poi fino al Carnevale a Salvaterra: l'Opera s'intermetterà fino al giorno di S. Anna e doppo sino ad ottobre, nel quale mese si ripigliano le recite due volte la settimana fino all'Avvento.*²⁷⁴

Mas não se pense que o Rei ficaria privado do seu divertimento musical: o teatro de Belém²⁷⁵ mantinha, como habitual, os divertimentos de comédia italiana, pese embora não saibamos quais, pois não chegou até aos nossos dias, que se conheça, qualquer registo destes.²⁷⁶

Se não houve mais nenhum imprevisto com as apresentações de *La Clemenza de Tito*, poderemos concluir que esta teve um total de cerca de dezasseis récitas distribuídas pelos meses de Junho a Julho e ainda entre Setembro e Outubro, pelo menos, mais cinco récitas, até à esperada apresentação de *Antígono*, a terceira ópera, e última, a ser preparada para a Ópera do Tejo.

A penúltima apresentação da *Clemenza* em Julho (Sábado, dia 26, dia de Santa Ana) teve a participação de um novo elemento, Guadagni da Lodi, embora não saibamos qual o papel desempenhado, sendo possível que substituisse Giziello, que estava de saída:

(c.397) *Le MM LL pranzarono in città e la sera stettero all'Opera della Clemenza di Tito, nella quale con molto plauso recitò per la prima volta il suddetto Musico Guadagni da Lodi, ma che non ha mai cantato in alcun Teatro d'Italia, essendo da più anni, che è stato in Francia, e in Inghilterra, et ultimamente in Spagna venuto qua per cantare nella Cappella della Patriarcale, ma qui poi fermato da S.M. per alcuni anni per il Teatro Reale, et è veramente un bravo contralto da riuscire ancor meglio per essere assai giovane (...)*²⁷⁷

²⁷³ COURTILS, Chevalier Charles-Christians des, “Description de Lisbonne: extradite de la champagne des vaisseux du roy en 1755” in BOURDON, Albert-Alian (ed.), *Bulletin des Études Portugaises*, Tomo XXVI, Lisboa, Instituto Francês de Portugal, pp. 163.

²⁷⁴ Carta de 1de Julho de 1755, c. 364, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

²⁷⁵ Ver a questão relacionada com o teatro de Belém no próximo capítulo, sobre o Teatro da Ajuda.

²⁷⁶ Cf. as cartas do núncio Filippo Acciauoli que temos vindo a mencionar, no fundo do Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

²⁷⁷ Carta de 29de Julho de 1755, c. 397, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

E, apesar de ser um veterano, Guadagni era um excelente contralto, vindo de Espanha para cantar na Patriarcal e que, a gosto de D. José, estaria ao serviço, por uns tempos, no Teatro Real.

Quando retomaram a época de ópera no Real Teatro de Lisboa, fizeram-no ainda em Setembro, dia 21, pelo aniversário da Princesa D. Maria Francisca Doroteia (1739-1771), e não em Outubro, como era expectável:

*(...) Domenica per essere il giorno natalizio della principessa D. Maria Francesca (...) la sera venne tutta la corte in città da Belem all'Opera, dopo la quale, come ho detto, tornò a Belem.*²⁷⁸

E dia 23 de Setembro, para comemorar o aniversário de D. Fernando VI, rei de Espanha e cunhado de D. José, irmão da rainha D. Mariana Victória:

*(...) Oggi ancora è gran gala in corte per la nascita che corre della M.à del Re di Spagna (...) e questa sera sarà di nuovo l'Opera colla solita assistenza di tutta la Corte.*²⁷⁹

Seguiram-se mais três récitas, de que há registo. Uma a 15 de Outubro:

*Mercoledì scorso (...) la sera vennero con tutta la Real famiglia all'Opera nel teatro nuovo del loro Palazzo di città, come fecero ancora domenica sera, tornati poi ambedue dopo l'Opera a Belem.*²⁸⁰

Outra ainda a 23 de Outubro, Quinta-feira, e não a 22, por este ser o dia de aniversário do falecido rei D. João V e D. José, em respeito ao pai, passar a récita para o dia seguinte:

*Mercoledì non fu l'Opera perché non volle S.M. nessuna pubblicità in tal giorno che era il natalizio del Re Giovanni V suo padre e la fece rimettere al giovedì, nel quale venuta la mattina di buon ora in città (...) e la sera al solito assisterono all'opera con tutta la Real famiglia e dopo tornarno tutti a Belem (...)*²⁸¹

²⁷⁸ Carta de 23 de Setembro de 1755, c. 188v, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

²⁷⁹ Carta de 23 de Setembro de 1755, c. 188v, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

²⁸⁰ Carta de 21 de Outubro de 1755, c. 215, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

²⁸¹ Carta de 28 de Outubro de 1755, c. 217, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

E, em honra da Rainha-Mãe de Espanha, D. Isabel Farnésio, a récita de Domingo foi antecipada para Sábado, dia 25 de Outubro, que foi a última récita na Real Caza da Ópera:

*Sabato, che di nuovo si rappresentò l'Opera in luogo di domenica per essere sabato il giorno natalizio della regina di Spagna Madre, per la quale fu in Corte gala ma le MMLL (...) vennero in città solamente la sera all'ora dell'opera, della quale quella è stata l'ultima recita.*²⁸²

O Real Teatro foi estreado pelo aniversário de uma rainha vinda de Espanha, D. Maria Ana Vitória. E, afinal, foi em honra a uma outra rainha de Espanha que se apresentou, pela última vez, uma ópera no palco do Real Teatro de Lisboa, conhecido na historiografia por Ópera do Tejo, com a última récita de *La Clemenza di Tito*.

Antígono

Desde a referência feita por Angela Delaforce²⁸³, afirmando que nas cartas do núncio estava aludida a data de 16 de Outubro de 1755 como a data de estreia de *Antígono*, que se tem tido esta data como verdadeira. No entanto, isso não é mencionado pelo núncio, tendo sido um engano de leitura já que, a carta em questão (c. 224v) diz algo totalmente distinto:

*Ieri il re venne in città per assistere alla pruova cogl'istrumenti fattasi in Teatro della nuova Opera dell'Antigone, che andrà in scena oggi a otto giorno festivo di S. Carlo, di cui porta il nome il Re di Napoli.*²⁸⁴

Também é referenciado, pela mesma autora, que a carta está datada de 8 de Outubro quando, na realidade, é de 28 de Outubro de 1755.

Durante esse período decorriam os ensaios para esta ópera, cuja uma das provas, a 27 desse mês, foi assistida pelo próprio rei, desconhecendo-se se houve, até ao Terramoto, mais alguma. O certo é que *Antígono* teve a sua estreia absoluta mundial em Janeiro de 2011, e não em Outubro de 1755. Por obra do destino o cataclismo que assolou Lisboa e mudou-lhe

²⁸² Carta de 28 de Outubro de 1755, c. 217, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

²⁸³ *Art and patronage in Eighteenth-Century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 284 e 285, p. 446, n. 31; BRAGA, Teófilo, *op. cit.*, Vol. 3, p. 35.

²⁸⁴ Carta de 28 de Outubro de 1755, c. 224v, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

a face para sempre foi parcialmente destruído três dias antes da sua suposta estreia, que seria a 4 de Novembro, dia de S. Carlos Borromeu, como bem refere Filippo Aucciauoli.

A ÓPERA DO TEJO APÓS O TERRAMOTO: O INÍCIO DO MITO

Apesar da exaltação feita à beleza da decoração e do trabalho arquitectónico realizado na Casa da Ópera em algumas descrições da época²⁸⁵, não chegou até nós, que seja do conhecimento público, qualquer desenho ou representação indubitável²⁸⁶ do seu interior ou, sequer, do edifício. Apenas atribuições imperfeitas e algumas contraditórias²⁸⁷. Essa lacuna também contribuiu, obviamente, para o avolumar de uma criação mítica²⁸⁸ sobre este teatro. De facto, as únicas representações indiscutíveis que identificam a Ópera do Tejo são apenas duas. A primeira é a gravura de Le Bas, realizada em 1757, que mostra o estado das ruínas do edifício após o Terramoto e que o arquitecto Sérgio Infante²⁸⁹ conseguiu provar que era fidedigna. O segundo é a sua localização em planta nos desenhos feitos para o levantamento da cidade de Lisboa, após o mesmo cataclismo, e que iremos ver no ponto seguinte. O facto de ter sido um edifício tão importante para a cidade, para a história cultural e social do país, a sua efemeridade, aliado ao horror do cataclismo, ajudou a atribuir-se-lhe uma certa aura de fatalidade, mitificando o edifício no imaginário colectivo, até aos dias de hoje.

OS DESENHOS DA ACADEMIA NACIONAL DE BELAS-ARTES

Numa sessão da Academia Nacional de Belas-Artes o então seu director, José de Figueiredo, afirmou ter descoberto 3 documentos do projecto feito por Bibiena para a Ópera do Tejo. Estávamos a 23 de Junho de 1933. Esses desenhos dizem respeito a um corte longitudinal (fig. 54), uma planta (fig. 53) e uma legenda. Esta última clarifica as zonas respeitantes aos

²⁸⁵ Como poderão atestar os vários testemunhos já aqui referenciados.

²⁸⁶ Apesar do trabalho de Pedro Januário, baseado nos motivos decorativos da planta atribuída ao teatro de Salvaterra, mas sem qualquer prova irrefutável de que se trata da decoração original. Ver JANUÁRIO, Pedro, *op.cit.*, Vol. I, pp. 726-734, ou este trabalho, cap. II dedicado ao teatro de Salvaterra de Magos.

²⁸⁷ O facto de constar que a esquina poente era a separação entre a sala e o palco, que contradiz a planta do teatro que está sob o desenho do plano da reconstrução da baixa de Lisboa.

²⁸⁸ Um desses mitos, vulgarmente repetido, é que era possível ver-se o rio Tejo no horizonte do teatro. Isso era totalmente impossível de acontecer, já que toda a maquinaria e construção cenográfica, bem como por questões técnicas e de iluminação, não permitiria ter um teatro aberto no final do palco. Além disso, isso obrigaria que a posição do teatro fosse perpendicular ao rio, quando todos os dados relacionados com o teatro, incluindo a documentação coeva, demonstram que o teatro era paralelo ao rio Tejo.

²⁸⁹ INFANTE, Sérgio, “Leitura arquitectónica da iconografia atribuída à Ópera do Tejo” in *Desenho dos Galli Bibiena: arquitectura e cenografia*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, Museu Nacional de Arte Antiga, 1987, pp. 39-43.

desenhos, mas deixa perceber que ainda faltariam mais quatro, até hoje nunca encontrados. A partir desses documentos, José de Figueiredo estabelece as dimensões do teatro, tanto a nível interno como externo, mantendo a sua localização, como era sabido, na actual rua do Arsenal.

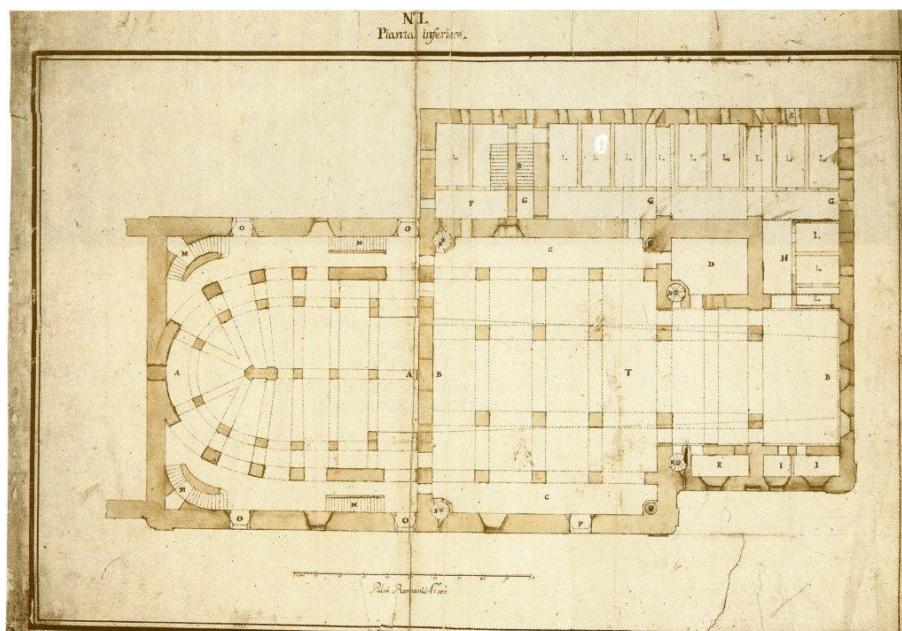


Fig. 53 – Planta descoberta por José de Figueiredo em 1933, na Biblioteca da Escola Nacional de Belas-Artes, que atribui como sendo a da Ópera do Tejo, feita por Bibiena. Chama-se a atenção para a escadaria em caracol, na parte inferior direita, que sobressai e faz uma esquina pronunciada, vista por Soares Carneiro como sendo o que poderá restar da Casa da Ópera *in situ*. Desenho sobre papel, a pena e aguado a rosa e cinzento, com caligrafia a tinta ferro gálica. Dimensões: 452x599mm. Escala gráfica «palmi romano n.º100». Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa, Reservados, pasta s.n.

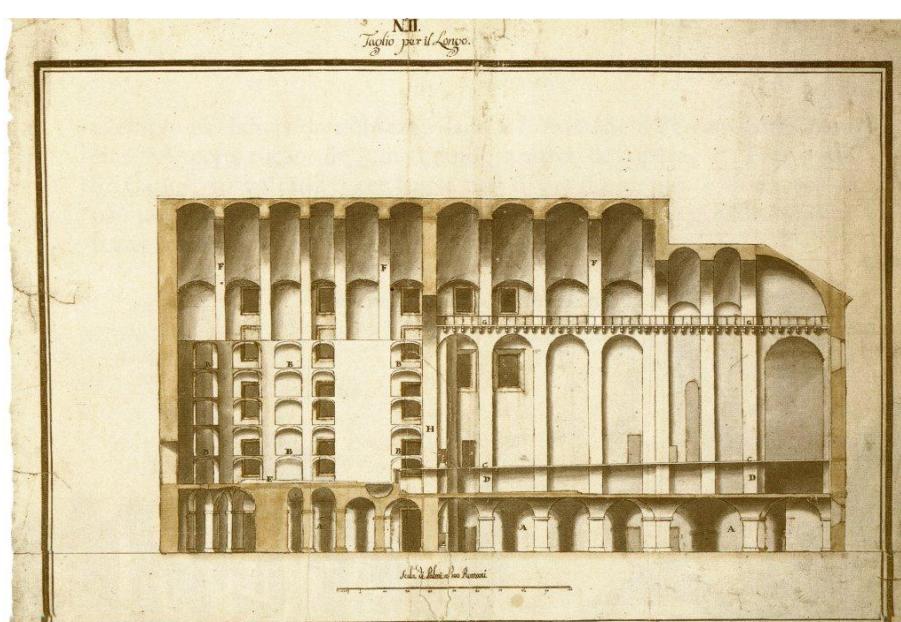


Fig. 54 – Corte longitudinal atribuído por José de Figueiredo à Ópera do Tejo. Desenho sobre papel, a pena e aguado a rosa e cinzento, com caligrafia a tintaferro gálica. Dimensões: 452x599mm. Escala gráfica «palmi romano n.º100». Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa, Reservados, pasta s.n.

Contudo, Vieira da Silva²⁹⁰ discordou de José de Figueiredo fundamentalmente por três motivos: uma descrição do teatro afirmava que o recanto que formava a fachada no exterior denunciava a estrutura interna do teatro, dividindo a plateia do palco e que no projecto encontrado por Figueiredo o arco do proscénio ficava 22m a nascente daquele recanto, não coincidindo com a descrição; as medidas da fachada norte no desenho, colocadas à escala, não correspondem àquelas que constam no Tombo de 1758²⁹¹ (a do desenho é de 67 metros, a real é de 119, 76 metros); e, em relação à sobreposição do desenho da planta do teatro e as plantas da cidade de Lisboa levantadas por ocasião do terramoto, não têm uma plena coincidência, principalmente a nível dos camarins e das zonas técnicas. Conclusão: ou os desenhos encontrados por José de Figueiredo não eram relativos à Ópera do Tejo, ou o edifício que foi erigido não cumpriu totalmente com este plano, fazendo reajustes em relação ao “plano original”, cujos desenhos finais desconhecemos.

De qualquer forma, este corte longitudinal, esta planta e a sua respectiva legenda têm sido considerados pela historiografia²⁹² referente ao teatro como sendo os verdadeiros ou, pelo menos, como base de trabalho. Até que Pedro Januário²⁹³, na sua tese de doutoramento, defende que os desenhos atribuídos por Giuseppina Raggi²⁹⁴ e Soares Carneiro²⁹⁵ como sendo os do teatro de Salvaterra de Magos estarão, no entanto, relacionados com a Ópera do Tejo.

A principal argumentação visa o corte longitudinal, por este ter 119, 68 metros e a medição de 1758 falar em 119, 76 metros.

Contudo, na zona demarcada na planta da cidade de Lisboa relativa ao edifício da Ópera do Tejo, esse comprimento é de 95, 849 metros, e não de 119, 76 metros. Esse número é obtido quando somando o comprimento da Casa da Ópera com a sua largura (23, 53 44 metros), obtendo a medida de 119, 3834 metros e que poderia ter, como acrescento, os cerca de 29 centímetros do recorte da esquina do lado Norte. Portanto, o corte longitudinal que Carneiro atribui a Salvaterra e Januário atribui à Ópera do Tejo será antes um estudo pertencente ao primeiro, e não ao segundo teatro, principalmente tendo em conta a correspondência que se vê na planta da vila ribatejana, conforme já foi demonstrado. Acrescente-se que “os

²⁹⁰ VIEIRA DA SILVA, *As muralhas da Ribeira de Lisboa*, Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1^a edição, 1941, pp. 117, 178.

²⁹¹ Este foi o levantamento oficial de toda a Baixa, realizado para a reconstrução da cidade de Lisboa.

²⁹² SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *op. cit.* pp.290 e ss; FRANÇA, José-Augusto, *op. cit.*, pp.55 e ss; BEAUMONT, Maria Alice, *op. cit.* pp.24 e ss; CARNEIRO, Luís Soares, *op. cit.*, pp.45 e ss; RAGGI, Giuseppina, *op. cit.* pp. 180 e ss; GAGO DA CÂMARA, Maria Alexandra; ANASTÁCIO, Vanda, *op. cit.* pp. 40 e ss; BRITO, M. Carlos de, *op. cit.*, p. 30 e ss; MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho de, *op. cit.* pp. 16 e ss; MONTEIRO, Nuno Gonçalo., *op. cit.*, p. 35; entre outros.

²⁹³ JANUÁRIO, P. M. G., *op. cit.* vol I., pp. 708 e ss.

²⁹⁴ RAGGI, Giuseppina, *op. cit.* pp.. 709, 710.

²⁹⁵ CARNEIRO, Lúis Soares, *op. cit.*, p. 73 e ss.

desenhos de Salvaterra” não são realmente coincidentes com o que se observa no risco das várias plantas levantadas da cidade de Lisboa à época.

Mesmo a parte que o palco ocupava, no recorte da Ópera do Tejo na planta de Lisboa, é muito menor ao do palco do corte de Salvaterra, não sendo possível uma coincidência entre os dois desenhos.

Também o facto de o tamanho da sala de espectáculo da Ópera do Tejo, segundo todos os testemunhos, ser muito maior que a de Salvaterra e mais comprida, poderá contribuir para afastar a hipótese de os desenhos de Salvaterra serem do teatro em Lisboa. Não seria, por isso, a harmónica e equilibrada sala que vemos nos ditos desenhos.

Quanto ao ajuste realizado entre o dito corte e a gravura das ruínas, não podemos esquecer que foram incluídos os vestígios dos edifícios ainda pertencentes aos domínios do palácio Corte Real e o espaço reservado ao Beco da Fundição. Logo, foi contabilizado para um desenho maior que o espaço longitudinal ocupado pela Ópera outras zonas, aumentando a percepção do teatro, pois não é claro onde este termina na dita gravura. Assim é natural que um espaço de 119 metros consiga incluir um de 95 metros, juntamente com a parede de outro edifício e uma rua pelo meio. Por estes motivos, pensamos que os desenhos de Salvaterra, para além de caberem no paço ribatejano, não poderão ser aplicados no caso de Lisboa.

Quanto aos desenhos de José de Figueiredo, que Januário²⁹⁶ rejeita em detrimento dos desenhos anteriores, poderemos salientar que parte da planta descoberta pelo antigo Director da Academia de Belas Artes tem aproximações com o edifício que foi construído, nomeadamente no que diz respeito à particularidade da parte bojuda da planta, conforme já tinha sido evidenciado por Soares Carneiro²⁹⁷.

Observando rigorosamente, a correspondência mais próxima, na realidade, é a existente entre a zona ocupada pelo teatro, na rua do Arsenal, com o actual Arsenal da Marinha (ver planta da cidade de Lisboa, fig. 55). A sua coincidência é muito maior do que a de qualquer desenho atribuído à Casa da Ópera.

Este dado induziu, de certa forma, tanto Vieira da Silva²⁹⁸ como Soares Carneiro²⁹⁹ a defenderem que, possivelmente, as fundações da Casa da Ópera terão sido aproveitadas na construção do Arsenal.

²⁹⁶ JANUÁRIO, Pedro, *op. cit.*, pp. 743, 744.

²⁹⁷ CARNEIRO, Lúis Soares, *op. cit.*, p. 73 e ss.

²⁹⁸ VIEIRA DA SILVA, *As muralhas da Ribeira de Lisboa*, Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1ª edição, 1941, pp. 117, 178.

Tendo esta informação em mente, propusemo-nos a estabelecer uma outra metodologia de trabalho, a fim de compreender melhor o complexo arquitectónico daquela área.

Resolvemos partir do material visual que é, indubitavelmente, relativo ao edifício da Ópera do Tejo. E esse é apenas: a gravura das ruínas (fig. 60) e a planta da cidade (figs. 55 e 58) aquando do levantamento para a sua reconstrução.

INDÍCIOS DE VESTÍGIOS ARQUITECTÓNICOS ANTERIORES

A coincidência nas plantas

Como é passível de fácil verificação (figs. 55 e 58), todas as plantas levantadas que chegaram até nós para a reconstrução da cidade de Lisboa, que mostram a rosa os edifícios existentes antes do Terramoto, indicam também que o edifício que foi a Ópera do Tejo e o edifício que lá se encontra hoje, ocupado pelo Arsenal da Marinha, bem como parte pelo Tribunal da Relação e a maior parte do Cofre da Previdência, são milimetricamente coincidentes.

Após a leitura dessas plantas e perante tais coincidências, propusemo-nos a fazer a leitura dos espaços do passado e a sua ligação com o presente, numa tentativa de construir uma nova memória.

As únicas zonas em que sobejam partes da Casa da Ópera são a Este, onde o edifício sofreu um acrescento com uma esquina simetricamente igual à original do lado ocidental Norte, e ainda um pequeno acrescento rectangular a Sul, onde seria parte da sala até ao meio, em que hoje se abre o túnel do Arsenal da Marinha e se situa a capela de S. Roque. Provavelmente, este recorte rectangular ocuparia o piso térreo, mas este dado é meramente especulativo.

De resto, os topos da Ópera estão englobados no edifício, bem como o que seria o paço real (como o famoso “passadiço” que ligava o paço ao camarote real) e ainda o Beco da Fundição, até ao edifício pertencente ao núcleo do palácio Corte-Real, que ficava num braço oblíquo ao rio (figs. 55 e 58).

²⁹⁹ Ver nota297.



Fig. 55 – Pormenor da planta de Eugénio dos Santos da Baixa de Lisboa, que mostra o espaço ocupado pela Ópera do Tejo (a rosa) integrada na nova planta da cidade, nomeadamente naquilo que será o Arsenal da Marinha. Chamamos a atenção para a coincidência total das paredes exteriores do teatro com o edifício do Arsenal, bem com a particularidade dos pormenores das esquinas mais pronunciadas, que foram preservadas de um edifício para

o outro. Pelo menos é o que o desenho da planta nos diz e o edifício que lá se encontra parece confirmar.

O olissipógrafo Vieira da Silva constata, num dos seus trabalhos³⁰⁰, que a conservação do edifício da Sala do Risco resultou da orientação oblíqua do edifício que lá estava anterior ao Terramoto, permitindo supor que foi reaproveitado na reconstrução da cidade.

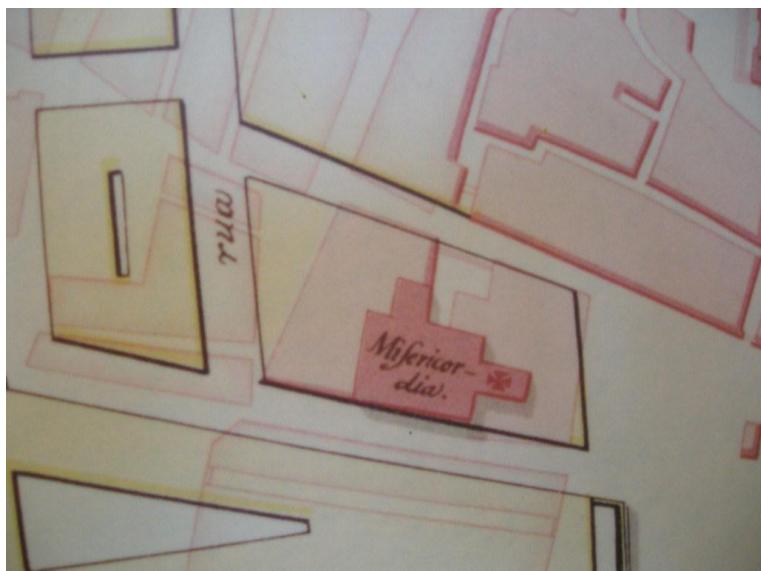


Fig. 56 – Nesta imagem podemos ver a preservação total da parte principal da igreja da Conceição Velha, aqui identificada como “Misericórdia”. Lembramos que a fachada Sul manuelina da igreja está totalmente preservada e integrada ainda hoje no quarteirão, conforme o indicado nesta planta de Eugénio de Santos e o que se lá encontra (fig. 37).

Este autor baseia a sua argumentação a partir da vista de Lisboa publicada nesse artigo, referindo que as dependências do palácio Corte-Real, com picadeiro, cavalariças, palheiro e outras oficinas ficavam exactamente onde era a ala da Sala do Risco do Arsenal da Marinha.

³⁰⁰ VIEIRA DA SILVA, *Dispersos III*, pp. 15 e ss.

E como bem salienta,

*A vista mostra que este corpo do edifício resistiu ao terremoto de 1755 e que conserva exactamente a disposição arquitectónica, com janelas grandes nas fachadas e mezaninos sobre as mesmas, sendo três na fachada voltada ao sul, que hoje ainda podemos observar na dita sala*³⁰¹.

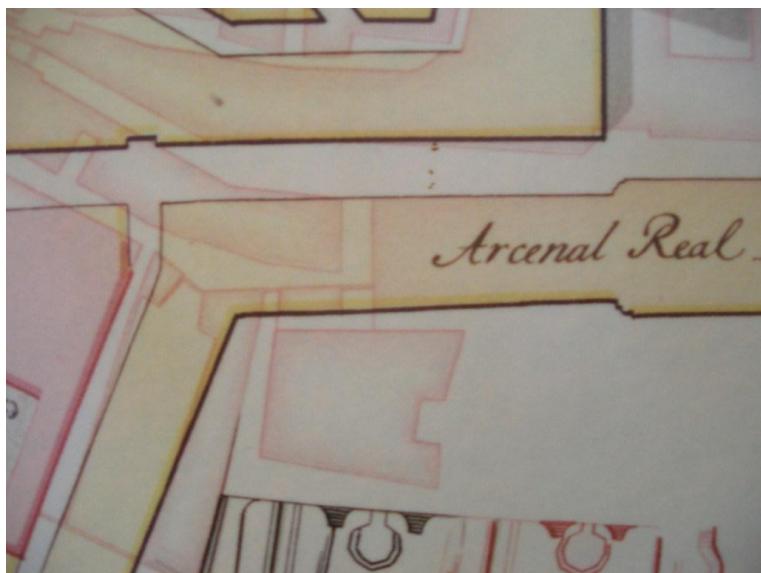


Fig. 57 – Pormenor ainda da planta das duas figuras anteriores, onde se destaca a inclusão de um edifício marcado a rosa, antigamente dos domínios da família Corte-Real, paralelo ao seu palácio. Recordamos que a inflexão encontrada no topo do edifício do Arsenal, bem como o bloco de formato trapezoidal que encontramos no interior do Arsenal da Marinha, são exactamente coincidentes com as construções que lá estavam anteriormente, o que

mostra a inclusão de estruturas anteriores ao Terramoto na malha urbana dos edifícios pombalinos desta zona da cidade. Veja-se a correspondência, em planta, com o que afirma Vieira da Silva.

As coincidências a partir do exterior

Tendo conhecimento destas coincidências em planta, tentamos verificar, dentro das nossas limitações técnicas, até que ponto essas coincidências não poderiam ser integrações dos antigos edifícios naquele que se ergue actualmente no mesmo local.

³⁰¹ *Idem.*

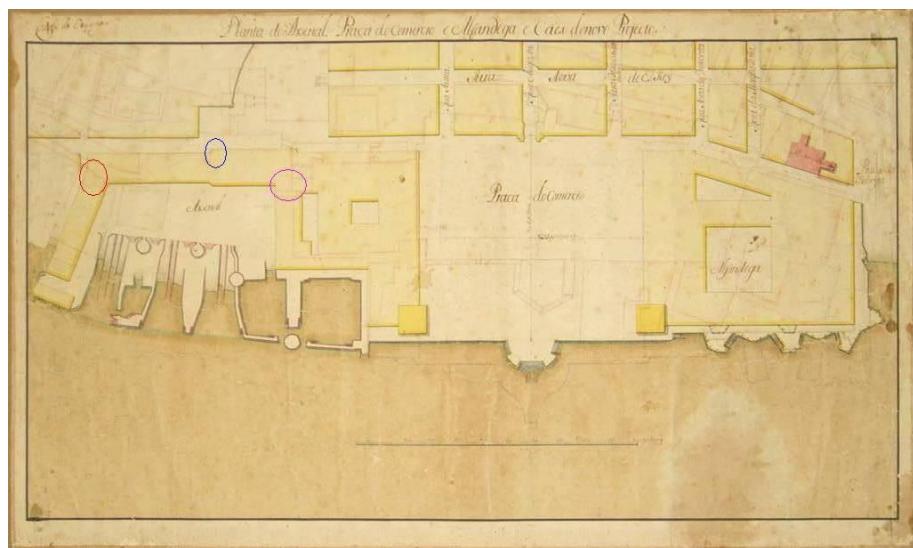


Fig. 58 – Planta representando a reconstituição da cidade projectada a amarelo sobre a planta de Lisboa anterior ao Terramoto, a rosa escuro. Note-se o círculo a encarnado (nossa), à esquerda, que assinala o espaço constituído pelo bloco trapezoidal no ginásio do Arsenal da Marinha (ver fig. 70); assinalada a azul (nossa), a zona referente à esquina mencionada como fazendo a diferenciação entre o palco e a sala de espectáculo que Soares Carneiro atribuiu a uma das escadas em caracol da planta da Academia de Belas-Artes (ver fig. 53); e saliente-se o círculo formado a lilás (nossa), que assinala a zona de ligação entre a Ópera do Tejo e o Paço da Ribeira e que vemos, hoje, como o de uma escadaria no Arsenal da Marinha (ver figs. 74 e 75). Destaque-se a coincidência das linhas amarela e rosa em todo o corpo do antigo teatro real com o edifício do Arsenal da Marinha. *Planta do Arsenal, Praça do comércio e Alfandega e Caes de novo Projecto*. Anónimo, 1759, séc. XVIII. Rubricado no canto superior esquerdo “Conde de Oeyras”. Desenho sobre papel a pena e lápis, com tinta-da-china, sépia, e aguado a castanho, amarelo e rosa. Dimensões 690x415mm. Escala: 1000 palmos. Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa, Gaveta 5, Pasta 55, n.º 882.

Saliente-se o facto de que, o volume atribuído à sala da Ópera, que permitia separá-la visualmente no exterior do restante corpo do teatro, mantém-se destacado actualmente³⁰², não formando uma linha contínua pela rua do Arsenal, como é característico por toda a restante baixa pombalina.

A semelhança em relação à dita esquina, que não está projectada nos desenhos de Salvaterra e que, não obstante, subsiste ainda hoje, é demasiado evidente para as plantas de José de Figueiredo serem consideradas obsoletas.

Vieira da Silva³⁰³ observava contudo que, exactamente por causa da importância dessa esquina, os desenhos de Figueiredo não poderiam ser tidos em apreciação, pois, pelos

³⁰² Recorde-se, como já foi mencionado, que este é um dos pontos da argumentação de Vieira da Silva contra as plantas descobertas por José de Figueiredo: “Uma descrição que se conserva do teatro diz que o recanto que forma a fachada dividia no teatro a plateia do palco. No projecto vemos, porém, que o arco do proscénio ficava muito distante, cerca de 22m para nascente daquele recanto.” In VIEIRA DA SILVA, Augusto, *op. cit.*, 1941, pp.177, 178.

³⁰³ Ver nota anterior.

relatos, ela separava o palco da sala do teatro, e no desenho, o proscénio encontra-se a 22 metros do dito recanto.

Deparamo-nos na nossa investigação com o mesmo problema, mas em relação à gravura das ruínas, comparando-a com a planta fidedigna do teatro da Ópera do Tejo, ou seja, a planta da cidade de Lisboa e cruzando as informações das descrições da época.

Se a esquina que lá se encontra demarca a transição entre o palco e a sala, sendo esse o arco do proscénio, o palco seria muito pequeno e a sala, de facto, excessivamente grande (ver fig. 125). Mas, pela disposição dos arcos das ruínas, o proscénio fica muito mais a oriente, não coincidindo com a dita esquina. Temos, então, um problema: ou a descrição da época que vê na esquina a separação entre o palco e a sala correspondia à verdade e a gravura das ruínas foi mal feita, ou essa separação era uma impressão que dava ao observador, sendo, no entanto, o palco maior do que apenas a zona mais estreita da planta da Ópera.

Defendemos a segunda hipótese. O arco que o observador do exterior veria mais destacado seria, sim, o que marcava o fim do palco utilizado nas representações que, para um espectador da sala, lhe daria a impressão de ser uma zona estreitada após o arco do proscénio, quando sabemos não ser assim. A restante zona, técnica e de bastidores, permanecia com a mesma largura que a zona de palco visível à audiência.

Isso explicaria a relação dos arcos da gravura das ruínas, a sua correspondência com os guarda-fogos do Arsenal e também a razão pela qual, nas plantas de teatros, os primeiros três tramos do palco terem normalmente a mesma largura da sala, para depois “afunilar”. E, como o público não estava ciente dos pormenores técnicos que englobam um teatro, e sendo o espectáculo teatral a obra do “engano” por excelência, nada mais natural do que associarem o arco do proscénio com o término da zona mais larga do teatro, daí atribuírem a famosa esquina da Ópera como sendo a zona de charneira entre os dois (sala e palco). Quando, na realidade, trata-se apenas da zona de charneira entre o palco invisível à audiência e a zona mais técnica e de bastidores. E, exactamente por a sala da Ópera do Tejo ser excessivamente comprida, a partir do exterior não faria qualquer confusão ao espectador comum o excessivo tamanho ocupado pela dita sala.

Antes de descartarmos por completo os desenhos de Salvaterra e de José de Figueiredo, devemos interpretá-los como uma produção do seu tempo que, um pouco cada uma, contribuem para o produto final que foi, no caso das plantas descobertas por Raggi e acrescentada por Soares Carneiro, para o teatro quase gémeo do Tejo – ou seja, Salvaterra; no caso da planta descoberta por Figueiredo, poderá ser uma primeira abordagem para o edifício da Caza da Ópera de Lisboa. Devem ser vistas, portanto, em conjunto com os dados

inequívocos que realmente são pertencentes à Ópera do Tejo (planta da cidade e gravura das ruínas). Na nossa opinião, nenhuma das plantas ou dos desenhos encontrados até hoje serão do edifício da Ópera do Tejo realmente construído. Poderão ser desenhos com algumas soluções adoptadas posteriormente para esse edifício, como se fossem ensaios para ele, mas não dizem respeito ao produto final. Contudo, deverão ser levados em consideração, pois são o único contributo da época para a formulação de uma ideia aproximada do que foi, na realidade, aquele edifício e que tenha chegado até nós.

Sabendo ainda que aquilo que parte dos edifícios que não ruíram inteiramente no Terramoto foi utilizado na recuperação da cidade – veja-se o caso, novamente, da igreja da Conceição Velha – poderia o mesmo ter acontecido com a Ópera do Tejo?

A posição dos arcos representados na gravura da Ópera é semelhante a dos guarda-fogos que estão hoje no Arsenal da Marinha (fig. 59 em comparação com a fig. 60). A inclinação, a morfologia e o ritmo dos vãos e dos guarda-fogos que vemos hoje são bastante aproximados ao que visualizamos no desenho de Le Bas. Não há nenhum estudo comparativo das suas proporções nem medições mas, a olho nu, a semelhança não será de descurar. Dessa forma, decidimos entrar no edifício e procurar algum eventual vestígio do passado.



Fig. 59 – Vista panorâmica do edifício do Arsenal da Marinha. Destaque para o corpo saliente, ligeiramente enviesado, e que é coincidente em planta com o teatro da Ópera do Tejo. Compare-se a localização dos guarda-fogos salientes do edifício, com os das ruínas, na fig. 60, nomeadamente o mais alto e saliente, e que faz a descarga do seu peso precisamente na esquina que é atribuída ao que resta da Ópera do Tejo. Ver, para este caso, os pormenores das figs. 88 e 89.



Fig. 60 – Gravura aguarelada das ruínas da Real Casa da Ópera, ou Ópera do Tejo. Gravura de Jacques Philipe Le Blas, desenho de Manuel Tibério Pedeguache, 1757. Gravura feita a aguaforte em papel branco aguarelado a azul, vermelho, ocre, verde, rosa e cinzento. Dimensões: 560 x 400 mm. Museu da Cidade de Lisboa.

Como demonstra Vieira da Silva³⁰⁴, o Arsenal da Marinha foi dos primeiros edifícios a ser reedificado, segundo um decreto de 28 de Janeiro de 1758. Aliás, o próprio autor faz referência a um Alvará de 14 de Novembro de 1755, em que se ordena a construção da Ribeira das Naus no mesmo local que ocupara anteriormente, segundo o risco de Eugénio dos Santos, como comprovam os desenhos deste e aqui representado nas figs. 55 a 57. Acrescenta ainda a informação proporcionada pelos Decretos³⁰⁵ que consultou sobre a rápida intenção de se construir o Arsenal.

Vieira da Silva é o único autor que nos faz luz sobre os primórdios da reconstrução do Arsenal. A sua descrição da construção do edifício, que passaremos a transcrever, traz-nos à memória, inevitavelmente, a gravura das ruínas da Ópera (Fig. 60), em particular os seus alicerces e as abóbadas ali tão solidamente ainda de pé.

A construção do novo Arsenal foi dada de tarefa a uma sociedade de pedreiros e carpinteiros, sob a superintendência da junta do Comércio do Reino e seus Domínios, incumbida, para esse fim, por decreto de 5 de Abril de 1757³⁰⁶. Por morte daquele

³⁰⁴ VIEIRA DA SILVA, *Diversos III*, p. 395 e ss.

³⁰⁵ Decreto de 5 de Abril de 1756 e o Decreto de 27 de Abril de 1757.

³⁰⁶ Não poderemos deixar de salientar o facto de ser exactamente esse o ano da realização da Gravura de Le Blas sobre as ruínas da Ópera, o que permite juntar-se aos dados que sustentam a probabilidade de terem sido reaproveitadas.

arquitecto, director da obra, sucedeu-lhe, nesse cargo, o coronel Carlos Mardel, Arquitecto Geral e Director das Obras Reais, e pelo falecimento deste, o Marechal de Campo, D. Miguel Ângelo de Blasco.

(...) Ao lado, já reedificado, o corpo do edifício da Sala do Risco, com as suas três janelas e mezaninos do topo meridional, como ainda actualmente permanecem.

Pelo desenho desta vista reconhece-se que a arquitectura e as alturas adoptadas na ala da Sala do Risco foram as do padrão seguido em todas as fachadas dos edifícios públicos ao sul das Ruas da Alfândega e do Arsenal, incluindo, salva a alteração das arcadas, as que olham para o Terreiro do Paço.

O edifício da ala considerada é de construção extremamente sólida. Os seus alicerces assentam sobre linhas e travessas de madeira, e estacaria, metida uma a maço, e outra a bugio (bate-estaca).

(...) O andar térreo é abobadado, apoiando-se as abóbadas de aresta nas paredes mestras, nalgumas divisórias, e em filas de 6 pilares quadrados, de cantaria.

Este andar térreo tem servido de armazém de material náutico, e na sua parte meridional acha-se montada uma estação central eléctrica, que fornecia iluminação e força motriz às oficinas do Arsenal, assim como, e ainda fornece, a alguns edifícios do Estado sitos no Terreiro do Paço.³⁰⁷

Ao percorrermos o exterior envolvente do edifício do Arsenal da Marinha, é evidente o funcionamento dele como um todo, daí ser pouco comprehensível que aquele imenso complexo tenha algumas zonas, nomeadamente na parte que teria sido a transição do paço para a Ópera, divididas por três entidades: a Marinha, o Tribunal da Relação e o Cofre da Previdência.

Os pormenores da história que ligam essas entidades ao local no seu período mais antigo, ou seja, o século XVIII pós-Terramoto, são incógnitos. Há fundamentalmente dois estudos – um, que diz respeito à capela e outro, publicado recentemente, sobre a História do Tribunal da Relação³⁰⁸, mas que não trazem luz quanto à forma como o espaço foi apoderado – e que deixam na neblina do tempo datas concretas, fases de obras ou outros detalhes.

³⁰⁷ VIEIRA DA SILVA, *Diversos III*, p. 395, 396. Fala ainda num documento que viu pertencente a um particular (VS?) que dizia respeito a despesas com a obra de construção dos edifícios do Terreiro do Paço e do Arsenal, entre 1763 e 1769 (*Ibidem*, p. 396).

³⁰⁸ VV. AA., *Tribunal da Relação, Uma Casa da Justiça com Rosto*, Lisboa, Tribunal da Relação, 2010.

No Arquivo da Marinha³⁰⁹, que não nos foi possível consultar exaustivamente, não encontramos, até ao momento, qualquer documentação que nos ajudasse a precisar quando foi o edifício ocupado, por quem e como foi erguido em tão pouco tempo, pois o início da sua utilização data de 1759. Restou-nos, portanto, seguir o método que muitos historiadores de Arte seguem, que é o de tentar compreender o “testemunho” que a própria obra fornece³¹⁰.



Figs. 61 e 62 – Vista do edifício do Arsenal da Marinha do interior do pátio. Os ritmos das janelas, bem como o corpo mais pronunciado que pertencia à sala do teatro da Ópera, o local exacto onde se encontram os guarda-fogos, bem como a extensão entre o guarda-fogo mais pronunciado e o primeiro guarda-fogo que vemos na segunda imagem corresponde à extensão do palco da Ópera do Tejo que se vê em planta (figs. 125 e ss).

Sendo assim, vendo o edifício do exterior, as semelhanças com o que restava da Ópera do Tejo testemunhada por Le Blas eram evidentes, tanto do lado Norte, como do lado Sul. Mas, e quanto ao interior? Poderia haver algo que pudesse suscitar alguma dúvida ou, pelo contrário, seria mais um óbvio edifício pombalino construído de raiz, que faria todo o sentido?

³⁰⁹ Ver, a propósito da Capela que foi construída numa parte do Arsenal a obra de GUIMARÃES, Maria Luísa de Oliveira, *A Capela de S. Roque no Real Arsenal da Ribeira das Naus*, Lisboa, Comissão Cultural da Marinha, 2006.

³¹⁰ Não podemos, contudo, deixar de assinalar que encontramos a referência no ANTT da menção de dois documentos com a designação “Palácio Corte-Real, Quinta de Queluz venda a D. Pedro e deste a D. José das pertenças do dito palácio para a Obra do Arsenal”, um datando de 1751 e outro de 1760, cuja cota era Ministério do Reino, Câmara de Lisboa, Senado, maço 637, nº 17. Contudo não há correspondência entre esta cota e os documentos, pois não se encontram no dito maço. É mais uma documentação que se encontra perdida.



Fig. 63 – Uma vista geral da zona correspondente à sala da Ópera do Tejo. Vejam-se as soluções adoptadas para a cobertura do Arsenal, desfasadas das habituais separações nos outros edifícios da baixa pombalina.



Fig. 64 – Vista do interior do guarda-fogo mais próximo do edifício que ocupa o lugar outrora do palácio real.

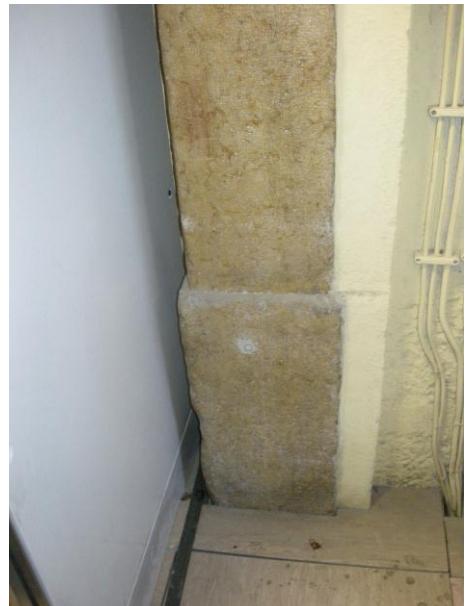
O INTERIOR DO ARSENAL DA MARINHA

Tentando estabelecer um paralelo entre a planta anterior ao Terramoto e aquilo que existe actualmente, fizemos uma divisão por zonas, consoante mais se aproximavam das ocupadas anteriormente pela Casa da Ópera.

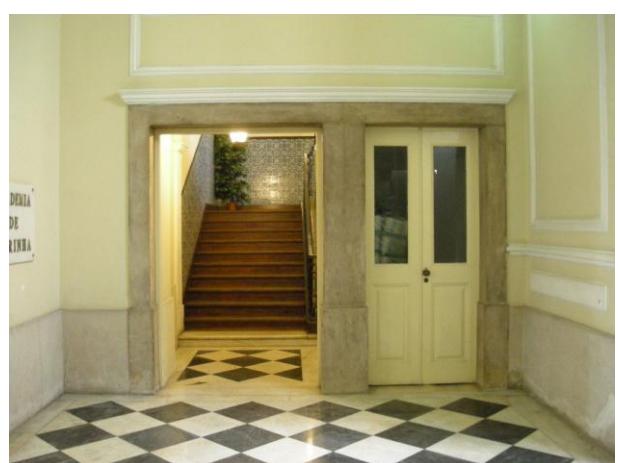
Foram várias as contradições arquitectónicas com que nos deparamos no interior do edifício do Arsenal da Marinha e que, para um edifício construído de raiz, não faziam sentido algum.

A parte térrea da Ópera do Tejo

A primeira foi no piso térreo, o qual, com tantos arcos e passagens fechados, aparentemente sem serventia alguma, nos remetiam à memória do que tínhamos visto no desenho das ruínas e descritos por Vieira da Silva e que pareciam representar, na perfeição, as zonas das fundações e piso térreo da Ópera do Tejo, como se poderá visualizar pelas figs. 65 a 69.



Figs. 65 e 66 – Imagem do arco que se encontra no piso térreo do Arsenal da Marinha e um seu pormenor. Recorde-se a semelhança que apresenta com os vãos que subsistiram do piso térreo da Ópera do Tejo, e que podem ser vistos na gravura das suas ruínas. De salientar o envernizado da pedra, que dificulta aperceção do seu estado e se, eventualmente, terá sido submetida ao fogo que devastou a zona no Terramoto de 1755.



Figs. 67 e 68 – Vista de um dos pilares que estão à mostra nas instalações térreas do Arsenal da Marinha, bem como a ligação à Academia da Marinha. A porta que encontramos na imagem do lado direito é apenas uma pequena despensa, que aproveita o vão da escada, cujo lance se inicia na abertura do lado esquerdo da mesma imagem. Semelhanças com as imagens do piso térreo da gravura das ruínas da Ópera do Tejo são de destacar, nomeadamente na zona que corresponderia ao que é hoje a Academia da Marinha (zona técnica do teatro, por baixo do palco).



Fig. 69 – Imagem mostrando outro vão, de certa forma incompreensível naquela estrutura da Academia da Marinha, e com um recorte semelhante à zona terrena que vemos desenhada na gravura.

Toda a zona que percorre este piso térreo contém espaços, vãos, estruturas que são extremamente complexas e indicadoras de terem sido, outrora, um outro género de espaço, com corredores comunicantes que foram cortados verticalmente, separando todo o edifício como se fossem módulos diferenciados (figs. 68 e 69).

A transição entre o edifício do Arsenal e antiga Sala do Risco

Como referenciamos, Vieira da Silva já tinha notado similitudes exteriores entre o edifício da Sala do Risco e aquele que se erguia anteriormente no mesmo local. Mas, prestando atenção à planta de Eugénio dos Santos e o que vemos lá actualmente, há uma inequívoca correspondência.

Comecemos pelo volume trapezoidal que está marcado na planta da cidade de Lisboa como pertencente às cavalariças, palheiro e outras dependências do palácio Corte-Real, que ficava na zona do actual Corpo-Santo. Não só é visível em planta, com destaque (fig. 58, círculo vermelho), como ainda hoje esse corpo permanece no interior do ginásio do Arsenal da Marinha, na mesma posição e com as mesmas características que na antiga planta, só que, actualmente, sem qualquer utilidade.

É um espaço que parece ter servido como escada em caracol pela forma circular do seu interior; pelas duas frestas que possui para iluminação, a partir do exterior (figs. 72 e 73); e pelas duas portas, colocadas em níveis diferentes (fig. 70). No exterior, a existência desse corpo também se faz notar, não só pela esquina que provoca na fachada poente do Arsenal e que a obriga a ir num eixo oblíquo em relação ao rio, como ainda revela as ditas duas frestas

(fig. 72). Este conjunto foi reunido à Sala do Risco depois do incêndio de 18 de Abril de 1916, conforme nos relata Vieira da Silva³¹¹.



Figs. 70 e 71 – Pormenor do bloco trapezoidal no interior do ginásio do Arsenal da Marinha e que, pese embora as arestas exteriores, é circular no seu interior. Repare-se nas duas aberturas, colocadas a dois níveis, como se de dois pisos se tratasse. O seu interior, circular, não tem qualquer ligação entre os dois níveis, sugerindo uma estrutura que albergou, outrora, uma escadaria em caracol, iluminada pelas duas frestas que ainda são visíveis tanto no interior, como no exterior do edifício (figs. 72 e 73).



Figs. 72 e 73 – Vista exterior da esquina poente do edifício do Arsenal da Marinha, que flecte obliquamente em relação ao Tejo, exactamente no local onde se encontra o bloco interior (fig. 70). Destaque para as duas frestas que iluminam esse mesmo espaço, observadas do exterior (fig. 72) ou do interior (fig. 73).

Como dissemos, há uma coincidência completa deste espaço de corte trapezoidal, tanto a nível interior, como exterior, com a demarcação rosa da planta de Lisboa de 1759, bem como de outras plantas levantadas à época. O que nos leva a concluir tratar-se de um

³¹¹ VIEIRA DA SILVA, *Diversos III*, pp. 399, 400.

vestígio de uma construção anterior ao Terramoto e que permaneceu na construção pós-Terramoto, integrada propositadamente no actual edifício.

Parece-nos assim, evidente, que a zona pertencente às dependências do Palácio Corte-Real, junto ao eixo longitudinal que formava a Ópera do Tejo, bem como a rua que a separava da Ópera, fossem unidos em um único edifício. Prolongaram-se os panos de parede exteriores do teatro, até se unirem ao que restava dessas, integrando a rua direita que os separava. Isto é o que a sobreposição das plantas da cidade e os vestígios que verificamos *in loco* sugerem.

A zona de transição entre o antigo palácio e o teatro

Outra zona pouco clara é aquela que, em planta, situava-se na ligação entre a Ópera e o palácio real (fig. 58, marcado com um círculo lilás). Um lance de escadas quase entra pela abóbada, sem qualquer razão de ser funcional, como habitualmente vemos nas edificações pombalinas e o que não se verifica aqui.

Este é um, de entre outros desajustamentos arquitectónicos, só explicável, de facto, como sendo um reaproveitamento de um espaço que lá estivesse anteriormente (figs. 74 e 75).



Figs. 74 e 75 – Lance de escadas que se situa na zona outrora de ligação entre a Ópera do Tejo e o Palácio Real. Note-se a janela aberta quase junto ao fecho da abóbada, que não consegue ser visualizado por estar tapado.

Aqui foi utilizado todo o vão que aparenta ser uma continuidade do restante edifício a nascente, agora ocupado pelo Turismo de Lisboa (figs. 77 e 78), com uma escadaria para dar

acesso às dependências da Marinha que estão interligadas com o Tribunal da Relação, mas cujas passagens foram encerradas.

Recordando o que diz Camilo Castelo Branco³¹² sobre o passadiço que ligava os dois edifícios, percebemos facilmente que seria uma zona que, por fazer uma ponte aérea entre ambos, com um cataclismo como o de 1755 seria facilmente destruída por completo, permanecendo o espaço que ocupava vazio:

O snr. Rei D. João V acrescentou outro quarto a este palácio: é o que fica no largo da Patriarcal e corre até ao teatro da opera (...) Dous lanços d'este quarto abrem para o largo da Patriarchal, e em meio a cada um avulta um pórtico grandioso, levantado em grossas columnas marmoreadas, com capitéis coríntios (...)

Para o lado do teatro da opera forma este quarto uma quadra pequena com sumptuosas galerias, para a qual se entra por um grande vestíbulo fronteiro à Patriarchal: mas a serventia ou passagem para o teatro é a mais arrogante e majestática obra de Lisboa. Aqui os mármores são de maneira sinzelados, que nem a cêra seria capaz de mais ténues arabescos. A natureza é vencida pela arte; porque os bustos, as carrancas, os festões, os relevos, os capiteis, os frisos, as folhagens são causa tão prodigiosa, quanto é mais de assombrar a qualidade da pedra tão rija para impressões tão delicadas. Por cima d'este vestíbulo, ergue-se uma capella magnificenter feita para uso dos patriarchas, tal e qual os pontífices a tem em Roma.

Para além de ser uma obra grandiosa, era esta passagem que o rei e a família real utilizavam para entrarem directamente para o camarote real, a partir do palácio, ligação essa que se assemelhava muito à estrutura desenvolvida no Teatro de S. Carlos, em Nápoles, que era do conhecimento de Bibiena, podendo tê-la adoptado por inspiração.

³¹² CASTELO-BRANCO, Camilo, “O Paço Real da Ribeira” in *Noites de Imnsónia oferecidas a quem não pôde dormir: Bibliotheca de algibeira*, nº 8, Agosto de 1874, 1874, pp. 29-34.



Fig. 76 – Parte de um janelão com respectiva grade de ferro, encontrada no interior de uma das paredes do edifício da Marinha situado na antiga zona do complexo do palácio real e pátio da Galé, junto ao local de ligação entre o teatro e o palácio.

Um dos casos mais flagrantes de aproveitamento de espaços é o da fig. 76, ao ter sido encontrado, integrado numa das paredes do piso térreo do Arsenal, um janelão com as grades de ferro ainda incorporadas e retorcidas. Um elemento estranho naquele complexo que, a ser construído de raiz como um edifício novo, não teria lógica em permanecer ali. Resta-nos pensar que, de facto, aquela zona foi construída com aproveitamentos do que era possível valer-se dos escombros do Terramoto.



Figs. 77 e 78 – Salão pertencente ao Turismo de Lisboa, na zona onde se levantava parte do Paço e a torre sineira joanina. Este género de espaço amplo encontra-se em várias zonas dos edifícios da Marinha que se encontram nas zonas outrora ocupadas pela Caza da Índia. Seria interessante um estudo exaustivo destes espaços numa leitura interdisciplinar para se saber até que ponto alguma das estruturas anteriores terá sido integrada nos edifícios actuais. Pormenor, à direita, de um dos pilares e as marcas deixadas habitualmente na pedra pelos gradeamentos setecentistas (?).



Fig. 79 – Pormenor da cobertura de um dos vãos do salão da figura 77. Note-se como há um desfasamento entre o arco e a abóbada, cujos cantos não assentam nos arcos que lá se encontram, mas que desembocam em outros, não-visíveis a olho nu, parecendo haver uma duplidade de arcarias para sustentar o tecto.

Os edifícios que ocupam o espaço que era antigamente a Ópera do Tejo estão subdivididos e partilhados por vários organismos que nada têm de comum entre si e que não funcionam em rede, não aproveitando, na íntegra, aquele conjunto edificado, conforme já tivemos ocasião de mencionar. Esses organismos são os serviços da Marinha, que rege a maior parte do edifício; uma pequena parcela sob a tutela do Tribunal da Relação e, ainda, uma parte mal articulada com os anteriores, reservado ao Cofre da Previdência. Estas três instituições acabam por ocupar espaços que, num todo, seriam funcionais em bloco mas que, em separado, não fazem o menor sentido. Na realidade, o que esta situação permite aferir é que não só houve reaproveitamento de estruturas prévias, como o espaço ocupado foi igualmente assim distribuído, formando, nada mais, nada menos, que um enorme puzzle. E esta situação continua no seguimento do braço poente da Praça do Comércio, conforme já foi apontado no primeiro capítulo deste trabalho.

Ou seja, todo o complexo edificado nessa zona revela problemas de articulação que, para além de serem visíveis no interior dos edifícios, também são sugeridos no seu exterior, como uma visão aérea daquele espaço (p.e. através do google earth) poderá demonstrar.

O INTERIOR DO COFRE DA PREVIDÊNCIA

Continuando a observar o espaço de ocupação destas instituições em separado, mas com a mesma metodologia de tentar estabelecer um paralelismo com os espaços em memória setecentista, também notamos alguns reaproveitamentos, à semelhança do que aconteceu no Arsenal da Marinha, no Cofre da Previdência. No entanto, estes ainda se apresentam um pouco mais confusos.

Devido a obras recentes desenvolvidas na zona (2010-2011), foram reveladas janelas setecentistas entapadas, bem como um espaço preenchido com entulho, demarcando uma

fenestração semelhante, na zona térrea, que demonstram uma clara reutilização de um espaço e nunca a de uma estrutura edificada de raíz (figs. 80 e 81)³¹³.



Fig. 80 – Obras na parede Sul do Cofre da Previdência que deixaram à vista uma janela setecentista, com as grades originais e que fora entaipada posteriormente.

Fig. 81 – Pano da parede Sul do Cofre da Previdência a poente da janela apresentada na fig. 54. Note-se o rectângulo azul que demarca o espaço preenchido por entulho e tijolo outrora pertencente a uma janela, de altura e dimensões similares da anterior, entre os blocos aparelhados de pedra.



Fig. 82 – Pormenor da base do pilar junto ao topo da sala térrea do Cofre da Previdência. Os materiais construtivos são, para além da pedra, cascalho, tijolo e areia, rebocados e caiados.

³¹³ Cf. com a obra, por exemplo, de AGUIAR, José; PAIVA, José Vasconcelos e PINHO, Ana, *Guia Técnico de Reabilitação Habitacional*, Vol. I, Lisboa, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 2006.



Fig.83 – Pedra do umbral da porta que ficou visível após as obras na sala térrea do Cofre da Previdência, de recorte setecentista.

A ESQUINA DA ÓPERA E A SUA SIMÉTRICA

Já Soares Carneiro³¹⁴ notou que as esquinas do corpo saliente do Arsenal da Marinha (ambas do lado Poente, a do Sul e a do Norte – figs. 90, 86 e 87, respectivamente) não se integram na projecção rectilínea da baixa pombalina³⁰², havendo uma grande semelhança entre essas e as escadas em caracol que vemos no projecto descoberto por José de Figueiredo (fig. 53) como sendo o da Ópera (zona assinalada com círculo azul na fig. 58).



Figs. 84 e 85 – Primeira esquina do Arsenal da Marinha, (esquina nascente) e que, segundo a planta da cidade, não existia no edifício da ópera, sendo uma esquina originalmente de recorte a 90º. Salientamos na imagem do lado esquerdo um guarda-fogo incompleto, que recai nessa esquina e que poderá ser o que resta do primeiro guarda-fogo da ópera do Tejo, apenas visível em arranque na gravura das ruínas (ver fig. 60). Na imagem do lado direito são visíveis as duas frestas do andar superior, que pressupõe uma iluminação para uma zona exígua – uma escada em caracol? – mas que não tem continuidade no interior do edifício, já que, só nessa esquina, o espaço é dividido por três entidades que não conseguem fazer a correspondência entre o seu interior e o exterior com toda a certeza: Cofre da Previdência, Tribunal da Relação e Marinha Portuguesa.

Como poderemos verificar na verdadeira planta da Ópera do Tejo (fig. 55) sob o risco de Eugénio dos Santos, a esquina ocidental não existia conforme a vemos hoje, sendo um remate final do edifício levemente oblíquo, contendo ao centro a ligação ao palácio régio, feita ao primeiro andar, o chamado passadiço. Mas esta esquina equilibra a reconstrução pombalina na medida em que irá erguer-se à semelhança da esquina original, que fica a Poente (figs. 86 e 87).

³¹⁴ Ver nota²⁹⁵.



Figs. 86 e 87 – Imagens da esquina que originalmente a Ópera do Tejo teria e que, segundo os relatos, faria do exterior a separação entre a sala de espectáculo e o palco, tendo o guarda-fogo do arco do proscénio como limite superior (veja-se o início do recorte do guarda-fogo a sair do remate da esquina, mais perceptível na imagem da direita).

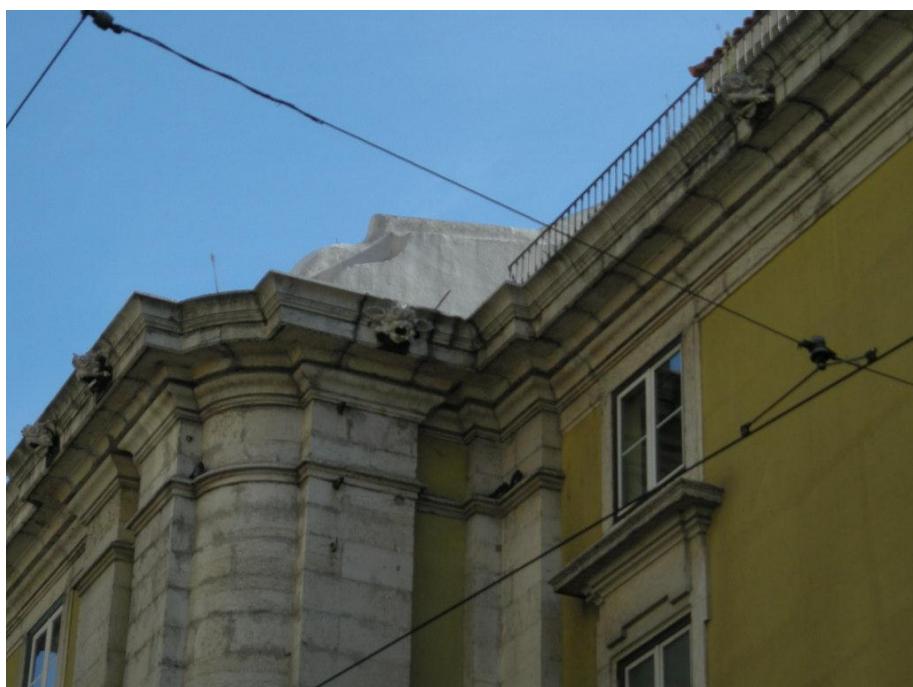


Fig. 88 – Pormenor do arranque do exterior do arco do proscénio da antiga Ópera do Tejo, mas que na realidade é o arco que corresponde ao final dos bastidores visíveis em palco, hoje o guarda-fogo mais saliente do edifício do Arsenal da Marinha.

OS GUARDA-FOGOS

Se bem que em todos os prédios pombalinos poderemos ver esta solução adoptada para evitar ao máximo a propagação (fig. 95), em caso de incêndio (daí o seu nome), de uma estrutura para outra, o caso que encontramos no edifício do Arsenal da Marinha parece-nos diferente. O mais proeminente desses guarda-fogos é precisamente aquele que se sustém nas esquinas que são coincidentes com as originais do que foi a ópera do Tejo. O seu remate artístico parece conter em si mais do que a sua funcionalidade, mantendo um traçado quase decorativo (figs. 88 – 94).

Mas se prestarmos bem atenção, poderemos ver mais do que recortes pretensamente decorativos.

As suas semelhanças com as ruínas da Ópera do Tejo, nomeadamente no maior dos guarda-fogos, que ficou bastante preservado segundo se vê, são indiscutíveis:



Figs. 88 e 89 – Se dúvidas houvesse sobre a inclusão das ruínas da Ópera do Tejo no actual edifício da Marinha, bastar-nos-ia olhar para o remate do guarda-fogo principal do Arsenal e o último arco das ruínas do dito teatro: note-se que até o leve achatamento na terminação triangular existe nas duas imagens (ponto 1), bem como a inclinação (ponto 2) e o início da base (ponto 3) para a o início da esquina que se destacava do edifício.





Fig. 90 – Vista a partir do pátio da Marinha para o antigo arco do fundo de cena e o seu apoio na esquina da Ópera, perfeitamente coincidente com o local onde essa esquina se salientava na planta da cidade, antes do Terramoto (zona rosa das fig. 55 e 58).



Figs. 91 e 92 – Pormenores da terminação do guarda-fogo, anteriormente arco do fundo de cena do teatro de Lisboa, e o seu apoio na esquina sul do Arsenal da Marinha.



Fig. 93 – Arranque do arco do fundo de cena do teatro real, feito guarda-fogo do edifício do arsenal da Marinha, sobre a esquina norte, totalmente coincidente com a planta da Ópera do Tejo antes do Terramoto.

O guarda-fogo principal é muito diferente de todos os outros devido a determinadas características, como o facto de ser muito maior, muito mais possante, forte e trabalhado que todos os outros. Veja-se, relativamente à fig. 94, pertencente ao teatro S. Carlos, ou à fig. 95, que mostra o enquadramento local com essas divisórias quase imperceptíveis vistas em conjunto, mas sempre com o alto destaque para o guarda-fogo principal do Arsenal, coincidente e em tudo semelhante ao arco do poscénio da antiga ópera do Tejo.

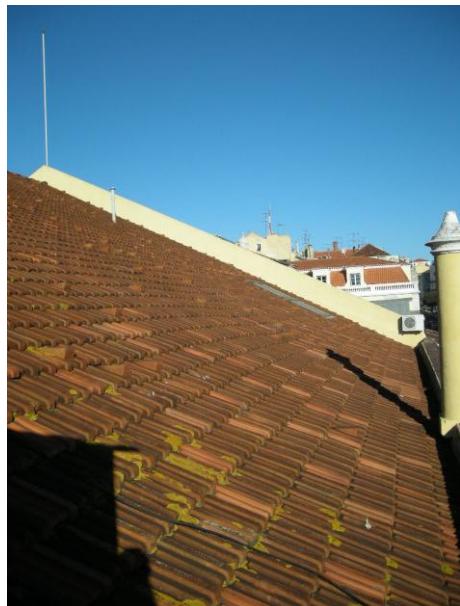


Fig.94 – A título de comparação, o guarda-fogo principal do teatro Nacional de S. Carlos.



Fig. 95 – Visão panorâmica da zona do Arsenal da Marinha, parte do edifício poente da Praça do Comércio, e dos edifícios do largo do Município. Veja-se o destaque dos guarda-fogos da zona anteriormente ocupada pela Ópera do Tejo, muito maiores, mais pronunciados e mais visíveis que os restantes, não havendo nenhum com um recorte tão artístico e destacado como aquele que foi outrora o arco do fundo de cena.

Nas deambulações pelas instituições que dividem todo aquele espaço, um dos mais característicos do ponto de vista que pretendemos demonstrar é o Tribunal da Relação.

O TRIBUNAL DA RELAÇÃO

Aquilo que afirmamos sobre a coincidência entre o piso térreo do Arsenal da Marinha e o da Ópera do Tejo adapta-se perfeitamente neste caso. É, de facto, muito interessante: no piso térreo, a estrutura abobadada, para além de ser semelhante aos vários arcos e arranques de abóbada visíveis na zona térrea da gravura da Ópera do Tejo (figs. 60 e 96), encontra-se num espaço exíguo e, num lance de parede, vê-se uma janela aberta directamente, para outra parede (figs. 100 e 101), localizada no mesmo enfiamento onde estão as janelas entaipadas do Cofre da Previdência.

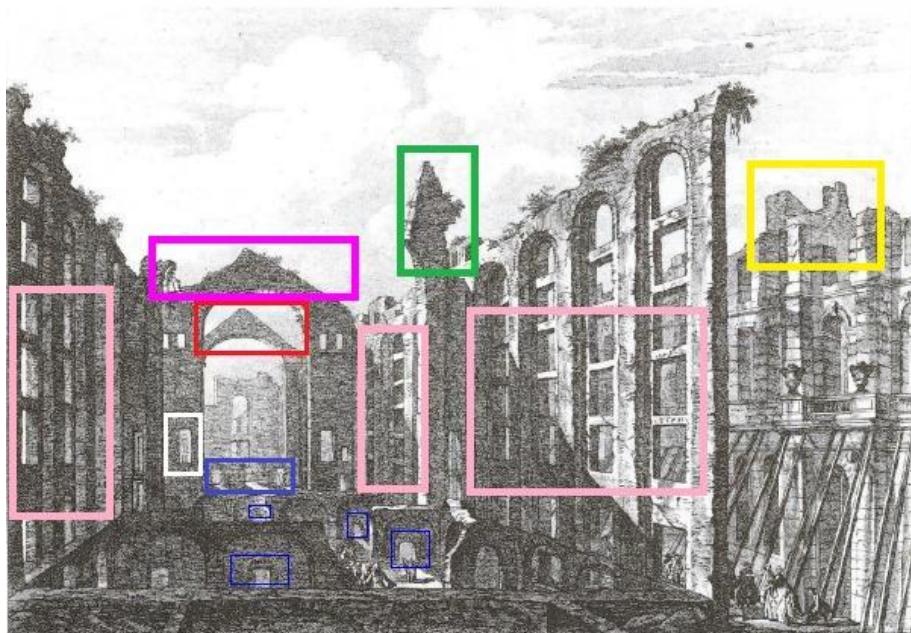


Fig. 96 – Ruínas da Ópera do Tejo feita por Le Blas, em 1757 e sobreposições coloridas de Aline Gallasch-Hall. A zona demarcada com o rectângulo vermelho é a correspondente à do arco que se apoia na esquina poente do lado Norte do edifício do Arsenal da Marinha e que os testemunhos da época diziam ser o arco que separava o palco da zona da sala de espectáculo mas que percebemos, pelas ruínas do edifício, que não poderia ser o arco do proscénio mas, provavelmente, o do poscénio. O palco ocuparia, pelo que as ruínas sugerem, o espaço entre o arco que tem a terminação triangular inacabada (demarcado com um rectângulo lilás) que seria, esse sim, o arco do proscénio, os primeiros três tramos até ao arco do rectângulo vermelho, prosseguindo para o espaço pará lá deste. Envolvido por um rectângulo verde está o guarda-fogo incompleto e que, provavelmente, será o que hoje recai sobre a esquina do Arsenal mais a Nascente do lado Norte. Foram salientados por rectângulos azuis as estruturas do piso térreo da Ópera do Tejo que julgamos terem semelhanças com os mesmos arcos e portas nas zonas do Tribunal da Relação e Academia da Marinha. Debruada por um rectângulo branco, uma das portas com a qual traçamos um paralelo com a porta principal dos corredores amplos que encontramos no piso superior (piso 2) da Academia da Marinha. Finalmente, a rosa, as fenestrações que mantêm um ritmo quase idêntico ao encontrado nas janelas do Tribunal da Relação e edifícios da Marinha.

Atente-se às figs. 97 e 98, como há uma semelhança estrutural e até estética com o que poderemos constatar nas gravuras. Dada a solidez com que se mostram em ambos os casos, aliado ao carácter não-funcional dos mesmos elementos naquele conjunto, estamos em crer que as estruturas visíveis na gravura (fig. 96) foram reaproveitadas e integradas na reconstrução daquela zona da cidade.



Figs. 97 e 98 – Zona térrea do Tribunal da Relação. Note-se a semelhança desta parede abobadada, com pormenores semelhantes aos que se encontram nas bases das ruínas da Ópera do Tejo, fig. 60. Estas seriam, portanto, algumas das abóbadas intactas que se vêm na gravura e que foram integradas na reedificação daquele complexo.



Fig. 99 – Porta que liga o piso térreo do Tribunal da Relação com o túnel central dos edifícios da Marinha. Chamamos a atenção para o seu recorte setecentista de influência italiana (Bolonha?) e que se assemelha muito ao género de abertura que encontramos representada no piso térreo das ruínas da Ópera do Tejo.



Figs. 100 e 101 – Janela fechada que se encontra na parede Sul do piso térreo do Tribunal da Relação, bloqueada ao meio pela abóbada, não havendo justificação prática, estilística ou arquitectónica para esta solução. Pormenor do remate do arco que a precede e que a tapa, não se compreendendo a sua utilidade no local em questão.



Figs. 102 e 103 – Iluminação oferecida pelas fenestrações exteriores (imagem da esquerda) ou interiores (imagem da direita) do Tribunal da Relação. Recorde-se a semelhança que estas aberturas têm com as fenestrações nas paredes das ruínas do teatro real de Lisboa. Saliente-se a parca utilidade técnica das janelas, com vidros foscos, que se encontram na parte interna dos corredores do Tribunal da Relação (na imagem da direita respeitantes ao primeiro andar) e que dão, parte para um sagão exíguo, outra parte para uma parede cega.

O mesmo poderá dizer-se em relação às janelas do edifício, que não são completamente aproveitadas para iluminar mas, ao contrário, é-lhes cortada essa função, normalmente ao meio, fazendo com que os pisos sucessivos não coincidam com as fenestrações (figs. 104 a 108) que lhe deveriam corresponder. Isso é visível em toda a zona entre o Tribunal da Relação e o Arsenal da Marinha.

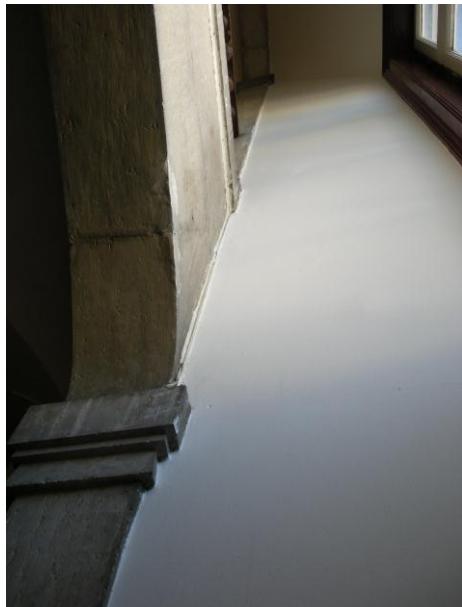


Fig.s 104 e 105 – Nestas imagens poderemos ver a solução encontrada para aproveitar uma janela exterior grande (imagem da direita), embora se corte parte da sua luz colocando-se um piso ao meio da janela (imagem da esquerda)



Fig. 106 – Vista do segundo andar, que recebe uma parca iluminação a partir de metade da janela exterior, cuja parte inferior serve para iluminar o primeiro andar. De notar a insensatez da solução, partindo do pressuposto que terá sido um edifício construído de raiz, mas que já faria sentido se de um reaproveitamento se tratasse.

Esse desfasamento entre os pisos e respectivas fenes trações também é visível no interior (figs. 100-103), que não necessita de janelas com aquela desenvoltura, para depois serem tapadas e não serem aproveitadas na sua totalidade.



Figs. 107 e 108 – Iluminação feita por um janelão na parede norte do edifício do Tribunal da Relação. Repare-se que a luz não é inteiramente aproveitada, já que a abóbada do corredor do Tribunal, no piso intermédio da escadaria que liga o 1º ao 2º piso, corta o janelão ao meio, à semelhança do que vemos nas figs. 104 a 106.

De facto, é visível a olho nu que não foram abertas para iluminar especificamente aqueles lances, dando a impressão que são janelas anteriores aproveitadas para um espaço interno diferente. Isso é notório também em relação à escadaria, que se inicia quase à porta do Tribunal e não é semelhante a outras escadarias construídas nos edifícios pombalinos³¹⁵.

Ou seja, os espaços, conforme estão hermeticamente distribuídos, não fazem sentido; o edifício só faria sentido como um todo. Não vemos falta de articulação e desajuste espacial em nenhum edifício pombalino construído de raíz, ao contrário do que constatamos em todo o complexo edificado nesta zona. Essas dissidências de articulação só são visíveis nos casos em que houve reaproveitamento de estruturas anteriores, como o da igreja da Conceição Velha, já aqui mencionado.



Fig. 109 – No varandim que dá para a Praça do Município, poderemos perfeitamente distinguir uma zona em que a pedra é mais escura, com algumas irregularidades mas que, mesmo assim, foram-lhe anexadas partes de pedra polida, através de gatos e de parafusos, reforçados mais recentemente por uma massa cimentada. Essas pedras centrais de cor pardacenta apresentam sinais típicos de pedras que tenham sido submetidas à ação do fogo.

³¹⁵ FRANÇA, José-Augusto, *A reconstrução de Lisboa e a arquitectura pombalina*, Instituto da Cultura Portuguesa, 1978.



Fig. 110 – Pormenor do contraste e dos bocados de pedra “remendados” do varandim do Tribunal da Relação.



Fig. 111 – Pedras que constituem o chão do varandim Norte do Tribunal da Relação e que fazem a transição entre a sala de entrada e o varandim. Colocamos em hipótese que terão estas pedras sido submetidas pelo fogo que grassou a Ópera do Tejo, depois do Terramoto e subsequente maremoto, e que acabaram por ser reaproveitadas no edifício que hoje lá se encontra.

Fig. 112 – Pormenor que permite observar o estado de degradação em que se encontra a pedra do chão do varandim, próprio das pedras que sofreram a acção de incêndio, em grande contraste com o restante revestimento pétreo.



Fig. 113 – Tribunal da Relação. juntar, tanto no chão danificados com os

Balaustrada do varandim Norte do Vejam-se os remendos feitos na pedra para como na balaustrada, os blocos de pedra bons. Lembremo-nos que, a ser este edifício construído totalmente de raiz, não se justificaria este aproveitamento de pedra, conforme vemos, por exemplo, com o edifício da Câmara Municipal de Lisboa, em frente a este edifício, a nascente da mesma praça.

A mesma coincidência que se vê na gravura das ligações entre os pisos e as janelas exteriores a Sul também têm equivalentes no interior da Academia da Marinha, como as figuras 114 e 115 poderão confirmar.



Figs. 114 e 115 – Portas laterais na Academia da Marinha (2º piso) que dão acesso ao amplo corredor que vemos na fig. 117 e que corresponderia à zona de apoio ao palco do teatro da Ópera do Tejo.

A solução encontrada para fazer corresponder a fenestração sul com o corredor (fig. 116), em que há a necessidade de ter um vão mais baixo que a própria janela, é repetida por todo o corredor, como se as janelas já estivessem sido construídas e o corredor acrescentado posteriormente. Caso que, a terem sido reaproveitadas as ruínas da Caza da Ópera, teria sido uma possibilidade de intervenção.



Figs. 116 e 117 – Imagens mostrando a iluminação efectuada no corredor lateral da Academia da Marinha (2º piso). De salientar as semelhanças com as janelas visíveis do lado Sul das ruínas da Ópera do Tejo.



Figs. 118 e 119 – Imagens da cobertura da Academia da Marinha (3º e último andar). Vestígios da solução da gaiola pombalina em madeira do século XVIII, provavelmente do tempo da reconstrução, em 1758-59.

Os mesmos problemas de conjugação entre o espaço interior do edifício e o seu remate externo, ou seja, as paredes exteriores, tanto Norte como Sul, são visíveis por todo o complexo edificado, incluindo – e principalmente, de maior visibilidade – as zonas entre os pisos e as soluções encontradas de iluminação das escadas (veja-se a fig. 120).

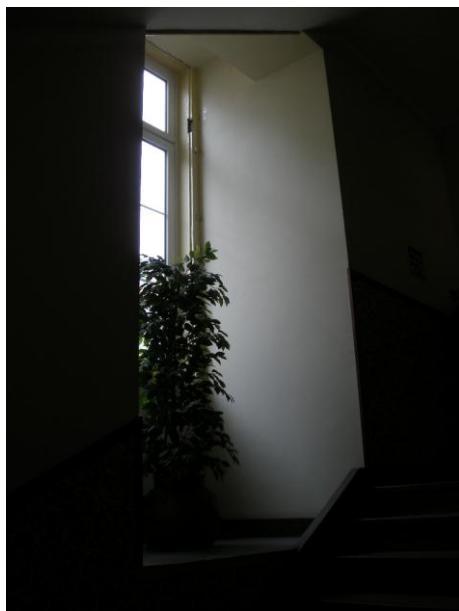


Fig. 120 – Pormenor da iluminação na Academia da Marinha, efectuada na parte Norte do edifício (junto à Praça do Município). Vejam-se as diferenças em relação às soluções adoptadas para o Tribunal das Relação (figs. 104 a 108) mas que, mesmo assim, percebem-se não terem sido criadas para o conjunto, sendo um exercício claro de aproveitamento de um espaço previamente existente.

Um conjunto extremamente interessante é, mais uma vez, o dos guarda-fogos do Arsenal. Aquele que é o mais possante, o mais trabalhado e o mais forte é perfeitamente equivalente ao maior e destacado guarda-fogo da gravura das ruínas, como já tivemos ocasião de ver.



Figs. 121 e 122 – Pormenores do maior guarda-fogo do edifício do Arsenal da Marinha, mostrando o seu remate triangular e o seu recorte a Sul. Pormenor do guarda-fogo principal, que não é o arco do proscénio, mas do poscénio, correspondente ao arco que marca o fim do palco visível ao espectador.

Com alturas e morfologias díspares entre si, seguem os ritmos e as inclinações dos mesmos guarda-fogos, ocupando os mesmos locais, que os destacados da gravura das ruínas da Real Caza da Ópera.



Fig. 123 – Guarda-fogo que marca a zona onde seria o final da Ópera do Tejo, coincidente com a planta e a gravura das ruínas.

Fig. 124 – Imagem dos guarda-fogos entre o que seria o final do teatro da Caza da Ópera e o início do edifício pertencente aos Corte-Real. O vão entre os dois guarda-fogos é correspondente ao Beco da Fundição que, na nova malha pombalina, foi eliminado, tendo o Arsenal tido continuidade até encontrar o edifício que ficava ao topo.



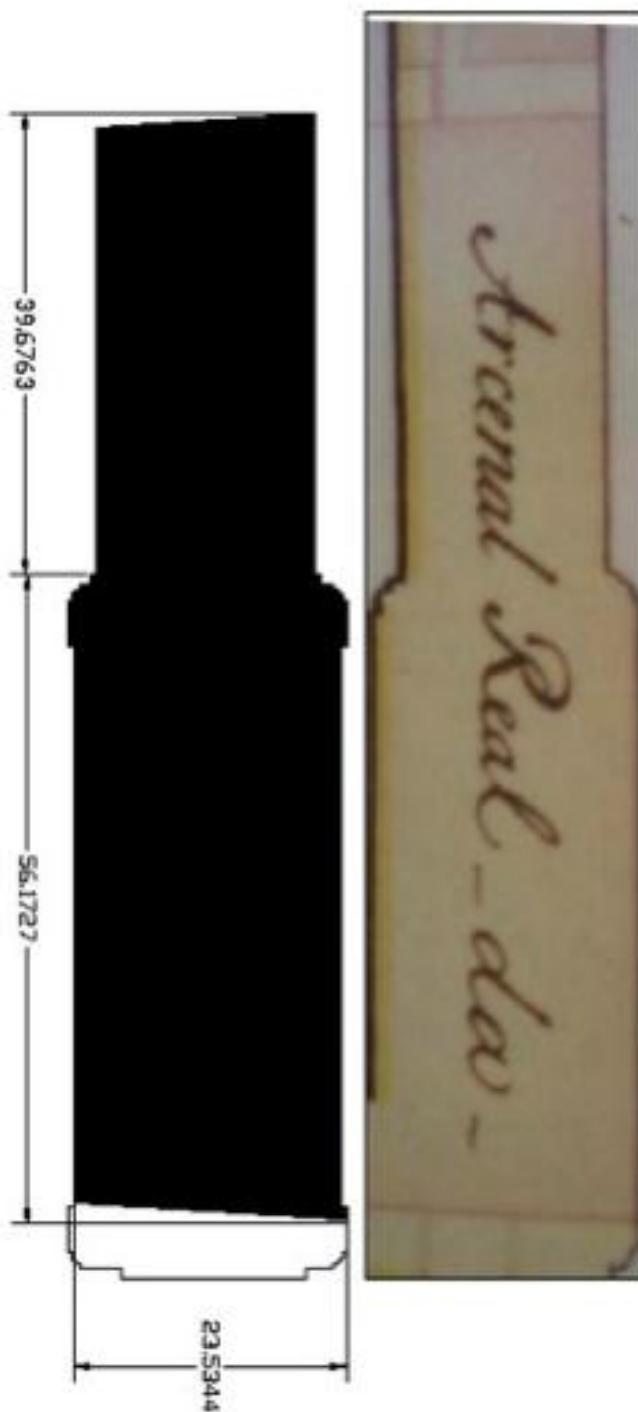
Ou seja, não só conseguimos estabelecer paralelos entre o que se encontra no edifício do Arsenal da Marinha com a gravura de Le Blas, como ainda conseguimos perceber a falta de uma plena articulação dos espaços no próprio local, como se se tratasse de uma tentativa forçada de integrar um corpo já existente e preenche-lo.

O ENSAIO COM A REAL PLANTA DA CAZA DA ÓPERA

Mas para além da gravura da Ópera, o que temos que seja verdadeiramente da Ópera do Tejo, para além da especulação? A verdadeira planta do que foi realmente construído, ou seja, o desenho que está a rosa por baixo dos sombreados amarelos que indicam a reconstrução da cidade na planta de Eugénio dos Santos. Então foi a partir dela que fizemos o estudo seguinte (figs. 125 e 126).

Percebemos, pela coincidência total das plantas nas esquinas Poentes e pela largura da Casa da Ópera, que a reconstrução daquela zona da cidade, se não foi feita a partir das suas ruínas, seriam, ao menos, coincidentes.

Percebemos, através do Google Earth (fig. 126), que a localização dos guarda-fogos coincide com as zonas de transição dos espaços principais da Ópera, nomeadamente do proscénio, do poscénio e do topo final do edifício, ou seja, o fim do palco.



Figs. 125 – Medidas do edifício da ópera retiradas a partir da planta de Eugénio dos Santos, que dá um total aproximado ao levantado pelo Tombo de 1758. Trabalho realizado gentilmente por Rosana Brescia, a nosso pedido, em Agosto de 2011. As medidas referenciadas estão em metros.

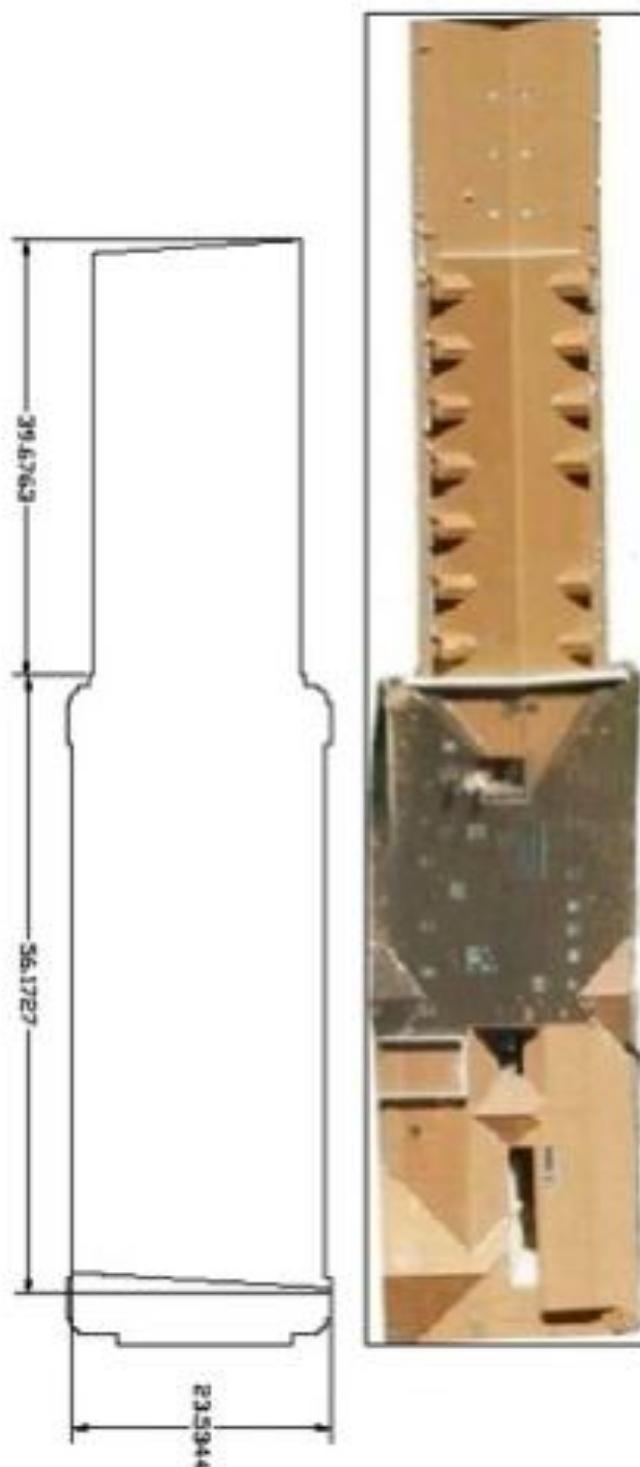


Fig. 126 – Correspondência entre o edifício da planta de Lisboa feita por Eugénio dos Santos e o edifício do Arsenal da Marinha que se encontra actualmente. Imagem retirada por satélite a partir do Google Earth. Saliente-se o facto de os guarda-fogos do Arsenal da Marinha coincidirem ritmicamente com os guarda-fogos que se vêm no desenho da gravura das ruínas da Ópera do Tejo. Trabalho realizado gentilmente por Rosana Brescia, a nosso pedido, em Agosto de 2011. As medidas estão referenciadas em metros.

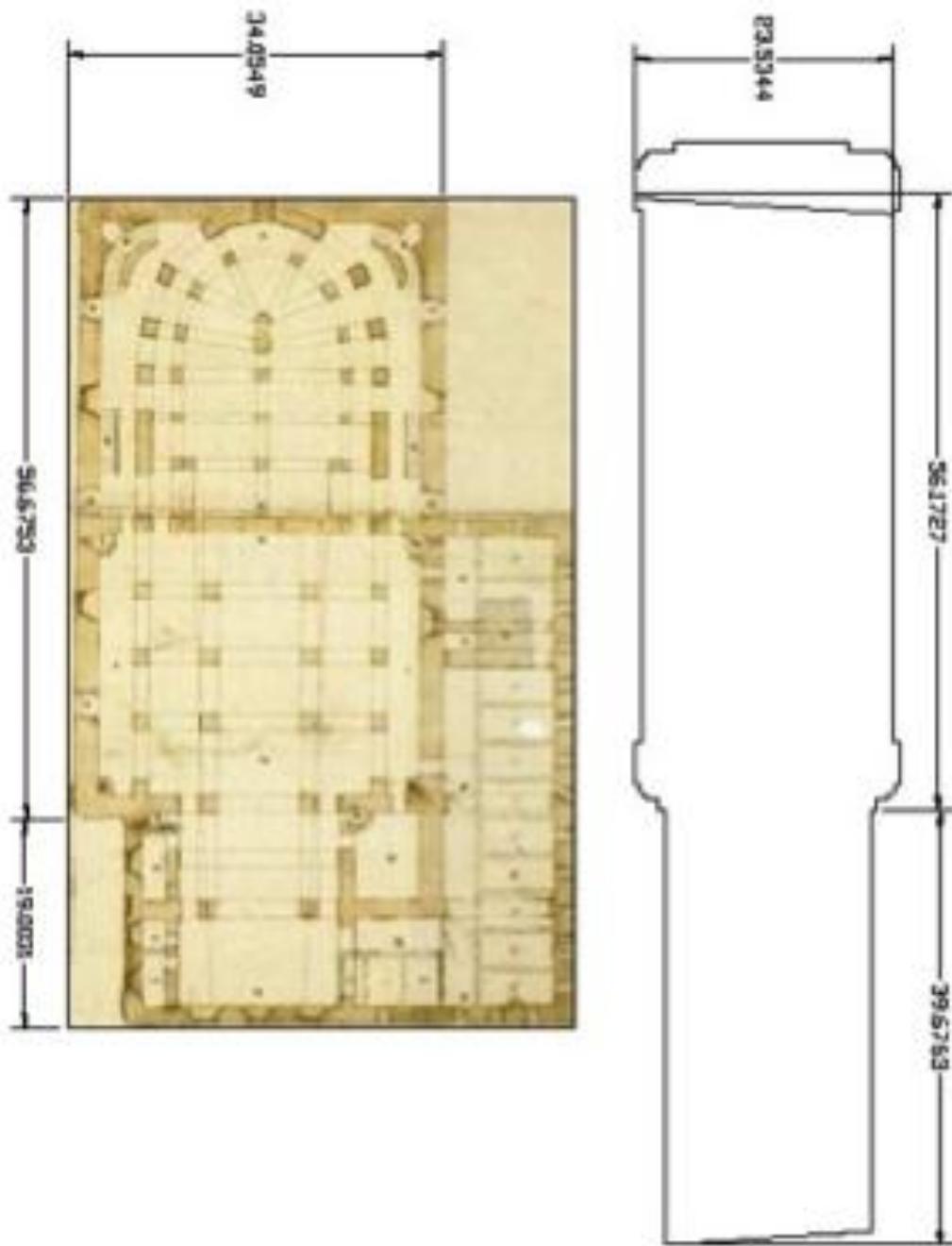


Fig. 127 – Correspondência entre a planta descoberta por José de Figueiredo e atribuída à Ópera do Tejo e o edifício do teatro em planta da cidade por Eugénio dos Santos. Saliente-se a proximidade no trabalho das esquinas, já mencionadas anteriormente por Soares Carneiro, entre os dois desenhos. Apesar das medidas serem aproximadas, o desenho encontrado por José de Figueiredo é mais largo e mais curto, enquanto o edifício construído terá tido um placo mais comprido do que o projectado pelo desenho e a sala mais estreita. Trabalho realizado gentilmente por Rosana Brescia, a nosso pedido, em Agosto de 2011. As medidas estão referenciadas em metros. Mas não deixa de ser interessante perceber a grande aproximação da fachada Norte, tanto a desenhada, como a construída, já que respectivamente medem, entre a esquina arredondada da ópera e o topo Nascente no desenho da Academia, 56, 6753 m e 56, 1727 metros.

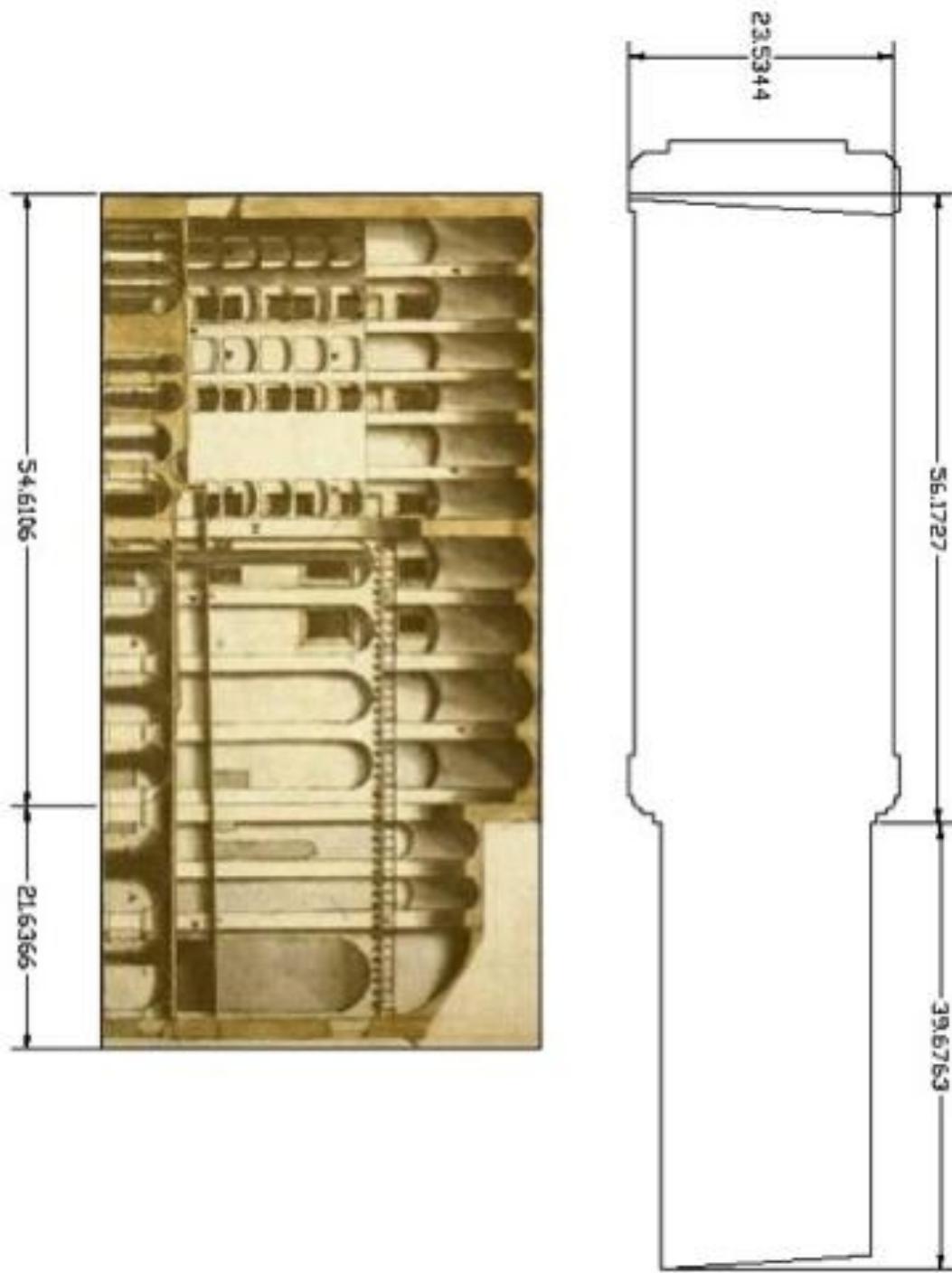


Fig. 128 – Última correspondência entre o corte descoberto por José de Figueiredo e o espaço ocupado pelo edifício que foi construído como o teatro da Ópera do Tejo. Se colocarmos o arco do proscénio coincidente com a esquina, o palco terá praticamente a mesma medida, mas a sala seria necessariamente mais comprida; a fazer a sala coincidir com a planta do teatro a ela reservada, fica a faltar espaço para o palco. Podemos concluir que os desenhos descobertos por José de Figueiredo são próximos ao edifício que foi construído como teatro, porém não correspondem ao mesmo inteiramente. Deverão ser, provavelmente, desenhos de estudo para o edifício construído. Trabalho realizado gentilmente por Rosana Brescia, a nosso pedido, em Agosto de 2011. As medidas estão referenciadas em metros.

Se, por um acaso, estas evidências não fossem suficientes para concluir-se, sem margem para questões, o claro aproveitamento das ruínas da Ópera do Tejo para a construção do Arsenal da Marinha; se os vestígios *in loco* e as verosimilhanças não fossem satisfatórios para sustentar esta afirmação, o Decreto Real de 5 de Abril de 1757 dissipá-as na sua totalidade, quando afirma:

Sendome presentes as ruínas, que padeceraõ os Edificios da Ribeira das Naus pelo Terramoto do primeiro de Novembro de mil settecentos e cincoenta e cinco; e a indispensável necessidade q há naõ só de reparar as sobreditas ruinas, mas de ampliar os mesmos Edificios, de sorte, que nelles haja as competentes acomodaçoeens, de que antes exerciaõ, para constituírem o primeiro Arsenal da minha Real Marinha: [nossa sublinhado]

*Sou Servido q logo se proceda na sua reedificação, e amplexaçao do mesmo lugar em que antes esteve, e no mais terreno, q necessário for, para a boa execução do Plano (...)*³¹⁶

Como se pode ler, no início de Abril de 1757, ano da realização da famosa gravura sobre as referidas ruínas, é decretado que as mesmas fossem reparadas (não destruídas ou eliminadas) e que os edifícios fossem ampliados para albergarem o Arsenal da Marinha, tal como a nossa investigação no local conseguiu cotejar. Não é uma construção por cima das ruínas, não é uma construção retirando as ruínas, é sim uma construção integrando-as e reaproveitando-as, aumentando o edifício, como aliás já tínhamos verificado, prolongando-se o teatro pelo Beco da Fundição até às dependências do palácio Corte-Real.

Esse reaproveitamento das dependências do palácio Corte-Real e dos edifícios envolventes que se pudessem aproveitar é claramente uma preocupação, como as avaliações dos locais danificados demonstram muito bem:

(...) por avizo de onze de Mayo de mil sete centos e cincoenta e sete, comunicado por Joaõ Pedro Ludovice (...) que focemos ao Picadeiro do Pallacio Corte Real, situado junto a Ribeira das Náos dessa Cid.de de Lx.^a, pertenente ao Serenissimo Infante D. Pedro; p.^a efecto de vermos, e examinarmos p.^a avaliarmos, o Terreno do d.^o Picadeiro, e suas pertenssas; o que fizemos no dia vinte e hu de Julho e outros mais do mesmo anno, Onde achamos ter o d.^o Picadeiro da p.te da Rua direita, que vay do Corpo Santo a Casa da Opera, duas casas pequenas, as quaes se achaõ arruinadas, e da p.te da Ribeira das Náos

³¹⁶ ANTT, Ministério do Reino, maço 626, documento avulso. Apud. JANUÁRIO, Pedro, *Op. cit*, Vol. II Anexos Documentales, *Copia del Decreto real que ordena la construcción del Arsenal da Marinha por encima del teatro de la ópera, 5 de abril de 1757*, pp. 292, 293.

*he fechado com Almazeenz (sic), Palheiros, Cavallariças do d.^o Pallacio o que se acha
abrasado cauza do Terramoto do P.ro de Novembro de mil sete centos e cinconenta e cinco;
e da p.te do Mar he fechado com hu muro forrado de enxelharia tê a altura de dez palmos, e
da p.te do Poente, e Pallacio hê fechado hu Muro, com serventia p.^a o Picadiero; em que
fizemos vários exames, e cálculos p.a o arbitramento do seu valor, em que achamos, q o d.^o
Picadiero, as duas casas da p.te da Rua direita, os Almazeens, Palheiros, Cavalariças, e os
Muros da p.te do Mar, e p.te do Pallacio valerem no estado em que se achaõ seis mil
cruzados (...) Lisboa 11 de Fevr.^o de 1758³¹⁷[sublinhado nosso]*

Naturalmente que, material que valesse seis mil cruzados numa altura em que havia a rápida necessidade de reerguer uma cidade, e se esse material seria digno de reaproveitamento, é evidente que seria o mais certo a fazer. Daí ser visível, no que é hoje o pavilhão de desporto do Arsenal da Marinha, parte das estruturas do antigo palheiro do palácio Corte-Real.

E o mesmo se passou no local da Tanoaria³¹⁸, com a avaliação efectuada na mesma data, pela equipa liderada por João Pedro Ludovice. As pedras calcinadas, incluídas na avaliação, não seriam de grande proveito, mas o eram seguramente as paredes exteriores e os locais abobadados que, tal como verificamos no caso da Ópera do Tejo (nitidamente, ao primeiro nível do Arsenal, Cofre da Previdência e, de forma mais evidente, no Tribunal da Relação) estavam sem ruína e em bom estado:

(...) focemos ao Sítio da Tanoeria, p.^a efecto de vermos, e examinarmos p.^a avaliarmos, as Casas novas ahi situadas q traziaõ de Rensa os Estrangeiros Bristes, pertencentes a Serenissima Casa do Infantado; o que fizemos no dia vinte e hu de Julho e outros mais do mesmo anno, a vista e faces das mesmas Casas, e pelo exame que nellas fizemos, achamos lhes todos os seus quartos altos abrasados do incêndio, cauzado do Terramoto (...) e as paredes interiores em algumas partes arruinadas, e as Pedrarias dos Portais interiores a mayor p.te dellas calcinadas, do d.^o incêndio; porem as paredes exteriores achaõ-se aprimo com todos os seus Portaes, e Simalha Real, e em termos de se conservarem se sequizerem Reparar de novo; como tao.bem os Almazeens no plano Terreno, q inteira.mte se achaõ

³¹⁷ ANTT, Ministério do Reino, maço 634, separador nº 17, *Titulo da compra que se fez em 1751 do Palacio Quinta de Queluz ao Principe Pio*. Apud. JANUÁRIO, Pedro, *Op. cit.*, Vol. II Anexos Documentales, *Avaliación del terreno del “Picadiero” del Palacio Corte-Real pertenencia del Infante D. Pedro, 11 de febrero de 1758*, p. 294.

³¹⁸ A Ópera do Tejo também ficou conhecida, pelo menos no final do século XVIII, como o *Real Theatro do Sítio da Tanuaria*, como poderemos ver no documento da coleção privada do Arquitecto Carlos Antunes (fig. 131), a quem agradecemos a generosidade de partilhar a informação, tornando-a do domínio público.

sem Ruina por serem de Abobeda; e se achaõ Habitados por vários inclinos, de que pagaõ Renda quatro centos mil reis d.“ Casa do Infantado; e matençao [sic] do Referido e do estado em que se achaõ as d.“s Casas, e Renda que de prezente se percebe dellas, e de vários cálculos que fizemos p.“o arbitramento do valor que ellas merecem, Achamos que no estado em que se achaõ valem quarenta mil cruzados (...)³¹⁹ [sublinhado nosso]

Afinal, a Ópera do Tejo não ficou totalmente destruída: o seu esqueleto foi reaproveitado para se construir o edifício que lá está agora.

Debrucemo-nos neste momento sobre os últimos documentos encontrados durante a nossa investigação e que nos permitiram corroborar as nossas afirmações ao longo deste capítulo em relação ao papel social da ópera.

A ÓPERA COMO UM JOGO: O BILHETE SOBREVIVENTE

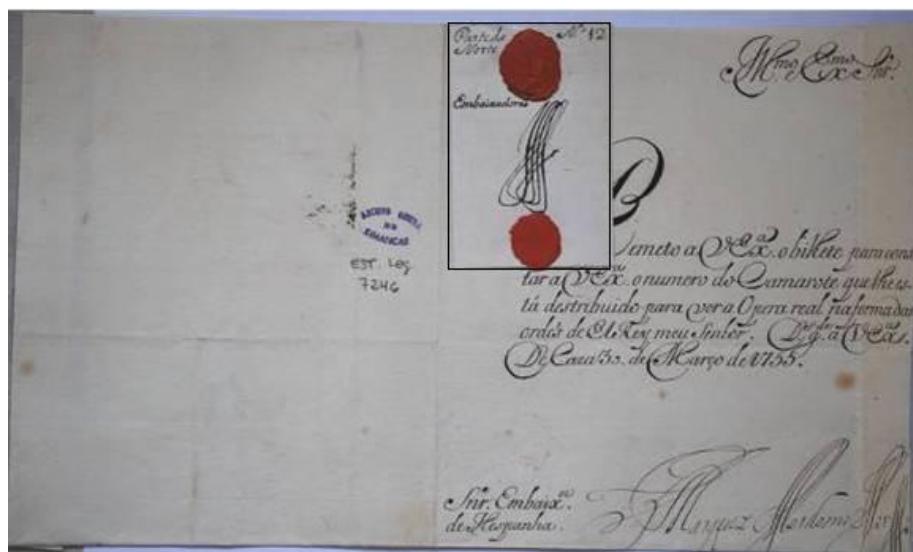


Fig. 129 – O bilhete descoberto no Arquivo Geral em Simancas, pertencente ao Embaixador espanhol em Lisboa aquando da estreia de *Alessandro nell'Indie*, Conde de Perelada. Arquivo Geral de Simancas, Estado, Leg. 7246, Legado 4º, año de 1754, y 1755. Carta de 21 de Março de 1755. Foto de Pedro Januário, cedida a 3 de Janeiro de 2009. Apud. GALLASCH-HALL, Aline; JANUÁRIO, Pedro, *op. cit.*, p. 268, 2009 [destaque do bilhete a preto nosso].

³¹⁹ ANTT, Ministério do Reino, maço 634, separador nº 17, *Título da compra que se fez em 1751 do Palacio Quinta de Queluz ao Príncipe Pio*. Apud. JANUÁRIO, Pedro, *Op. cit.*, Vol. II Anexos Documentales, *Avaliación del terreno del “Picadiero” del terrenos de la Casa del Infantado en el “Sitio da Taneria”*, 11 de febrero de 1758, p. 294.

Mas, afinal, quem eram as pessoas que estavam autorizadas a entrar nos teatros régios portugueses? E como era feita a distribuição dos lugares? Já sabemos quem os oferecia: era o próprio rei que ditava quem poderia frequentar os seus teatros. Tentemos ver os critérios da sua escolha.

No Aviso Régio apresentado pelo Mordomo-Mor, Diogo de Mendonça Corte-Real, filho homónimo do grande diplomata e secretário do Reino nos reinados de D. Pedro II e D. João V, temos várias indicações sobre a morfologia dos espaços sociais do teatro e, principalmente, como era feito o controlo dos espectadores:

Illusterrissimo e Excellentissimo Senhor, Sua Magestade He servido mandar participar a V. Ex.^a o Plano de distribuição dos lugares da Opera, assim a Platea, como dos Camarotes; Pelo que tem determinado, que na Platea tenhaõ lugar nod quarenta bancos, que occupaõ o receinto interior dos pedestaes das Columnas, trezentas e cincuenta Pessoas; os Grandes Ecclesiasticos, e Seculares do Reino; os que pela Lei tenhaõ tratamento de Illustríssima, e Senhoria, os quaes tem titutlo do Conselho do Rei; os que tem Foro de Fidalgo de Sua Casa; e os Officiaes Militares de Coronel inclusive para cima; e que nos quattro bancos, que estão fora do recinto sobredito, tenhão lugar seus Porteiros da Camara do Numero com ordem de V. Ex.^a para examinarem as Pessoas, que intentarem entrar na Platea, e não consentir que entre o que não tiver huma das qualidades sobreditas, e mostrar bilhete de V. Ex.^a com o seu nome, e destino para a Platea; K que os catorze Camarotes, a que Sua MAgestade não deo certeza, destribuirá V. Ex.^a por Pessoa, que se não faça reparável estarem na sua Real Presença, com bilhete de V. Ex.^a em que declare o numero do Camarote, se he da parte do norte, ou do sul, e as Pessoas que o hão de ocupar. Os vinte quattro Camaro/ (p. 239) tes certos, de que o mesmo Senhor fez mercê, constão da relação por assim assignada, que remeto a V. Ex.^a de todos os Camarotes com destincção do numero, da parte donde ficão, e das Pessoas, que tem a dita mercê, e nos bilhetes, que V. Ex.^a der a estas, assim o fará declarar; porque como os podem cerde a outras Pessoas, he necessário evitar dúvidas por meio de se mostrar aos Guardas o bilhete de V. Ex.^a e o que der o cedente, que nomeia as Pessoas em quem o ceder; e em todos os Bilhetes haverá declaração do numero do Camarote, e da parte a que fica pelo qual na loje se mostrará a escala, que conduz para elle; Que as Pessoas, que tem a mercê de Camarote certo, ainda tendo qualidade, pela qual lhe compete lugar na Platea, nem por isso o tem nella certo: mas querendo ir á Platea algum dia pedirão Bilhete que se lhe não negará; Para a boa ordem, e socego com que devem ser admittidas, e encaminhadas as Pessoas, que tiverem lugar no Theatro, He Sua Magestade servido que no corredor plano da Platea, além dos dois

Porteiros da Camara do Número acima ditos (com os quaes se poderão revesar para verem parte da Opera) esteja hum Porteiro de Camara do Numero na sahida de cada huma das três escadas, que sobem da lojne, a qual averiguará, se com efeito a Pessoa que subir, e pertender entrar, he a mesma que declara o Bilhete, e se tem qualidade para lugar da Paltea, ou de Camarotes; e achando-o na realidade assim o deixarão entrar, e pelo contrario dirá aos Soldados da Guarda, que hão de estar acompanhando o dito Porteiro, que o fação descer a escada que subio. O porteiro, e os três refereidos que estiverem na sahida da escada nº II, também terá cuidado, que não entre pela porta do corredor, que vem pela escada da Loje da Rainha Nossa Senhora Pessoa alguma que não tenha assistência, ou sirva no Paço. E ordena o Mesmo Senhor, que V. Ex.^a faça executar o referido com exacta observância. Deos Guarde a V. Ex.^a Paço 26 de Março de 1755 – Diego de Mendonça Corte-Real – Senhor Marquez Mordomo Mor³²⁰

Os bilhetes, que tanto cuidado tem Diogo de Mendonça Corte-Real em advertir para serem entregues pelos convidados do rei aquando a chegada à Ópera, eram enviados por expressa ordem régia e, como também podemos ler no Aviso Régio, poderiam ser cedidos pelos seus destinatários a convidados, desde que identificados. Mas nem todos os espectadores o poderão fazer: apenas aqueles que têm “a mercê de Camarote certo”, ou seja, aquele grupo restrito de pessoas a quem eram reservados vinte e quatro camarotes. Teriam os cedentes de nomear as pessoas a quem cederiam o bilhete, de forma a ficar claro quem os iria ocupar.

Se pensamos que não é possível solicitar um bilhete ao rei, enganamo-nos: ele convida, mas há um grupo selecto que pode pedir para ser convidado a mudar de lugar. Esse grupo é exactamente o mesmo privilegiado dos camarotes certos: no entanto, apesar de terem a qualidade para ambos os lugares (tendo o direito a estar na plateia), não o têm como certo. Terão mesmo de solicitar o bilhete para serem submetidos ao controlo das entradas pelos Porteiros da Camara.

Ora, este pormenor indica-nos, de facto, que os lugares da plateia e os dos camarotes com destinatários certos têm o mesmo grau de dignidade na hierarquia social do teatro, conforme já tínhamos verificado no que dizia respeito a Salvaterra e, também, pelos escritos tratadísticos de Carinni Mota³²¹.

O controlo rigoroso a que eram submetidas as entradas na Real Caza da Ópera estavam a cargo dos seis Porteiros da Camara, que ocupariam os quatro bancos que já não se

³²⁰ Biblioteca Nacional de Portugal, Microfilme F 5632(2), DELGADO DA SILVA, António, *Suplemento à colecção de legislação Portuguesa, anos 1750-1762*, Lisboa, Tip. Luiz Correa da Cunha, 1842, pp. 238-239.

³²¹ Cf. CARINNI MOTTA, Fabrizio, (LARSON, Orville Kurt, int.) *The theatrical writings of Fabrizio Carinni Motta*, SIU Press, 1987.

encontravam no recinto da plateia, mas sim na zona entre esta e o foyer, (este é apelidado no Aviso Régio de “loje”). Nessa zona, que seria um átrio de acesso aos camarotes e plateia, três escadarias partiam: uma para o lado sul, outra para o lado norte e ainda outra, que só poderia ter acesso alguém da Família Real ou quem servisse no Paço, apelidada de “Escada da Loje da Rainha Nossa Senhora”. Esta, com certeza, seria a escada com ligação directa ao camarote régio que, por sua vez, teria outra ligação directa ao Palácio Real.

Eis uma das principais razões para ser necessário tanta fiscalização: vedar o acesso ao Camarote Régio e não deixar entrar ninguém sem a dignidade reconhecida por Sua Magestade no seu teatro.

Caso aparecesse alguém sem o devido bilhete, era posto fora pelos Soldados da Guarda, que ficavam a acompanhar os Porteiros da Camara em caso de necessidade.

Apesar de serem seis, apenas dois Porteiros fariam o controlo de cada vez, revesando-se com os outros quatro para terem oportunidade de, também eles, assistirem ao decorrer do espectáculo. O bilhete dos espectadores, fossem eles quem fossem, deveria ter a indicação do local para onde se dirigiria (plateia ou camarote, lado norte ou sul); o nome do ocupante e a rubrica do Monteiro Mor.

Este último pormenor é passível de verificação através do único bilhete que restou, pelo menos que se conheça, da *première* de *Alessandro nell'Indie*: o bilhete do embaixador espanhol, Conde de Perelada, que nessa noite ficou no camarote do ministro Sebastião José de Carvalho e Mello, solução encontrada para amainar a contenda entre aquele e o Embaixador de França, enquanto este estivesse no camarote reservado aos Embaixadores. Esse bilhete (fig. 129) foi uma descoberta conjunta com Pedro Januário quando investigamos, por alguns dias, o arquivo espanhol de Simancas³²². Terá sido preservado exactamente por não ter sido utilizado nessa noite, mantendo-se lacrado na carta enviada pelo Mordomo-Mor e responsável pela etiqueta no teatro.

O bilhete tem uma configuração especial: o seu formato é o de uma carta de um normal baralho de jogar. Sabemos, pela correspondência entre Piaggio e João Pinto da Silva, já aqui mencionada³²³, que a família real, em particular D. José, era muito afeita a jogar cartas.

O seu verso mostra bem o desenho de um quatro de paus, embora não tenha sido possível fotografá-lo, visto manter-se lacrado à carta conjunta e haver muito pouco espaço para o fazer, sem danificar o documento.

Infelizmente nunca foi encontrado outro bilhete, que serviria para uma comparação e para perceber se, na realidade, a verdadeira intenção do rei era a de mostrar que era ele “a dar as

³²² Apud. GALLASCH-HALL, Aline; JANUÁRIO, Pedro, *op. cit.*, pp. 237- 268, 2009.

³²³ Cartas de Junho de 1766. ANTT – Arquivo da Casa Real, cx. 3505.

cartas” na hierarquia social, mostrando aos seus vassalos quais os lugares que eles ocupariam – dentro e fora do teatro.

Mas quem eram, então, os privilegiados que tinham camarotes certos por ordem e convite expresso do rei?

Encontramos durante a nossa investigação o plano de distribuição dos camarotes no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (fig. 130) que mostra bem a quem ficariam entregues os vinte e quatro camarotes com destinatário certo e os outros catorze, sem indicação.

A QUESTÃO DOS CAMAROTES

Pelo documento que encontramos nos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, os camarotes sem indicação prévia são os números 9, 17, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 36 e 37 (fig. 130). Enquanto isso, os camarotes previamente endereçados eram reservados:

Do lado Norte da Ópera do Tejo

Nº 1 – Ao poeta principal (nesta altura, Giovanni Bonnechi), aos primeiro e segundo compositores de música (David Perez e Antonio Mazzoni), ao arquitecto do teatro (Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena), e aos dois primeiros actores da ópera (Caffarello/Gizziello, que se alternavam, e Anton Raaff);

Nº 2 – Aos Beneficiados e clérigos da Casa Real;

Nº 3 – Aos terceiros Secretários da Secretaria de Estado;

Nº 4 – Aos médicos e cirurgiões da Câmara;

Nº 5 – Aos confessores;

Nº 11 – Aos secretários de Estado;

Nº 12 – Aos embaixadores;

Nº 13 – Aos irmãos ilegítimos de D. José, ou Meninos da Palhavã: D. Gaspar, D. António e D. José;

Nº 18 – Ao estribeiro-mor da Rainha;

Nº 19 – Aos camaristas;

Nº 26 – A João Pedro Ludovice (arquitecto e superintendente das obras reais) e Pedro António Vergolino (Fidalgo e Cavaleiro da Ordem de Cristo);

Nº 33 – Aos músicos;

Nº 34 – Aos reposteiros.

Do lado Sul, ficavam os camarotes reservados aos;

Nº 6 - Moços do Guarda-Roupa e estribeiros menores;

Nº 7 – Moços da Câmara;

Nº 8 – Criados particulares de SS. MAgestades e Altezas;

Nº 10 – Actores que representam no Teatro;

Nº 14 – Ao Cardeal Patriarca;

Nº 15 – Diogo Mendonça de Corte-Real, Mordomo-Mor do rei;

Nº 16 – Estribeiro-Mor do Rei;

Nº 20 – Estribeiro-Mor da Rainha;

Nº 21 – Ministros estrangeiros de segunda ordem;

Nº 35 – Reposteiros;

Nº 38 – Moços de Prata e Varredores.

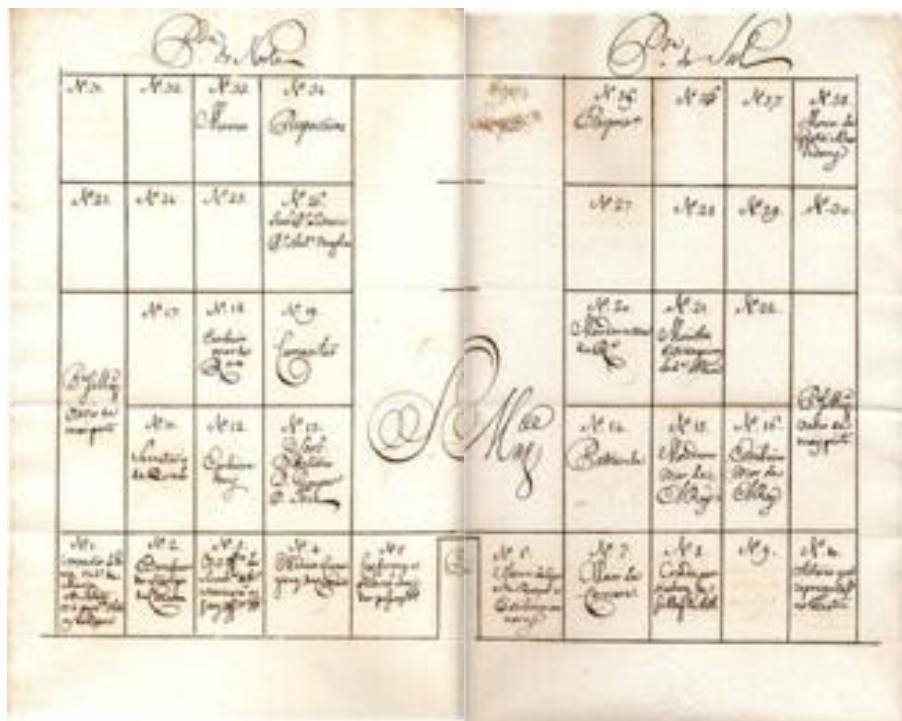


Fig. 130 – Mapa da distribuição dos camarotes da Ópera do Tejo, encontrado por nós em 2006 no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em meio aos papéis pertencentes aos Meninos da Palhavã, Arquivo da Casa Real, Cx. 3542, e publicado no artigo feito em conjunto com Pedro Januário, *A Ópera do Tejo: materialização da festa como símbolo do poder régio*, em VALE, Teresa Leonor M., FERREIRA, Maria João Pacheco e FERREIRA, Sílvia (coord.), Actas “Lisboa e a Festa: Celebrações Religiosas e Civis na Cidade Medieval e Moderna” – Colóquio de História e de História da Arte, CML, Amigos de Lisboa, Fundação Fronteira e Alorna, Lisboa, 2009, pp. 237-268. Destaque para os camarotes laterais do rei, situados junto ao palco, “para S. Mag.de ouvir de mais perto”.

A importância do lugar que ocupam na sala é fundamental para perceber a posição de cada um no “jogo social”, bem explanado no teatro. Talvez por isso o Cardeal Patriarca de Lisboa, D. José Manuel da Câmara (1686-1758), tenha ficado ofendido com o lugar que lhe fora atribuído, já que os camarotes ao seu lado eram ocupados pelo Mordomo-Mor e Estripeiro-Mor do rei; enquanto isso, os irmãos ilegítimos de D. José tinham, do outro lado, a companhia de personagens com maior peso político, como os Embaixadores e os Secretários de Estado.

A precedência dada aos Meninos da Palhavã na Real Caza da Ópera, em detrimento do Cardeal Patriarca, leva-o a não comparecer na inauguração do teatro, contestar a sua primazia e a não concordar com a resolução régia, como nos esclarece o núncio apostólico:

(...) *Questo Sig.r Card.le patriarca non si è trouvato contento che S.M. gli abbia destinato il Palco nel nuovo Teatro Reale alla sinistra dell'assegnato a di lei fratelli naturali ultimamente legittimati: mandò pertanto un suo famigliare a farne rappresentanza al Sig.r de Carvalho Segr.rio di Stato, che gli fece dire, che non era il Teatro di sua ingerenza, e che però essendola del M.se di Govea Maggiordomo Maggiore dovea l'E.S. far capo a lui, il che il Sig. Cardinale fece subito per ambasciata e ne ebbe replica, che tutto era stato fatto d'ordine del Re, cui ne avrebbe parlato: non so ancora, se siagli andata alcuna risposta, che il detto maggiordomo disse portare in persona all'Em.za sua con isperanza, che se fusse stata negativa, come credeva, di persuaderla, che non ha ragione di lagnarsi, e so per altra parte che la di lui speranza è fondata sull'esempio antico di un natural figlio d'un Re legittimato, che ebbe la precedenza da cardinali di quel tempo; S.E. non me ne ha fatta parola, perché non potrebbe essere, mentre stando ancora nella casa Paterna non vi riceve, benchè ora stia bene, che i suoi parenti, ne me ne ha mandato a parlare, onde ho creduto di non dovermici mescolare, tanto più che da qualcuno (c.105v) mi è stato detto, che si trattì per accomodare l'affare, che io però non so preveder come, perché il Re non vorrà dopo tre recite, alle quali sono sempre intervenuti i detti Fratelli legittimati, mandarli ora a pubblica vista in un palco inferiore: S.E. non è mai intervenuta, ma il palco è stato sempre vuoto per lui, non avendo S.M. voluto assegnarlo ad altri (...)*³²⁴

Porém, foi recordado a D. José da Câmara que, segundo se dizia na Corte, os Cardeais Patriarcas da Índia até Madrid, ao contrário dele, nunca tinham camarote na primeira ordem,

³²⁴ Carta de 8 de Abril de 1755, c. 105, c. 105v, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

mas em ordem superior, ou seja, de inferior dignidade; essa comparação deverá ter acalmado os ânimos de D. José Manuel, que acabou por considerar a hipótese de começar a ir à Ópera:

(...) *Il Sig. Patriarca resta ancora nella casa paterna (...) si suppone che voglia uno di questi giorni andare all'udienza del Re, e di lì riportarsi alla sua residenza Patriarcale: non so ancora se comparirà all'Opera nel palco assegnatogli per la avvisata difficoltà avuta sulla precedenza data a fratelli del Re riconosciuti per legittimi da S. M., ma mi viene supposto che in oggi l'E.S. si dolga solamente che promessole il primo Palco dopo quello della Real famiglia, le ne sia poi stato assegnato uno inferiore, e questo mi fa credere che smonterà ogni pretensione, tanto più che si è sparso per la Corte, che il S.r Card.le patriarca delle Indie a Madrid non solo non abbia il primo dopo la corte ma l'abbia sempre fissato all'ordine superiore, per conseguenza meno degno (...)*³²⁵

Segundo poderemos verificar pela descrição do Núncio Apostólico, a distribuição dos lugares no camarote régio na Ópera do Tejo eram semelhantes à que encontramos em Salvaterra. Menciona na sua missiva a Roma o que pode verificar numa das récitas de *La Clemenza di Tito*:

(...) *Al Teatro ànno il primo Palco accanto a quello di S.M. e della famiglia Reale che sta sempre tutta nello stesso in nove sedie: il Re in mezzo col fratello, e i due zii infanti alla destra: la Regina e le quattro principesse figlie alla sinistra (...)*³²⁶

D. José, juntamente com o seu irmão, el Rei D. Pedro, sentavam-se ao centro do camarote, acompanhados dos seus tios à direita, o Infante D. António (1695-1757) e o Infante D. Manuel (1697-1766); pela esquerda, pela Rainha e as Princesas suas filhas.

Não poderemos esquecer os camarotes laterais, ocupados apenas pelo rei, quando este pretendia ouvir mais de perto alguma ária, como poderemos ler no mapa da distribuição dos camarotes e sabemos pelas descrições coevas³²⁷.

Apesar de vinte e quatro dos camarotes da Ópera do Tejo terem os seus ocupantes certos e previamente atribuídos, enquanto o camarote real mantinha-se com o rei, a rainha, os tios, o irmão e as princesas, houve pelo menos uma curiosa circunstância em que o núncio

³²⁵ Carta de 22 de Abril de 1755, c. 125, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

³²⁶ Carta de 17de Junho de 1755, c. 345, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

³²⁷ Idem. A importância dessas deslocações internas do rei dentro do teatro também serão abordadas no II Acto deste trabalho.

apostólico teve o privilégio, para a récita de 15 de Abril, de ser convidado a estar presente no camarote principal do teatro e, para isso, vestiu-se com o hábito longo de cerimónia, acompanhando o rei à sua câmara após o espectáculo:

*(...) Ora vanno ogni sera all'Opera col Re in abito lungo, poi passano al loro palco, ove stanno con molta compostezza, e poi accompagnano S.M. al suo Appartamento (...)*³²⁸

A Casa da Ópera era, também, palcos de intrigas políticas, não só de jogos de poder e vaidade. Jogos políticos, protagonizados pelo Secretário de Estado, os embaixadores de Espanha e o de França, os caprichos do Cardeal Patriarca e as tentativas do núncio de compreender se o seu papel na corte lisboeta estava a ser visto com a dignidade merecida. Exemplo disso são as conversas entre este e Sebastião José, como poderemos apreender segundo as mesmas fontes:

"(...) tirai a terminare con pazienza e convenienza l'impropria conversazione, in fin della quale mi domandò se la sera seguente sarei andato all'Opera, diedi in risposta subito, che sì, et egli di se me lo pose in dubbio; il discorso fu in casa del Sig. carvalho al quale io poi lo raccontai ... Il segretario mostrò gradimento di tal mia confidenza e della premura mostratagli da me (c. 124) di persuadere S.M.Fed.ma che io non sono promotore nella sua corte di tali differenza, ma che sono attaccato, e resto dorte di non fare una distinzione mai qua praticatasi in faccia di altri Amb.ri e de di lei Segretario di Stato. Domenica andai all'Opera e il sig. Amb.re non comparve benché in altro palco vi fusse la di lui moglie, et ebbi dopo avviso segreto, che ilsig. Amb.re non sarebbe mai venuto nelle sere nelle qauli sarei stato io: questa è più strana di tutte le altre ancora, e farà certo ridere, ma io non lascerò mais la frequenza di una Festa Reale ne Palazzo di S.M. coll'invito della medesima S.M., ne nascerà sicuramente impegno ne teatri venali, a quali io senza dubbio, come conviene alla mia rappresentanza, mai comparirò!"

*Questa relaizone mi è aprasa necessaria perché l'E. V. sia intesa di ciò, che passa per sempre onorarmi delle sui istruzione, giacchè con universal maraviglia il S. Amb.re la pora a un segno, che in oggi mi fa star dubbio, se io devo continuare a comparirci la sera, giacchè egli non è mai più venuto da me, e un suo segr.rio disse in una conversazione che andavo dalla dama, ma che coll'Ambasc.re non ci trattavamo.*³²⁹

³²⁸ Carta de 15de Abril de 1755, c. 117, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

³²⁹ Carta de 22de Abril de 1755, c. 123v e c. 124, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110. Cf. também as cartas 188, de 5 de Abril e c. 125, de 22 de Abril.

O “caso dos Embaixadores”, que constituiu o problema diplomático entre o Conde Baschi, cunhado de Madame Pompadour e Embaixador de França, com o Conde de Perelada, Embaixador espanhol, prendia-se também com a demonstração da influência de cada um no lugar ocupado na hierarquia teatral, como as cartas encontradas em Simancas poderão comprovar:

*estando el [Embaixador] de Francia en el Palco de Embajadores, que ès lo que nos corresponde, y io en el Palco **mendigado** [sublinhado nosso] de Ministro; con que se dejá veèn, que el Embajador de Francia no dejarà de notar este acto como una entera preferencia, ocupando todos los dias el lugar de prerrogativa, y ceremonia³³⁰.*

O dilema político que despoletou esta pequena guerra política foi o facto de um refugiado francês ter escapado da prisão e ter ficado sob asilo político de Perelada.

A solução encontrada dentro do teatro, já que não poderiam frequentar o mesmo camarote, mas também não poderiam faltar a um convite do rei, foi de alternarem as récitas entre o camarote de Sebastião José e o dos Embaixadores, que ficavam na mesma ordem e, obviamente, com o mesmo grau de importância e dignidade (respectivamente os camarotes nº 11 e 12). A medida partiu de uma sugestão do ministro de D. José³³¹, que foi aceite e corroborada pelo monarca³³².

E ainda poderemos ver, pela descrição de Perelada nas suas cartas, a dignidade que o camarote dos Palhavã e o dos Embaixadores pareciam desfruir, pela localização privilegiada em relação ao camarote régio, o que o deixava algo contrariado por ir algumas récitas para o camarote de Sebastião José, mais afastado do camarote do rei que os anteriores:

(...) Se trá puesto, pues a los Ministros de Estado ala vanda izquierda, y en el tercer Palco ocupando los dos primeros el Patriarca, y el Mordomo Maior; cuia disposicion bien se cré no sér la misma, que se observa en esa corte donde el Embajador de esta viene á estar en un lugar tán preminente como és en el Palco de v.e., immediato al de sus Mag.s, (6) y a su derrecha deformá, que así prefere a todos los demás Embajadores, pues Sigue el Palco de ellos despues del de v.e. ala manera que tambien aqui sucede con los Ministros de igual

³³⁰ Arquivo Geral de Simancas, Estado, Legs. 7246, 7249, 7250.

³³¹ Arquivo Geral de Simancas, Estado, Leg. 7250. Carta de 29 de Março de 1755.

³³² Idem, Carta de 1 de Abril de 1755.

*clase, á diferencia de q. los precede el Palco delos S.res D.m Antonio, D.m Joseph, y D.m Gaspar.*³³³

A FALTA DE PAGAMENTO: A POSSÍVEL RAZÃO PARA A SOBREVIVÊNCIA DE ALGUMA DOCUMENTAÇÃO

Talvez uma circunstância especial tenha provocado a manutenção ou recuperação de alguns documentos relativos aos pagamentos efectuados para a construção da Ópera do Tejo, em detrimento de outros teatros, mesmo que posteriores.

A 22 de Maio de 1778 foi feita uma cópia da Certidão de medição da obra do Real Teatro³³⁴, assinada pelo notário Bartholomeu Ângelo Escopezy e Pedro da Costa Moya. Este último, neto de Manuel Francisco de Souza, que trabalhou na construção da Real Caza da Ópera, solicita que os pagamentos sejam finalizados, já que não o foram no total.

Em um documento de uma colecção particular³³⁵, ainda a 7 de Fevereiro de 1796 a situação estava por regularizar em relação aos pagamentos do Teatro Real da Tanuaria, como é chamado.

Tentou-se recuperar, então, a escritura original da arrematação da obra realizada a 7 de Julho de 1752, revelando a dificuldade de juntar os recibos, que eram passados avulso, e que ficavam em poder do director dos teatros, na altura Estevão Pinto de Moraes.

A possibilidade de, mais de quarenta anos depois, não se conseguir recuperar o Aviso Original, a cópia autêntica onde se fez a medição da obra, ou o contracto e factura da obra, é uma preocupação explanada logo no primeiro fólio deste documento inédito (fig. 131).

Talvez esteja na origem deste pedido de Pedro da Costa Moya a sobrevivência de um documento tão importante para o estudo da Real Casa da Ópera, bem como alguns recibos do Arquivo da Casa Real na Torre do Tombo.

³³³ Arquivo Geral de Simancas, Estado, Leg. 7250. Carta de 29 de Março de 1755.

³³⁴ Documento esse pertencente aos Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal, Ms. 248, nº 36, encontrado por Manuel Carlos de Brito, segundo Maria Alice Beaumont, *op. cit.*, 1987, p. 15.

³³⁵ Pertencente ao arquitecto Carlos Antunes. Desde já deixamos aqui os nossos sinceros agradecimentos pela oportunidade de partilhar connosco o documento.

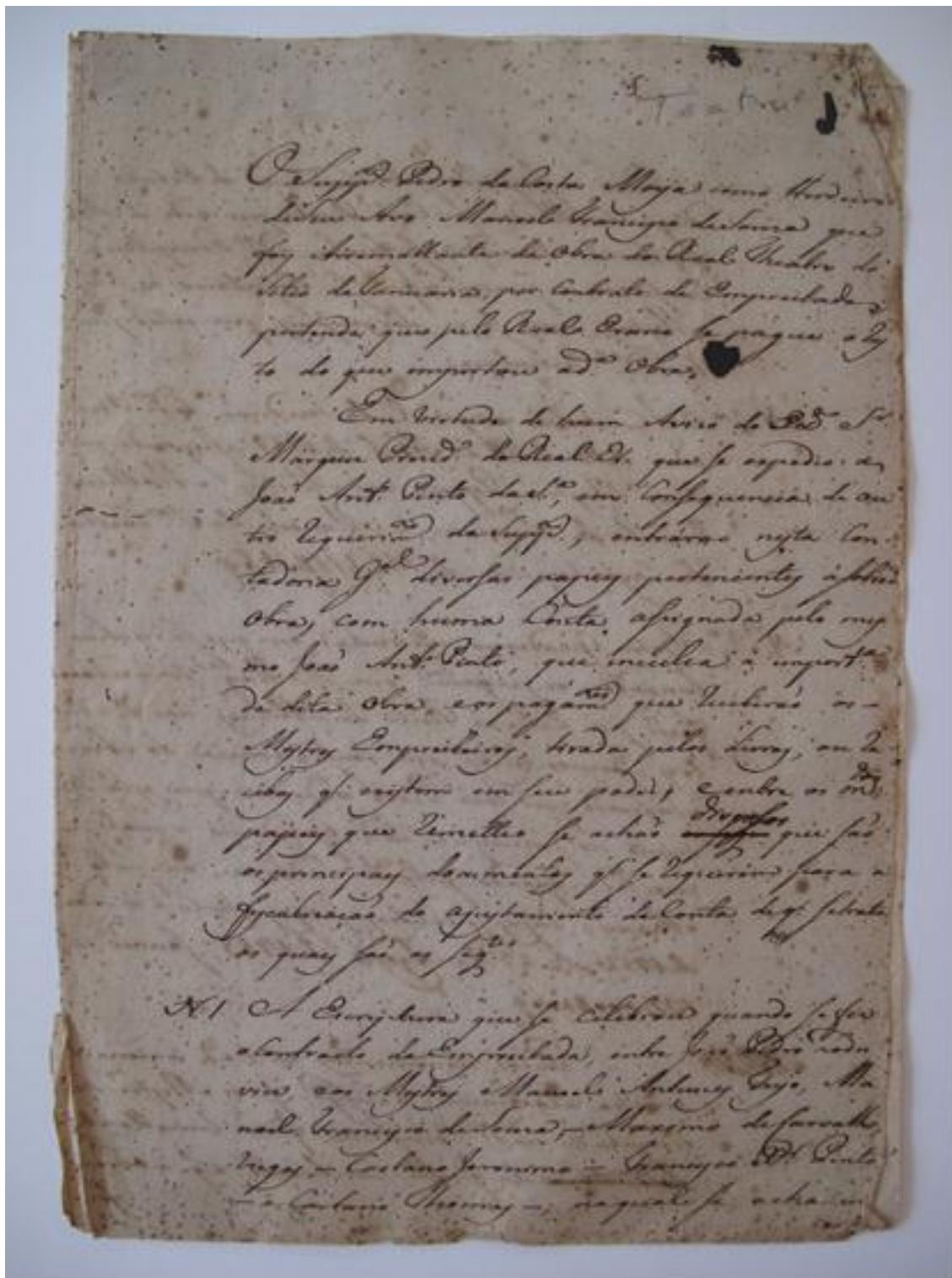


Fig. 131 – Primeiro fólio da requisição feita a 12 de Fevereiro de 1796 para se cumprir com a finalização do pagamento das obras da Ópera ao neto de Manuel Francisco de Sousa (Pedro da Costa Moya), pedreiro que foi nas obras de construção da Ópera do Tejo. Colecção particular do arquitecto Carlos Antunes, que muito agradecemos a gentileza em nos ter cedido a documentação para a estudarmos e integrarmos as respectivas conclusões neste trabalho. Agradecemos também aqui a Cristina Fernandes por ter estabelecido o contacto.

Em relação ao edifício que foi a Ópera do Tejo, ainda não chegou até nós qualquer desenho que demonstre, indubitavelmente, como este teatro era, tanto a nível exterior, como interior. O máximo que temos são aproximações, provavelmente um conjunto de desenhos prévios que buscavam soluções para, mais tarde, dar origem a outro que representaria o edifício final. Sabendo da importância dada à Casa da Ópera por parte do rei, nada mais natural do que o arquitecto ensaiar várias hipótese e fazer vários estudos. Sabemos que Bibiena, desde Itália, já mandara planos para o dito teatro e que continuou a trabalhar afincadamente nesse assunto, como a sua correspondência deixa transparecer³³⁶. Logo, os desenhos que podemos ver hoje como atribuídos à Ópera do Tejo poderão fazer parte desse conjunto.

De qualquer forma, a Real Caza da Ópera, na sua estrutura, subsiste: o sólido edifício que Bibiena construiu mantinha o seu “esqueleto” de pé ainda em 1757 e as suas ruínas foram, por isso mesmo, preservadas, reedificando e ampliando-se a construção, dando origem ao Arsenal da Marinha e demais espaços. Nada mais prático do que reaproveitar essa quantidade imensa de pedra aparelhada e que, mesmo em ruína, aguentou e manteve-se de pé durante as sucessivas réplicas do Terramoto, e integrá-la na reorganização da cidade. Principalmente numa época de contenção de despesas, quando era necessário reerguer, literalmente, uma cidade das cinzas, com rapidez e eficácia. Isso explicaria perfeitamente a razão pela qual a demarcação da Ópera do Tejo, nas plantas que se fizeram para a reconstrução de Lisboa, é coincidente com o que foi lá construído depois do Terramoto. Também justifica as várias soluções, aparentemente inexplicáveis, de alguns desfasamentos internos não-funcionais dos vários espaços que compõe aquela zona.

Também poderão ter passado por um destino semelhante algumas partes do complexo que compunha a antiga Casa da Índia e o próprio Paço da Ribeira, como algumas zonas da ala poente dos edifícios da Praça do Comércio sugerem.

Seria de todo o interesse um estudo aprofundado e exaustivo desta zona da Baixa pombalina. É fundamental, para isso, uma investigação interdisciplinar, com responsáveis de áreas tão diferentes como a história da arte, a arqueologia, a arquitectura, entre outras.

Seria também aliciante se se processassem análises a algumas pedras que parecem ter sofrido algumas alterações de temperatura, como será o caso da varanda do 1º piso do Tribunal da Relação. Recordemos que, aquando do cataclismo, seguiu-se um grande incêndio que consumiu parte de Lisboa, nomeadamente do interior da Real Casa da Ópera, o que poderá explicar esse pormenor no varandim do mencionado tribunal.

³³⁶ GODINHO MENDONÇA, Isabel Mayer, *op. cit.*, 2003, pp. 396-398.

5. O Teatro da Ajuda

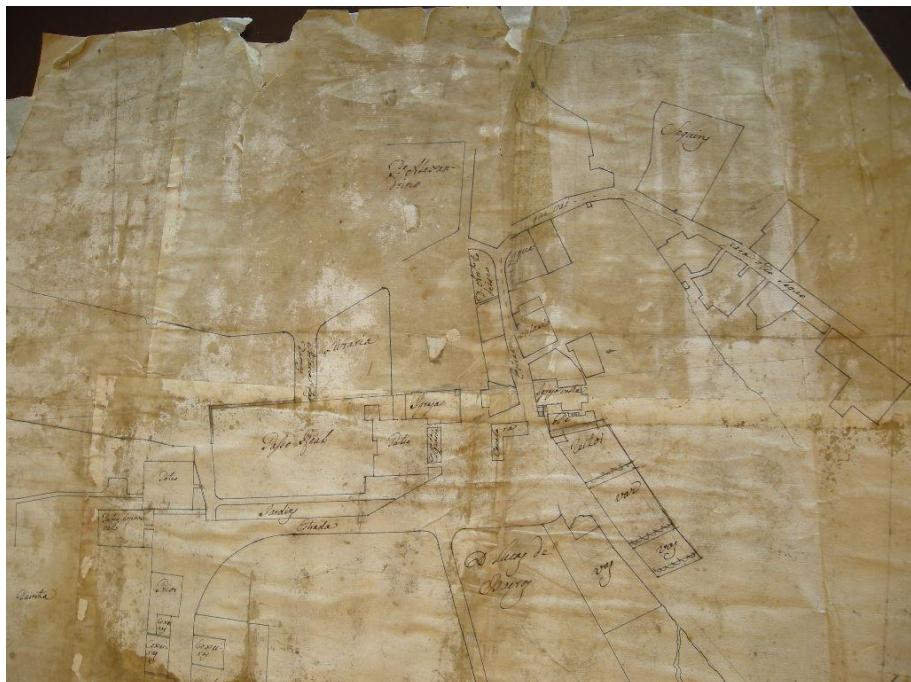


Fig. 132 – Pormenor do desenho do antigo palácio da Ajuda, conhecido por *Real Barraca*, que encontramos na Biblioteca da Academia de Belas Artes, mencionado por Matos Sequeira, mas nunca antes publicado. Apesar de não ter data, o facto de indicar as casas de Pedro Alexandrino (armador das óperas), de David Perez e do Conde de Oeiras, coloca-o, principalmente por este último dado, na década de 60 do século XVIII. Infelizmente, não nos dá pormenores do Paço Velho, nem do teatro da Ajuda, apenas esboçando o primeiro e integrando-o na “Quinta”. Foto do autor.

O SÍTIO DA AJUDA³³⁷

A ligação da família real às zonas de Belém e Ajuda começou com D. João V, entre os anos 20 e 30 do século XVIII, quando este rei comprou algumas propriedades nessas zonas para quintas e palácios de recreio³³⁸. Essas propriedades ficaram conhecidas como a *Quinta de Belém* ou *Quinta de Baixo* (sendo hoje a residência oficial do Presidente da República Portuguesa), a *Quinta do Meio* (Palácio dos Condes da Calheta e hoje integrado no Jardim do Ultramar e Museu Tropical) e, finalmente, a *Quinta de Cima da Ajuda* (hoje o quartel da Guarda Nacional Republicana, no alto da Ajuda). Estas quintas foram, respectivamente, compradas ao Conde de Aveiras, ao Conde de São Lourenço e ao Conde de Óbidos.

³³⁷ Uma das obras principais para compreender a importância que esta zona da cidade vai ganhar e no eixo científico, tecnológico e de vivência do saber que se irá tornar, é fundamental a leitura da obra de BRIGOLA, João Carlos, *Colecções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003.

³³⁸ BRAGA ABECASSIS, *op. cit.* 2009, pp. 27ss; SAMPAIO RIBEIRO, *op. cit.* 1935, p. 10.

A família real frequentava a zona da Ajuda para recreio desde a sua aquisição, permanecendo algumas temporadas já durante os primeiros anos do reinado josefino, anteriores à catástrofe de 1755. Tanto assim que era exactamente em Belém que se encontrava no dia 1 de Novembro, aquando o Terramoto. Com esta fatalidade, e pelo facto de o palácio real ter ficado inabitável no Terreiro do Paço em Lisboa, D. José passa a ter receio de ficar instalado em habitações de alvenaria³³⁹ de pés direitos altos, mudando-se para a zona de Belém. Não para os palácios da Quinta de Baixo ou de Cima da Ajuda, mas para os seus jardins, em tendas improvisadas, deixando por habitar os edifícios respectivos.

Concomitantemente, na zona superior da Ajuda, denominada à época “Casal do Tojal”, inicia-se a construção de um palácio, um pouco mais a norte e a este do paço da Quinta de Cima. Este novo palácio ficará conhecido como *a Real Barraca*³⁴⁰ da Ajuda, da autoria do arquitecto teatral por excelência do rei D. José, Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena. É verdade que ficou na memória colectiva, bem como nas descrições da época, que o palácio era feito totalmente em madeira, daí ser denominado “Barraca”. Mas essa denominação, ao contrário do que se diz, ficou devido à ocupação do rei e da corte em tendas, denominadas de “barracas” em terminologia do século XVIII. Como foi construído o palácio em tijolo, madeira e pedra, e por fim rebocados, e não em alvenaria, estando a pedra à mostra, como os outros palácios, ficou-se com a impressão que não seria um palácio tão sólido como o anterior Paço, em Lisboa. E, já que ocupava o mesmo território que o “acampamento” anterior, manteve-se a toponímia de “Real Barraca” (ver fig. 133). Em terminologia do século XVIII nenhuma construção em madeira é chamada de “barraca”, logo, esta parecer-nos a explicação mais lógica para a nomenclatura utilizada, corroborada pelas construções que subsistiram do palácio construído por Bibiena e até hoje nunca mencionados como vestígios do testemunho da sua obra em Portugal.

³³⁹ Carta da rainha Mariana Victória a sua mãe, Isabel Farnésio: “alguns lhe dizem para ir para Mafra (...) mas ele não quer porque (...) tem medo de se meter num edifício tão grande e tão alto (...)” in CAETANO BEIRÃO, *op. cit.*, 1956, p. 20ss.

³⁴⁰ Barraca, em contexto setecentista, queria dizer, como poderemos ver no Dicionário de Raphael Bluteau, “Pequena tenda, armada no campo. Barracas se chamaõ, ordinariamente, sô as barracas pequenas dos soldados. Vide Tendas.” B-C, fol. 53, 1ª coluna. (II Volume).

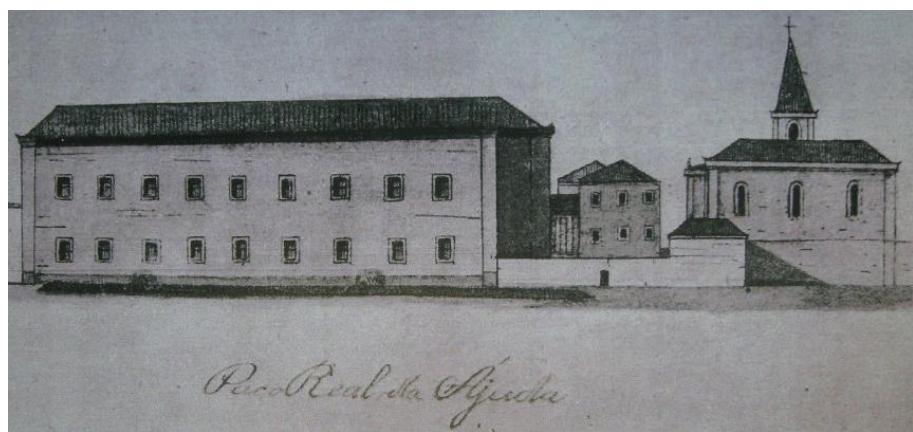


Fig. 133 – Desenho da Real “Barraca” da Ajuda, publicado pela primeira vez em Dias Sanches (1940, p. 149). Nesta imagem podemos ver perfeitamente as esquinas da igreja da Patriarcal, como do corpo principal do palácio, feitos em pedra, bem como a torre sineira. Não há qualquer indício de serem construções em madeira. Acrescente-se o facto de, em último plano, estar o edifício que ainda hoje subsiste, pertencente ao Arquivo Fotográfico, e onde se encontra a Sala dos Serenins (fig. 135). Como podemos comprovar, a construção não é em madeira, mas em pedra rebocada. Ou seja, o palácio da Ajuda, ao contrário do mito que se criou, não era em madeira. Era em pedra, cascalho e com algumas zonas construídas em madeira.

Neste estudo passaremos a especificar esse palácio através de duas designações. Como o edifício sofreu, pelo menos, que se conheça, duas grandes fases de obras, até ser consumido quase na sua totalidade por um incêndio, iremos diferenciá-lo segundo essas mesmas fases. Ou seja, o palácio da autoria de Bibiena, cuja feitura terá ocorrido entre 1755 e 1760, passará a ser designado por *Real Barraca I*. Em relação ao edifício pertencente à segunda fase de obras conhecida, em que alguns dos espaços foram adaptados e modificados, chamaremos *Real Barraca II*. Não há certezas quanto ao arquitecto responsável por esta última fase, a não ser no que diz respeito à *Sala dos Serenins*. Conjecturamos que poderá ser o mesmo, Petronio Mazzoni, que colaborara em outras alturas com Bibiena. Sabemos, sim, que essa fase de obras terá terminado entre os anos de 1783 e 1784.

A SALA DE MÚSICA DA REAL BARRACA I

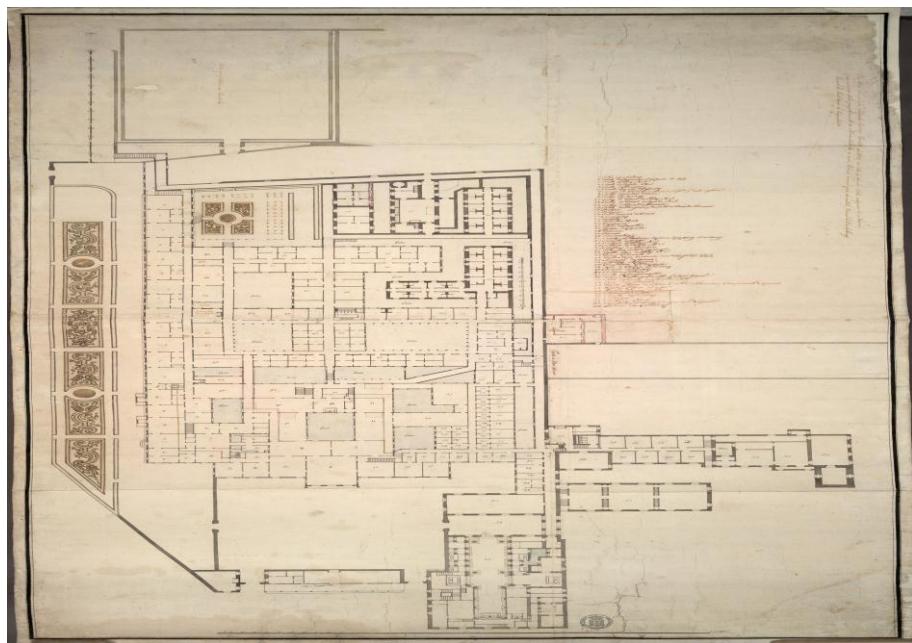


Fig. 134 – Desenho da planta conhecida respeitante ao palácio da Ajuda antes do seu incêndio, onde estão as dependências da família real. Destaque para a Sala da Música, que encontra-se na fronteira entre o espaço público, frequentado pela corte, e o espaço privado da Família Real. Percebe-se ainda, pelo risco das paredes exteriores do edifício, que são de pedra e não madeira, como as dependências interiores. Biblioteca Nacional, cota D. 28 R. (<http://purl.pt/22450/1/>)

Na Real Barraca I havia espaços com múltiplas funções, onde se destaca uma sala de música, visível na planta da Biblioteca Nacional de Portugal³⁴¹.

Pedro Januário³⁴² conseguiu estabelecer as medidas dessa Sala de Música, concluindo que não tinha espaço suficiente (apenas 8, 91 x 6, 49 m) para a improvisação de um teatro à italiana. Teria, sim, para a representação de Serenatas e outros divertimentos musicais, como corrobora alguma documentação³⁴³. Ou seja, no fundo ele prova que essa sala de música nunca poderia ser o mais tarde conhecido teatro da Ajuda, da autoria do mesmo arquitecto bolonhês, Giovanni Sicinio Bibiena.

Era comum, desde o tempo de D. João V, a apresentação de Serenatas e Zarzuelas em salas ou quartos íntimos do palácio³⁴⁴. Com a reflexão de Braga Abecassis na sua mais recente obra³⁴⁵, podemos perceber que a Sala de Música ocupava um lugar de relevo na vida da

³⁴¹ Com o título de *Paso Real incendiado edificado depois do Terremoto de 1755 no Alto da Ajuda dicto vulgarmente a Barraca*. Na.Biblioteca Nacional de Lisboa, cota: Iconografia, D28R. BRAGA ABECASSIS 2009, p. 25.

³⁴² JANUÁRIO, *op. cit.*, 2008, Vol I, p. 304-305.

³⁴³ VER BRAGA ABECASSIS, *op. cit.*, pp. 24 e ss.

³⁴⁴ Cf. BRITO, Manuel Carlos, *op. cit.*, pp. 15 ess.

³⁴⁵ *Op. cit.*, 41, ss.

família real. Desde já, pela sua localização privilegiada. Pelo que é dado a ver na já mencionada planta, ousamos interpretar a sua posição como estando centralmente dentro da esfera privada do rei e da rainha. Embora se pudesse aceder a esta sala pelo eixo ceremonial de audiências, (desde a sala dos archeiros, passando pela do porteiro da Cana e, em seguida, pela sala do docel do rei, local por excelência do poder e prestígio do paço), era na parte privada dos aposentos reais que a mesma se encontrava. Aliás, pelas referências da época³⁴⁶, poderemos perceber que era considerada parte integrante dos aposentos da Rainha. Por isso é que a sala de espera da Rainha fazia a ligação final entre a Sala da Música e o eixo ceremonial das audiências. As restantes salas que rodeavam esse espaço musical eram as mais privadas da família real: a oeste, o quarto do rei; a norte, os aposentos da princesa D. Maria e da rainha D. Mariana Vitória; a este, o guarda-roupa da rainha e da princesa, com pavimento superior; a sul, a dita sala de espera. Ou seja, a Sala de Música fazia a transição, por assim dizer, da zona social do palácio, da do foro privado da família real – que não tinha um ceremonial de corte semelhante ao francês, como já tinha notado Chevalier de Courtils³⁴⁷, sendo este espaço musical o exemplo mais próximo. À semelhança do que vimos no caso da Ópera do Tejo, a zona dedicada à música não serviria apenas para simples fruição e recreio, mas também como espaço de conferências políticas reservadas. Essa poderá ser uma das ilacções a retirar sobre os encontros combinados pelo Secretário de Estado (adjunto do Marquês de Pombal, Ayres de Sá e Mello) e o embaixador espanhol, entre o marquês de Castillo (um nobre enviado da corte de Carlos III) e a rainha D. Maria I, encontros esses de natureza política e privada³⁴⁸.

³⁴⁶ “Rol da Obra que fiz para este Paço no Sítio de Nossa Senhora da Ajuda (...) 2 chaves novas, para a Casa da música da Rainha Nossa Senhora – \$600 réis (...) Joaquim José das Neves (30 de Janeiro de 1779). ANTT, AHMF, CR, Cx. 3011. “Rol das esteiras que fiz para o quarto da Rainha (...) a Sala da Música faz 64 varas (...) 22 de Fevereiro de 1777. ANTT, AHMF, CR, Cx. 3103.

³⁴⁷ BOURDON, *op. cit.*, pp. 113 e ss.

³⁴⁸ “Vossa Excelência poderá deixar o dito Marquês na sala de local de Sua Magestade em que lhe possa falar na passagem para a música”. Essa sala seria a casa de espera da rainha. Ofício do Conde de Fernando Nunes, embaixador de Sua Magestade Católica em Portugal, 7 de Março de 1779. ANTT, MNE, Legação de Espanha em Portugal, Caixa 427. Citado por BRAGA ABECASSIS, *op. cit.*, 2009, p. 164.

A SALA DOS SERENINS DA REAL BARRACA II



Fig. 135 – O exterior da Sala dos Serenins. A construção, em pedra, é das poucas estruturas feitas por Sicinio Bibiena subsistentes em Portugal, sendo o único sem estar em ruína (já que ele não dirigiu os trabalhos da igreja da Memória, que foi levantada depois da sua morte). Mais uma vez, confirma-se que a construção da Real “Barraca” não foi, ao contrário do que ficou no imaginário e na tradição, em madeira. Repare-se, também, no pormenor que encontramos presente no desenho setecentista (fig. 133): a demarcação das esquinas em pedra. Muro envolvente datável da segunda metade do Século XVIII, possivelmente original da fase da Real Barraca II. Foto do autor.

Não temos qualquer descrição da mencionada Sala da Música do paço da Real Barraca I, nem há qualquer referência possível à sua estrutura ou qualidade acústica. Sabemos apenas que seria da lavra de Giovanni Carlo, pois era seu o projecto do edifício. O máximo que poderemos sugerir é que poderá ter sido precursora de uma outra sala, hoje pertencente à *Divisão de Documentação Fotográfica do Instituto dos Museus e da Conservação*. Esta sala é conhecida actualmente como *Sala dos Serenins*, e encontra-se na zona do palácio da Ajuda que não ardeu com o incêndio de 1794, e que denominamos Real Barraca II. Esta divisão, à época chamada *Nova Sala de Música*, foi construída 10 anos antes do incêndio (1783-84). Datará da mesma altura o cenográfico Jardim das Damas, muito provavelmente da lavra do mesmo arquitecto-cenógrafo, Petronio Mazzoni, com colaboração estreita de Giacomo Azzolini, ambos pertencentes à equipa de Bibiena.

A Nova Sala da Música foi construída no espaço outrora pertencente ao Conselho de Estado³⁴⁹ da Real Barraca I, como salienta Braga Abecassis³⁵⁰. Ou seja, o espaço criado por Bibiena para as reuniões de Estado foi readaptado por Mazzoni, para ser um espaço dado aos divertimentos musicais da família real, mas não ficou destruído nem deitado abaixo, sendo ainda a sua estrutura e espaço um trabalho de Bibiena. Não há dados concretos que

³⁴⁹ ANTT, AHMF, CR, Cx. 3127.

³⁵⁰ BRAGA ABECASSIS, *op. cit.*, 2009, pp. 41 e 42.

justifiquem esta mudança, nem sabemos se houve substituição de uma sala pela outra, ou, eventualmente, se se mantiveram as duas em funcionamento concomitantemente. Ter-se-á readaptado esta nova sala para afastar os convidados e a corte de um espaço privado, colocando-os, assim, mais afastados das dependências íntimas reais, numa tentativa de preservação de intimidade de que nos fala Pedro Cardim³⁵¹? Parece haver aqui de facto uma transformação dos espaços de sociabilidade da corte, e das funções sociais e políticas da música, e não só uma delegação para um plano secundário do quotidiano real, principalmente para o pormenor da localização da família real e ao seu relevo na sala, como se irá ver de seguida.

Sabemos que, efectivamente, readaptou-se um novo espaço dedicado à música e que as obras decorreram pelo ano de 1783³⁵². Apesar de essas obras estarem longe de finalização em Maio desse ano, a serenata alusiva ao aniversário do infante D. João³⁵³, futuro D. João VI, já foi realizada nesse espaço, e não na antiga sala, ou sequer, no teatro da Ajuda, que começa a decair em frequência de utilização.

A orientação das obras desta nova sala dedicada à música foi, como já foi mencionado, da responsabilidade do maquinista e cenógrafo Petronio Mazzoni. Já familiarizado com este género de trabalhos, colaborara com Bibiena na Ópera do Tejo, na Real Barraca I, no teatro da Ajuda e, muito provavelmente, nos outros teatros reais de Belém e Salvaterra de Magos, para além da nova Capela Real. Alguns nomes conhecidos ajudaram-no nesses trabalhos, sob a sua orientação: na pintura³⁵⁴, a preciosa e habitual mão de Giacomo Azzolini, bem como a do pintor Francisco José (responsável pelos 12 óculos com temas musicais, ainda hoje visíveis no tecto); Silvestre Faria Lobo, o grande entalhador, nos trabalhos de carpintaria, nomeadamente um plinto e o seu parapeito (construídos para separar, cenograficamente, a família real dos presentes, tanto músicos e intérpretes, como assistência); e, finalmente, na decoração, o armador oficial, o importante Pedro Alexandrino Nunes³⁵⁵. Sabemos que foi decorada a sala com um “pavilhão de nobreza rosa, com galões e franjas de ouro”³⁵⁶, que ficaria no referido plinto, segundo o que é mencionado nas obras de Dezembro de 1783. Também nos é dada a descrição do parapeito em madeira, da lavra de Faria Lobo, na mesma lista de despesas: era “formado de três porções circulares e dois

³⁵¹ “A sociedade de corte e a sociogénesis da esfera privada” in (MATTOSO, José, dir.) *História da Vida Privada*, Círculo de Leitores, 2003, pp. 166 e ss..

³⁵² ANTT, AHMF, CR, Cx.3127, Despesas de Julho de 1783; ANTT, AHMF, CR, Cx. 3129, Despesas de Novembro de 1783; ANTT, AHMF, CR, Cx. 3130, Despesas de Dezembro de 1783.

³⁵³ *Il Palladio Conservatto*, 13 de Maio de 1783. ANTT, AHMF, CR, Cx. 3126.

³⁵⁴ Despesas de Novembro de 1783, ANTT, CR, Cx. 3129.

³⁵⁵ Saliente-se o cuidado na iluminação, com 4 lustres parisienses (da casa Girardo Haller & Companhie, no valor de 585\$638 réis). ANTT, AHMF, CR, Cx. 3130.

³⁵⁶ ANTT, AHMF, CR, Cx. 3130.

ressaltos rectos, com seu vazamento em cornija, com dezasseis balaustres nos lados entalhados, e no meio um ornamento transformado de nove palmos de comprido”³⁵⁷, ressaltando o quanto dispendiosa e difícil era a obra realizada, por ser “toda torta”. Se atendermos a este pormenor e respeitante descrição, poderemos ter uma ideia um pouco mais alargada da afirmação política da figura da soberana D. Maria I e da restante família real, no contexto destes divertimentos.

A distinção e separação tão marcadas e nítidas entre o registo onde ficava a família real e os restantes convidados e, até, intérpretes do espectáculo, são aspectos singulares³⁵⁸. Habitualmente, quando se realizavam estes divertimentos em salas palacianas, a máxima diferenciação entre os soberanos e os seus convidados era feita, espacialmente, da seguinte forma: os primeiros permaneciam sentados durante as performances, enquanto os últimos manter-se-iam, de pé, atrás dos membros da família real, enquanto todos disfrutavam das representações musicais.

No caso da Sala dos Serenins, a acção está, sem dúvida, centrada nas figuras reais, que se encontram destacadas, distanciadas, quase como se fossem elas as personagens principais das tramas das serenatas/concertos. Parecer-nos-ia a descrição de uma sala de trono, e não, como é o caso, de um espaço de divertimento musical.

A descrição dessa obra de carpintaria é muito semelhante a alguns trabalhos que se encontravam nas igrejas, nomeadamente, as separações das capelas barrocas. Por este paralelo, quase nos atrevemos a sugerir que houve uma certa sacralização do espaço, já que as descrições desses elementos, (alguns feitos em madeiras riquíssimas³⁵⁹), com o dito pavilhão, dão uma conotação quase religiosa a toda a cena. Lembramo-nos, indiscutivelmente, dos baldaquinos (pavilhão rosa) encontrados nos altares principais (balaustrada circular) das igrejas³⁶⁰, colocados em recintos mais elevados (plinto).

O que pretendemos aqui dizer é que, num contexto lúdico, não só a família real, entronizada, é realçada como personagem e foco central de atenção como, ao mesmo tempo, é-lhe conferida uma certa dose de emanção religiosa, numa envolvência política e simbólica

³⁵⁷ Descrição citada por BRAGA ABECASSIS, *op. cit.*, 2009, p. 165, nota 230.

³⁵⁸ Será ainda interessante notar a descrição do marquês de Bombelles, no aniversário da Rainha, alguns anos depois, a 17 de Dezembro de 1787. «La Reine et sa famille sont sous un dais dont les draperies couleur de rose sont relevées avec assez de grace une estrade fermée em avant par une balaustrade séppare la souveraine et ses enfants des musiciens et des assistants au concert». In BOMBELLES, *op. cit.*, 1979, p. 225.

³⁵⁹ Como são referenciadas nas folhas de despesas de Outubro e Novembro de 1783: frechal de carvalho, pandaru, gandaru encarnado, vinhático, espinheiro, madeira de Secupira, entre outras. Outro dos materiais utilizados na decoração foi o vidro, nomeadamente da Fábrica da Marinha Grande, para candeeiros e arandelas (cerca de 144, pelo menos, nos meses de Novembro e Dezembro de 1783. ANTT, AHMF, CR, Cxs. 3129 e 3130.

³⁶⁰ Como é o caso, por exemplo, da igreja de S. Vicente de Fora. Não esquecer que este Mosteiro continha, e ainda mantém, o panteão da família Bragança, o que torna a semelhança, no mínimo, curiosa.

semelhante à desenvolvida no auge do barroco, no absolutismo francês de Luís XIV e, também, de D. João V.

No caso dos teatros régios, há uma correspondência evidente entre o palco e o camarote real: duas acções (aliás, dois espectáculos em simultâneo) são dadas a ver, para puro deleite dos espectadores e reforço do poder do Príncipe sobre a audiência. No caso desta sala de música, num ambiente ainda mais selecto e intimista, quase de capela barroca, de planta centralizada, com várias entradas, paredes ondulantes e chão algo mosaicado – para danças, mas quase relembrando os pavimentos das igrejas – o verdadeiro espectáculo é um, e tem como personagem principal a família real. De certa forma, a música propriamente dita é passada para segundo plano. Trata-se de os convidados/espectadores participarem passivamente e admirarem, sentados em tamboretes e cadeiras mouras³⁶¹ (ou seja, num plano bem mais baixo e inferior ao do plinto real) o desfrute e deleite da Rainha e membros principais da sua família, futuros monarcas, de um momento musical. Esse, quiçá, seria o verdadeiro espectáculo, apenas com uma “banda sonora” de fundo...

Esta deslocação da acção, focando-a, por assim dizer, no “camarote real”, deixando “o palco”, faz toda a diferença. Este exemplo surge, aos nossos olhos, como uma nova forma de encarar a função musical. Poderá ser um novo paradigma de utilização destes divertimentos ao serviço do poder. Com este outro molde, colocamos como hipótese que, às fortes componentes política e social que D. José conferiu às óperas e aos teatros, a sua filha, D. Maria I, irá acrescentar uma outra componente: a político-religiosa, um pouco à semelhança do que o seu avô, D. João V, já tinha feito, particularmente em Mafra. A grande diferença é que, agora, esta função é acrescentada em contexto de música profana, e não religiosa. Terá sido por acaso que a rainha escolheu o espaço anteriormente ocupado pelo Conselho de Estado, na zona acima da Capela Real, para ser a Nova Sala da Música? Nova sala essa que tinha uma disposição de salão de trono, com um destaque indiscutível à figura régia. Terá essa implementação sido pensada com algum propósito específico de associação política? Uma pequena estratégia de D. Maria I na construção/reforço da sua figura como monarca³⁶²? Esta poderá ser outra linha de investigação futura.

Independentemente das conotações políticas que a Sala dos Serenins poderá ter tido, a sua qualidade acústica é extraordinária.

Hoje ainda é possível visualizar a obra pictórica de Giacomo Azzolini, sendo o único testemunho *in situ* deste cenógrafo, dando-nos a possibilidade de imaginar a qualidade de

³⁶¹ Uma dúzia de cada, espalhadas pelo recinto, da autoria de Caetano Rodrigues. ANTT, AHMF, CR, Cx. 3130.

³⁶² ELIAS, Norbert, *A sociedade de corte*, pp. 45 e ss.

trabalho das suas cenografias, nas várias colaborações efectuadas ao longo da segunda metade do século XVIII nos teatros régios portugueses.



Fig. 136 – Composição decorativa de troféus musicais em estuque, nas entradas para a sala da música, trabalho realizado pela equipa de Giacomo Azzolini e Petronio Mazzoni. Saliente-se as ainda visíveis notas musicais no livro aberto ao centro, e nas cordas da harpa e do violino pendentes. Entrada Este.



Fig. 137 – Pormenor da entrada Norte da Sala da Música. Destaque para a excelência no pormenor dos instrumentos musicais representados, da autoria da equipa liderada por Petronio Mazzoni.



Fig. 138 – Composição musical em estuque encimando a porta Sul para a sala da música. Destaque-se a precisão no jogo perspéctico na forma como estão dispostos os instrumentos musicais, bem como os vestígios de cordas e pregos do violino. Equipa de Petronio Mazzoni-Giacomo Azzolini, 1783-1784.



Fig. 139 – Última composição de troféus musicais na sala da Música, actual sala dos Serenins, encimando a entrada Oeste. Ainda se notam as cordas originais colocadas na cítara e na viola, bem como os seus pregos. Trabalho realizado pela equipa de Petronio Mazzoni – Giacomo Azzolini, 1783-1784.



Fig. 140 – Tecto da Sala dos Serenins, antiga Barraca da Ajuda, Divisão de Documentação Fotográfica do Instituto dos Museus e da Conservação, Palácio Nacional da Ajuda. Desenho de Petronio Mazzoni e pintura de Giacomo Azzolini, 1783-1784.

O tecto da sala ovalada conserva ainda a pintura original, já que nunca sofreu qualquer restauro. Giuseppina Raggi afirma ser escola bibienesca, e está certa, já que é fruto da parceria Azzolini - Mazzoni. Saliente-se, na decoração, as aplicações douradas sobre fundo branco, uma das características decorativas mais chamativas da extinta Ópera do Tejo, onde ambos também trabalharam, sob orientação de Sicinio Galli Bibiena. Este é o único testemunho pictórico conhecido de Azzolini. Embora parco, deixa-nos uma leve ideia do tipo de composição e estilo por ele utilizado nos trabalhos cenográficos, pelo menos, de uma fase tardia do seu trabalho.

Seria ainda um exercício interessante comparar esta sala com as restantes salas de música do Paço Velho, actual quartel da GNR, que subsistem, tanto do tempo do rei D. João V (bar dos Oficiais), como do de D. Maria I, actual sala de refeições. Mas isso desviar-nos-ia do caminho proposto para este trabalho. O que convém reter, neste momento é que, num complexo palaciano que englobava os paços velho e novo, encontravam-se, entre três a quatro salas de música – para além do teatro propriamente dito. A este, com certeza, era-lhe dado uma projecção social e política diferenciada, visto que a fruição musical cobria variadas zonas, desde o foro mais privado (no paço velho, ou ainda a sala de música da Real Barraca I) ao intermédio (Sala dos Serenins), até ao cortesão (teatro da Ajuda).

OS TEATROS NO EIXO BELÉM – AJUDA

Casa das Comédias de Belém vs Casa das Comédias da Ajuda

Segundo Alfredo Gameiro³⁶³, D. João V terá mandado construir um pequeno teatro, designado por Teatro de Belém, cuja inauguração terá ocorrido a 4 de Novembro de 1737 na Quinta de Baixo. Porém, Ayres de Carvalho³⁶⁴ afirma que este teatro não se encontraria na Quinta de Belém, mas sim na Quinta de Cima, no alto da Ajuda, iniciando-se, assim, a dúvida quanto à sua exacta localização, reafirmada por Gago da Câmara³⁶⁵. Como diz Soares Carneiro³⁶⁶, tem-se tido “sistemática e erroneamente” os dois teatros como um e o mesmo, devido à falta de documentação clara sobre cada um deles e pela sua proximidade geográfica.

A maior dificuldade em discernir o teatro de Belém do da Ajuda prende-se com o facto de, até à data, não ter aparecido nenhum libreto que falasse, em pormenor, de qualquer representação realizada no primeiro. Porém, há alguma documentação que clarifica, a nosso ver, os espaços como perfeitamente distintos.

A primeira documentação é relativa a pagamentos para as «Caza de Comédias» das zonas de Belém e da Ajuda, referenciados por Alexandra Gago da Câmara, Manuel Carlos de Brito, Giuseppina Raggi, Soares Carneiro e Pedro Januário³⁶⁷. Este último³⁶⁸ baseia-se nos mesmos

³⁶³ GAMEIRO, *op. cit.*, 1932, nº 31, p.22.

³⁶⁴ CARVALHO, Ayres de, *op. cit.*, 1979, p. 18. Matos Sequeira (1961, p. 9) dá a inauguração do Teatro da Ajuda como sendo a de 1737, de responsabilidade joanina.

³⁶⁵ GAGO DA CÂMARA, Alexandra, *op. cit.*, 1996, P. 60.

³⁶⁶ SOARES CARNEIRO, Luís, *op. cit.*, 2002, p. 69.

³⁶⁷ BRITO, Manuel Carlos de, *op. cit.*, 1989, p. 29; GAGO DA CÂMARA, Alexandra, *op. cit.*, 1991, Vol. I, p. 137; RAGGI, Giuseppina, *op. cit.*, 2004, p. 711, n. 708; SOARES CARNEIRO, Luís, *op. cit.*, 2002, p. 69; JANUÁRIO, Pedro, *op. cit.*, 2008, Vol. I, p. 305.

documentos para realçar a dúvida entre Ayres de Carvalho e Alfredo Gameiro sobre a localização exacta do teatro mandado construir por D. João V e o teatro da Ajuda, de D. José.

Esses recibos são relativos a: 1) deslocações do arquitecto Bibiena e Petronio Mazzoni a Belém, às dependências da Casa das Comédias, entre Setembro e Outubro de 1755³⁶⁹; 2) um pagamento a obras nesse mesmo edifício a Luis Rodrigues Cardoso³⁷⁰; 3) um pagamento a Felipe Alexandre Reis Tiago por um passadiço³⁷¹ na **Casa de Comédia da Quinta de Cima da Ajuda**³⁷² (nos dias de 18, 25 e 31 de Outubro de 1755 pelo trabalho dessas 3 semanas) e, finalmente, 4) a Francisco dos Reis, por trabalhos de carpintaria na casa de Comédia da Quinta da Ajuda, (26 de Outubro de 1755) que será a da Quinta de Cima³⁷³. Falam em dois espaços distintos: Caza das Comédias de Belém e Caza das Comédias da Ajuda (ou da Quinta de Cima da Ajuda).

Gago da Câmara interpreta estas despesas como sendo de carpintaria para um teatro improvisado de declamação³⁷⁴. Na realidade, julgamos trata-se da construção do interior do teatro da Ajuda, no que se refere aos casos 3) e 4), para além da ligação entre este mesmo teatro e o paço velho, através do tal mencionado passadiço. Não há tradição na família real de mandar construir teatros de declamação, mas sim de representação operática. Já vai longe o tempo do Pátio das Comédias que pouca, ou nenhuma intervenção real teve no século XVII. É um novo paradigma que é criado com D. José na forma de ser encarada a representação, e deverá ser à luz desta nova abordagem cultural que se deverá interpretar esta documentação. Para além disso, não há qualquer referência a teatros de declamação na zona, acrescentando-se que, muitas vezes, na terminologia da época, *Caza de Ópera*³⁷⁵,

³⁶⁸ *Op. cit.*, p. 306.

³⁶⁹ IAN/TT, Arquivo da Casa Real, Bolsinho particular, cx. 3584.

³⁷⁰ Cf. JANUÁRIO, Pedro, *op. cit.*, 2008, Vol. II., p. 201. «Resumo extrahido das parcelas dos/ tres Rois das hóbrias [sic] q [ue] fiz do esttofo/ p.^a a Caza da opera de S. Mag.de que/ D.s g.de e p.^a a **Caza da Comedia de/ Belem** [sublinhado nosso] e das cadeiras que forão p.^a/ o Real Palacio de Mafra/ emporta o Rol da Caza da Opera 155\$360/ emporta a soma do rol da Comedia de/Belem 9\$080....», recibo datado de 16 de Outubro de 1755. IAN/TT, Arquivo da Casa Real, Cx 3094, Documento a vulso. Note-se a distinção entre a Caza da Opera, mandada erigir por D. José (“que Deus Guarde”), que será a Ópera do Tejo, e a Casa de Comédias de Belém.

³⁷¹ Passadiço esse que, muito provavelmente, ligaria o Paço Velho ao teatro, para maior conforto da família real na sua deslocação, à semelhança do que acontecia anteriormente entre o palácio real e a Ópera do Tejo, em Lisboa, e do que acontecerá na própria Real Barraca, entre o palácio e a Patriarcal.

³⁷² IAN/TT, Arquivo da Casa Real, Cx. 3094, documento avulso.

³⁷³ *Idem*.

³⁷⁴ GAGO DA CÂMARA, Alexandra, *op. cit.*, 1996, pp. 60-62.

³⁷⁵ Como na entrada de “Casa”, em Bluteau, não consta nenhuma conjugação com comédias ou ópera, deixamos aqui o que diz sobre o vocábulo (p. 83, 1^a coluna, anno de 1720) “Opera: Dos Italianos aos Francezes & dos Francezes a varias nações da Europa, se communicou esta palavra e hoje he usada nesta Corte, quando se falla nas celebres Comedias, inventadas dos Venezianos, as quaes se recitaõ em tom musical, & se representaõ com deliciosas symphonias, notáveis maquinæ, & admiráveis aparências. No mez de Março do anno de 1672 se representou em Pariz o primeyro Opera, intitulado, *Pomona, Fabula que musicis modis de (2^a coluna) cantatur, & machinis decorater.*”

*Caza de Comédia ou theatro*³⁷⁶ são sinónimos para um mesmo espaço de representação operística, embora muitas vezes “teatro”, durante o século XVIII, seja também utilizado para sinónimo de “palco”³⁷⁷.

Sabemos também que, para denominar-se «Caza de Comédias», é porque a sua estrutura já estaria maioritariamente levantada, ou acrescentar-se-ia “a fazer-se no sítio de/a....”, como era habitual na documentação coeva. Se o edifício não estivesse estruturalmente acabado, não estariam a construir, em madeira, os seus bastidores e o interior cénico do mesmo, já que o interior das salas dos teatros, bem como toda a zona do palco, eram, normalmente, feitos em madeira após o levantamento da estrutura principal. A reforçar esta ideia, temos como exemplo o último recibo, que faz referência ao pagamento a carpinteiros para armarem os bastidores da dita casa de comédias e «o bambolino»³⁷⁸. Estes documentos só comprovam que, em 1755, o edifício do teatro da Ajuda já estaria levantado e quase terminado e o seu interior estaria em adiantado estado de finalização.

Ou seja, e em particular com este último recibo, vemos tratar-se, claramente, dos bastidores do teatro da Ajuda e do levantamento cenográfico do mesmo, o que implica já um trabalho de preparação e representação de óperas para breve. Ou seja, ao contrário do que alguma bibliografia afirma³⁷⁹, a casa da ópera da Ajuda não foi estreada só na década de 60, pois em 1755 já estava em finalização óbvia e não terá ruído com o Terramoto, já que a zona da Ajuda ficou conhecida por ter escapado ao cataclismo. Infelizmente, não terá chegado até nós nenhum libreto que certificasse qual foi a ópera e o ano em que o teatro da Ajuda

³⁷⁶ Aproveita-se a oportunidade para colocar a definição encontrada em BLUTEAU, R., *op. Cit.*, Tomo T-Z, 1721, pp. 149, 2^a coluna; p. 150, 2^a coluna, “Theatro: Derivase do Grego Theatris que quer dizer Espectador. He o lugar em que se ajuntão os que querem ver Tragedias, Comedias, & outros semelhantes espectaculos. (...); e naquele Tempo, se entendia não só o Tablado, a que chamavam Pulpitum, em que recitão os representantes, mas todo o âmbito, que ocupavam assim Actores, como Espectadores. (...) Theatro. Nos Estatutos da Universidade de Coimbra, liv. 3, tit. 4.I. num.7 & etc, se faz menção de hum Theatro de madeyra, movediço, de três degraos, q em Magisterios, ou outros actos, se há de pôr na Igreja de Santa Cruz, com porta que o feche, & assentos para o Cancellario, Reytor, Mestres, Doutores, &tc, com cadeyras para os Magistrados, & Mestres, que haõ de fazer as oraçõens. Parece que hoje não se usa.” Chamamos a atenção para este último comentário, que parece reforçar a ideia de haver uma ligação entre os espectáculos profanos, académicos e religiosos com pontos em comum. Ainda no mesmo tomo, “Tablado” (p. 8, 1^a coluna): “a parte dianteyra do Theatro, em que recitaõ os representantes. Proscenium.”

³⁷⁷ Segundo o Dicionário Houaiss (Tomo V, p. 2730, 3^a coluna), o termo “palco” só será introduzido no vocabulário Português em 1836.

³⁷⁸ «Rezumo da Folha de carpinteiro q trabalharaõ no movimen.tos dos bas/ tidores da Opera nova do Salãm g.de e Folha das Comedias da quinta/ da Ajuda dos d.os Carpinteiros Armarém [sic] os bastidores o bambolino, tu/do em 26 de Outubro da era de 1755...». Cf. JANUÁRIO, Pedro, *op. cit*, 2008, Vol. II, p. 205. Note-e que o termo “bambolino” não se encontra no Vocabulário latino... de Raphael Bluteau, o que nos leva a concluir que terá sido introduzido na terminologia teatral mais tarde, possivelmente pela proximidade da terminologia italiana, trazida pelos incontáveis artistas do ramo que trabalharam em Portugal no reinado de D. José. Bambolino ou bambolina é o nome a que se dá, em terminologia teatral, a “cada uma das ripas de madeira, faixas de pano ou papel, dispostas no vão superior do palco, para pendurar telões ou para completar o contorno do espaço cénico; pode ser usado como recurso cenográfico para simular céu, folhagem, tecto, etc” in *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Círculo de Leitores, 2002, Tomo I, A-BAT, p. 503.

³⁷⁹ Cf. JANUÁRIO, Pedro, *op. cit*, 2008; GAGO DA CÂMARA, Alexandra, *op. cit*, 1996; SOARES CARNEIRO, Luís, *op. cit*, 2002.

estreou – o que corrobora a nossa suposição que nem todos os libretos e óperas que foram apresentados na segunda metade do século XVIII nos teatros régios portugueses são conhecidos.

Poderemos aferir, então, que na mesma altura em que se trabalhava nos bastidores da Ópera do Tejo, labutava-se nos bastidores da ópera da Ajuda, o que nos leva a concluir que os trabalhos estavam a ser feitos em simultâneo. Esses trabalhos seriam da responsabilidade do arquitecto Galli Bibiena, tendo ficado posteriormente conhecido o último espaço mencionado como Teatro da Ajuda.

Januário³⁸⁰ por sua vez conclui que, por estes recibos, pode-se perceber que o arquitecto italiano deslocou-se a Belém por diversas vezes para supervisionar as obras de um teatro, que poderia estar localizado entre Belém e a Ajuda. Assim, repõe a dúvida surgida entre Gameiro e Ayres de Carvalho, e realça o facto de não existir documentação suficiente para esclarecer a situação.

Não concordamos com esta interpretação, já que os documentos são muito claros na distinção dos edifícios, falando de uma «Caza de Comedia de Bellem» e outra «Caza da Comedia da Quinta de Sima da Ajuda» e que, apesar da proximidade que têm hoje devido ao crescimento da cidade de Lisboa, na altura eram locais bastante diferenciados. Acrescente-se que, em nenhuma documentação relacionada com o teatro da Ajuda, quer em libretos, quer em descrições da época ou róis de despesas, este teatro foi alguma vez confundido com outro. Nem na localização, nem na terminologia. Sempre foi ligado à zona, especificamente, da Ajuda. Nunca de Belém. Aliás, são os próprios documentos que eliminam as dúvidas que subsistiam, já que definem claramente dois espaços de representação teatral. Isto leva-nos a concluir que, de facto, a primeira casa de comédias, referente a Belém, poderia ser a mandada construir por D. João V e a segunda, na Quinta de Cima da Ajuda, é aquela que mais tarde ficou conhecida como Teatro da Ajuda, de iniciativa josefina. Para além de se compreender que estamos a falar de dois teatros ou casas de comédia distintas, poderemos concluir ainda que, apesar de as obras de decoração na Ópera do Tejo não terem acabado³⁸¹, ainda outros dois espaços artísticos nas mediações de Lisboa mantinham obras, como já pudemos verificar. As dependências da casa das comédias de Belém eram visitadas por Giovanni Carlo e Petronio Mazzoni, o que induz trabalhos na zona; na Quinta de Cima construia-se um passadiço e dava-se lugar a outras obras de carpintaria. São, ao todo, três trabalhos distintos em Lisboa e arredores: Ópera do Tejo, ópera de Belém e ópera da Ajuda.

³⁸⁰ *Op.cit*, Vol. I, pp. 305 e ss.

³⁸¹ JANUÁRIO, Pedro, *op. cit*, 2008, vol. I p. 513 e ss.

E se surgisse alguma dúvida sobre a clareza desta documentação, temos uma segunda que não deixa qualquer espaço para a questão: as cartas do núnico Filippo Acciauoli, que tanto temos referenciado sobre a Ópera do Tejo.

Ao descrever a ida da família real a Queluz, para ouvir cantar alguns dos músicos famosos que estavam ao serviço de D. José (para além de o próprio rei, a rainha e a Princesa do Brasil cantarem também), e após o magnífico fogo de artifício, o enviado de Sua Santidade afirma, de forma indiscutível que, afinal, Bibiena construiu um teatro em Belém:

(c.396v) (...) *e si restituirono a Belem dove la sera del venerdì in un nuovo teatrino alzatosi ultimamente sotto la direzione del noto Bibbiena (...)*³⁸² [sublinhado nosso]

Para ouvir-se comédia italiana, com os filhos dos comediantes italianos que estavam ao serviço do rei, havendo música e árias cantadas por:

*Caffarello, Guadagni venuto ultimamente d'Inghilterra e Luciani.*³⁸³

Durante os meses de Verão, o teatrinho de Belém, ou Caza das Comédias, mantinha a sua actividade regularmente³⁸⁴, não só com os comediantes italianos, mas também com teatro português, sempre intercalado com música e árias de ópera:

c. 172

(...) *tutta la Real Famiglia (...) continua a pigliare i bagni per i quali però non lascia di seguitare il Re alla caccia, come per due volte ha fatto in questa settimana, e due volte la sera nel teatro di Belem ànno goduto il divertimento delle commedie una volta della truppa Italiana, l'altra della Compagnia Portoghese nelle rispettive lingue.*³⁸⁵

A deslocação entre Lisboa e Belém, no entanto, nem sempre era desprovida de complicações para alguns dos intervenientes das óperas. Foi o caso do poeta Giuseppe Bonechi, que tanto contribuíra para as óperas no Teatro Real e, no regresso do teatrinho de Belém, foi atacado por um grupo de ladrões. Ou, pelo menos, ele acreditou que o fossem:

³⁸² Carta de 29 de Julho de 1755, c. 396v, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

³⁸³ *Idem.*

³⁸⁴ Carta de 5 de Agosto de 1755, c. 409v; Carta de 12 de Agosto, c. 418; Carta de 20 de Agosto de 1755, c. 435; Carta de 9 de Setembro de 1755, c. 178; Carta de 23 de Setembro de 1755, c. 188; Carta de 21 de Outubro de 1755, c. 215, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

³⁸⁵ Carta de 2 de Setembro de 1755, c. 172, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

*Venendo venerdì sera da Belem in calesse il Sig. Giuseppe Bonechi poeta drammatico di S.M. Fed.ma rientrato in città fu assalito da cinque uomini incappottati (...) La notizia di tal fatto (...) cagionò nell'animo della M.S. infinito disturbo, per il che si fanno di suo Real ordine le più esatte diligenze per rinvenire li rei (...) particolarmente perché rendesi in tal forma pericoloso l'accesso e il recesso alla corte: il sig. Bonechi e molti altri ànno creduto che fussero ladri (...) ma altri credono ciò proveniente da chi malcontento di lui volesse fargli un affronto: in qualunque forma il fatto ha dovuto esigere le più premurose attenzioni per rinvenire i colpevoli e castigarli ancora per assicurare all'universale l'accesso alla corte.*³⁸⁶

O acontecimento não deixou de preocupar D. José e a segurança daqueles que frequentavam a sua corte.

Quanto ao teatro de Belém propriamente dito, sabemos pela mesma fonte que manteve actividade entre Julho e Outubro de 1755, desconhecendo-se qualquer dado relativo à inauguração, frequência, término de actividade ou sequer se sofreu algo com o Terramoto. De qualquer forma, o facto de estar tão próximo do Teatro da Ajuda não deverá ser algo que cause estranheza, já que Giovanni Carlo tinha construído um teatro no torreão do palácio real, em Lisboa, para depois construir outro, bem maior, a poucos metros de distância, a famosa «Caza da Ópera» ou Ópera do Tejo, distância essa muito menor do que a que fica entre Belém e a Ajuda. Se D. José queria fruir destes divertimentos nas dependências reais onde passava maiores temporadas, e dado que o seu pai já construía um teatro em Belém poucos anos antes, porque não iria o seu arquitecto teatral verificar-lo e consolidá-lo, enquanto se construía ainda outro, na quinta de cima, outro palácio onde mantinha permanência? Ou, até, construir um de raiz mais ao seu gosto? Para vários palacetes e quintas onde ficava em momentos alargados, o seu respectivo teatro. É uma das conclusões que esta documentação nos permite apreciar e que se coaduna com o *modus vivendi* da época³⁸⁷.

³⁸⁶ Carta de 9 de Setembro de 1755, c. 178v, Arquivo Secreto do Vaticano, ASV, Segr. Stato, Portogallo, 110.

³⁸⁷ Ver, sobre esta época em Portugal, os estudos de MONTEIRO, Nuno Gonçalo, "Elites locais e mobilidade social em Portugal nos finais do Antigo Regime" in *Separata da Revista Análise Social*, n. 141, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade, 1997, pp. 335-368; Idem, *Elites e poder: entre o Antigo Regime e o Liberalismo* (Rev. Soares de Almeida), 3a ed, Lisboa, ICS - Imprensa de Ciências Sociais, 2012.

O TEATRO DA AJUDA (OU CASA DE COMÉDIAS DA QUINTA DE CIMA)

Localização

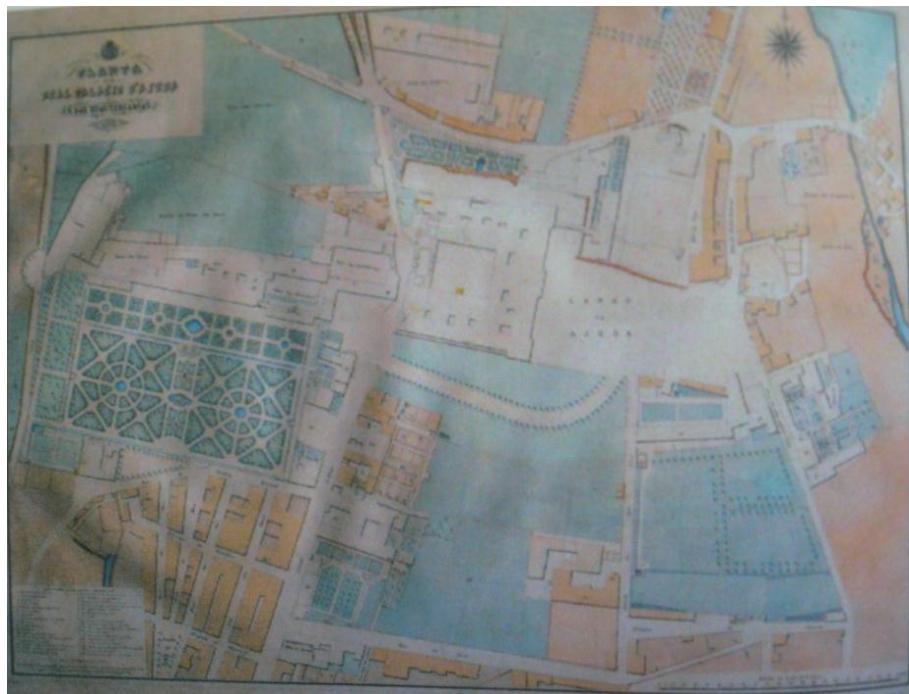


Fig. 141 – Planta do Palácio da Ajuda de 1869, que se encontra no Museu do Palácio da Ajuda, Reservados, Inv.º, 43089. Veja-se o teatro da Ajuda, ainda de pé, do lado da Calçada do Galvão, semelhante a um “L”, por cima do Jardim Botânico, onde hoje se encontra o quartel da GNR da Ajuda. Apud. JANUÁRIO, Pedro, *op. cit.*, Vol. I, p. 308.

São vários os autores que especificam o teatro da Ajuda na Quinta de Cima³⁸⁸, o que parece ser o mais preciso, conforme já verificámos pelos parágrafos anteriores. Alfredo Gameiro³⁸⁹ é o primeiro a apresentar um esquema da sua localização, entre o Jardim Botânico a Sul e a Calçada do Galvão a Oeste, onde é hoje o complexo do quartel da Guarda Nacional Republicana da Ajuda. Essa sua informação baseia-se numa planta do Museu do Palácio da Ajuda (fig. 137), mais tarde publicada por Soares Carneiro³⁹⁰ (fig. 138) e por Pedro Januário, e redesenhada por este³⁹¹ (fig. 139).

³⁸⁸ MACHADO 1823, p. 190; VASCONCELOS 1870, Vol. 1, p. 178; SOUSA VITERBO 1904, p. 106; CARVALHO 1979a; LENZI, Deanna, *op. cit.*, 1984, p. 55; BORGES 1986, p. 109; BEAUMONT 1987a, p. 21; BRITO 1987, p. 35; PAMPLONA, Fernando, *op. cit.*, 1987, Vol. 1, p. 215; BRITO, Manuel Carlos de, *op. cit.*, 1989, p. 25; GAGO DA CÂMARA, Alexandra, *op. cit.*, 1991^a, Vol. 1, p. 138; IVO CRUZ 2001, p. 92; SOARES CARNEIRO, Luís, *op. cit.*, 2002, pp. 69-70; GODINHO MENDONÇA, Isabel Mayer, *op. cit.*, 2003, p. 42; MONTEIRO, Nuno Gonçalo, *op. cit.*, 2008, p. 63; JANUÁRIO, Pedro, *op. cit.*, 2008, Vol. I, pp. 307 ss.

³⁸⁹ GAMEIRO, 1932, nº 31, p. 22.

³⁹⁰ SOARES CARNEIRO, Luís, *op. cit.*, 2002, Vol. 1, p. 69.

³⁹¹ JANUÁRIO, Pedro, *op. cit.*, Vol. 1, pp. 307, 309, 314.

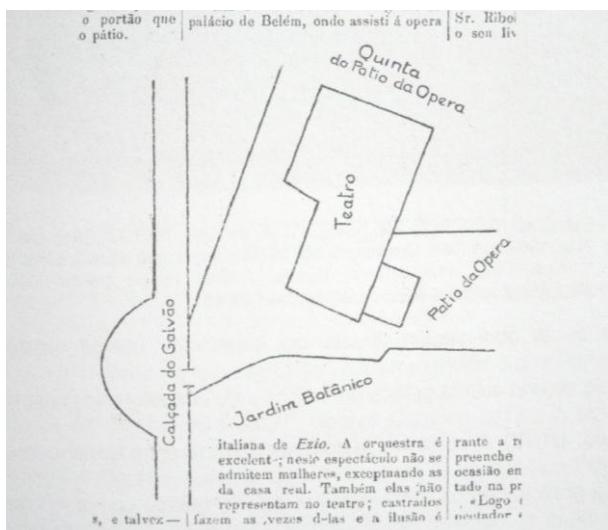


Fig. 142 – Desenho formulado por Alfredo Gameiro (1932) para a localização do teatro da Ajuda.

A grande novidade deste último é que, baseando-se na informação dada por Gameiro e na referida planta de 1869, refaz o volume exterior do teatro, estabelecendo as suas possíveis medidas e uma hipotética disposição, como se poderá ver nas ilustrações abaixo indicadas, num formato rectangular com dois corpos que sobressaem do principal (fig. 143).

Nas várias plantas da zona do palácio da Ajuda este corpo rectangular está presente, com mais ou menos esquinas pronunciadas, mediante os diferentes desenhos.

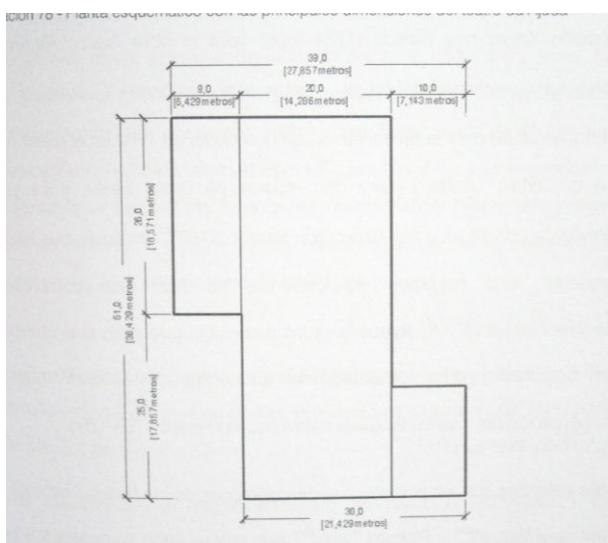


Fig. 143 – Desenho vectorial em formato digital Apud.JANUÁRIO, Pedro, *op. cit*, 2008, Vol. I, p. 309.

A ideia de que esta seria a localização exacta do teatro da Ajuda também é-nos reforçada pela toponímia local. Tanto nos vários mapas que subsistiram da Ajuda, como no desenho de Alfredo Gameiro, mantiveram-se a Calçada do Galvão e o «Pátio da Ópera», mesmo depois das recentes obras de recuperação desenvolvidas pela GNR no local.



Fig. 144 – Pátio da Ópera, no quartel da GNR, Ajuda (Foto de Março de 2009). Foto do autor.

Em todo o complexo notam-se reminiscências do período setecentista em que a Quinta de Cima se desenvolveu. O palacete do Conde de Óbidos tornou-se no Paço Velho da Ajuda, que será paulatinamente substituído em matéria de fruição de espaço da família real pela Real Barraca (I e II) da Ajuda. Esta acabará por desaparecer no incêndio decorrido a 10 de Novembro de 1794³⁹². Este incêndio reduziu a cinzas, muito devido aos materiais efémeros com que foi erigido, quase toda a Real Barraca, cujo risco ficou, como já vimos, sob a responsabilidade de Giovanni Carlo Bibiena. Porém, o Paço Velho permaneceu sem problemas, bem como algumas outras dependências da Real Barraca II, como são os casos da Sala dos Serenins e seus anexos, o Pátio das Damas e o Gabinete de Ciências/Sala de Física, a Capela (destruída em 1843, restando apenas a torre do relógio mais tardia, de Manuel Caetano de Sousa) e a Biblioteca (desaparecida em 1917). Ao contrário do que afirma Pedro Januário³⁹³, o teatro da Ajuda não foi consumido pelo fogo, que nem sequer lá chegou perto. Aliás, a ser verdade que o teatro teria desaparecido nesse incêndio, tanto a demonstração de Gameiro como o esquema retirado da planta de 1869 que Januário usa para recriar o teatro seriam, então, especulações sem fundamento científico sobre um edifício desaparecido 75 anos antes e que, logicamente, já não figuraria em mais nenhum mapa.

Não poderemos esquecer que o edifício do teatro da Ajuda ficava no complexo do Paço Velho, e nunca na zona da Real Barraca. E como o incêndio ficou circunscrito à zona desta, não tendo passado para o Paço Velho, obviamente nunca chegou até ao teatro, situado no

³⁹² Matos Sequeira dá, na mesma fonte, duas datas: a de 7 e a de 10 de Novembro de 1794. SEQUEIRA, Gustavo Matos, *op. cit.*, 1961, p. 15.

³⁹³ JANUÁRIO, Pedro, *op. cit.*, 2008, Vol. I, p. 310.

extremo oposto. Este dado é reforçado pela notícia da *Gazeta de Lisboa* que, apesar de não mencionar os edifícios que subsistiram da Real Barraca, já por nós acima referenciados, é bastante explícita quanto às outras dependências do lado ocidental: “Do Palácio só ficou salva a parte Ocidental, para lá do Arco Fronteiro à Calçada d’Ajuda, e as Cozinhas, por se acharem para a mesma banda”³⁹⁴. Ora, este grupo de dependências, parte dele demolido nos anos 50 do século XX, fazia a transição entre a Real Barraca e o Paço Velho, da Quinta de Cima da Ajuda, onde estava, de facto, localizado o teatro, na sua ala mais ocidental. Ainda hoje se poderão ver o que sobrou dessas cozinhas, junto à Calçada da Ajuda (figs. 145 a 148). Estas ruínas, bem como a zona da Divisão Fotográfica, serão o que resta da Real Barraca I, da autoria do arquitecto Bibiena. Sabe-se que os espaços da Real Barraca I já estavam habitáveis a 22 de Julho de 1756³⁹⁵, incluindo as mesmas cozinhas. Portanto, estes edifícios serão os únicos testemunhos que restaram do material edificado pelo arquitecto bolonhês no nosso país, para além do que restou dos teatros da Ópera do Tejo e Ajuda (já que a Igreja da Memória foi erigida após a morte de Bibiena, embora sob o risco deste).



Figs. 145 e 146 – Exterior das ruínas das cozinhas da Real Barraca I. Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena, Ajuda, 1755-56. Saliente-se a coloração azul-acinzentada, o tal tom pardacento relatado pelos viajantes estrangeiros, que pareciam ser a coloração da Real Barraca e do palácio de Queluz, como se comprovaram pelos vestígios lá encontrados (ver capítulo sobre o teatro de Queluz). Salientam-se as linhas sóbrias e simples, características não de um palácio régio, mas de uma construção ligeira e rápida, que era o pretendido. Fotos do autor (2009).

Enquanto nestes dois últimos espaços (teatros da Ajuda e Tejo) as hipóteses poderão estar sujeitas a confirmação, através de um estudo mais aprofundado interdisciplinar; mas no caso das cozinhas e da Sala dos Serenins não há grande margem para dúvidas. A Real Barraca I

³⁹⁴ *Gazeta de Lisboa*, 15 de Novembro de 1794.

³⁹⁵ Carta de D. Luís da Cunha a Martinho de Melo e Castro. ANTT, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Maço 61, Despacho de D. Luís da Cunha a Martinho de Melo e Castro. Apud. ABECASSIS 2009, p. 18.

foi acabada muito antes (1756) da morte de Bibiena (1760), logo, o que chegou até nós daquela época foi erguido sob direcção do próprio.



Figs. 147 e 148 – Interior das ruínas da cozinha da Real Barraca I. Pormenor do arco. Destaque para os materiais utilizados: tijolo, cascalho, madeira, revestimento de reboco e azulejo datável de meados do século XVIII. Infelizmente, devido ao vandalismo, muitos azulejos, que ainda se encontravam *in situ* há cerca de 5 anos atrás, foram roubados e desapareceram. Fotos do autor (2009).



Figs. 149 e 150 – Vistas exteriores da Sala dos Serenins, antigo Conselho de Estado da Real Barraca I. Serão, juntamente com as ruínas das cozinhas velhas, os únicos vestígios indubitáveis de construções palacianas do arquitecto bolonhês Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena em Portugal. Fotos do autor (2009).

Da Real Barraca I e II ainda se poderá ver hoje, do Largo da Ajuda, um outro edifício, defendido por Braga Abecassis³⁹⁶ como sendo o nº 20 na planta da Biblioteca Nacional, onde se guardariam as diversas armações efectuadas no paço. Será uma possibilidade a

³⁹⁶ BRAGA ABECASSIS, Maria Isabel, *op. cit*, 2009, pp. 148 e 149.

considerar como justa, reforçada pelo facto de a residência do armador oficial, Pedro Alexandrino Nunes, ser-lhe muito próxima, como se poderá verificar pelo desenho inédito aqui publicado (Fig. 132).

O teatro da Ajuda viu-se, no entanto, votado ao abandono mais tarde, por ter sido substituído na vida da corte, e da família real em particular, pelo teatro de S. Carlos, inaugurado em 1793.

Vida do Teatro da Ajuda

Apesar de Sequeira³⁹⁷ ditar a sua inauguração como tendo sido em 1737, em clara confusão com o teatro joanino de Belém, dá-nos informações relativas ao edifício que não são tratadas em mais nenhum estudo.

Veja-se o exemplo daquela que parece ser a sua primeira renovação estrutural, em 1767, da autoria de Giacomo Azzolini, Menciona ainda outra, uns anos mais tarde (sem precisar quais), novamente por este, ajudado por alguns dos seus colaboradores, como Binietti (será antes Binhetti, o autor da tradução do tratado de Ferdinando Bibiena? Fica a questão), José António Narciso e Nascimento, segundo direcção do mestre Jorge Roiz (Rodrigues) de Carvalho (avô, segundo Matos Sequeira, de Alexandre Herculano). Essas decorações, ainda segundo Sequeira, foram incrementadas condignamente para as representações de óperas e “burlettas” entre 1764 e 1791.³⁹⁸ Acrescenta³⁹⁹ um pormenor interessante: a casa de ópera sofreu um pequeno incêndio em Julho de 1787, devido a um fabricante de bombas que se encontrava no pátio, possivelmente aquele que, ainda hoje, é denominado «Pátio da Ópera» e que se mantinha junto ao teatro. Menciona a notícia das que, a seu ver, seriam as últimas apresentações operáticas a terem lugar no teatro, a 28 de Abril de 1789, a 11 de Outubro de 1791 e ainda pelo nascimento e posterior baptizado da Infanta D. Maria Tereza, em Junho de 1793. Infelizmente o autor não cita qualquer fonte onde vai buscar estas preciosas informações.

³⁹⁷ SEQUEIRA, Gustavo Matos, *op. cit.*, 1961, p. 13.

³⁹⁸ SEQUEIRA, Gustavo Matos, *op. cit.*, 1961, p. 13.

³⁹⁹ *Op. cit.*, p. 15.



Fig. 151 – Pátio da Ópera, GNR no alto da Ajuda. Destaque para o muro alto (que divide o quartel do Jardim Botânico) do lado direito da foto e o edifício do lado esquerdo, cujas estruturas são setecentistas. O casario será, provavelmente, do princípio do século XX.

Não há, entretanto, nenhum registo que prove qualquer apresentação no teatro da Ajuda depois da inauguração do teatro de S. Carlos, o que nos leva a crer que, à semelhança do que acabará por acontecer com o teatro de Salvaterra, o da Ajuda foi sendo substituído na vida da família real pelo Teatro dedicado a Carlota Joaquina a partir da sua inauguração.

Quanto a demolições ou incêndios, não há qualquer notícia, não tendo sido encontrado, até hoje, qualquer documento que nos diga o que aconteceu com o edifício do teatro da Ajuda.

Como aquela parte do antigo palácio ficou a cargo da guarda real – principalmente devido ao grande número de cavalariças que lá se encontravam – e, em 1910, a Guarda Real passou a Guarda Nacional Republicana, quaisquer transformações efectuadas só poderiam, a serem registadas, estar nos arquivos desta instituição. Não nos foi possível, infelizmente, aceder a este material, que pretendemos trabalhar no futuro, a fim de descortinar mais algum pormenor relativo a esta ópera.

A autoria

É tradicionalmente atribuída a sua autoria a Giovanni Carlo⁴⁰⁰, o que nos parece indiscutível. No entanto, algumas vezes, surge o nome do seu colaborador Giacomo Azzolini⁴⁰¹ como sendo, efectivamente, o autor do teatro, talvez pelo facto de lhe ser habitualmente considerada a estreia em 1762 e pelo facto de ser o autor de tantas reformas lá efectuadas. Ora, a pouca documentação existente, alguma dela já por nós analisada aqui, mostra que há obras anteriormente, recuando a feitura do teatro da Ajuda para, pelo menos, 1755. Relembramos ainda que não há nenhum documento a colocar, indiscutivelmente, a sua estreia para essa data (1762), podendo ela ter sido sempre anterior. O que a documentação mostra é que, entre 1762 e 1776, houve contínuas obras de manutenção⁴⁰², ao mesmo tempo que decorriam representações. Relembre-se que, aquando das inaugurações dos teatros régios, nos libretos essa referência era sempre mencionada, como acontece no teatro do Forte (*Il Siroe*, 1752), em Salvaterra (*Didone Abandonata*, 1753) ou na Real Casa da Ópera (*Alessandro nell'Indie*, 1755). Ora, não é o caso do Teatro da Ajuda. Não há qualquer referência como tendo sido de estreia do teatro, o que nos permite sugerir, como já abordamos anteriormente, que faltam registos de representações operísticas para os primeiros anos do teatro da Ajuda e, quiçá, para outros teatros régios.

Os testemunhos que temos deste teatro são de ingleses, que aqui estiveram na década de 60 do século XVIII: Nathaniel Wraxall⁴⁰³ e Richard Twiss⁴⁰⁴. O primeiro diz-nos que a plateia era muito pequena, não oferecendo mais do que 130 lugares, ao que o segundo acrescenta que continha dez bancos corridos, sem costas.

A família real possuía uma tribuna central, bastante destacada em altura do resto da sala, ladeada por dois camarotes: do lado direito, um reservado para o Patriarca; do lado esquerdo, um que ficava vazio, como nota Wraxall:

Boxes indeed, in the proper acceptance of the term, there were none: the King, Queen and Royal Family being seated in a gallery fronting the stage, elevated considerably above the body of the house. One small box was constructed on each side; that on the right hand had

⁴⁰⁰ WOLKMAR MACHADO, Cyrillo, *Colecção de memórias...*, pp. 12 e ss, GAMEIRO, Alfredo, *op. cit.*, p. 32; SEQUEIRA, Gustavo, *op. cit.*, p. 13; BEAUMONT, Maria Alice, *op. cit.*, 1987, pp. 20 e ss; SOARES CARNEIRO, Luís, *op. cit.*, I vol., p. 69; GAGO DA CÂMARA, Alexandra, *op. cit.*, 1991, vol. I, p. 137, JANUÁRIO, Pedro, *op. cit.*, Vol. I, pp. 303 e ss,

⁴⁰¹ VER BIBLIOGRAFIA

⁴⁰² CARNEIRO 2002, p. 69; CÂMARA 1991, vol. I, p. 137; ANTT – AHMF, Casa Real, Cx. 2, Cx. 5 e Cx 257.

⁴⁰³ WRAXALL, Nathaniel, *op. cit.*, 1815, vol. II, p.11-13.

⁴⁰⁴ TWISS, Richard, *op. cit.*, 1775, pp. 10-12.

*been appropriated to the Patriarch, or head of the Portuguese church, whom I have seen present at the performance. The other usually remained vacant, being reserved for any stranger of high rank who might visit Portugal.*⁴⁰⁵

Apesar de pequeno, o teatro mantinha uma maquinaria, decoração e qualidade musical a que a família real já estava habituada. A sua qualidade é referenciada por Wraxall:

*(...) magnificent in machinery and decorations, as well as scientific in point of musical execution.*⁴⁰⁶

O palco suportaria, portanto, toda a maquinaria própria da época e de um teatro à italiana. Sampaio Ribeiro⁴⁰⁷ ainda testemunhou vestígios do mesmo, e considerava-o de grandes dimensões, opinião confirmada por Gameiro que acrescenta ser possível apresentar nele “peças de feição militar”⁴⁰⁸, com certeza aludindo à presença de cavalos e cavaleiros em palco.

Pedro Januário⁴⁰⁹ faz um estudo a partir da planta do palácio da Ajuda de 1869 (fig. 141) e consegue chegar à conclusão que o palco teria a relação de 1: 1,5, tendo em conta que o corpo central fosse o próprio teatro (sala e palco).

À semelhança de outros teatros régios, as entradas eram feitas segundo convite do rei, para a plateia, que só era ocupada por ministros estrangeiros ou do Paço, oficiais militares e fidalgos, sendo proibida a entrada a mulheres, como referem os testemunhos que temos vindo a referenciar. A ópera começava pelas 19 horas e teria, normalmente, a duração entre três a quatro horas⁴¹⁰, seguida de um rígido protocolo, como nos relata Twiss:

*The opera began at seven, and ended at ten, and during the whole performance the most strict silence was observed by the audience; who between the acts rose and stood their faces towards the royal family.*⁴¹¹

De realçar que essa restrita etiqueta era respeitada em todos os teatros régios josefinos.

⁴⁰⁵ *Op. cit.*, 1775, p. 15.

⁴⁰⁶ *Op. cit.*, 1775, p. 15.

⁴⁰⁷ SAMPAIO RIBEIRO, Mário, “Teatro de Ópera em Portugal” in A evolução e o espírito do teatro em Portugal, 2º Ciclo, 2ª série de Conferências promovidas pelo Século, 1947, pp. 88-89.

⁴⁰⁸ GAMEIRO, Alfredo, *op. cit.*, 1932, nº 31, p. 22.

⁴⁰⁹ *Op. cit.*, vol. I, pp. 313-314.

⁴¹⁰ WRAXALL, *op. cit.*, p. 12.

⁴¹¹ *Op. cit.*, 1775, p. 12.

Estrutura: probabilidade de vestígios

Quanto ao edifício, há uma grande incógnita sobre o que lhe poderá ter acontecido. Foi demolido? Foi incendiado? Ou terá sido reintegrado nas construções? Poderão ter subsistido vestígios?

Durante a nossa investigação, tivemos a possibilidade de, com a permissão da Guarda Nacional Republicana, verificar e fotografar a zona onde, outrora, e segundo as plantas que chegaram até nós, erguia-se o teatro da Ajuda.

Qual não foi o nosso espanto quando verificamos um nítido aproveitamento de estruturas mais antigas na zona, para o estabelecimento dos edifícios hoje aí encontrados, como se poderá ver claramente nas imagens das figuras 152 a 153.



Figs. 152 e 153 – Estão presentes os dois corpos que coincidem, em parte, com as plantas que mostram o teatro da Ajuda. Para além de se erguerem na mesma zona atribuída ao teatro, são estruturas que apresentam uma articulação muito difícil entre si por dentro, parecendo, de facto, tratar-se de um reaproveitamento de um edifício prévio. O revestimento pétreo no basamento do edifício foi colocado posteriormente, já no século XX, mas a parte edificada é bastante anterior. Fotos do autor (2009).

Percebemos claramente, ao olharmos para o exterior dos edifícios, que não foram construídos de raiz para as funções que desempenham na actualidade: acesso à oficina automóvel, alguns escritórios administrativos e parte de camarata. São, nitidamente, aproveitamentos de espaços anteriores e transformados segundo as necessidades actuais.

Veja-se o estado inacabado de um dos edifícios, com uma esquina extremamente pronunciada, mais alta do que o guarda-fogo actual, e em muito semelhante ao recanto encontrado no Arsenal da Marinha, que será o que resta do edifício da Ópera do Tejo, como já tivemos oportunidade de verificar no capítulo anterior. Parece-nos muito provável que estes elementos tenham sido inseridos no edificado actual como aproveitamento parcial do que terá restado do teatro. No entanto, sem um estudo aprofundado dos materiais, nem

qualquer documentação que sustente esta hipótese, apenas poderemos deixar um caminho aberto para futuras investigações.



Figs. 154 e 155 – Note-se as semelhanças das curvaturas das esquinas do edifício que se encontra no quartel da Ajuda com aquelas que permanecem na Rua do Arsenal, incluindo os frisos horizontais e, de certa forma, o basamento. Saliente-se o facto de a parede exterior do edifício da Ajuda ser mais alta e não se coadunar estruturalmente com o resto do edifício. Fotos do autor (2009).

Mas não resistimos a mostrar algumas das inconsistências internas do próprio edifício, em que são perfeitamente visíveis os reaproveitamentos dos espaços, a exiguidade dos corredores, as paredes muito altas, mas sem as divisões proporcionais – muitas vezes, amplos espaços e sem coberturas condizentes – ou seja, um sem número de elementos que não fazem sentido quando vistos como um edifício construído de raiz, mas que são comprehensíveis quando vistos numa lógica de reaproveitamento espacial, à semelhança do que encontramos no Arsenal da Marinha. E, sabendo que o edifício que ocupava antes o mesmo local era o teatro da Ajuda, somos tentados a interpretar essas contradições como sendo o que resta desse edifício que, durante cerca de 37 anos, serviu a Família Real dos divertimentos musicais nessa zona.



Fig. 156 – Chamamos a atenção para a estreita semelhança na porta apresentada na foto ao lado, com aque se encontra no interior do edifício do Arsenal da Marinha da fig. 65. A pedra que a delimitada é característica das encontradas em edifícios do século XVIII, sendo possível que seja da estrutura anterior, ou seja, do teatro da Ajuda. Para se ter a certeza, dever-se-ia analisar a pedra, bem como algumas das zonas do edifício, mas nós não possuímos nem as condições nem a técnica que nos permita dissipar as dúvidas definitivamente. Ficam as hipóteses. Fotot do autor (2009).



Figs. 157 e 158 – Fotografias do estreito corredor formado entre o muro exterior, do século XVIII, e o edifício, que tem as paredes semelhantes às desse mesmo muro. Saliente-se a parede no topo sul, na foto 158, em que foram abertas duas fendas, uma que se liga ao edifício mais baixo, que se vê do exterior, na fig. 153, e a outra, mais ampla, rasgada para o guarda-fogo do edifício de baixo e sem grande utilidade prática, visto não ser necessário uma iluminação tão forte para um corredor tão pequeno. Fotos do autor.

6. O Teatro de Queluz

Talvez um dos teatros mais complexos e difíceis de tratar, devido à pouca e dispersa informação que chegou até nós, será o erigido na zona do Palácio de Queluz. Os seus antecedentes históricos ligam o gosto musical de D. Pedro, Cavaleiro da Ordem do Tosão de Ouro, chefe da Sereníssima Casa do Infantado⁴¹², àquela residência. Enquanto casa de veraneio ou de estadia fora da corte do irmão do rei, Queluz passou parte da sua vida musical vendo as engalanações, ou “armações”, de algumas das suas salas para servirem as festas que aí se davam, a mando do Senhor da Casa do Infantado e Grão-Prior do Crato, Mestre da Ordem de Malta, futuro D. Pedro III. Sendo um palácio de lazer, seria um bastião, também, de alguma conspiração e foco de oposição⁴¹³, principalmente antes do seu casamento com a sobrinha, D. Maria, ter sido confirmado.

Porém, ao tornar-se rei-consorte, casando a 6 de Junho de 1760, o papel do palácio de Queluz no lugar da corte tomou um outro cariz, como poderemos deduzir por algumas das suas obras e transformações nos anos subsequentes, mesmo antes de D. Maria Francisca subir ao trono. E com as transformações efectuadas neste conjunto arquitectónico, é visível a mudança de “mera” residência de perfil secundário para, em apenas uma geração, passar a ser um dos palácios preferenciais da família real.

Com o incêndio que deflagrou na residência de D. Pedro em Lisboa, o famoso palácio Corte-Real, que ladeava a poente o Paço da Ribeira, a 17 de Julho de 1751, o filho preferido de D. João V incrementou as obras em Queluz. Com o Terramoto, a família real passou a viver maioritariamente na Ajuda e, com a subida ao trono de D. Maria I, a frequência a Queluz foi maior. O palácio passou a residência oficial após o incêndio na Real Barraca, a 10 de Novembro de 1794, e assim permaneceu até à saída da família real para o Brasil, a 27 de Novembro de 1807.

Podemos datar a actividade operística em Queluz pelo menos a partir de 1761⁴¹⁴, embora as serenatas e as apreciações de árias de ópera, cantadas até por membros da família real,

⁴¹² Criada por D. João IV a 11 de Agosto de 1654 para os filhos segundos dos reis de Portugal, incluía nos seus domínios os bens confiscados aos simpatizantes da causa de Castela após a recuperação da independência, nomeadamente os Condes de Castelo-Maior, possuidores tanto do Palácio Corte-Real, como de Queluz.

⁴¹³ Como defendem Monteiro (*op. cit.*, 2008, p. 79), o Visconde de Santarém, (*Quadro Elementar das Relações Políticas e Diplomáticas de Portugal com as Diversas Potências do Mundo desde o Princípio da Monarchia Portuguesa ate aos Nossos Dias*, 1850, 6º, p. 46) ou Guedes (1971, p. 69).

⁴¹⁴ BRITO, Manuel Carlos de, *op. cit.*, pp. 95 e ss.

poderão ser documentadas desde, pelo menos, 1755⁴¹⁵. Segundo Soares Carneiro⁴¹⁶, Angela Delaforce e Simonetta Luz Afonso⁴¹⁷, é apenas entre 1773-74 e 1784 que as óperas são ouvidas em um local próprio, construído de propósito para o efeito, e não em salas armadas periodicamente, como era habitual.

As fontes conhecidas que chegaram até nós e que nos dão notícia da actividade musical ligada a um teatro de ópera em Queluz não são muitas, e estão dispersas⁴¹⁸. Mas segundo o estudo efectuado por Soares Carneiro⁴¹⁹ - que foi a última autoridade a versar sobre o tema, tratando-o da forma mais completa – poderemos compreender três situações distintas: a primeira (entre 1761 e 1769), em que apenas se armavam salas, como reforçam S. Luz Afonso e A. Delaforce⁴²⁰; a segunda (1769 - ?), em que é construído um edifício em madeira, denominado “Caza da Ópera”; e uma terceira (?-1784), em que se verifica a existência de um teatro subsequente e que Soares Carneiro acredita ser o mesmo edifício, apenas relocalizado⁴²¹.

Infelizmente, as fontes não são totalmente claras em relação à construção do dito teatro (ou teatros) existente neste complexo palaciano. Mas, para tratarmos disso, vejamos quais as fontes conhecidas que chegaram aos dias de hoje.

A primeira fonte que nos dá a indicação inequívoca de que houve um teatro construído de raíz em Queluz consta de um libreto (Fig. 159) datado de 1774, com informação até do seu arquitecto: Ignácio de Oliveira Bernardes.

O libreto é referente à ópera *Il Ritorno di Ulisse in Itaca*, musicado por David Perez e com poesia de Mariano Bergonzoni Martelli, estreada no aniversário da infanta D. Maria Clementina, e repetida, quatro anos mais tarde, no aniversário da rainha, a 17 de Dezembro.

⁴¹⁵ Cf. as cartas do núncio apostólico abordadas no capítulo anterior.

⁴¹⁶ *Op. cit.*, Vol. I, p. 78.

⁴¹⁷ *Palácio de Queluz – Jardins*, 1989, p. 27.

⁴¹⁸ Alguns desenhos e libretos estão na Biblioteca Nacional de Portugal, outros libretos encontram-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, bem como documentação relacionada com as despesas do teatro, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

⁴¹⁹ *Op. cit.*, Vol. I, pp. 78-81.

⁴²⁰ *Op. cit.*, p. 26.

⁴²¹ *Op. cit.*, Vol. I, p. 78.

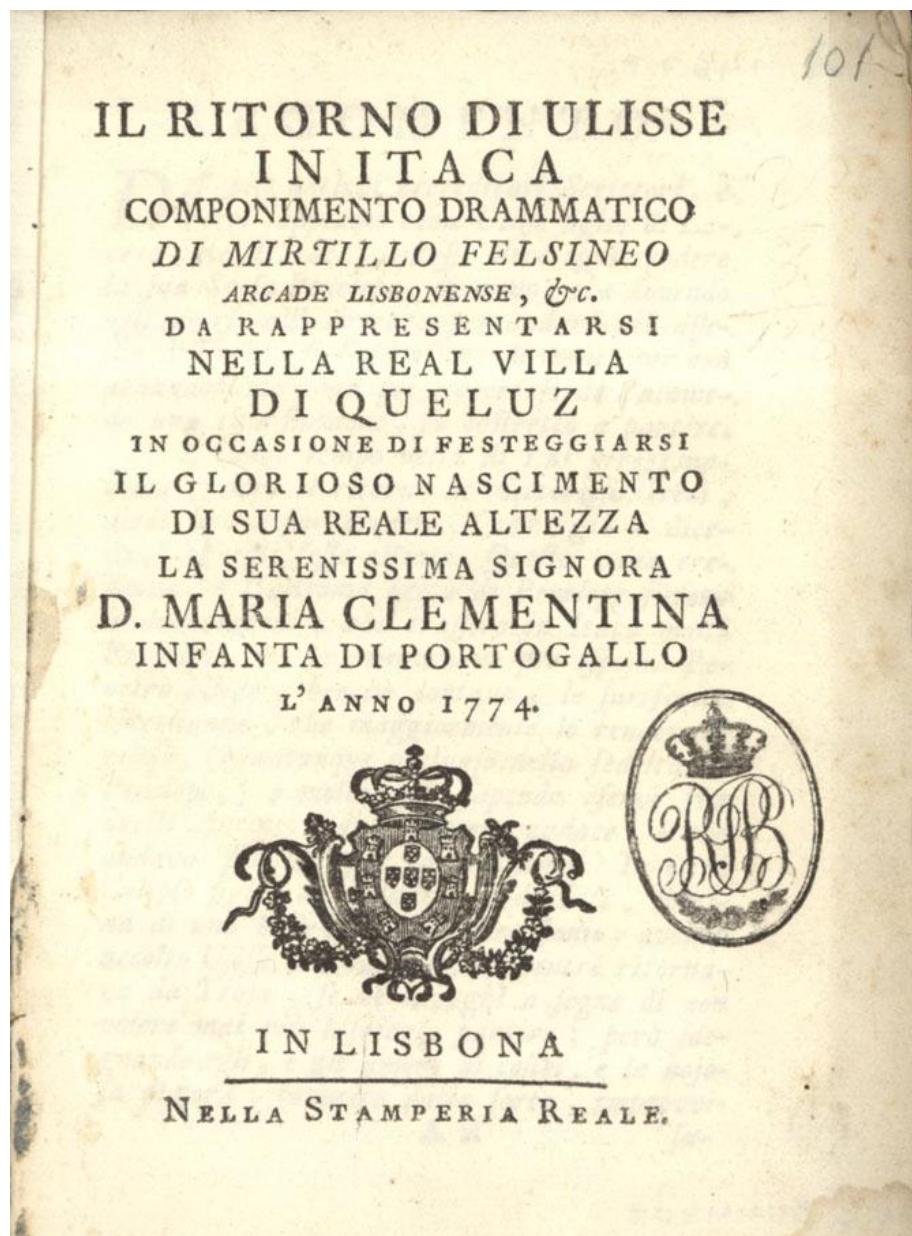


Fig. 159 – Frontispício do libreto da ópera Il Ritorno do Ulisse in Itaca, em 1774, pelo nascimento da infanta D. Maria Clementina, apresentado em Queluz.

O porquê de Oliveira Bernardes para construir esse teatro poderá ser respondido pelo facto de ser o único arquitecto na Corte com prática teatral (Giacomo Azzolini estava fora de Lisboa) e, apesar de não ser intenção concorrer com os teatros régios de D. José, como salientou e muito bem Soares Carneiro⁴²², era intencional dar-se alguma dignidade a nível dos divertimentos musicais, já que a sucessão de casal real estava garantida (D. Pedro casara-se com a futura rainha e em 1761 já tinham um herdeiro) e o palácio que pertencia ao futuro rei-consorte deveria ter um espaço igualmente digno para as representações de ópera. Quem melhor do que o arquitecto que ocupava o cargo de Sicinio Galli Bibiena para o efeito? Isso explicava porque é que não foi dada a obra ao arquitecto por excelência da Casa

⁴²² Op. cit, Vol. I., p. 78.

do Infantado desde 1752, Mateus Vicente de Oliveira (1706 – 1785), que trabalhava em outras obras, também elas ligadas à Casa Real⁴²³. É que este trabalho não poderia ser realizado por um engenheiro ou um arquitecto normal: a construção de um teatro, fosse em alvenaria, fosse em madeira, tinha que ser realizada por um arquitecto com conhecimentos específicos no âmbito da arquitectura teatral e cénica. É essa a razão pela qual os palácios ficavam sob a responsabilidade de alguns arquitectos e a construção dos teatros ficava sob a responsabilidade de outros⁴²⁴, embora um arquitecto teatral também estivesse apto para a construção de edifícios de outra natureza⁴²⁵.

Ou seja, os conhecimentos que os arquitectos teatrais possuíam proporcionavam-lhes a habilitação para riscarem qualquer tipo de edifício; os arquitectos que não tinham formação na área da construção teatral, dificilmente o fariam. Pelo menos é uma das ilações que a documentação e os factos históricos nos induzem a concluir.

Outra documentação importante sobre o teatro é a que se encontra no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, no núcleo pertencente ao Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, tanto na Casa Real como na Casa do Infantado. Dizem respeito, maioritariamente, a despesas relacionadas com as armações das salas do palácio e o desmanchar do teatro. Essa documentação comprehende, no essencial, a actividade entre 1763 e 1784. Apesar de não estar completa, permite-nos interpretar e retirar alguma informação que ajuda a compreender o funcionamento do teatro de Queluz, sendo este um caso algo diferente em comparação com os teatros josefinos.

Por fim, a nível documental, um dos testemunhos mais preciosos é o núcleo que se encontra na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), constituído pelos desenhos de cenografia realizadas⁴²⁶ por Ignácio de Oliveira Bernardes para, entre outros, o teatro de Queluz e, em destaque, as plantas de um teatro (ou dois) em madeira para o mesmo palácio⁴²⁷.

⁴²³ Alguma documentação inédita pode ser encontrado no ANTT – Arquivo do Ministério das Finanças, Casa do Infantado, cxs. 100, 150, 290 e 293.

⁴²⁴ Veja-se, a título de exemplo, o caso de Salvaterra: as reformas no palácio, segundo o risco de Carlos Mardel e o teatro, construído de raíz, da autoria de Sicinio Galli Bibiena; o caso de Queluz, em que o autor do teatro era Ignácio de Oliveira Bernardes enquanto Mateus Vicente de Oliveira e Jean Baptiste Robillon continuavam a trabalhar nas obras do palácio.

⁴²⁵ Veja-se, a título de exemplo, Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena, responsável pela construção do palácio da Ajuda, da Patriarcal na Ajuda, da Igreja da Memória, para além dos teatros régios josefinos. Fosse por os outros arquitectos da corte estarem atarefados na reconstrução da cidade de Lisboa, ou não: certo é que não há notícia de nenhum teatro régio construído por um arquitecto que não fosse experiente na área teatral em Portugal. Mesmo em relação a Filippo Juvara, que fez um projecto para um teatro em Lisboa isso se verifica, já que Juvara tinha experiência no âmbito teatral, com o conforme já tivemos oportunidade de referenciar, no primeiro capítulo deste trabalho.

⁴²⁶ Que são tratadas neste trabalho, no capítulo referente às cenografias para os teatros régios portugueses.

⁴²⁷ Estas serão tratadas à frente, ainda neste capítulo, mais em pormenor.

Encontramos uma reprodução da boca de cena do teatro de Queluz, que iremos tratar mais à frente, a partir do livro “Regras das Cinco Ordens de Architectura de Jacomo Barozio de Vinhola”, traduzida para português por João Carlos Binhetti e publicada em Lisboa, em 1787. Nela podemos encontrar um desenho de Binhetti para ilustrar as teorias de Ferdinando Galli Bibiena sobre arquitectura teatral. É a Fig. 3 da est.^a 55 (Fig. 181).

OS ESPAÇOS MUSICAIS

A música era um dos divertimentos da família real por excelência, e D. Pedro não era, de todo, excepção. A fruição musical, como muita documentação poderá comprovar, era frequente no sítio de Queluz com as sucessivas serenatas, concertos e óperas.

Essa frequência seguia o mote dado pelos teatros régios, na medida em que eram apresentadas serenatas ou óperas em ocasiões especiais, como nos dias onomásticos e nos aniversários de D. Pedro e de D. Maria, e de alguns membros da família real após a subida ao trono da filha de D. José. Não tinham a obrigatoriedade de temporadas, como o Carnaval em Salvaterra, sendo esporadicamente utilizados os jardins do palácio de Queluz para eventos musicais ao longo do ano, ao gosto e bel-prazer de D. Pedro. Enquanto passeavam no canal forrado a azulejos, que permitia uma sucessão de imagens, à semelhança de um “filme”, com a passagem dos barcos no mesmo, concertos eram tocados na Casa da Música. Esta ficava instalada por cima do dito canal e terão sobrevivido alguns desenhos⁴²⁸ da mesma, já que a que lá se encontra hoje é mais tardia, cerca de 1900 (fig. 160).

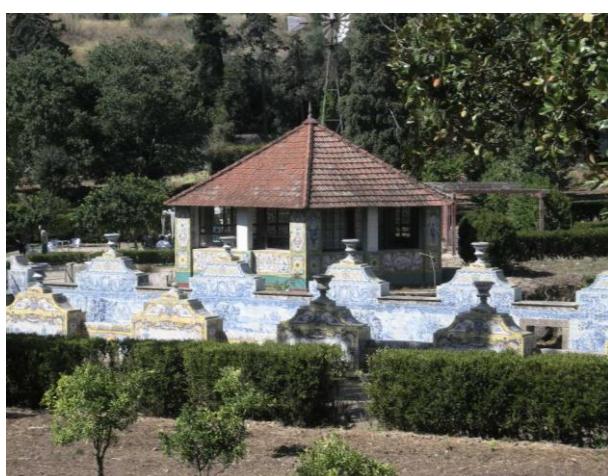


Fig. 160 – Casa da música, junto ao canal do jardim. Os azulejos, mais tardios, são de Carlos Alberto Nunes, de 1900. Foto do autor.

⁴²⁸ Existente na Torre do Tombo, não assinado, com 500x620 mm. Publicado em Delaforce e Luz Affonso, *op.cit*, pp. 20, 21.

Exactamente por ser um palácio de lazer estival e de fuga cortesã, não foi sentida aquela necessidade de se construir um teatro de raiz como marca de poder – evitando-se até, possivelmente, como já aqui foi dito, para não haver qualquer interpretação de “concorrência” com o rei, o seu irmão D. José I⁴²⁹. Os divertimentos musicais eram satisfeitos através do aproveitamento do próprio terreno (os lagos, a ribeira do Jamor e os fabulosos jardins) ou da armação das salas que, de tamanho reduzido, porém confortável, espelhavam um ambiente intimista e de uma corte privada menor, comparativamente à real. Obviamente que, quando D. Pedro se torna rei-consorte, a dignidade do palácio e o seu simbolismo como corte principal do reino obriga-o a tomar providências e a incrementar a sua residência privada, conotando-a com a dignidade régia que obrigatoriamente teria de ganhar.

Essa política será então associada à música, com a criação do tal teatro levantado por Oliveira Bernardes em 1774⁴³⁰, na zona onde, a partir de 1784, erguer-se-á o chamado pavilhão D. Maria.

AS SALAS ARMADAS

A Sala da Música

Uma das primeiras salas construídas na primeira fase de obras de Queluz (1749 – 1768) foi a Sala da Música. Da autoria de Mateus Vicente de Oliveira, é concluída em 1759. A sua estrutura é descrita no inventário de 1763⁴³¹ e o seu recheio no de 1776. Percebemos que esta sala chegou aos dias de hoje sem alterações significativas, como poderemos atestar pela primeira descrição:

quatro colunas redondas de madeira fingindo pedra verde (Fig. 161) e o tecto redondo com o círculo ovado no meio da meia laranja (Fig. 164)
e com decoração em
*talha muito brandinha com seus toques de ouro*⁴³².

⁴²⁹ Como salientou Soares Carneiro. Op. cit, p. 78.

⁴³⁰ Embora, para alguns autores, como iremos ver, será em 1778 ou até em 1769.

⁴³¹ Inventário que surgiu fruto de um desentendimento entre o almoxarife do palácio, Joaquim José Gomes, e o tapeceiro francês, Jean Malher, em 1760. In Ferro, Inês, *Queluz – O Palácio e os Jardins*, p. 33.

⁴³² Ferro, Inês, *op.cit*, p. 58.

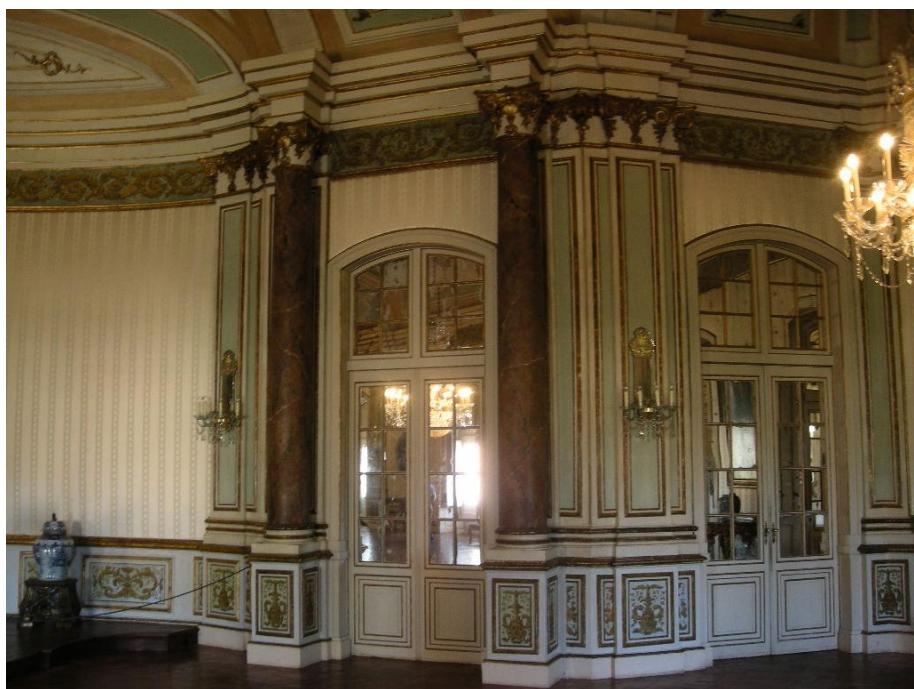


Fig. 161 – Pormenor das colunas de decoração marmórea, na Sala da Música, construída por Mateus Vicente de Oliveira, concluída em 1759. Foto do autor.

Essa talha, rica na alusão à temática da sala através da representação de instrumentos musicais (nomeadamente violinos, tamboretes, etc), foi da autoria do grande mestre escultor e entalhador Silvestre de Faria Lobo (1725 – 1786), que contribuíu com o seu excelente trabalho para várias salas de palácios reais, como Queluz ou Ajuda, e que vemos referenciado, também, em relação a outros espaços musicais, como a actual Sala dos Serenins⁴³³. Ainda hoje visíveis, esses motivos musicais são trabalhados em estilo rocaille, delicados, porém contidos, se o compararmos à sala do Trono, e uma temática fitiforme, alternada com pequenas carrancas de onde partem alguns aconchegados (fig. 162).



Fig 162 – Pormenor decorativo realizado por Silvestre Faria Lobo, na Sala de Música. Veja-se a proximidade estilística com outras decorações do género, como na Sala dos Embaixadores do palácio de Queluz, ou na sala dos Serenins, no palácio da Ajuda. Foto do autor.

⁴³³ Ver Capítulo IV, no “I Acto” deste trabalho.

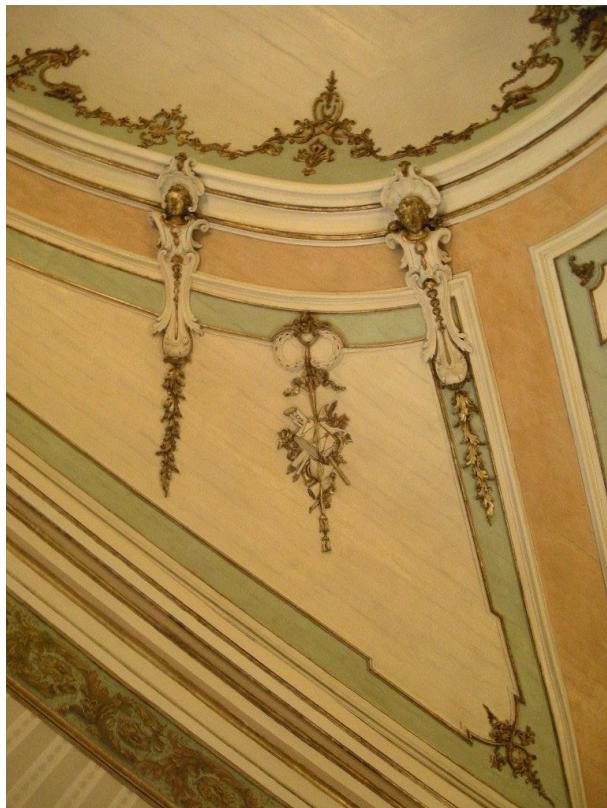


Fig 163 – Outro pormenor decorativo com motivos musicais, realizado por Silvestre Faria Lobo na Sala da Música. Foto do autor.

Em relação às modificações que poderemos encontrar entre essa sala no tempo de D. Pedro e o que vemos hoje, é que as quatro janelas que separavam a Sala de Música de dois pátios interiores, na parte que dá para o jardim, foram substituídas por duas portas envidraçadas.

Quanto ao seu recheio, em vésperas da subida ao trono de D. Maria I, o inventário de 1776 mostra o luxo e o conforto que a caracterizava.

A sua iluminação, como era de se esperar para a visualização das pautas musicais, era extraordinária, e mais tarde seria enfatizada, aquando da visita das princesas marroquinas em 1793⁴³⁴. Era constituída por oito placas de luminária, em pasta de papel⁴³⁵ sobre espelho (o que, com o reflexo, potenciava o efeito lumínico), talha dourada, um grande candeeiro constituído por duas ordens e 16 lumes, quatro lustres menores e ainda 36 candelabros. Esta iluminação, que confereria uma certa atmosfera feérica à sala, tinha como zona principal o espaço entre as colunas, já mencionadas, com um dossel em forma triangular, com talha dourada, encaixado no ovado (fig. 164) e de onde pendiam reposteiros de seda cor-de-pérola, forrados com seda amarela, borlas de retrós e cordões, entre alguns cortinados de seda branca e amarela, com franjas.

⁴³⁴ Conforme a descrição do Padre João de Sousa, mencionado por Inês Ferro (*op.cit*, p. 59).

⁴³⁵ A pasta de papel era um recurso decorativo muito utilizado nas decorações dos interiores dos teatros régios.



Fig. 164 – Vista geral da Sala de Música do palácio de Queluz, com destaque para a concavidade provocada pelo recorte semi-circular da sala, bem como do tecto, que permitia uma projecção acústica superior. Foto do autor.

Essas tonalidades pastel⁴³⁶ tinham, contrastando, uma alcatifa de França de fundo escuro mas com cercadura de ramagem rosa e encarnada, padronizada com tulipas grandes a encarnado, rosa e amarelo, em toda a proporção da sala, chamada “alcatifa de França”. O pavimento era coberto com uma esteira de junco encarnado e branco, por onde assentava um tapete Aubusson. Quanto aos móveis, eram visíveis oito tremós de talha dourada e ainda oito cadeiras de assentos de grade, onde se destacavam as figuras da fábula de Esopo, em rica tapeçaria⁴³⁷.

Sabe-se que nas alturas de apresentação das serenatas – daí o outro cognome pelo qual é conhecida – esta sala, bem como outras das principais do palácio, eram armadas com a ajuda de marinheiros que vinham especialmente para a armação da lona, entre as décadas de 60 e 70 do século XVIII, como prova alguma da documentação relacionada com as despesas do palácio⁴³⁸. Quanto ao mobiliário contido na mesma, é possível que fosse o mesmo material decorativo constante do inventário atrás mencionado.

A acústica da sala ainda hoje é bastante razoável, nomeadamente pelo artifício estabelecido no tecto, com o seu recorte peculiar (Fig. 164). É provável que, com o preenchimento da sala com materiais tão densos como os da descrição do inventário de 1776, a projecção do som

⁴³⁶ Tons esses que povoam a pintura do tecto e das paredes, na coloração rosa e verde seco, juntamente com o branco e o dourado das aplicações escultóricas.

⁴³⁷ Informações baseadas na descrição do inventário. Cf. Ferro, *op. cit.*, pp. 58 e ss.

⁴³⁸ ANTT – Ministério das Finanças, Casa do Infantado, cxs 290 e 293.

tivesse algumas limitações, embora não diminuísse o agrado e a prática das apresentações musicais, que eram frequentes.



Fig. 165 – Pormenor do tecto da Sala da Música e as várias concavidades que permitiam uma projecção acústica maior que nas outras salas. Foto do autor.

Quando D. João VI assume a regência por ocasião da demência declarada da rainha D. Maria I, D. Carlota Joaquina escolhe a Sala de Música como a sua sala de audiências e beijão, tendo substituído o dossel anterior, em 1799⁴³⁹, por um novo, da autoria de Francisco Joaquim dos Santos, na mesma altura em que se faziam obras na Sala dos Embaixadores.

A Sala do Trono, “Casa Grande” ou Sala dos Espelhos

Esta sala foi construída em 1768, ocupando o espaço de cerca de 5 salas destruídas para a sua construção, riscadas outrora por Mateus Vicente e descritas no inventário de 1763. O arquitecto desta fase de obras já é Jean Baptiste Robillon (1704-1782), bastante famoso pelo trabalho que acabou por desenvolver em Queluz, nomeadamente nos jardins. A opção por se criar esta sala deveu-se à necessidade de D. Maria ter, como herdeira do trono, uma sala para as suas audiências.

⁴³⁹ Ver Ferro, Inês, *op. cit.*, p. 59.

Robillon manteve o gosto rocaille mais desenvolto e expressivo (Fig. 166) do que aquele que vimos na Sala da Música, embora o entalhador fosse o mesmo, coordenando uma equipa abrangente de vários trabalhadores, como Francisco António de Araújo, Manuel José Sequeira, João António e Crispim Luís de Mendonça. Os pagamentos de cantaria mostram-nos que levou algum tempo a ser construída – entre 1768 e Agosto de 1770⁴⁴⁰ – tendo sido incorporadas as vidraças quatro anos depois, obtidas através do Armazém de Guilherme e João Stephens, que constam de outros fornecimentos à casa real.



Fig. 166 – Pormenor do tecto da Sala dos Espelhos, com a decoração rocaille a dourado, sobre fundo brnaco, proposta por Jean-Baptiste Robillon. Foto do autor.

As figuras que aparecem no tecto são de temática interessante, normalmente conotada com valores e atributos ligados à monarquia: no lado Sul, a Fé, o Sol, a Esperança; no topo Norte, encontramos a Guerra (por vezes necessária para defesa dos súbditos), a Justiça e a Caridade. O trabalho terá sido realizado pelas mãos do grupo composto pelos pintores Manuel do Nascimento, António Berardi (irmão de Giovanni Berardi) e Manuel Costa, coordenados por João de Freitas Leitão, e não por Ignácio de Oliveira Bernardes.

Destacam-se os atlantes dourados (fig. 167) que sustentam as colunas.

O uso dessa fórmula decorativa já era familiar à família real, como foi o caso do interior da Ópera do Tejo de Bibiena, alguns anos antes, e que terão permanecido na sua memória⁴⁴¹, embora não saibamos se seguiam aquele género compositivo, visto não ter chegado até nós

⁴⁴⁰ FERRO, Inês, *op. cit.*, p. 57; DELAFORCE, Angela e LUZ AFFONSO, Simonetta, *op. cit.*, pp. 36 – 40.

⁴⁴¹ Relembramos, a título de curiosidade, que a decoração dessa Caza da Ópera era semelhante ao que encontramos nesta sala, ou seja, branca e dourada.

nenhuma representação indubitável desses atlantes de traço bibienesco⁴⁴². Ve-los-emos ainda mais tarde, na construção do camarote real no teatro Nacional de S. Carlos. Não podemos deixar de salientar outra curiosidade: também o interior da ópera do Tejo era branco e dourado, como esta sala.



Fig. 167 – Pormenor dos Atlantes da Sala dos Espelhos. Talha dourada sobre fundo branco. Foto do autor. Foto do autor.

A utilização da Sala do Trono nos primeiros tempos foi exactamente para as grandes festas e recepções musicais de D. Pedro, armando-se muitas vezes para a apresentação de óperas ou serenatas. Só mais tarde (a partir de 1777, evidentemente) terá sido utilizada como sala do trono, sendo actualmente o espaço principal no palácio de Queluz para a apresentação de concertos ou algumas recepções. Foi muito usada nas décadas de 80 e 90 do século XX a nomenclatura de Sala dos Espelhos, devido aos espelhos que se encontram nas portadas em toda a volta da sala (fig. 168).

⁴⁴² Ver, no entanto, a nossa afirmação em relação a isto, no capítulo seguinte, em relação à descrição das cenografias de Bibiena para a Ópera do Tejo.



Fig. 168 – Vista geral da Sala dos Espelhos, realizada por Jean-Baptiste Robillon. Foto do autor.

A Sala dos Embaixadores

Esta sala era conhecida no tempo de D. Pedro como sendo Sala das Colunas, das Serenatas, dos Serenins ou Galeria. O seu nome de Sala dos Embaixadores ou Sala das Talhas só começou a partir de 1794, devido às funções a que serviu dessa data em diante, como à frente veremos.

A sua construção inicia-se em 1754, sob o risco de Robillon que, embora supervisionado por Mateus Vicente de Oliveira, desde 10 de Junho de 1756 sob alvará régio, é nomeado ourives da Casa do Infantado e obrigado a fazer “todas as obras de ourives e todas as mais, e plantas para elas que ele lhe ordenar, não só da sua Quinta de Queluz, mas em outras quaisquer que por seu serviço lhe for mandado, gozando de todas as honras, privilégios e liberdades de que gozam os mais mestres de ofícios de sua casa que são os concedidos aos da Sereníssima Casa de Bragança”⁴⁴³.

Em 1760 é levado ao Infante D. Pedro uma maqueta da sala, pintada, como se prova na documentação citada por Inês Ferro⁴⁴⁴ e, embora não figurasse nos inventários mais antigos, terá sido acabada por volta de 1762.

Foram vários os artistas que participaram na sua realização, nomeadamente franceses, italianos e portugueses, como o entalhador Jacques Antoine Colin, o ensamblador Jean

⁴⁴³ DELAFORCE E LUZ AFFONSO, *op. cit.*, p. 14 e nota 10. Demarcamos como curiosa esta necessidade de estabelecer um paralelo, por parte de D. Pedro, entre os privilégios dos trabalhadores do Estado e Casa do Infantado com os da Casa de Bragança, a primeira do Reino.

⁴⁴⁴ *Op.cit.*, pp. 56 e ss.

François Cagnier, os pintores Giovanni Berardi, Francisco de Melo e Bruno José do Vale, estes últimos responsáveis maioritariamente pelas alegorias e pelas *chinoiseries*, nas sancas e em medalhões do tecto (Fig. 169).

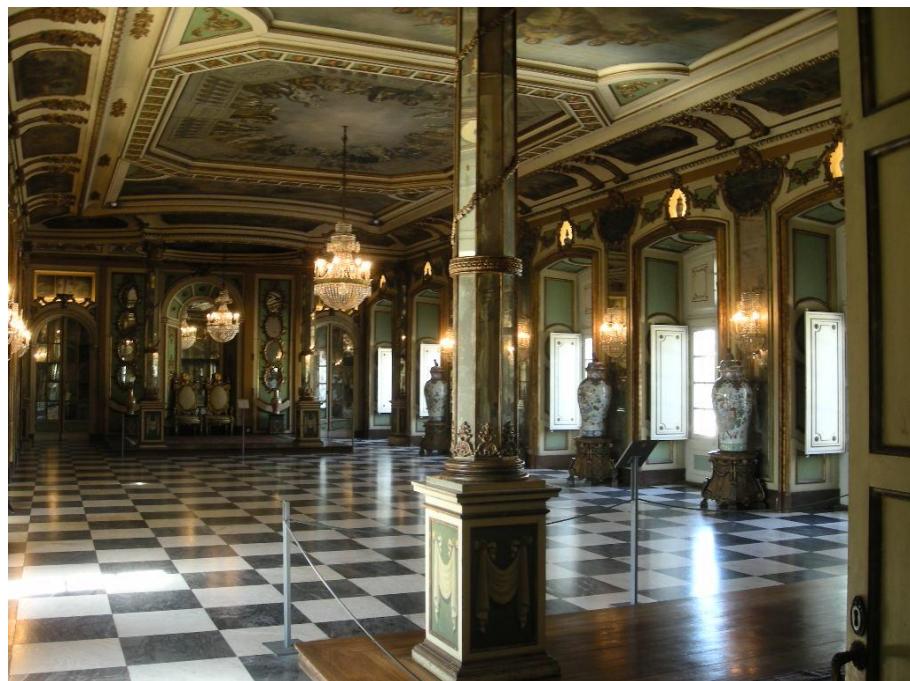


Fig. 169 – Vista geral da Sala dos Embaixadores. Algumas das montagens dos teatros efémeros de Queluz foram feitas junto a esta sala, para o jardim, fazendo-se a ligação entre o palácio e os teatros através das portadas desta sala. Destaque para o chão preto e branco, também visível num dos cenários encontrados no fundo do Gabinete de Estampas do Museu Nacional de Arte Antiga. Foto do autor.

Algumas descrições permitem o conhecimento de pormenores decorativos que, embora não tenham sido obtidas pela experiência dos seus autores, foram por informações compiladas por estes. É o caso de Francisco Câncio⁴⁴⁵ que, por exemplo, nos elucida quanto às personagens que figuram no tecto da Sala dos Embaixadores, pintado por Berardi. Segundo o seu testemunho, estariam representados o rei D. José e a rainha D. Mariana Victória, bem como as princesas suas filhas, D Maria Francisca Benedita, D. Maria Josefa e D. Maria Doroteia. As princesas seguravam pautas de música, como se fossem cantar, algo que faziam amiúde em serões queluzianos. A acompanhá-las, músicos e cantores, como Lucas Jovani e, no cravo, o mestre David Perez que, segundo o mesmo Câncio⁴⁴⁶, era tão tímido e sensível que desmaiava ao ver uma gota de sangue numa meia (Figs. 170, 171, 172 e 173).

⁴⁴⁵ *O Paço de Queluz*, p. 70.

⁴⁴⁶ *Op. cit.*, p. 71.

O Príncipe do Brasil e dono do palácio, laureado D. Pedro, estaria a bater solfa⁴⁴⁷, e não reger⁴⁴⁸, como habitualmente é descrito (Fig. 171).



Figs. 170 e 171 – Apresentação de parte do tema central pintado na Sala dos Embaixadores. Destaca-se, pela descrição conhecida de Caldeira Pires, a figura de David Perez sentado a tocar. Junto a ele, duas Princesas da família Real. Na figura da direita, veja-se ao centro D. Pedro III, como regente de orquestra, rodeado por músicos e alguns membros da família real. Provavelmente ao seu lado está D. Maria I. Foto do autor.



Figs. 172 e 173 – Apresentação de parte da temática central do tecto da Sala dos Embaixadores, onde estariam representados membros da família real, que devido à reconstituição do tecto posterior ao incêndio do século XX já não se poderá identificar com precisão. Foto do autor.

Baseando-se no Marquês de Resende, este autor mostra-nos como seria um típico serão em Queluz, o que merece uma transcrição literal⁴⁴⁹:

A família Real, que então se compunha do rei D. José, mais aeventalhado pelas moléstias que pelos anos, (...) a rainha D. Maria Vitória (...) a formosa (...) D. Maria Francisca,

⁴⁴⁷ Com um manuscrito musical enrolado, D. Pedro batia a cada tempo forte, para que os músicos pudessem tocar juntos e ao tempo certo. Agradeço a Rosana Marreco Brescia por esta informação.

⁴⁴⁸ O primeiro regente, tal como conhecemos hoje, foi Hans Von Büllow (1830-1894) já na segunda metade do século XIX.

⁴⁴⁹ *Op. cit*, pp 71-77.

cercada dos três frutos do seu consórcio, o Príncipe D. José, (...) a linda infanta D. Mariana Vitória, (...) e o infante D. João (...), que havia de suceder sua mãe no trono.

Também presentes estavam a *infanta D. Maria Ana Josefa*, (...) a *infanta D. Maria Francisca Benedita* (...) e (...) o *infante D. Pedro, irmão e genro do rei*.

(...) Logo que aquelas altas personagens entraram na sala das Serenatas, adiantam-se a cumprimentá-las o *Corpo Diplomático*, composto pelo Núncio Conti, (...); o *Marquês de Almodovar, Embaixador e Grande de Espanha*; *Sr Walpole, Embaixador de Inglaterra*; do *Cavaleiro de Lebzeltern, Ministro de Áustria*; de *Mr de John, Ministro da Dinamarca*; do *Conde de Macedónio, Ministro de Nápoles*; do *Conde Marini, Ministro da Sardenha*; de *Mr Saurin, Ministro da Prússia*; de *Mr de Montigny, Encarregado dos Negócios da França*, na ausência do *Marquês de Clermont de Amboise*; de *Mr Kantzaw, agente geral da Suécia*; em seguida vinham o fino abade Antonini e o sincero Cónego Gonsaliv, o primeiro auditor e o segundo abreviador da Nunciatura, ambos bem vistos na Corte; *Cavaleiro Lardizaval, secretário e verdadeiro director da Embaixada de Espanha*, e *Mr Hort, Cônsul de Inglaterra*.

Detrás da família real estava a discreta *Duquesa de Abrantes, D. Ana de Lorena, Camareira – mor da Rainha, e a Marquesa de Vila-Flor, Camareira-mor da Princesa e aia dos seus filhos, únicas senhoras que ali faziam corte, por não costumarem as damas ir nestes dias a Queluz*; seguiam-se: o sr D. João, filho natural do Infante D. Francisco, legitimado por El-Rei D. João V (...) os quatro camaristas de EL-Rei, que eram (...) o marquês de Marialva; o (...) Marquês de Angeja, (...) o velho Marquês de Alvito (...), e o (...) Conde do Prado (...).

Seguiam-se os Vedores da Rainha: o conde de Vale dos Reis, (...) o Conde de Aveiras, (...) o Visconde de Vila Nova de Cerveira, D. Tomaz Xavier de Lima (...) e o (...) Marquês da Fronteira(...); cerravam esta fila cortesã os três Camaristas, então ao serviço do Infante, o Conde de S. Lourenço, o Conde de Povolide e D. Vasco Manuel da Câmara, (...) e o Conde da Ponte (...).

Ao lado de el-Rei assistiam (...) o cardeal Patriarca, (...) e o (...) Cardeal da Cunha (...).

A um sinal dado por El-Rei transformou-se a sala de recepção em teatro e, debaixo da direcção do já quase cego David Perez, representou-se a peça de Metastásio, intitulada *Il Parnaso Confuso*, adaptada à música de Gluck.

Finda a representação, foi toda a real família e a Corte para os jardins onde se queimou um grande e vistoso fogo de artifício.”

Hoje em dia, como poderemos verificar pelas imagens anteriores, o que encontramos no tecto desta sala é uma pintura de indiscutível arranjo cenográfico, cópia do original acabado por Giovanni Berardi em 1762 e irremediavelmente perdida no incêndio de 1934 que afectou o piso superior, construído para a vinda da princesa Carlota Joaquina, em 1784. Apesar de termos a descrição acima transcrita, o certo é que as figuras que lá se encontram não estão todas identificadas e há dificuldade em fazer a sua correspondência, muito devido ao facto de já não se tratar da pintura original.

Reforçando o cariz musical deste espaço, foram pintados outros painéis, mais tardios (1820) que representam um Concílio dos Deuses no Olimpo e, em frente, a Música, sob a direcção do pintor André Monteiro da Cruz e que sofreram um restauro em 1939, protagonizado por Fernando Mardel. Mas também relevos em madeira, com vários motivos musicais (como violinos, por exemplo) provavelmente da autoria do mestre entalhador que tanto trabalhou em Queluz, Silvestre Faria Lobo (fig. 174).

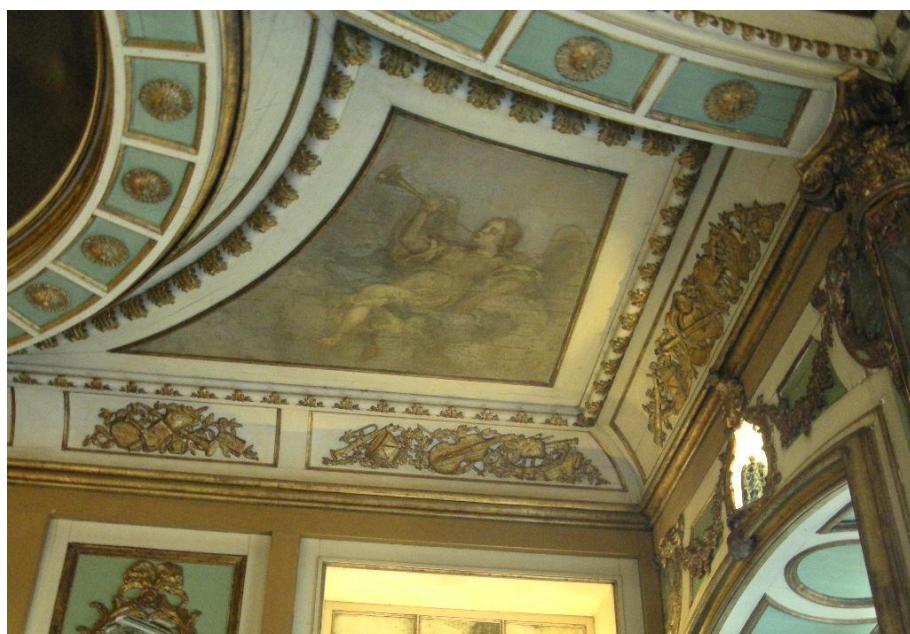


Fig. 174 – Pormenor do tecto da sala dos Embaixadores. Destaque para o tema central da pintura (anjo tocando corneta) e dos pormenores decorativos de troféus musicais, trabalhados a dourado, sobre fundo branco. Foto de autor.

Durante o período de D. Pedro III nesta sala cantavam e apresentavam-se as infantas, conforme se mostrou na descrição acima. Por essa razão chamou-se-lhe “Sala das Serenatas” ou “dos Serenins”.

Entre 1794 e 1807, ou seja, no período de regência de D. João VI em Portugal, até à ida da corte para o Brasil, esta sala tornou-se a sua sala de audiências, apresentação de credenciais e beija-mão, daí atribuir-se-lhe o nome de Sala dos Embaixadores, que mantém até hoje.

Apesar de ser no exterior, a escadaria Robillon (Fig. 175) é um dos elementos mais cenográficos de todo o complexo palaciano e terá contribuído, com toda a certeza, para a ambientação teatral dos jardins do palácio. Próxima do antigo paço, poderá ter dado acesso a um dos teatros em madeira construídos em Queluz, aumentando o seu carácter cenográfico.



Fig. 175⁴⁵⁰ – Escadaria do palácio de Queluz que dá para o jardim. Destaca-se o enquadramento cenográfico mantido nesta solução, desde os vasos, aos leões centrais, bem como o vislumbre da colunata do lado direito e toda a envolvência arquitectónica, que nos faz lembrar as cenografias bernardinhas para *Il Mondo della Luna* (figs... 248 e 249). Foto de autor.

O(S) TEATRO(S)

É tido como consentâneo⁴⁵¹ que o teatro de Queluz foi erigido em 1778 pelo arquitecto-cenógrafo Ignacio de Oliveira Bernardes, com estreia pelo aniversário da rainha D. Maria I, a 17 de Dezembro, onde se tocou a ópera *Il Ritorno de Ulysse in Itaca*, de David Perez, fazendo parte do parco número de apenas 28 produções de ópera entre 1777 e 1792, em

⁴⁵⁰ Saliente-se o facto de a cor original do palácio de Queluz ser azul-acinzentada, e não cor-de-rosa. Essa informação foi obtida com a Dr.a Simonetta Luz Affonso (a quem agradecemos a gentileza da informação), ao ter descoberto a cor original pela remoção de uma das estátuas para restauro, nos anos 80 do século XX, e que tapava parte da parede que ainda resguardava a dita pintura. Isso explicaria a denominação de “palácio pardacento”, como os viajantes estrangeiros muitas vezes o descreviam.

⁴⁵¹ BRITO, Manuel Carlos de, *op. cit.*, p. 57; DELLAFORCE, Angela e LUZ AFFONSO, Simonetta, *op. cit.*, p. 27; GAGO DA CÂMARA, Alexandra, *op. cit.*, 1991, vol. 1, p. 179; CALDEIRA PIRES, *op. cit.*, p. 170.

comparação com as 64 apresentadas no reinado anterior, por um período equivalente de tempo (1761-1776)⁴⁵².

Essa ocasião em Queluz vem mencionada num conjunto de cartas por nós encontradas, trocadas entre um dos criados⁴⁵³ dos “Meninos de Palhavã” e alguns correspondentes amigos dos seus Senhores, a quem dá diversas notícias sobre o que se passava na corte, com particular incidência para os problemas na costa com os barcos ingleses e com a saúde dos seus Senhores e Suas Magestades. As referências às óperas ou às serenatas tocadas, tanto em Queluz como na Ajuda ou em Salvaterra, não são preocupações suas – para nós, infelizmente – de relevância. Dá, sim, alguns apontamentos, nomeadamente no caso da suposta inauguração do teatro que, curiosamente, não é mencionada como tal, mas sim como apenas um festejo:

*O Beijamaõ de 17 foy de hum concurso innumeravel Em Kellus houve Opera a noute a que
foraõ assistir Suas Altezas
(...)
Lisboa 19 de Dezembro de 1778⁴⁵⁴.*

Sabendo nós, pela grande quantidade de cartas, que não é habitual fazer-se nesta correspondência um destaque à música, constando apenas de fugazes menções, gerou-se-nos algum espanto quando aparece uma descrição inédita do teatro de Queluz relativa a dois anos mais tarde:

Na 4^a feira 5 concorreu a Quelus huma numeroza afluencia de pessoas de todas as ordens do Beijamão dos annos de El Rey, e a noute houve Opera, e depois hum grande fogo m.to vistozo.

Suas Altezas forao de manhã, e a noute a Queluz.

A Caza da Opera estava com dois andares de camarotes de cada lado da Tribuna de S. Mag.des E Altezas ocupando o pr.^o da maõ direita a Raynha viuva, e o pr.^o da maõ esquerda Suas Altezas, e os mais que novamente se formaraõ foraõ para as Damas, e as Sr.^{as} consortes dos Camaristas (...)

Lisboa, 8 de Julho de 1780⁴⁵⁵.

⁴⁵² BRITO, Manuel Carlos de, *op.cit*, p. 57.

⁴⁵³ Só assina em uma das cartas como “N.”. Não nos foi possível estabelecer a relação, dado o nosso desconhecimento face aos membros constituintes da Casa Palhavã e das relações de D. Gaspar, D. José e D. António.

⁴⁵⁴ Correspondência de “N.” a Frei Manuel da Sr.a da Porta. Correspondência privada da Casa Palhavã, ANTT, ACR, AHMF, caixa 3564, documento avulso.

Desta descrição poderemos extrair algumas considerações:

- 1) Os camarotes são mais complexos do que aqueles que constam nos desenhos que se encontram na Biblioteca Nacional de Portugal, logo, pode não ser o mesmo edifício ou, como nos parece e será mencionado no ponto 5, será uma readaptação;
- 2) Afinal, não eram só as mulheres que faziam parte da Família Real que poderiam assistir à ópera, pelo menos em Queluz. Poderiam estar presentes todas aquelas que constituíam a “Casa Real”, o que incluía as damas da Rainha e as de Suas Altezas, bem como as mulheres dos camaristas;
- 3) A tribuna real serve apenas o casal régio, D. Pedro III e D. Maria I, e não toda a Família Real, já que tanto a Rainha viúva, D. Mariana Victória, como as “Altezas”, tinham camarotes próprios, ladeando a real tribuna, e que no reinado anterior seriam ocupados respectivamente pelo do Patriarca e o dos Meninos de Palhavã, seguidos dos camarotes dos Embaixadores e Ministros⁴⁵⁶;
- 4) Logo, não há camarotes especiais para o Patriarca, Embaixadores ou Ministros, nesta apresentação de 1780, como era habitual, o que poderá reforçar a ideia comumente aceite de que Queluz era, de facto, para fruição mais privada da Família Real⁴⁵⁷;
- 5) Para haver uma descrição mais completa deste teatro em 1780, visto que o autor das cartas não perde tempo em considerações sobre estes espaços musicais – nem quando foi a suposta inauguração do teatro, em 1778 – é porque terá havido obras e modificações introduzidas no interior do mesmo, que justificasse essa menção. Isso nota-se por algumas expressões do texto, tais como “a Caza da Opera **estava** com dois andares de camarotes” e “os mais que **novamente** se formaraõ”. Poderá ter achado digno de nota pela distribuição invulgar dos camarotes, como já notamos no ponto 3 e, em especial para o autor das cartas, por não haver um reservado aos seus Senhores da Palhavã, o que justificaria a observação.

Relativamente à decoração do teatro, não possuímos qualquer descrição pormenorizada, como no caso de alguns dos outros teatros aqui já tratados. O máximo que sabemos é que “o novo teatro de Queluz (...) era todo de madeira, com camarotes, uma tribuna real, uma plateia e ornatos de pasta de papel e grandes figuras alegóricas”⁴⁵⁸. Outra descrição, desta feita por Caldeira Pires⁴⁵⁹, é mais completa⁴⁶⁰: “era uma estrutura em madeira (...) com

⁴⁵⁵ Correspondência privada da Casa Palhavã, ANTT, ACR, AHMF, caixa 3564, documento avulso.

⁴⁵⁶ Vejam-se nos capítulos anteriores, a título de exemplo, a distribuição dos lugares na Ópera do Tejo e as descrições do teatro da Ajuda.

⁴⁵⁷ DELAFORCE, Angela e LUZ AFFONSO, Simonetta, *op. cit.*, pp. 17 e ss.

⁴⁵⁸ Ferro, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁵⁹ *O Palácio Nacional de Queluz*, 1926, p. 171.

⁴⁶⁰ E parece consentânea com a descrição por nós encontrada relativa a 1780.

quatro camarotes ornados de placas de papelão e figuras de comédia e uma Tribuna ornamentada por 12 figuras de meninos de quatro palmos por cima, tudo dourado. Exteriormente era dourada com panos ensebados e provida de 12 portais com cortinados e sanefas de damasco, com apanhados, donde pendiam grandes borlas e 3 lustres com ornatos”. Ora, pelas listas de materiais comprados para as armações no palácio de Queluz, tanto nas salas do palácio, como do teatro, parecem-nos credíveis estas considerações. Não será demais salientar a semelhança que o teatro de Queluz, por esta descrição, nos lança com o teatro do Petit Trianon em Versailles⁴⁶¹ (Figs. 176, 177 e 178). Destacam-se os putti dourados, os ornatos também em pasta de papel, o seu espaço dividido em tribuna e plateia, para além de uma bancada, à semelhança do que vimos em um dos desenhos de Queluz (Fig. 185). É interessante estabelecer este paralelo com a corte francesa, num registo privado e cortesão, um pouco como vemos acontecer em Queluz, numa corte privada de D. Pedro.



Figs. 176 e 177 – Vistas do teatro Petit Trianon, da sala e do proscénio. http://www.google.pt/imgres?um=1&hl=pt-PT&sa=N&biw=1366&bih=562&tbo=isch&tbnid=c8tPDipLLmg55M:&imgrefurl=http://www.art.com/products/p8121392455-sa-i5258073/richard-mique-theatre-de-la-reine-marie-antoinette-au-petit-trianon.htm&docid=9zvZKIWSETNBsM&imgurl=http://cache2.artprintimages.com/lrg/50/5076/FO22G00Z.jpg&w=400&h=300&ei=wa_bt6C7MoS3hAeRuISbCg&zoom=1&iact=hc&vpx=1042&vpy=250&dur=187&hovh=194&hovw=259&tx=181&ty=104&sig=108652919860150295411&page=1&tbnh=104&tbnw=136&start=0&ndsp=24&ved=1t:429,r:15,s:0,i:116 consultada a 20 de Agosto de 2011; http://www.google.pt/imgres?um=1&hl=pt-PT&sa=N&biw=1366&bih=562&tbo=isch&tbnid=aspNdl7V68GTqM:&imgrefurl=http://www.artnet.com/ag/fineartdetail.asp%3Fwid%3D425478838%26gid%3D3277395&docid=laEo_3Q8Mdb5tM&imgurl=http://www.artnet.com/artwork_images_3277395_375017_robert-polidori.jpg&w=609&h=480&ei=wa_bt6C7MoS3hAeRuISbCg&zoom=1&iact=hc&vpx=118&vpy=169&dur=383&hovh=199&hovw=253&tx=173&ty=152&sig=108652919860150295411&page=5&tbnh=154&tbnw=213&start=72&ndsp=17&ved=1t:429,r:12,s:72,i:341 consultada a 19 de Agosto de 2011.

⁴⁶¹ Agradecemos a lembrança à historiadora Professora Doutora Rosana Marreco Brescia.

Um teatro ou várias “Cazas da Ópera”? A problemática.



Fig 178 – Teatro do Petit Trianon, com os cenários originais. Muito provavelmente, o teatro de Queluz poderia conter este género de ambiente intimista e familiar. <http://www.flickr.com/photos/49832506@N06/5612636015/> consultado a 19 de Agosto de 2011.

A documentação que, embora dispersa, é conhecida sobre o teatro de Queluz aponta, segundo Soares Carneiro⁴⁶², para a criação de uma Caza da Ópera em 1769 com alguma sofisticação. É estabelecida pelo mesmo autor essa como a data “oficial” para o teatro em Queluz e não a da temporada 1773-4, como afirmara Delaforce e Simonetta Luz Affonso⁴⁶³. No entanto, não podemos concordar com esta afirmação. Através da documentação que o próprio autor cita⁴⁶⁴, percebemos que já havia uma Caza da Ópera, pelo menos, desde 1763, idêntica na sua essência, ou seja, de uma estrutura efémera. Após as apresentações pretendidas, desmarchá-la-iam. É-nos dito isso em alguma documentação, como a referente ao ano de 1763, mas também ao de 1767, o que nos permite perceber que *grosso modo*, ao longo dos anos 60 (pelo menos) do século XVIII, ter-se-á procedido ao montar e desmanchar dessa estrutura⁴⁶⁵.

Soares Carneiro levanta questões, interpretando estas sucessivas montagens e desmontagens do teatro de Queluz como possivelmente sazonais (levantado na Primavera, desmanchado no Outono). Quanto à referência do teatro em 1769, para além de mais sofisticado, mais

⁴⁶² *Op. cit.*, p. 79.

⁴⁶³ *Op. cit.*, p. 27.

⁴⁶⁴ *Op. cit.*, pp. 78-79.

⁴⁶⁵ ANTT, ACR, AHMF, cx. 3509, relativo às férias dos trabalhadores que participaram no desmanchar da Casa da Ópera.

duradouro, seria o primeiro com uma “maquete”⁴⁶⁶, colocando o início do teatro de ópera em Queluz com edifício próprio, e não desmorchável, a partir desta data. Acontece que, por ser feito em madeira, o teatro de Queluz sempre teve um carácter efémero.

Pensamos que, não é por não ter chegado até nós nenhum documento com os pagamentos da desmontagem desse teatro em 1769, que ele terá permanecido. Ou, sequer, só por haver referência de uma maqueta que demonstra ter sido um teatro mais sofisticado, que alguma das anteriores armações não tiveram o mesmo grau de exigência. Aliás, a referência epistolar de 1780 comprova, de facto, que até existiu uma sofisticação interna do teatro, o que não invalida que não tenha tido outras “sofisticações” durante a década de 60.

Se este teatro em 1769 não fosse “sazonal” como os anteriores, ou seja, fosse de facto o que permaneceu, atribuído a Oliveira Bernardes, não encontrariamo nos libretos de *Il Ritorno di Ulisse in Itaca*, tanto em 1774 ou em 1778 a menção “da representarse nel teatro de Queluz”, enquanto, nas ocorrências anteriores, não consta a palavra “teatro”, o que poderá indicar que não o reconheciam antes como tal. Será um preciosismo da actualidade, ou, de facto, querer-se-ia estabelecer um marco, indicando que aquele espaço só seria permanente a partir dali? Mas se ele já estava de forma permanente, e não sazonal, desde 1769, porque não é nessa data que há referência ao teatro como um edifício estável? E o que leva a que a maior parte da bibliografia sobre este considere a sua estabilidade apenas entre 1774-1784? Julgamos que não há documentação total que nos leve a conclusões peremptórias. A avaliar pela tradição em Queluz, reforçada pela parca documentação referente a este teatro e pelo facto de ter sido construído em madeira, e não em alvenaria, poderá concluir-se que o teatro queluziano não era um teatro régio, do seu ponto de vista mais sofisticado e de demonstração de domínio político-social, como os teatros josefinos. Era um teatro de fruição privada de uma família que, coincidentemente, era a Família Real. Não podemos esquecer que Queluz tem características muito próprias, de um espaço intimista, como reforçaram e descreveram muito bem Simonetta Luz Affonso, Inês Ferro e até Correia Guedes⁴⁶⁷.

Para percebermos a evolução da conjuntura entre 1760-1777 relativo a Queluz, a nossa interpretação visa alguns pontos.

A partir da data de casamento de D. Pedro e D. Maria passa-se a olhar para Queluz como um futuro espaço real, como já aqui notamos diversas vezes. Logo, seria normal que fosse dotado de uma estrutura para apresentação de óperas, visto ser um edifício de predilecção de D. Pedro no qual, naturalmente, o futuro casal real passaria algum tempo.

⁴⁶⁶ SOARES CARNEIRO, Luís, *op. cit.*, vol. I, p. 78. Documentos: ANTT, Casa do Infantado Maço de Contas 588, Despesas de Particulares, 67-69, Apud. GAGO DA CÂMARA, Alexandra, *op. cit.*, 1991, vol I, nota 41, p. 178.

⁴⁶⁷ *O palácio dos Senhores do Infantado em Queluz*, Lisboa, Livros Horizonte, 1971, pp. 301 e ss.

Ignácio de Oliveira Bernardes, como já foi aludido, seria o único na corte lisboeta, à data, responsável por este género de estrutura – e que, por determinadas razões que não são claras, mas apenas conjecturais, era construída em madeira.

E que razões conjecturais? Para além do facto de Queluz não ser, como mencionamos, um teatro régio do seu ponto de vista político, não podemos esquecer que estávamos na altura pós-terramoto e, provavelmente, a impressão da destruição da Ópera do Tejo ainda estaria presente, daí uma construção em madeira num espaço ainda não-régio (e não esquecer, também, que nenhum teatro régio foi construído em alvenaria após o Terramoto). Ignácio de Oliveira é, para além de arquitecto, um pintor-cenógrafo. As suas experiências num teatro em madeira são, nitidamente, e como corrobora a documentação, de arquitectura efémera, quais cenografias no espaço naturalmente teatral dos jardins queluzianos. Ou seja: enquanto Príncipes do Brasil, D. Pedro e D. Maria têm um teatro efémero, quase como hoje seria um “pré-fabricado”, em madeira, para armar e desmanchar consoante as representações pretendidas. A partir do momento em que se tornam um casal real, até ao falecimento do rei, o teatro poderá ter permanecido sem ter sido desmantelado. Não há, contudo, nada que nos garanta, sem margem para dúvidas, que não tenha sido nunca desmantelado nesse mesmo período de tempo.

São estas as ilacções principais que se poderão deduzir a partir da informação escrita e da conjuntura histórica.

Finda uma época de prosperidade sob a alcada do proprietário de Queluz, ou seja, com o falecimento de D. Pedro, fecha-se esse ciclo de característica privada, quando o teatro é definitivamente desmantelado⁴⁶⁸ (sob a responsabilidade de Mateus Vicente de Oliveira), construindo-se no seu lugar a parte do palácio onde habitaria o pretenso futuro rei, o primogénito D. José. Dois anos depois, com grande pezar de toda a corte, faleceu o Príncipe do Brasil sem essa ala ter sido terminada. Seria a Rainha a ocupar essa zona do palácio, daí ser conhecida, ainda hoje, como “Pavilhão D. Maria” (Fig 179).

⁴⁶⁸ Documentação datada de 22 de julho de 1784 “desmanchar a Caza da Ópera e a nova Cavalariça” – ANTT, Casa do Infantado, Maço de Contas Despesas de Particulares 588, Câmara, 1991, vol I, n. 48, p. 179.



Fig. 179 – Pavilhão D. Maria I, onde ficam alojadas actualmente as personalidades em visita de Estado a Portugal. Ocupa o local onde foi erigido o teatro de Queluz. Pelo declive do terreno mais acentuado e pela ligação que terá existido entre o teatro e o palácio, é com toda a probabilidade que esta zona do topo nascente fosse a zona reservada ao palco. Foto do autor.

Relembremos a divisão tripartida proposta por Soares Carneiro, já aqui mencionada, para o funcionamento do teatro em Queluz: uma primeira fase, entre 1761 e 1769, onde subsistem as armações de salas e espaços efémeros; em 1769, com a construção de um teatro em madeira e outra, até 1784, quando o teatro é desmantelado, bem como a nova cavalariça⁴⁶⁹, para a construção da ala Sul do palácio de Queluz, atrás mencionada.

No nosso entender, julgamos que haverá, de facto, três grandes períodos para a vida operística em Queluz no século XVIII, mas não necessariamente sob esta divisória.

Propomos a seguinte:

- a) entre 1760 a 1774;
- b) de 1774 a 1784 e
- c) a partir de 1792, havendo um interregno entre 1784 e 1792 que é desconhecido e, pela ausência total de referências ou documentação, permite adivinhar que não terá havido nenhum espaço teatral próprio.

⁴⁶⁹ *Idem.*

Na primeira fase, dominariam as armações das salas no palácio e os divertimentos no jardim, período esse em que o teatro é visto como uma arquitectura festiva “removível e efémera”, ou seja, passível de ser desmanchada em curtos espaços de tempo e novamente montada, quando assim se desejasse.

Entre 1774⁴⁷⁰ até 1784⁴⁷¹, ou seja, na segunda fase, tem um carácter mais permanente sem, contudo, ser definitivo. A estrutura do teatro poderá ter ficado de pé, mas o seu interior seria armado e desarmado de várias formas, à semelhança das salas no interior do palácio. Isso explica porque se usa a expressão “que se reformulou” nas contas de 1778⁴⁷² ou a descrição do interior do teatro de 1780, que é diferente da disposição visível nos desenhos da BNP.

As datas que balizam essa fase correspondem a marcos concretos: 1774 é a data em que, pela primeira vez, se chama à dita estrutura efémera “teatro” num libreto. Quanto à segunda data, o marco é a morte de D. Pedro e subsequente destruição daquele espaço, para ser substituído por uma outra ala do palácio.

Por fim, a terceira fase, protagonizada por um novo teatro, este em alvenaria, construído posteriormente a 1792⁴⁷³ e incluso ao edifício onde é, actualmente, a pousada D. Maria I. Como nunca foi referenciado, pois a sua existência era desconhecida aos investigadores na área até agora, as informações sobre o mesmo são diminutas, sendo aquele sobre o qual há menores considerações e maiores conjecturas.

⁴⁷⁰ Mesmo que tenha havido remodelações do espaço entretanto, como vimos na documentação relativa ao ano de 1778, ou em 1780.

⁴⁷¹ Foi um ano sem representações festivas, pelas razões já mencionadas, o que não invalida algumas queixas por parte de alguns músicos, como neste documento inédito, do Arquivo Histórico do Ministério das Finanças – Casa do Infantado, no ANTT, cx 345, “F 31/ *O Thezoureiro da Real Caza do Infantado emtregue ao Suplicante dezanove mil e duzentos/ reis, e asignando conhecimento de recipro no Livro da despeza geral, com verba de pagamento nas costas/ deste –decreto, abonem-se na conta do ditto Thezoureiro, Palacio da Nossa Senhora da Ajuda, vinte de No/vembro de mil sette centos outtenta e quatro./Rubrica/ Senhor/Aos Reaes Pes de V Mag.e se prosta/ Bernardo Faustino Tavares, o qual tem/ a incomparavel honra de criado de V Mag.e,/ com o exercicio de Muzico na Real Cappella/ dos Paços da Bemposta, há vinte annos; e/ porq elle se acha em grande consternação, e/ juntam.te a sua familia, em razão de não ter/ em q ganhar, por falta de festas, q em sem.es me/zes há, vendose obrigado alimentar a m.m%/ familia; este motivo porq recorre á Innata/ Piedade de V. Mag.e, p.“ q em louvor de S mm.% coração de Jezus, se digne mandar lhe dar hu/ma esmolla, p.“ fazer menos vencivel a sua/ indigencia, por cujo Beneficio, não cessará de/ rogar ao mesmo S.r pela vida espiritual, e tem/poral. De V. Mag.em e de toda a Familia Real./ERMce/ Reg.do f 47 vº N 946/ 1v/ Vai pago a f 31 do lvo da desp.za/ Lxº 24 de 9brº de 1784/Olivr.“ [rub.]”*

⁴⁷² Como veremos a seguir em pormenor.

⁴⁷³ Data do início dos trabalhos de construção do edifício por Caetano de Sousa. Cf. FERRO, Inês, *op.cit*, pp. 24 e ss.

O TEATRO EM 1778

Apesar de algumas fontes darem a data de 17 de Dezembro de 1778 como a da inauguração do teatro de Queluz⁴⁷⁴, na realidade ele apenas foi remodelado nessa data, conforme a documentação encontrada na Torre do Tombo afirma claramente no seu cabeçalho, *Resumo das contas da Caza da Opera que se reformou em 9bro e Dezembro de 1778*⁴⁷⁵. O verbo utilizado é demais evidente: o teatro já existia, apenas foi reformado, como essas mesmas contas podem atestar na lista de pregos, madeiras, ferragens, vidraças, pinturas, bem como com as semanas de trabalho de carpinteiros, pintores, aprendizes e trabalhadores no geral que, entre Novembro e Dezembro, reformaram o que havia para reformar no já existente teatro de Queluz.

Sabemos, devido à informação do já mencionado libreto, que o teatro foi da autoria de Ignácio de Oliveira Bernardes. Porém, a avaliar pela documentação de 1778, é notório que são três os homens que dominam o restauro do teatro: o maquinista Petronio Mazzoni⁴⁷⁶, o próprio Oliveira Bernardes e o arquitecto e ourives Jean Baptiste Robillon.

Curiosamente, a documentação mostra que o primeiro era responsável pelo trabalho de carpintaria. Este deveria ser o mais importante, já que o teatro era feito em madeira, e também algumas das máquinas teatrais. Mazzoni também era responsável pelos trabalhadores e pessoal a esses trabalhos afectos.

Oliveira Bernardes⁴⁷⁷ cingia-se ao labor efectuado pelos pintores, os quais liderava, e que interpretamos como sendo o trabalho dos cenários para a ópera; e, finalmente, o arquitecto que, à época, era o responsável pelas obras do palácio (apesar de supervisionado por Mateus Vicente de Oliveira), Jean Baptiste Robillon⁴⁷⁸. A sua responsabilidade englobava a compra de alguns materiais – mas não madeiras e ferragens, que eram da alçada de Mazzoni – como pregos, óleo, tintas e a lona. Esta última é sempre uma referência para as apresentações

⁴⁷⁴ BRITO, Manuel Carlos de, *op.cit*, p. 57 e SOARES CARNEIRO, Luís, *op. cit*, p. 132.

⁴⁷⁵ ACR, AHMF, cx 3668.

⁴⁷⁶ *Rol dos Oficiaes dos Carpinteiros q trabalharão na Opera q. S. Magest.de mandou representar na Real Vila de Queluz, no dia 17 de Dezembro de 1778/ (...) Recebeo o mestre Petronio Mazzoni de Agostinho Jozé Gomes os dittos/ oitro mil e sento e sincoenta reis/ para pagar como pagou as pessoas asima declaradas/ Passo de Queluz 23 de Dezemb.ro de 1778/ Petronio Mazzoni (ass.). ANTT – ACR, AHMF, cx 3668. Entre outros exemplos da mesma documentação.*

⁴⁷⁷ *Ferias dos pintores/ Que trabalharaõ no Tiatro da Real Quinta de Queluz, administradas/ por Ignacio de Olyveira, que prencipiou em 01 de Dez.bro e findou em 16 do d-tº de 1778/ A saber/ Jozé Ant.o Narcizo (...) – 24\$000/ Simão Caetano (...) – 22\$800/ Jozé Caetano (...) – 15\$000/ Apolinario de Almeyda (...) 9\$000/ (...) Joaõ de Deos (...) – 15\$200/ Gaspar Antonio (...) – 15\$200/ Guilherme Baptista (...) – 7\$600/ Soma 108\$800/ Recebeo o mestre Ignacio de Oliveyra de Joze Ant.º Narcizo a quantia de cento e oitro mil e outocentos reis/ Queluz, 18 de Dez.m.bro de 1778/ Joze Anto Narcizo (ass.)/ Ignacio de Oliveyra Ber.des (ass.). Idem.*

⁴⁷⁸ *Recebeo Joaõ Baptista Robilion de Agostinho Jozé Gomes/ quinhentos reis de/ pregos que comprou para a Caza da Opera - \$500/ E assim mais carretos de Tintas e Olio – 3\$240/ De hum barril para o dittio olio 2\$000/ Soma 5\$740/ E de como esta pago e satisfeyto dos dittos(...)/Queluz 29 de Dez.bro de 1778/ JB Robillion (ass.). Idem.*

operísticas em Queluz, como se pode ver nas contas da documentação relacionada com o(s) teatro(s) deste palácio, desde 1763.

A BOCA DE CENA ENCONTRADA

Conforme dissemos previamente, julgamos ter encontrado a boca de cena do teatro de Queluz – provavelmente, a sua última versão – através de um desenho encontrado na obra traduzida por Binhetti, sobre as regras arquitectónicas de Vignola e um acrescento de Ferdinando Galli Bibiena sobre regras de perspectiva e geometria.

João Carlos Binhetti publica a obra em 1787, três anos após o desaparecimento do teatro queluziano. Mas, com certeza, tanto a tradução da obra como os desenhos que para ela fez não terão sido feitos no ano da sua publicação, já que um trabalho desta ordem leva algum tempo a ser feito. Como tal, há toda a probabilidade de Binhetti ter conhecido o teatro e tê-lo reproduzido.

Mas quais são as razões pelas quais nos baseamos para tal afirmação?

Vejamos a ilustração (Fig. 181):

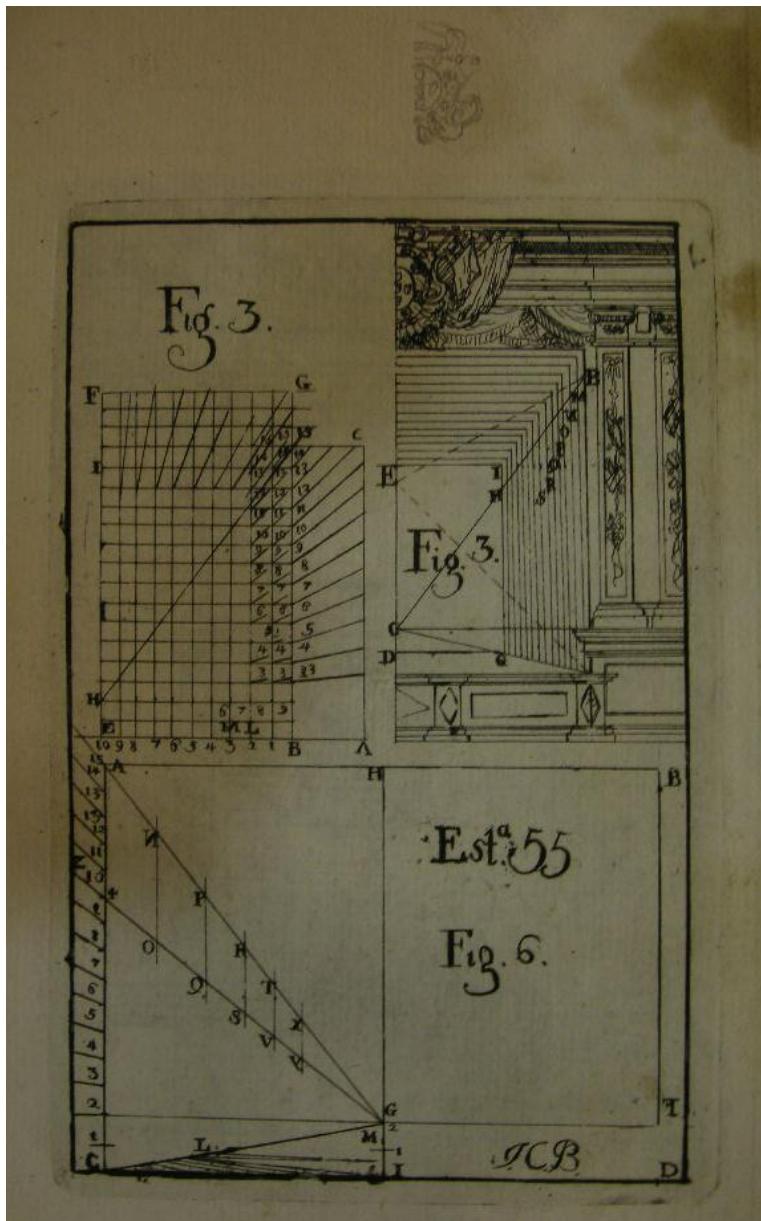


Fig. 181 – Ilustração fotografada a partir da obra *Regras das Cinco Ordens de Architectura* de Jacomo Barozio de Vinhola. Tradução para Português de João Carlos Binhetti e desenhos realizados pelo próprio, como provam as suas iniciais ao canto inferior direito (J. C. B.). Chamamos a atenção para o brasão de armas de D. Maria I ao centro da boca de cena. Saliente-se o interessante exercício desenvolvido pelo autor na aplicação prática, num teatro português, das regras de perspectiva teatral e geometria espacial defendida por Ferdinando Bibiena, o que mostra bem o domínio e o conhecimento que autores portugueses tinham dessa literatura e a sua aplicação, como Ignácio de Oliveira Bernardes, que desenhou o teatro de Queluz. Foto do autor.

Se repararmos no brasão de armas que se encontra ao centro da boca de cena, percebemos claramente que se trata do período do reinado de D. Maria I. Logo, não poderá ser nenhum dos teatros desenhados por G. C. Sicinio Bibiena, que foram construídos a mando de D. José I. Mas, mesmo que não considerássemos tal, não podemos deixar de notar o trabalho delicado das decorações rocailles nas duas colunas rectangulares que ladeiam o palco, com o típico traçado que encontramos na Sala dos Serenins (figs. 136 a 140) e na Sala da Música de Queluz (figs. 161 a 164), da autoria do mestre, já aqui referido, escultor e entalhador Silvestre Faria Lobo.

Curiosamente, a disposição encontrada neste desenho está estilisticamente semelhante ao do teatro que encontramos na pousada D. Maria I. Este é mais tardio, mas, tanto nas duas pequenas colunas ladeando o palco (que, no caso da pousada, são circulares), como no entalhamento, mais estilizado, da base do palco, tem semelhanças com o desenho de

Binhetti. Poderemos supor que este teatro acabou por substituir o anterior mas, mesmo assim, deu-lhe alguma continuidade visual, como um manter da tradição queluziana.

Como não foi mandado erguer nenhum teatro no reinado de D. Maria I que pudesse ser a ilustração do trabalho de Binhetti, somos forçados a concluir que só poderá ser o teatro de Queluz⁴⁷⁹.

O TEATRO ACTUAL

Foi com espanto e alguma admiração quando, em 2008, vimos por acaso o teatro no edifício que foi convertido em pousada, mesmo em frente ao palácio, e que hoje é utilizado como sala de conferências (Fig. 177).

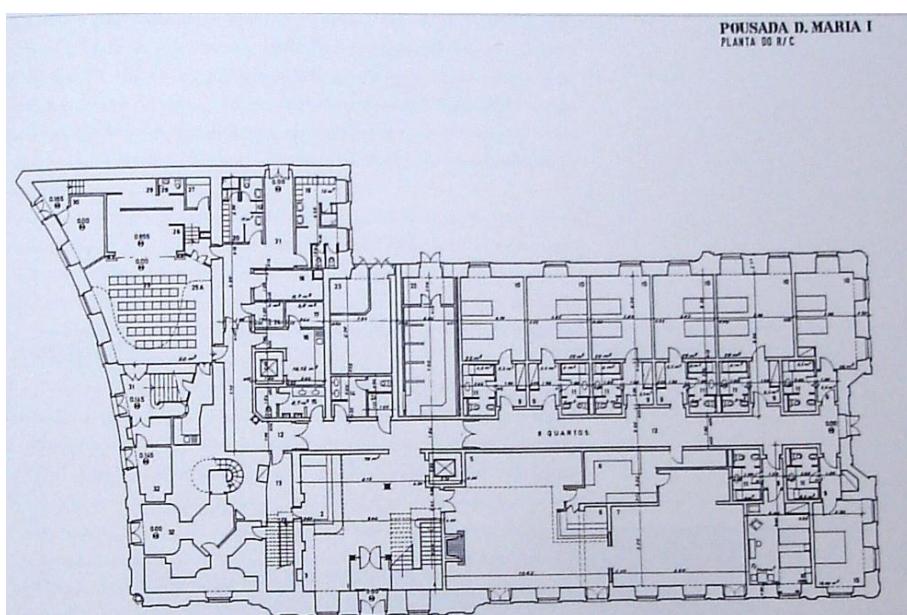


Fig. 177 – Planta do teatro e da pousada D. Maria I depois das obras de 1995. Apud. A *Pousada de D. Maria I*, 2001.

Esse edifício foi projectado e construído pelo último arquitecto responsável pela Casa do Infantado do reinado de D. Maria I, o sargento-mor, arquitecto Manuel Caetano de Sousa (1735-1802), que substituiu Mateus Vicente de Oliveira em 1785⁴⁸⁰. Entre outras suas obras, destacam-se a torre da Real Capela da Ajuda, que sobreviveu ao incêndio de 1794, acabada pelo filho, também arquitecto, Francisco António de Sousa, e a torre do relógio de Queluz, com projecto de 1792. Esse edifício serviria de ucharia, comedoria e dependências dos criados do palácio, como pintores, varredores ou porteiros da cana (fig. 178).

⁴⁷⁹ Curiosamente, Januário (*op. cit.*, vol. I, p. 314) utiliza esta imagem para simular um esquema do teatro da Ajuda; porém o teatro da Ajuda é do tempo de D. José e o brasão de armas encontrado neste desenho é o de D. Maria I.

⁴⁸⁰ DELAFORCE, Angela e LUZ AFFONSO, Simonetta, *op.cit*, p. 9; FERRO, Inês, *op. cit*, p. 24.



Fig. 178 – Vista exterior do teatro de Queluz, na zona Poente da Pousada D. Maria I. Foto do autor.

O que ajudou a que nunca se associasse a existência, ali, e contiguo à torre do relógio, de um teatro. Possivelmente terá sido essa a razão para o silêncio sobre o mesmo até hoje.

Não há qualquer informação sobre a sua construção, mas será seguramente da passagem para o século XIX, pelo menos, devido à sua disposição interior e ao seu desenho.

No entanto, é arriscado fazer qualquer atribuição categórica, visto ter o edifício sofrido um incêndio em 1830, para além de obras na adaptação a pousada, em 1995 (Fig. 179), o que modificou a decoração e parte da estrutura interna do dito teatrinho.

O nosso contributo é apenas o de revelar a sua existência, testemunhando-a fotograficamente e acrescentar que, no decorrer da nossa investigação, não encontramos absolutamente nenhum documento que nos reportasse à sua construção, ou qualquer outro a ele relacionado, sendo a autoria uma incógnita. Mesmo a atribuição da data de 1792 é apenas no sentido de ser uma referência a partir da qual se poderá trabalhar, por ser a data de início da construção daquele edifício.



Fig. 179 – Vista das obras no interior do teatro da pousada D. Maria I em 1995. Apud, *op. cit.*, p. 15.

A sua disposição interna é a de um palco diminuto, com cerca de 2 m de altura, por 3 m de largura, bem como toda a sala, que terá, ao todo, 7 m de comprimento por 5 de largura (Figs. 177 e 180).



Fig. 180 – Vista a partir da qual se poderá notar a pouca profundidade do palco. Destaque para a separação feita no interior do palco a cimento, a imitar um bastidor. Foto do autor.

A iluminação é realizada por três janelões que dão uma sensação de espaço isotrópico quando as cortinas estão abertas (Fig. 181), cortados a meio pela tribuna. A disposição e o tamanho das janelas permitem iluminar, ao mesmo tempo, tanto a plateia como o primeiro andar.

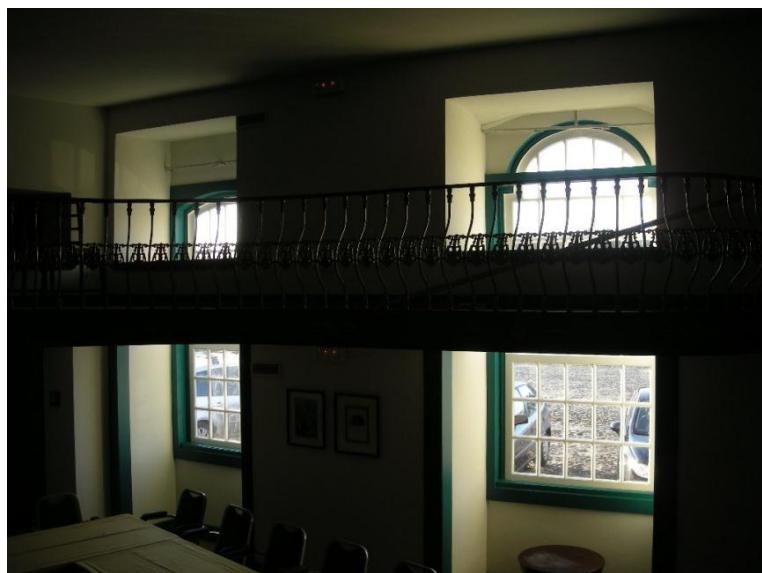
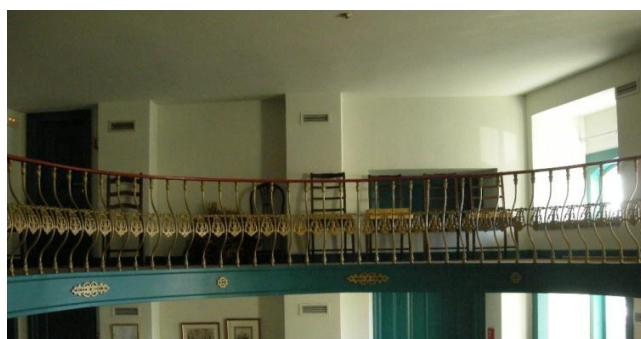


Fig. 181 – A iluminação da sala é feita por grandes janelões que são “cortados” pelo varandim real. Foto do autor.

A plateia é profunda e tem por cima apenas uma tribuna superior, aberta, com um recorte serpenteado e um varandim em ferro, que poderá ter sido uma substituição de um anterior, em madeira, tendo em conta as várias vicissitudes que já passou aquele edifício (Figs. 182, 183).



Figs. 182 e 183 – Vista lateral e central, a partir do palco, da tribuna real do teatrinho de Queluz. Provavelmente inícios do século XIX, restauro realizado em 1985, quando o edifício foi transformado em pousada. Fotos de autor.



Percebe-se uma certa descaracterização do espaço, na medida em que não reflecte a mesma disposição que se encontra no resto do edifício que foi poupadão à remodelação da pousada. O acesso ao teatro pode ser feita, para a plateia, directamente da rua, por uma porta que, após um pequeno hall que permite aceder à escadaria que leva ao primeiro andar, permite também, no lado esquerdo, entrar directamente para o espaço teatral (Fig. 184).



Fig. 184 – Entrada para a plateia do teatrinho de Queluz visto do primeiro andar. A porta que se encontra fechada, à direita, é a porta que daria acesso ao exterior de forma directa e que seria, provavelmente, a utilizada pela assistência, incluindo a família real. Foto do autor.

No piso intermédio dessa escadaria está uma porta que dá entrada à tribuna/varandim real, onde, provavelmente, as pessoas mais importantes – ou seja, a Família Real e seus convidados mais próximos – sentar-se-iam para fruir dos espectáculos (Fig 185).

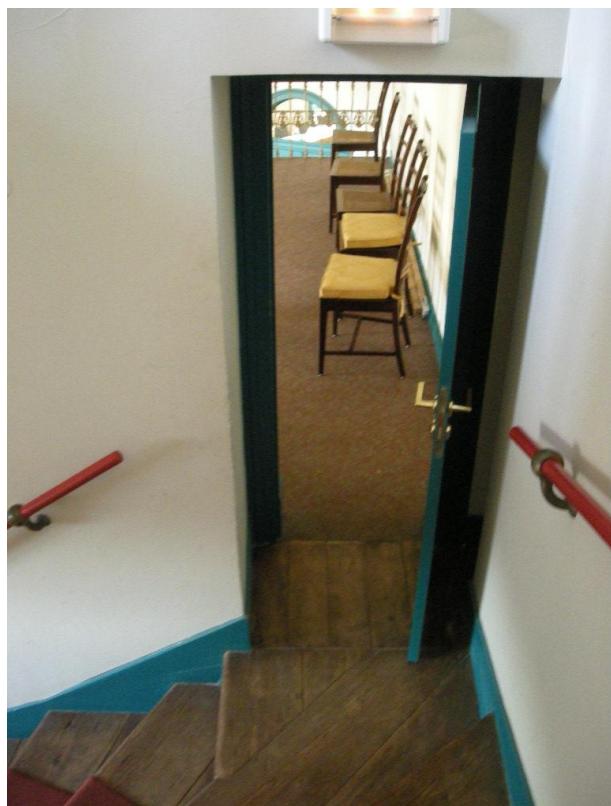


Fig. 185 – Entrada para a tribuna real, a partir da escadaria que circula entre o primeiro andar e a entrada exterior principal do lado Poente. Foto do autor.

Por trás do palco (fig. 186) há um espaço exíguo de circulação e, provavelmente, o que outrora foram camarins, com portas directas para a plateia e para fora do edifício. Pelo seu diminuto tamanho, a pouca profundidade (2 metros) do palco e ausência de fosso de orquestra, somos obrigados a concluir que não seriam colocadas em cena grandes representações operísticas, mas sim trabalhos menos ousados, mais consentâneos com o espírito do final do reinado de D. Maria – se pensarmos que foi mantida a sua estrutura original ao longo do tempo e após as diversas reformulações daquele espaço.



Fig 186 – Espaço exíguo entre o fim de palco (poscénio) e a zona de bastidores, com ligação directa para o exterior, provavelmente para entrarem os actores, cantores e artistas em geral, bem como algum material técnico. Deveria ser um teatro muito rudimentar, já que não há espaço para uma maquinaria desenvolvida tanto na parte inferior do palco, como posterior. Foto do autor.

OS DESENHOS DO(S) TEATRO(S) NA BIBLIOTECA NACIONAL

Quando Ayres de Carvalho compilou os desenhos da coleção da Biblioteca Nacional em um catálogo, atribuindo um deles a uma espécie de cavalaria ou, até, picadeiro⁴⁸¹, estava longe de se perceber que, afinal, eram respeitantes ao(s) teatro(s) de Queluz (Figs. 187 e 188) e a um corte de um dos mesmos (D 155 A, Fig.189). Foi só com Simonetta Luz Affonso e Angela Delaforce⁴⁸² que essa atribuição foi feita, e com legitimidade.

Um dos argumentos mais importantes é o facto, mencionado por Ayres de Carvalho em relação à autoria, que as legendas estão escritas em português, e não em italiano. Sabendo

⁴⁸¹ *Catálogo da Colecção de Desenhos*, 1977, pp. 61-62 e ss.

⁴⁸² *Op. cit.*, p. 20 ess.

que o responsável principal pelos teatros armados em Queluz, tanto em versão efémera, como permanente, era Ignácio de Oliveira Bernardes, e foi o único caso de um teatro régio⁴⁸³ feito por um português, é evidente que a atribuição está correcta.

O único estudo completo destes desenhos é feito por Soares Carneiro na sua tese de Doutoramento⁴⁸⁴ e concluiu que, embora desenhados para espaços diferentes, são duas versões de estudo para um mesmo teatro.

Qualquer um dos desenhos apresentam-se junto a paredes de um edifício palaciano, mostrando claramente o carácter provisório/efémero da construção.

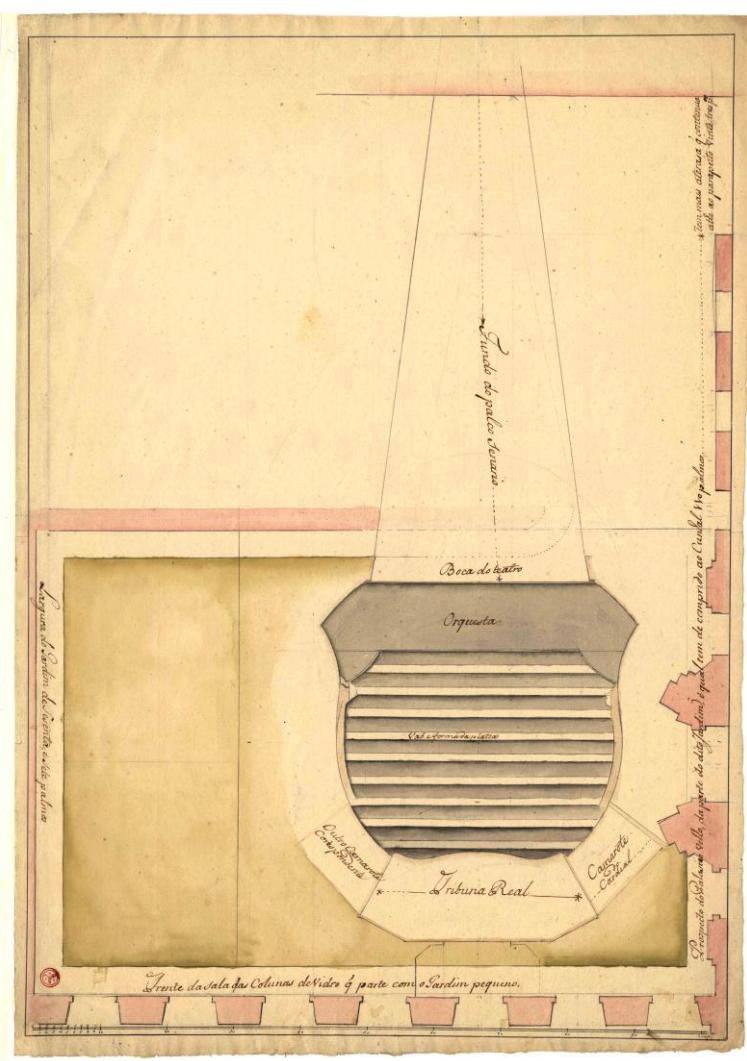


Fig. 187 – Desenho que mostra a planta de um teatro provisório montado em Queluz. Autoria de Ignácio de Oliveira Bernardes.

Neste desenho poderemos notar a existência de uma plateia (9 m de largura por 6,5 m comprimento) contendo nove bancos corridos (com 2 metros de largura e espaçados a 2,5 metros entre si), como era habitual nos teatros régios da época, um pequeno fosso de

⁴⁸³ É verdade que o teatro S. Carlos foi feito por um arquitecto português, José da Costa e Silva, mas não poderemos esquecer que esse teatro, apesar de ser dedicado a uma Princesa, D. Carlota Joaquina, não foi construído por iniciativa e investimento régio.

⁴⁸⁴ Op. cit, pp 71 e ss.

orquestra – ou apenas uma separação para a sua presença – e três camarotes superiores. O camarote central, obviamente maior (o camarote real, com 5,5 largura por 2,5 m de comprimento); os outros dois menores (um para o cardeal patriarca, como indica na legenda), ladeiam-no (com 2,5 metros por 2 metros).

Devido à informação obtida pela legenda “Frente da sala das colunas de vidro que parte com o jardim pequeno”, podemos supor que este teatro estava sendo projectado para ficar junto à parede exterior da hoje conhecida por “Sala dos Embaixadores”, já que uma dos seus nomes anteriores, como vimos, era o de “Sala das Colunas”⁴⁸⁵. A porta principal deste espaço está do lado direito, junto ao flanco do teatro, como observa Soares Carneiro⁴⁸⁶ que alerta, também, para a importância da outra legenda. Esta refere, na parede do lado direito, um “Prospecto do palácio velho, da parte do dito jardim, o qual tem de comprido ao cunhal 110 palmos” que continua no alinhamento da fachada com “uma terasa que contenga até ao para peito vinte e tres p.os”. Ora, pelo que se percebe, não só teria sido montado junto à Sala dos Embaixadores, como o seu comprimento continuava até à zona do palácio velho, àquela época ainda de pé.

Ainda conseguimos ver, nesse desenho, pormenores como o fundo do palco scenario, a boca do teatro e perceber como as suas dimensões são diminutas, ou seja, um teatro mais privado do que de corte. O teatro foi desenhado próximo de um pequeno jardim que teria, como indica a legenda, uma largura de sessenta e sete palmos.

E a boca de cena teria (seria provavelmente a da fig. 181), como se poderá entender pelo desenho, cerca de sete metros de largura.

⁴⁸⁵ E, como estas estão espelhadas, acrescentou-se-lhes a expressão “de vidro”.

⁴⁸⁶ Op. cit, p. 80.

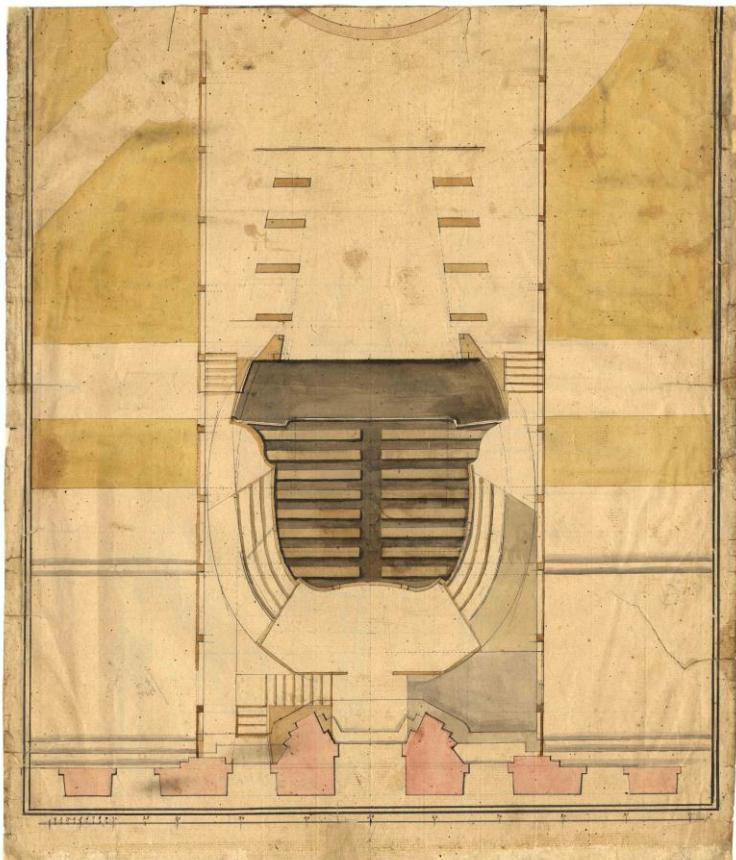


Fig. 188 – Desenho D. 86 A. É nitidamente, um pequeno teatrinho de corte, construído entre a Sala dos Embaixadores e o jardim Pênsil. Tem apenas quatro bastidores e o *fondale* ou poscénio acaba muito antes do primeiro lago. Apesar de incompleto, o desenho mostra uma sala e um enquadramento teatral bastante pormenorizado, de quem tem domínio sobre este tipo de arquitectura. Repare-se o detalhe dos bancos corridos da plateia.

Este desenho é complementado, como notou o autor que temos vindo a citar, por outro desenho que mostra um corte do mesmo projecto: o D. 155 A (Fig. 189), da mesma colecção da BNP.

Este conjunto é mais elaborado do que o anterior, contando que nos oferece mais informação. Soares Carneiro deu um impulso gigantesco no estudo deste teatro, acrescentando ainda ao seu trabalho a correspondência destes desenhos com as contas do teatro que estava a ser erguido em Queluz em 1769. Com as descrições dos trabalhos⁴⁸⁷ realizados em Queluz, bem como a ligação feita dos desenhos entre si, percebemos que se trata de um e o mesmo edifício.

Provavelmente, o teatro de 1778 terá sido o mesmo teatro de 1769, mas recolocado, segundo Carneiro⁴⁸⁸. Atrevemo-nos a acrescentar que já o teria sido em 1774, havendo apenas algumas reformas em 1778 e provavelmente, como já vimos, redecorações e reestruturação em 1780.

⁴⁸⁷ “Semana finda a 11 de Março 1769 – rol dos jornaes dos oficiais que foram para Queluz trabalhar nos 12 corpos da plateia e movimentos de transportes e mais despesas (...) feitas por Inácio de Oliveira Bernardes (...); “Despezas que se fez com a comedoria de 8 marynheiros e hum mestre da ribeira das Naus que vizam cobrir a Caza da Ópera no presente mez de Abril de 1769 (...); “Rol da fazenda que comprei para o Theatro de Queluz para as cortinas dos doze vãos da platea, apanhados dos mesmos vãos, acrescentamento do pavilhão da tribuna de S. Magestade e Altezas e estofo das quatro cadeiras do dito Theatro. 20 de Mayo de 1769 (...); “Rol dos jornaes dos Officiais que trabalharão no modello pequeno para o theatro de Queluz e hum dos corpos de 12 vãos (...)” in ANTT, Casa do Infantado, Maço de Contas 588, Despesas de Particulares.

⁴⁸⁸ *Op. cit.*, Vol I., p. 78.

Foram muitos os pormenores que o arquitecto da Universidade do Porto referenciou na sua tese de Doutoramento. Destacaremos os mais importantes.

- 1) Há uma nítida mudança na zona de implantação deste teatro, em relação ao desenho anterior. Não será, portanto, localizado junto à Sala dos Embaixadores, mas em outra zona que mantém a porta do palácio no eixo teatro – como se fosse uma certa procura de simetria;
- 2) Visto em conjunto com o desenho D 155 A (fig. 189), percebe-se que é um trabalho de estudo, e não uma construção rigorosa projectual que Oliveira Bernardes terá feito. Isso explicaria as alternâncias, que permitem leituras ambíguas, nas cotas na mesma planta, o que não ajuda a perceber com clareza se o acesso à Tribuna Real, feito por dois lances de escadas, serve para suprimir os camarotes laterais ou para os substituir através da solução de degraus em bancada, ladeando o camarote real⁴⁸⁹;
- 3) Aparecem bastidores, zona de circulação, escadas de ligação e aberturas;
- 4) Apresenta entradas laterais independentes, que poderiam ser de uso do pessoal do palácio, um pouco à semelhança como o que encontramos no teatro da pousada em frente;
- 5) Tendo em conta as dimensões apresentadas (11,5 m de largura “útil”, com cerca de 11,4 m de espessura, ou seja, 50 palmos) o comprimento total deveria ser, segundo Carneiro, de 120 palmos, o que perfaz 12 vãos, como é referenciado nas contas.

Mas a leitura deste desenho fica mais completa quando vista em conjunto com o corte longitudinal (fig. 189).

Fig. 189 – Corte longitudinal do teatro de Queluz.

Aparentemente, trata-se de um corte longitudinal do teatro de Queluz, apesar da legenda, ainda hoje mantida pela Biblioteca Nacional, de um “Estudo de alçado e corte de um pavilhão tendo indicado no interior uma varanda sobre colunas. Trata-se possivelmente de um picadeiro com camarim para espectadores e cavalaria”, como lhe chamou Ayres de Carvalho. Porém, e como comprovou Soares Carneiro⁴⁹⁰, trata-se do corte longitudinal do

⁴⁸⁹ Ou, como diz Soares Carneiro (p. 78): “pode dar-se o caso de a planta – como é frequente em desenhos de estudo – misturar a cota superior da Tribuna Real com a exibição da tal bancada que poderia, em alternativa, ficar sob os camarotes laterais na periferia da plateia, como aplicação de um modelo que iria ser usado durante o século XIX” – semelhante ao que encontramos, de facto, no pequeno teatro que se encontra na pousada D. Maria I.

⁴⁹⁰ *Op. cit.*, Vol. I, p. 81. Para compreender do ponto de vista técnico o conjunto arquitectónico queluziano, ver o importante estudo GUIMARÃES, Carlos e SOARES CARNEIRO, Luís, “Entender o existente, deduzir a solução. Um Consenso de Arquitectura para os espaços exteriores do Palácio Nacional de Queluz”, separata de: Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *in Memoriam*, Porto, FLUP, 1999, pp. 365-375.

mesmo estudo do desenho anterior, tanto pela mesma marca d'água, como pelas cores, as linhas, a caligrafia e, principalmente, a dinâmica interna dos desenhos. No caso do desenho D 155 A (fig. 189) há uma particularidade interessante: são-nos apresentadas várias vistas por diferentes cortes ao mesmo tempo o que, como o arquitecto salientou e muito bem, era próprio da época, quando se queria estudar por várias perspectivas o objecto em questão, ou seja, quando se trata de preparação e visão informal, e não um desenho de apresentação do projecto – tanto ao “encomendador” da obra como aos seus executores. Talvez por isso os pormenores não sejam tão cuidados, mas a sua estrutura é suficiente para mostrar, claramente, que se trata do interior de um teatro em madeira, com camarotes em forma de varandim (um pouco à semelhança do que encontramos hoje na Pousada D. Maria I) e não um picadeiro.

O teatro parece ter duas zonas distintas: a plateia e um piso superior, ou uma só ordem, onde estariam, pelo menos, a Tribuna Real e mais três camarotes de cada lado (partindo do pressuposto que é um corte central do teatro, com a devida simetria). O acesso à Tribuna seria feito no eixo central, pelo que parecem ser dois lances de escadas, a partir do exterior, ou melhor, entre o edifício de alvenaria que aparece à esquerda do desenho, e o edifício em madeira que é o teatro (um dos lances paralelo ao eixo longitudinal do teatro, e o outro perpendicular ao mesmo). Não se consegue descortinar nenhuma outra entrada para o mesmo mas, confrontado com o seu desenho correspondente, o D. 86 A (fig. 188), vemos que havia um estudo para outras alternativas de acessos laterais.

Mesmo sob a Tribuna parece haver um murete, que teria o seu comprimento igual ao agrupar de 8 bancos da plateia, a começar a partir da separação entre a plateia e o local onde se situaria a orquestra, quase como se fosse uma primeira ordem de camarotes, rente à plateia.

A partir da plateia estão desenhadas e aguareladas em tom de castanho quatro colunas de base simples sem capitéis trabalhados, alargando conforme se aproximam do piso superior, onde estariam os camarotes. Aí, uma pequena balaustrada, onde só estão desenhados e pintados quatro bojudos balaústres, como continuação das colunas que partem da plateia, parece formar-se uma bancada contínua dividida em dois patamares.

O palco, com a inclinação própria dos palcos de ópera, ascendente em relação à plateia, é pequeno quando temos presente as dimensões do da Ópera do Tejo, com quatro bastidores pintados⁴⁹¹, e – pelo menos – mais três riscados, já que o desenho está incompletíssimo,

⁴⁹¹ Note-se a semelhança com o Petit Trianon.

acrescentando-se a existência bem definida do arco do proscénio⁴⁹². Por baixo do palco estão as máquinas de madeira que ajudam a correr os cenários, a partir do sub-palco, semelhantes aos mesmos que servem para mudar, ainda hoje, os cenários no teatro Garcia de Rezende, em Évora (Figs. 314 e 315, no “II ACTO” deste trabalho, sobre as cenografias e máquinas teatrais). Não se nota qualquer apontamento da teia do palco nem de qualquer mecanismo mais elaborado do teatro (roldanas, máquinas teatrais, alçapões, etc), mas não poderemos esquecer que se trata de um desenho de estudo inacabado.

A plateia é ligeiramente inclinada, em direcção descendente ao placo, embora não o suficiente para dar a ideia de anfiteatro, estando três dos onze bancos por baixo da tribuna principal, encontrada no eixo central do teatro, como era habitual.

A cobertura é totalmente em madeira, com um sistema de asnas perfeitamente evidente, em particular sobre o placo. Seis dos outros bancos estão no enfiamento dos dois camarotes laterais, agrupados três a três e os dois últimos bancos fazem a transição entre a última divisória que sustenta o camarote mais próximo do palco e, na plateia, o que poderia ser o “fosso” de orquestra.

No exterior, vê-se à esquerda do desenho, como já referimos, um apontamento de um edifício em alvenaria. A partir deste, nota-se um desnível formado por dois degraus, que descem para um outro piso plano e, a partir deste, outros três degraus, tudo em pedra. Em frente a estes, ao longo do chão, estão apontadas três estruturas apontadas que fazem lembrar o perfil dos vários lagos que se encontram nos jardins de Queluz. Provavelmente, o teatro estaria construído, como estrutura efémera que era, em madeira, sobre esses mesmos lagos no jardim.

É difícil estabelecer com acuidade o local concreto onde foi erigido este teatro, visto que muitos dos lagos nos jardins foram deslocados, não podendo fazer uma atribuição com indubitável veracidade.

De qualquer forma, nenhum dos desenhos tem correspondência directa à descrição interna por nós encontrada, datada de 1780, o que reforça a ideia de que o teatro de Queluz, também por ter sido feito em madeira, permitia modificações decorativas no seu interior ou em algumas zonas do próprio teatro. A razão para a realização dessas modificações é uma incógnita. Teria a ver com a mudança de gosto, a perecidade dos materiais, a necessidade de mudança e variação, a adaptação a novas propostas estéticas? Não há nenhum dado que nos possa justificar essas mudanças. Apenas podemos perceber que, de facto, existiram.

⁴⁹² Cf. CARINNI MOTTA, Fabrizio, (LARSON, Orville Kurt, int.) *The theatrical writings of Fabrizio Carinni Motta*, SIU Press, 1987.

Poderemos aferir, após o atrás descrito, que Queluz beneficiou de um profuso ambiente musical, tanto no seu interior palaciano, como nos seus jardins, que eram uma consequente projecção do próprio palácio e teatro no seu exterior. Não houve um, mas vários teatros, da mesma forma que foram variadas vezes armadas e decoradas inúmeras salas – as mais nobres do palácio, de facto – de forma a receber os divertimentos musicais num ambiente rico e luxuoso. O facto de não termos desde cedo um edifício dedicado exclusivamente à ópera mostra bem o discernimento e tacto político de D. Pedro em não estabelecer parâmetros comparativos com o seu irmão, ainda rei, tendo apenas erigido um teatro após o enlace com a sua mulher e sobrinha, D. Maria I, ou do nascimento do seu primogénito. Uma cautela louvável que, no entanto, não o privou de usufruir da ópera no seu ambiente acolhedor queluziano.

Não há nenhuma prova de que o teatro tenha sido inaugurado em 1774 ou em 1778 e não antes; o que a documentação e os desenhos nos demonstram é que o teatro de Queluz sempre foi de madeira, durante a década de 60 terá sido armado e desarmado e que, possivelmente a partir do momento em que D. Pedro e D. Maria se tornam no casal real, o teatro não é desmanchado até à sua destruição, aquando a morte do rei-consorte. Logo, não há nenhuma descrição, comprovação ou apreciação sobre a inauguração do teatro de Queluz que se conheça até hoje. Poderemos perceber, quer pelas suas dimensões, quer pela sua característica ligada a uma certa efemeridade, que o seu teor é mais o de um teatro de fruição privada que de um teatro de corte, verdadeiramente com uma implicação de aparato régio.

II ACTO
ESPELHOS DA AUTORIDADE REAL

O CORPUS CENOGRÁFICO SETECENTISTA EM PORTUGAL

1. QUANDO OS ARQUIVOS REVELAM OS SEUS DADOS

Com este trabalho foi a primeira vez que se reuniu todo o corpus cenográfico setecentista que se tenha conhecimento, dos fundos portugueses, relacionado com os teatros régios em Portugal. Esse talvez tenha sido o primeiro passo que se deu a nível metodológico de forma a compreender, a partir do espectro material, qual seria a nossa base de trabalho sobre os últimos testemunhos físicos directos do que se passou em cena na segunda metade do século XVIII.

Esta tornou-se, então, a nossa base de trabalho, já que era o fruto do resultado cenográfico que chegou até nós dos teatros régios. Esse corpus tornou-se um manancial de informação precioso, na medida em que disponibilizava as indicações cenográficas, as linhas estilísticas de trabalho e toda uma corrente estético-artística que nos permitiu reforçar o alinhamento de trabalho que se fazia em Portugal com as restantes cortes europeias que tinham, como um dos meios de expressão do poder régio, o teatro de ópera, tais como Itália, França, Alemanha, Áustria, Inglaterra e até Espanha, ou seja, países com quem Portugal mantinha estreitas relações diplomáticas e comerciais e, como as cartas trocadas com o cônsul português em Génova já nos demonstraram, muito preocupados com as modas cortesãs⁴⁹³.

Sabendo que os fundos outrora já tinham estado todos reunidos, incluindo os da Academia de Belas Artes, pareceu-nos fazer mais sentido ver esse corpus em todo o seu conjunto. Como não há rastro anterior que justifique essa separação com clareza – poderá ter contribuído para isso, no passado, a ida da família real para o Rio de Janeiro em 1807 (já que alguns desenhos de plantas estavam nos papéis de Costa e Silva, herdeiro do cargo de Arquitecto Régio), ou a criação das próprias instituições (como a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Arte Antiga e a Academia de Belas Artes), a reunião desse corpus deu uma visão de conjunto muito significante.

A partir daí, tentamos dividir os desenhos segundo o critério das óperas a que se destinavam e os autores que as desenharam, divindindo-as cronologicamente segundo o tempo de ocupação no cargo de Arquitecto-Decorador dos teatros régios correspondente.

Em seguida, começamos a fazer a leitura que necessitávamos para perceber se houve e qual foi essa evolução estilística nos teatros régios e, principalmente, de que forma ela poderia

⁴⁹³Ver a correspondência trocada entre os cônsules genoveses e os directores dos teatros régios na documentação do ANTT – Arquivo do Casa Real, caixas 3505, 3506 e 3507.

espelhar a necessidade régia de afirmação num espaço de poder, como era o teatro de ópera na segunda metade do século XVIII português.

Os arquivos começaram a revelar as suas histórias, pouco a pouco, e ajudar a compor a imagem da figura régia que, como veremos, é exaltada na própria concepção espacial do teatro, feito em sua função, afirmada por toda a tratadísitca, independentemente se ela preconiza os ideais absolutistas ligados ao barroco, ou se os ideais mais “iluministas” aliados à estética neoclássica.

O BREVE CAMINHO CENOGRÁFICO NA HISTORIOGRAFIA

É claro que todo este trabalho estava ligado ao produto bruto, por assim dizer, do testemunho do passado. Mas foi necessário, também, cotejar todo o percurso de outros investigadores que, dentro desta área, tiveram a preocupação de trabalhar a cenografia setecentista portuguesa.

À semelhança do que fizemos para compreendermos o estado da arte sobre os teatros régios, a este assunto intimamente ligado, começamos pelos clássicos incontornáveis de Sousa Viterbo⁴⁹⁴, Cirillo Wolkmar Machado⁴⁹⁵, Fernando Pamplona⁴⁹⁶ e Gustavo de Matos Sequeira⁴⁹⁷, que não só abordam a vida de alguns dos principais actuentes do nosso objecto de estudo, mas também fornecem dados e as chamadas “petites histoires” que dão pistas para o que acontecia naquela época.

Mas nomes como Luís Xavier da Costa⁴⁹⁸, Joaquim M. da Silva Correia⁴⁹⁹ e João Pereira Dias⁵⁰⁰ são cruciais para o início de uma preocupação e abordagem particulares com as cenografias, tratando-as não como uma expressão artística de segundo plano, mas verdadeiros objectos de estudo. Joaquim M. da Silva Correia⁵⁰¹ chegou a desempenhar um papel fundamental na atribuição de muitas das cenografias existentes no fundo do Museu Nacional de Arte Antiga, não só relacionados com Gio: Sicinio Galli Bibiena, mas também com outras cenografias da autoria do seu pai e tio, Francesco e Ferdinando Bibiena,

⁴⁹⁴ *Diccionario dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portuguezes*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1899.

⁴⁹⁵ *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes e dos estrangeiros que estiverão em Portugal*, Lisboa, 1823.

⁴⁹⁶ *Dicionário de pintores e escultores portuguezes ou que trabalharam em Portugal*, Lisboa, 1954-1959.

⁴⁹⁷ *Teatros de outros tempos*, Lisboa, 1933.

⁴⁹⁸ *As Belas Artes Plásticas em Portugal durante o século XVIII*, Lisboa, 1934.

⁴⁹⁹ “Teatros Régios no século XVIII”, in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, nº 3-4, vol. V, Lisboa, 1969, pp. 24-38.

⁵⁰⁰ “La Scénographie Baroque au Portugal”, in *XVe Congrès International d'histoire de l'Art*, vol. II, Lisboa – Porto, 1949.

⁵⁰¹ Veja-se, a título de exemplo, as fichas identificativas das cenografias do Gabiente de Estampas do Museu Nacional de Arte Antiga.

respectivamente. Em matéria de atribuições, outro nome que não poderá ser descurado é o de Jorge Mata com o seu relevante trabalho sobre a ópera *Il Mondo della Luna*, com música de Pedro António Avondano⁵⁰², e as respectivas autorias cenográficas a Ignácio de Oliveira Bernardes. Foi um salto qualitativo e de grande reflexão sobre o trabalho cenográfico do Portugal Setecentista. Quanto a João Dias Pereira, não só foi um pioneiro na sua interpretação deste género de trabalho, como foi o único a publicar uma cenografia de Azzolini completamente desconhecida⁵⁰³, sendo a única fora dos fundos principais, o que suscita a especulação para eventuais cenografias que possam estar em colecções particulares e que permanecem ignoradas pelo mundo académico.

Mas as duas obras de base que servem para o cotejamento deste manancial disperso pelos dois fundos são os catálogos dos mesmos. O primeiro, de Ayres de Carvalho⁵⁰⁴, feito em 1977, é um trabalho hercúleo que não só faz o levantamento de todos os desenhos que se encontram no fundo da Biblioteca Nacional de Portugal, como ainda faz um estudo de cada desenho da forma mais minuciosa que podia com as condições da época, sendo o grande responsável pela atribuição dos desenhos de Ignácio de Oliveira Bernardes e até alguns importantes de Sicinio Bibiena. Poucos anos depois, o insistente e consistente trabalho de Maria Alice Beaumont⁵⁰⁵ sobre os desenhos dos Galli Bibiena do fundo do Museu Nacional de Arte Antiga é finalmente recompensado com o Catálogo da exposição⁵⁰⁶ que é lá efectuada sobre os mesmos, o que deu origem a um grande número de publicações⁵⁰⁷ da sua autoria que não só reforçaram a divulgação do espólio português no mundo, como aprofundou o estudo do espectro cenográfico setecentista no nosso país.

Nos últimos anos, a maioria dos autores que abordam a temática dos teatros régios também fazem as suas reflexões sobre as cenografias lá apresentadas, como serão os casos de João de Freitas Branco, Manuel Carlos de Brito, Alexandra Gago da Câmara, Giuseppina Raggi, Luís Soares Carneiro ou Pedro Januário, já mencionados no I Acto deste trabalho.

⁵⁰² “Pedro António Avondano ew a sua ópera *Il Mondo della Luna*”, in *Colóquio Artes*, Lisboa, S. 2, ano 38, n. 110 (Julho-Setembro 1996), pp. 52 – 61.

⁵⁰³ Nomeadamente no importante artigo “La Scénographie Baroque au Portugal” in *XVIe Congrès International d'Histoire de l'Art*, vol. II, Lisboa, Porto, 1949.

⁵⁰⁴ *Catálogo da Colecção de Desenhos*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1977.

⁵⁰⁵ BEAUMONT, Maria Alice (coor.), *Desenhos dos Galli Bibiena: arquitectura e cenografia*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Inst. Port. do Património Cultural, 1987; Idem, *Domingos António de Sequeira: desenhos*, Lisboa: Museu Nac. de Arte Antiga, 1972; Idem, *Sequeira: um português na mudança dos tempos: 1768-1837*, 1a ed. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1996.

⁵⁰⁶ BEAUMONT, Maria Alice (dir.), *Desenhos dos Galli Bibiena, Arquitectura e Cenografia. Catálogo da exposição no Museu Nacional de Arte Antiga*, 1987.

⁵⁰⁷ “Apresentação e introdução” in *Desenhos dos Galli Bibiena: arquitectura e cenografia*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, Museu Nacional de Arte Antiga, 1987, pp. 9-28; “Arquitectura e cenografia nos desenhos dos Galli Bibiena” in *Revista São Carlos*, nº 5, (Junho-Outubro 1987), pp. 12-15; *Eighteenth century scenic and architectural design drawings by the Galli Bibiena family from collections in Portugal, Virginia*, Art Services International, 1990; “Disegni dei Galli Bibiena: architettura e scenografia” in *Meravigliose scene, piacevoli inganni*, Arenzo, Badrali, 1992, pp. 123-134..

Destacamos o artigo de Gago da Câmara na Revista de Musicologia⁵⁰⁸, pois apresenta-nos uma exposição importante e uma visão de conjunto do trabalho de Sicinio Bibiena nas cenografias da Ópera do Tejo, assim como as importantes considerações de Giuseppina Raggi na sua tese de doutoramento⁵⁰⁹, bem como nos vários catálogos sobre a obra dos Bibiena, com especial relevo para a mais importante compilação já feita, *I Bibiena, una famiglia europea*, em que traz novidades sobre alguns desenhos de Sicinio. No caso de Pedro Januário⁵¹⁰ há uma abordagem muito na linha da História da Arte sobre a influência que algumas gravuras tiveram em alguns desenhos que são uma inovação no estudo das cenografias do arquitecto-decorador italo-português.

Obviamente que as cenografias mais estudadas e que foram incluídas em catálogos internacionais são as da família Galli-Bibiena, dado o peso do nome da família de arquitectos-cenógrafos ser das mais sonantes que já tenha existido. Isso explica o relevante trabalho que Deanna Lenzi⁵¹¹ e Anna Maria Matteucci⁵¹², durante muitos anos as maiores teóricas sobre o trabalho desta família, dedicaram ao espaço do espólio português.

Estas considerações estariam imensamente incompletas se não falássemos de dois grandes contributos. Um é o catálogo *Meravigliose scene Piacevoli ingani. Galli Bibiena, Catalogo della mostra nel Palazzo Comunale*, 1992, em que as cenografias portuguesas foram alvo do estudo mais aprofundado dos últimos anos. O outro será, obviamente, do artigo sobre Ignácio de Oliveira Bernardes – que é sempre um trabalho mais difícil de fazer, comparativamente ao já tão estudado Sicinio Bibiena – de Artur Goulart de Melo Borges⁵¹³, apresentado no Catálogo realizado pela exposição sobre o libretista Carlo Goldoni. Neste artigo, Artur Melo Borges traz novidades sobre a vida deste cenógrafo e arquitecto português e faz uma abordagem objectiva, mas cirúrgica, do panorama quotidiano e artístico

⁵⁰⁸ “A Teatralidade do Barroco e a representação de espaços efémeros – Proposta de leitura do espaço cénico na ópera setecentista” in *Revista Portuguesa de Musicologia*, Vol.3. Lisboa, Associação Portuguesa de Ciências Musicais, 1993, pp.147-164.

⁵⁰⁹ *Architetture dell'Inganno: il lungo cammino dell'Illusione. L'influenza emiliana nella pittura di quadratura luso-brasileira del secolo XVIII*, tese de Doutoramento apresentada na Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Instituto de História da Arte, 2004.

⁵¹⁰ *Teatro real de la Ópera del Tajo (1752-1755), Investigación sobre un teatro de ópera a la italiana, para una posible reconstitución conjectural, basada en elementos iconográficos y fuentes documentales*, Tese de Doutoramento apresentada na Universidade Politécnica de Madrid, 2 vols., 2008.

⁵¹¹ “G. Carlo Sicinio Galli Bibiena: anfiteatro”; “G. Carlo Sicinio Galli Bibiena: ritiro delizioso sul Palatino”; “Anônimo da G. Carlo Sicinio Galli Bibiena (?): luogo magnifico che introduce ad anfiteatro, 1755”; “Anônimo da G. Carlo Sicinio Galli Bibiena (?): Atrio del tempio di Giove, com veduta del Campidoglio, 1755” in *I Bibiena, una famiglia europea*, Bologna, Marsilio, 2000, pp. 299-300.

⁵¹² “I Galli-Bibiena nell’architettura del Settecento” in *I Galli Bibiena, una dinastia di architetti e scenografi*, Bibiena, Academia Galli Bibiena, 1997, pp. 35-54.

⁵¹³ “Inácio de Oliveira Bernardes, Arquitecto decorador dos reatros régios, in Doutor Carlo Goldoni veneziano, posto em gosto português, FARIA, José Carlos; CID, Isabel e GOULART, Aren (dir.), Évora, 1994, pp. 10 - 34.

da vida dos teatros régios, e das cenografias de Ignácio em particular, sendo o primeiro a cotejar todas as suas cenografias com atribuição garantida num só trabalho.

ALGUNS CONTRIBUTOS CENOGRÁFICOS

Infelizmente ainda não foi possível fazer o mesmo género de trabalho com outros intervenientes na história da pintura dos cenários portugueses. Muitas vezes sendo um trabalho anónimo – o que dificulta a atribuição e posterior estudo – foram chegando até nós pela historiografia mencionada, nomes de pintores que terão colaborado na realização das cenografias para os teatros régios. Os poucos trabalhos conhecidos de alguns destes autores poderão dar uma ideia do género de apresentação que as cenografias poderão ter tido; mas como são trabalhos maioritariamente do foro religioso, é sempre difícil perceber, com segurança, o impacto visual que provocaria no meio teatral. Daremos aqui alguns exemplos daqueles que sabemos terem sido colaboradores dos teatros régios, não falando em todos aqueles que saberiam pintar arquitecturas fingidas e ornatos, por não saber se teriam ligação àqueles.

Um desses colaboradores será José António Narciso (1731-1811), conhecido de Cirillo Volkmar Machado⁵¹⁴, que demonstra um conhecimento da sua vida com alguns pormenores importantes. Era natural de Pernambuco, bem como o seu pai, Capitão José Pinhão de Mattos, que também pintava⁵¹⁵. Ainda criança, Narciso foi discípulo de Simão Gomes dos Reis, com quem aprendeu a desenhar perspectivas e ornatos, tão importantes domínios para as cenografias teatrais. Na adolescência passou a trabalhar na Ribeira das Naús⁵¹⁶, sob a direcção de Ignácio Meirelles, onde pintava as embarcações, escaleres, não só ornamentados com os elementos decorativos do costume – como conchas, búzios, delfins – mas também com douramento escurecido, próprio deste género de navios. Não poderemos esquecer que esta técnica ter-lhe-á sido muito útil na realização de cenas marítimas em muitas óperas apresentadas nos teatros reais. Tendo sido substituído por Luiz Baptista neste trabalho em 1756, passou a colaborar com Lourenço da Cunha para a pintura do tecto da igreja do

⁵¹⁴ *Op. cit.*, pp. 175-176.

⁵¹⁵ Ficaram dele conhecidas duas vistas de Lisboa e Gôa, pintadas a óleo, e que se encontravam no Colégio dos Nobres.

⁵¹⁶ Um local de importante relação com os teatros régios, não só pela construção da ópera do Tejo, ali erguida, mas pela necessidade do trabalho braçal e o conhecimento técnico dos marinheiros para o arranjo das cordas em cena.

Cabo⁵¹⁷, superintendida por Pedro Teixeira. Essa colaboração poderá ter sido uma de muitas, já que há notícia que Lourenço da Cunha terá contribuído também para a realização pictórica de cenografias régias. Segundo ainda o mesmo biógrafo Cirillo, ele passa a dirigir a pintura dos cenários dos teatros sob a orientação de Ignácio de Oliveira, quando ele passou a ser o Arquitecto-Decorador dos Teatros Régios, em 1760, até à chegada de Azzolini, em 1766. Mas Cirillo acrescenta um pormenor, relativo a Queluz, que parece-nos importante:

Em quanto Ignacio de Oliveira foi (...) sempre o Architecto dos Theatros, que pelas festas se armavam, e desarmavam em Quelluz, e dos scenarios que alli se executavaõ, de cuja pintura costumava incumbir o nosso Narciso. Este (...)imaginava, e desenhava a maior parte dos ornamentos, e quadraturas que elle fez executar nas suas obras, o que era feito com grande magistério, sim, mas no mao gosto Alemao, que ainda por cá se usava.

Ignoramos o que Cirillo pretenderia dizer com “o mao gosto Alemao”, mas esta referência poderá lançar luz em relação a futuras investigações nesta matéria.

Narciso fez ainda muitos trabalhos para tectos de igrejas e palácios, acabando por morrer em 1811 muito pobre, principalmente pelos problemas que a entrada do exército de Massena provocou na sua vida, por ter de abandonar tudo o que tinha e viver, como diz Cirillo, “como emigrado, e precisando aproveitar a sopa económica”. Teve, como discípulos, Joaquim Romão, João de Deus e o filho, Anacleto José Narciso.



Fig. 190 – Tecto da igreja do Santíssimo Sacramento, em Lisboa, pintado por José Narciso, onde se nota perfeitamente o efeito cenográfico de tromp-l’oeil, para o qual deverá ter contribuído a técnica adquirida na pintura dos cenários dos teatros régios. As figuras são feitas por outro pintor que também contribuiu, e muito, para as cenografias portuguesas, Pedro Alexandrino de Carvalho.

Foto do autor.

⁵¹⁷ Convém relembrar que, também ali, foi erguida uma Caza da Ópera, apesar de não se saber nenhum pormenor, como já foi referido na I Parte deste trabalho, sendo possível que tenha colaborado nesta também.

Embora sem relação familiar que se conheça com o anterior, Feliciano Narciso foi outro dos importantes pintores portugueses que contribuiu para o desenvolvimento da pintura cenográfica em Portugal. Tendo sido discípulo de Baccarelli e de João Nunes, terá pintado com qualidade arquitecturas fingidas e ornatos. Talvez por isso terá sido o responsável pelo grupo dos pintores portugueses sob a direcção de Bibiena nos teatros régios, como o biógrafo que temos seguido, Wolkmar Machado⁵¹⁸, nos revela. Após o Terramoto, deixou a sua função nos teatros régios, ficando responsável pelo trabalho dos ornatos do tecto da Casa das pistolas e Fundição, com a ajuda do trabalho de António Caetano da Silva, António dos Santos Joaquim e de José Carvalho da Rosa. Foi juiz da Irmandade dos Pintores (Irmandade de S. Lucas, para onde entrou em Outubro de 1732) em 1754, tendo falecido entre 1776 ou 1777, já com idade avançada.

Outro pintor terá sido Lourenço da Cunha que, segundo Cirillo⁵¹⁹, era o melhor pintor português no género de arquitectura fingida e perspectiva, tendo sido comparado a Baccarelli na prática. Esteve em Roma, de onde regressou a Lisboa em 1744, quando passou a colaborar com Ignácio de Oliveira Bernardes, que na altura era o responsável pelo Teatro dos Congregados do Espírito Santo. Pelo seu bom desempenho, passou a pintar cenários para o teatro da Rua dos Condes, sendo comparado a Bibiena na decoração. Ainda relacionado com teatros públicos, esteve ligado à realização da decoração do teatro do Bairro Alto e alguns cenários para o mesmo, para além de trabalhar na temática religiosa, em igrejas, nomeadamente em perspectivas. Entrou para a Irmandade de S. Lucas no ano em que regressou de Roma, a 25 de Outubro, tendo servido sob vários cargos na mesa entre 1745 e 1753, tendo sido duas vezes juiz de Mesa. Casou com D. Jacinta Inês e foi mestre de matemática do seu filho, José Anastácio da Cunha, que se tornou lente de Geometria da Universidade de Coimbra. Faleceu em Lisboa, em 1760, mas é possível que ainda tenha contribuído para trabalhos nos teatros régios, logo no início do consulado de Ignácio de Oliveira Bernardes, que iniciou esse capítulo da sua vida precisamente nesse ano, após a morte de Giovanni Carlo Sicinio Bibiena.

⁵¹⁸ *Op.cit*, pp. 155,156.

⁵¹⁹ *Op.cit*, pp. 156, 157.



Fig. 191 - 'Ruínas de Cápua', aguarela sobre papel, assinado, 24,5 x 35 cm. Repare-se no tratamento cenográfico do desenho, tanto das edificações na linha do horizonte, como na parca vegetação do lado direito.
Fonte: <http://uutz.wordpress.com/2009/04/13/lourenco-da-cunha/> Consultado a 4 de Agosto de 2011.

Em 2009 foi colocado em leilão na internet⁵²⁰ um desenho seu (Fig. 191) que mostra umas ruínas bastante cenográficas, possivelmente realizado nos anos em que esteve em Itália.

Outro grande decorador de teatros foi Manoel da Costa, natural de Abrantes, que fez a sua formação no teatro da Graça, estudando pintura com Simão Caetano Nunes na época do terramoto de 1755, mas que aprendeu fundamentalmente a sua arte ao trabalhar as máquinas e tramóias teatrais com um maquinista espanhol que trabalhava nesse teatro, segundo Cirillo⁵²¹. Ou seja, juntou o saber da pintura com o das máquinas teatrais. Até hoje, é o único caso português conhecido. Apesar de o seu nome estar ligado apenas a teatros públicos (direcção de pintura do Salitre pela década de 80, pinturas na linha de Pillement, enveredando por uma vida de empresário com Domingos de Almeida no teatro do Condes) colaborou com pintores que desenvolveram actividade nos teatros régios, como Pedro Alexandrino.

Confraternizou profissionalmente com João Silvério Carpineti e com José Caetano Syriaco⁵²², que chegara a estudar nos teatros régios, sendo Syriaco exímio na pintura de

⁵²⁰ <http://uutz.wordpress.com/2009/04/13/lourenco-da-cunha/> (visualizado a 4 de Agosto de 2011). Foi vendido por 800€.

⁵²¹ Cirillo, *op. cit.*, pp. 179-182.

⁵²² Pintou também “paízes, ornatos e figuras”, como afirma Cirillo Wolkmar Machado, *op. cit.*, p. 92.

ornatos, quadraturas e paisagens nos teatros régios, enquanto Pedro Alexandrino executava as figuras, como era o seu hábito⁵²³. Faleceu perto dos 60 anos com um problema de gota.

Pedro Alexandrino de Carvalho⁵²⁴ foi um dos principais e mais famosos pintores a colaborar com os teatros régios portugueses. Tendo nascido a 27 de Novembro de 1729, faleceu na cidade natal, Lisboa, a 27 de Janeiro de 1810. Iniciou os seus estudos em pintura de ornatos com Bernardo Pereira Pegado e João Mesquita, mas o seu caminho nessa arte valorizou-se sobremaneira com o contacto do seu amigo André Gonçalves. Foi um pintor muito requisitado na época, tendo tido uma grande projecção após o quadro “Salvador do Mundo” (1778), para a Sé de Lisboa, que só chegou até nós um estudo, no MNAA. Normalmente, é tido como o pintor das figuras de cena, mas provavelmente terá contribuído também para os ornatos, arquitecturas fingidas, estátuas, deuses e deusas, já que tinha essa prática, tanto em pintura religiosa, como em painéis para carruagens, adquirida auto-didaticamente e pelo conhecimento das gravuras e tratadística, como o tratado de pintura de Vasari e o de Andrea Pozzo, que encontramos mencionados no seu inventário de bens⁵²⁵.

AS CENOGRÁFIAS SETECENTISTAS EM PORTUGAL

Ainda neste capítulo, após falarmos em alguns dos pintores que contribuíram para a pintura dos cenários dos teatros régios portugueses, iremos concentrar-nos nas cenografias que chegaram até nós sem qualquer atribuição. Previamente, iremos ainda destacar algumas autorias sem identificações das óperas para as quais foram desenhadas, o que infelizmente não permite compreender sob a qual dos períodos cenográficos se referem. Provavelmente será no advento final, pertencente ao grupo de trabalho de Azzolini ou até Piolti, devido a uma certa estética próxima do final do século XVIII. Mas com os dados que se conhecem hoje, não se poderá dizer muito mais, ficando como mais uma peça para trabalhos de investigação futuros.

Um desses desenhos (Fig. 192)⁵²⁶ é assinado por Francisco (ou Francesco?) Benoforte. Não há dados biográficos deste pintor que ajude a enquadrá-lo no período.

⁵²³ *Op.cit*, p. 92 e ss..

⁵²⁴ MACHADO, Cirillo, *Op.cit*, p. 95 e ss

⁵²⁵ GALLASCH-HALL, Aline, *Pedro Alexandrino de Carvalho e Mateus Vicente de Oliveira: dois percursos, duas últimas vontades*, no prelo.

⁵²⁶ Encontrado no fundo do MNAA, com a cota 261 D.



Fig. 192 – Estudo cenográfico de exterior e um pormenor de interior. Papel branco, 187 x 360 mm. Técnica por lápis e aguarelado a várias cores. Legenda no canto inferior esquerdo: “Frañco Benefnt fece”, o que permite dar a autoria a Francisco Benofonte, não havendo informação sobre a marca d’água. Foto do autor.

Este desenho, com assinatura, algo não habitual nas cenografias do século XVIII nos teatros régios portugueses, vem trazer à superfície mais um nome outrora desconhecido destas equipas de trabalho – embora nada nos indique aqueles que já conhecíamos, como os atrás mencionados. Não havendo qualquer documentação que comprove a existência deste autor no trabalho cenográfico régio – nem nas listas de contas, nem nos dados biográficos de Cirillo W. Machado – este caso serve bem para ilustrar a falta de conhecimento (e de um cotejar exaustivo da documentação) que impera em relação ao trabalho anónimo que estas equipas desenvolviam, sob o jugo do director cenográfico, normalmente o arquitecto-decorador responsável pelos teatros reais.

Neste desenho em particular, de traço muito rápido, há uma dupla composição: do lado esquerdo, uma cenografia mostrando um arco do triunfo de linhas neoclássicas e sem decoração; do lado direito, um enquadramento arquitectónico próprio de um interior palaciano, com aguadas a imitar mármores coloridos. Salientamos a semelhança da linguagem plástica entre este desenho e o da fig. 193⁵²⁷, do mesmo fundo, nomeadamente no que diz respeito ao risco, coloração e montagem de arquitecturas.

⁵²⁷ Encontrado no mesmo fundo que o anterior, com a cota 200 D.



Fig. 193 – Cenário com galeria. Papel branco, 201 x 297 mm, Desenho a aguada cinzenta, sem autoria atribuída (Francesco Benoforte?) e sem informação da marca d’água. Foto do autor.

Nesse desenho vemos galerias com medalhões pintados e decoração rocaille, de traço um pouco mais “presto” que o habitual naquelas encontradas em ambos os fundos do *corpus*. Se este desenho tinha alguma intenção em continuar, de certa forma, ou reproduzir um espaço do quotidiano palaciano de alguma das residências reais, o desenho seguinte⁵²⁸, atribuído a Oliveira Bernardes pelo próprio Gabinete de Estampas do MNAA, já nos reporta ao ambiente queluziano (Fig. 194).



Fig. 194 – Átrio com chão axadrezado branco e preto. Papel branco, 440 x 349 mm, técnica de tinta-dá-china e aguarelada. Autoria de Inácio de Oliveira Bernardes, pela atribuição feita pelo Gabinete de Estampas (GE). Sem informação sobre a marca d’água. Foto do autor.

⁵²⁸ Encontrado no fundo do MNAA, com a cota 1672 D.

A cenografia pintada, apresentando um átrio palaciano com um chão perspectivado em branco e preto, é semelhante ao chão da Sala dos Embaixadores no Palácio de Queluz. A arquitectura é paladina, com elementos neoclássicos marcantes, como os arcos que continuam o arco do proscénio, formando uma espécie de moldura, num trabalho habitual nos desenhos bernardinos, embora seja mais um trabalho sem correspondência a nenhuma ópera, como a maioria dos desenhos encontrados, muitos deles com um traço diferente, o que poderá indicar outras autorias, dificultando ainda mais as atribuições.

Outro caso nítido do que estamos a afirmar é o do desenho⁵²⁹ que apresenta uma típica arcaria de construção bibienesca de arquitecturas “per angolo” (fig. 195), podendo ser um trabalho de qualquer colaborador de Sicinio em Portugal, ou do próprio. Infelizmente, não há dados suficientes para uma atribuição segura nem quanto à ópera, nem à sua autoria. E, com o caso da fig. 192 em que há, de facto, uma assinatura, apresenta-se perante o investigador uma nova realidade: a de que nem todos os desenhos para cenografias dos fundos setecentistas portugueses dos teatros régios serão da pena dos próprios arquitectos-cenógrafos, mas sim de alguns dos colaboradores.



Fig. 195 – Cenário com arcaria. Papel branco, 258 x 321 mm, Lápis e aguarelado a sépia. Sem autoria e sem informação sobre a marca d’água. Foto do autor.

Há trabalhos, contudo, que pelo seu traço poderemos supor afinidades com outras obras, como será o caso do desenho do MNAA que assume ser uma decoração para teatro⁵³⁰, (fig.

⁵²⁹ Encontrado no fundo do MNAA, com a cota 198 D.

⁵³⁰ Encontrado no fundo do MNAA, com a cota 199 D.

196), muito semelhante com outro, do mesmo fundo (Fig. 197⁵³¹), e ambos com tracejado idêntico ao da BNP (fig. 292), atribuído a Giacomo Azzolini.

Apesar de não haver nenhuma ligação a informações de libretos, este desenho apresenta uma arquitectura extremamente cenográfica, com o coche em deslocação por entre as arcadas palacianas. O traço rápido e o tipo de construção perspéctica são extremamente semelhantes aos da fig. 197, o que poderá indicar serem obras do mesmo autor.



Figs. 196 – Do lado esquerdo, Decoração para teatro, Papel branco, 154 x 221 mm, feito a tinta-da-china, sépia e lápis. Sem informação sobre autoria ou marca de água. Foto do autor.



Fig. 197 – Do lado direito, átrio palaciano. Papel branco, 167 x 273 mm, a lápis e tinta-da-china. Ambos sem autoria e sem marca de água (filigrana). Suspeita levantada de serem rascunhos de Giacomo Azzolini para ambas as fig. 196 e 197. Foto do autor.

Também habitual neste mundo cenográfico, são os desenhos representando prisões ou masmorras, como Piranesi muitas vezes desenhou e como testemunham alguns dos desenhos do MNAA. Destacamos aqueles que poderão ter sido feitos por cenógrafos activos em

⁵³¹ Encontrado no fundo do MNAA, com a cota 203 D.

Portugal, mas que ainda não têm autoria certa. O primeiro caso é o do cenário de uma prisão⁵³² (Fig. 198), que é um pequeno esboço.



Fig. 198 – Cenário de prisão (?), Papel branco, 150 x 155 mm. Técnica de aguada a sépia e feito à pena. Sem autoria conhecida ou informação sobre a marca d'água. Foto do autor.

Esse esboço é uma construção de um típico cárcere bibienesco, devido às perspectivas *per angolo* e a composição lumínica. Traço muito ligeiro e descuidado, o que pode reforçar a ideia de ser um estudo/esboço. Não há qualquer indício que nos possa elucidar quanto a autoria (se portuguesa, se fora de Portugal) ou da ópera/ano em que foi apresentada. Datável da segunda metade do século XVIII. Já o mesmo não poderemos dizer, totalmente, de outro cenário de interiores de masmorras ou prisão, também no mesmo fundo⁵³³, fig. 199 deste trabalho.

⁵³² Encontrado no fundo do MNAA, com a cota 890 D.

⁵³³ Encontrado no fundo do MNAA, com a cota 1882 D.

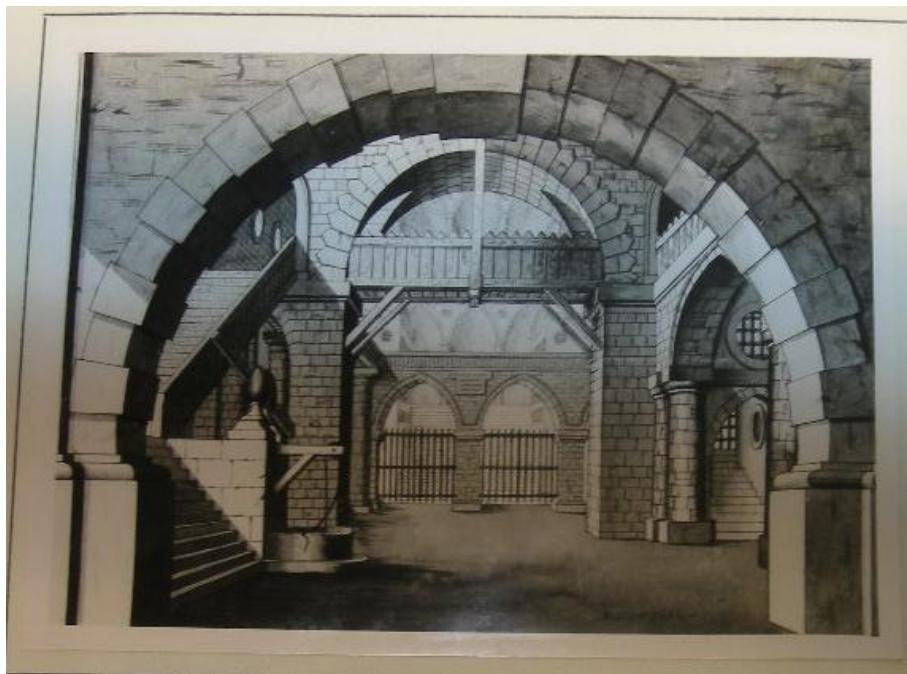


Fig. 199 – Cenário de interior de um castelo com poço. Papel branco, 120 x 226 mm, técnica de aguadas e tinta-da-china. Sem qualquer informação sobre o autor ou marca de água. Foto do autor.

Este cenário, que aparenta possuir uma estética mais próxima do final do século XVIII, princípio do século XIX, apresenta uma certa inspiração de arquitectura românica. Trata-se de o interior de um castelo, muito semelhante em estilo e traço com o desenho 1885, que é um pátio de um castelo neo-gótico. Não há indicação de autoria ou de qual ópera se trata, à semelhança de outro desenho, que poderá ser da mesma mão e, quiçá, para a mesma ópera. Trata-se da fig. 200, do fundo do Gabinete de Estampas do MNAA⁵³⁴.



Fig. 200 – Pátio de castelo com arquitectura gótica, 177 x 254 mm. Desenho a pena, aguarelado a sépia com verde e rosa. Sem autoria e sem informação da marca d'água. Foto do autor.

Podendo tratar-se do pátio do castelo representado no desenho da fig. 199 (D 1882, fundo MNAA), devido ao traço e à semelhança estilística entre ambos, este trabalho mostra uma

⁵³⁴ Encontrado no fundo do MNAA, com a cota 1885 D.

mão diferente de todos os até agora estudados. É possível que se trate de um trabalho posterior aos realizados pelos directores Oliveira Bernardes e Giacomo Azzolini, já que denota uma estética mais próxima do ambiente de inícios do século XIX.

Um trabalho totalmente diferente será, por exemplo, o da fig. 201⁵³⁵, que representa uma galeria palaciana. O desenho está incompleto, mas permite perceber a volumetria e profundidade obtidas através de um bom jogo de perspectiva. Os espelhos, as estátuas e os remates decorativos de inspiração rocaille remete-nos para alguns trabalhos da mão de Ignácio de Oliveira, embora as figuras não pareçam de sua autoria.



Fig. 201– Cenário – galeria de um palácio, Papel branco, 370 x 296 mm. Desenho à pena, aguareulado a sépia. JMSC atribui este desenho à escola de Bibiena, pertencendo antigamente ao fundo de Carlos Becchis. Foto do autor.

Outro desenho que é um exemplo⁵³⁶ claríssimo do trabalho desenvolvido pela escola Bibiena na composição cenográfica é o da fig. 202. Não só pela composição das arquitecturas, como a organização espacial, a bipolarização para, pela simetria, adivinhar-se o outro lado, permitindo a visualização de dois momentos cenográficos ao mesmo tempo. Uma grande demonstração de técnica arquitectónica, envolvendo escadarias, pátios, colunatas, colunas, varandins e tectos com caixotões.

⁵³⁵ Encontrado no fundo do MNAA, com a cota 1108 D.

⁵³⁶ Encontrado no fundo do MNAA, com a cota 2672 D.



Fig. 202 – Desenho de dois pátios bipartidos, Papel branco, 300 x 205 mm. Desenho a lápis e bistre, autoria desconhecida e sem informação sobre a filigrana do papel. Atribuído à escola de Gio: Carlo Sicinio Bibiena (?), segunda metade do século XVIII. Foto do autor.

A divisória encontrada neste desenho permite-nos visualizar um pátio palaciano de interior e outro, de exterior. Pelo traço decorativo, não profuso, mas também não muito contido, visando harmonia e delicadeza decorativa, poderá tratar-se de um desenho de Sicinio Galli Bibiena ou de algum colaborador próximo. Mas, como não temos ainda dados mais concretos, fica a sugestão para uma investigação futura. Que não seria de todo descabido se tivermos em linha de conta o debuxo seguinte⁵³⁷, de linhas próximas ao estilo utilizado na fig 201.



Fig. 203 – Decoração de galeria palaciana, Papel branco, 163 x 135 mm. Bistre, sépia e lápis. Autoria: Vincenzo Mazoneschi – atribuição feita pelo GE, mas sem informação da marca d'água. Foto do autor.

⁵³⁷ Encontrado no fundo do MNAA, com a cota 1968 D.

Este é um estudo extremamente próximo ao trabalho realizado pela escola de Bibiena, pela profusão decorativa, a leveza das construções arquitectónicas, e ao mesmo tempo a composição perspéctica *per angolo* que salienta uma proximidade ao que ainda se fazia nas décadas de 50 e 60 do século XVIII em Portugal. Daí as nossas reservas quanto a esta atribuição, pois Mazoneschi foi um cenógrafo do teatro S. Carlos, e a sua actividade junto dos teatros régios é pouco, se não totalmente, desconhecida. A sua referência, fornecida por Cirillo Wolkmar Machado⁵³⁸, de facto, não o aproxima das realizações cenográficas régias, já que só começa a exercer a sua actividade nos dois últimos decénios do século, sendo o seu percurso ainda desconhecido.

Talvez um dos casos mais curiosos e enigmáticos seja o de uma cenografia⁵³⁹ de um colorido barroco, com colagens, e que demonstra uma linha próxima ao trabalho da escola de Bibiena. É a fig. 204. Uma das poucas cenografias pintadas que existem em Portugal, mostrando um colorido expansivo dos mármores, com colagem das estátuas nos nichos, que permitem um certo efeito tridimensional. O recorte central não nos permite saber qual seria o tema, mas pelo enquadramento arquitectónico, parece ser um átrio palaciano, sem qualquer possibilidade para adiantar uma atribuição de ópera ou autoria. É um trabalho nitidamente entre a transição barroco/rocaille, o que poderá data-la para entre as décadas de 50 e 60 do século XVIII. Contém uma rubrica do lado esquerdo, mas ilegível.

⁵³⁸ Colecção de Memórias..., p. 82-83.

⁵³⁹ Encontrado no fundo do MNAA, com a cota 2673 D.



Fig. 204 – Cenário com colagem de estátuas e colorido. Papel branco, 427 x 274 mm. Desenho aguarelado a várias cores, com mongrama à esquerda. Rubrica não identificada. Sem informação de marca de água. Foto do autor.

Numa linha também bibienesca, a fig. 205 impõe-se. Apesar de este cenário⁵⁴⁰ ter sido comparado a outro desenho do mesmo fundo, no sentido de manter um espírito tipicamente bolonhês, este desenho é ligeiramente mais simples. A parte mais importante é, com certeza, a estátua de Neptuno ou Plutão, num ambiente do género de cárcere, com uma arquitectura algo sombria do lado direito, mas com grandes jogos lumínicos entre os elementos arquitectónicos labirínticos (arcarias, óculo, passagens subterrâneas, escadaria, empênas em madeira) e a composição perspéctica. Possibilidade de ser de autoria de Sicinio Bibiena, devido ao despojamento decorativo da arquitectura, pese embora ainda mantenha a composição típica da “escola” criada pelo seu tio e pai no campo da arquitectura cenográfica.

⁵⁴⁰ Encontrado no fundo do MNAA, com a cota 196 D.

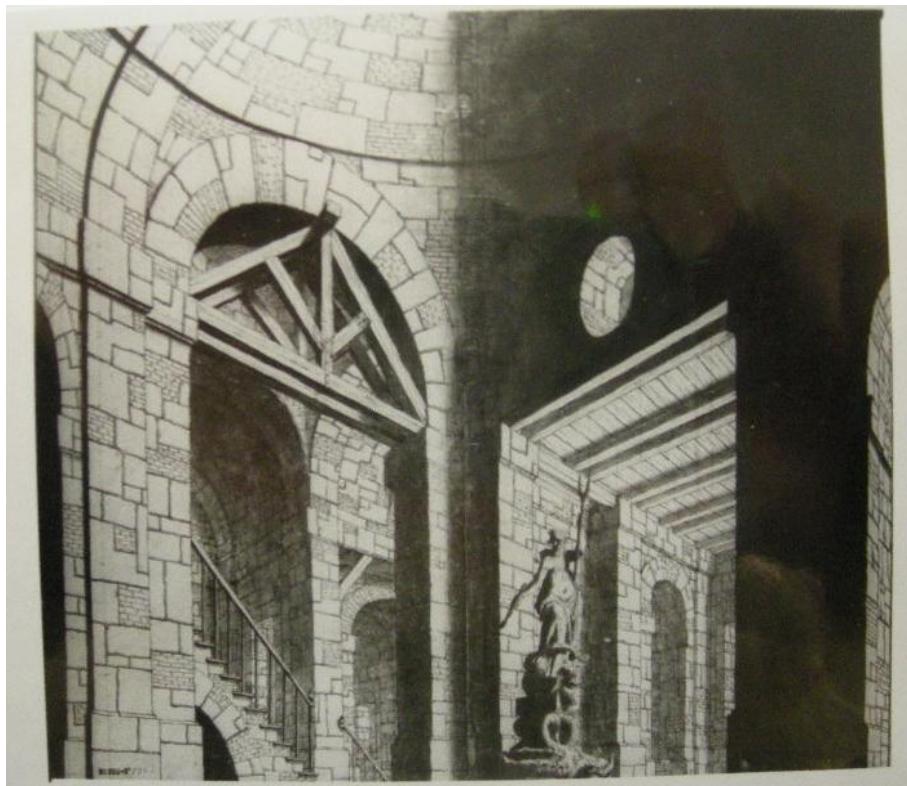


Fig. 205 – Cenário do interior de um forte com estátua de Neptuno. Papel branco, 390 x 430 mm. Desenho a pena, aguarelando a sépia Sem autoria atribuída ou marca d'água. Foto do autor.

Outros desenhos com expressões bibienescas vão surgindo no espólio. É o caso da fig. 206, que é um excelente exemplo⁵⁴¹ de um desenho com perspectiva *per angolo*, típico da Escola de Bibiena. Uma galeria dividida em 3 secções, num cruzamento de abóbadas de berço, com capitéis e espelhos com decoração rocaille, bem como cortinas que deixam antever vários corredores, numa multiplicidade de pontos de vista e perspectivas, demonstram ser um trabalho próximo de Bibiena e a sua equipa. Pelo estilo de desenho e gosto decorativo, será uma obra datável das décadas 50-60 do século XVIII.

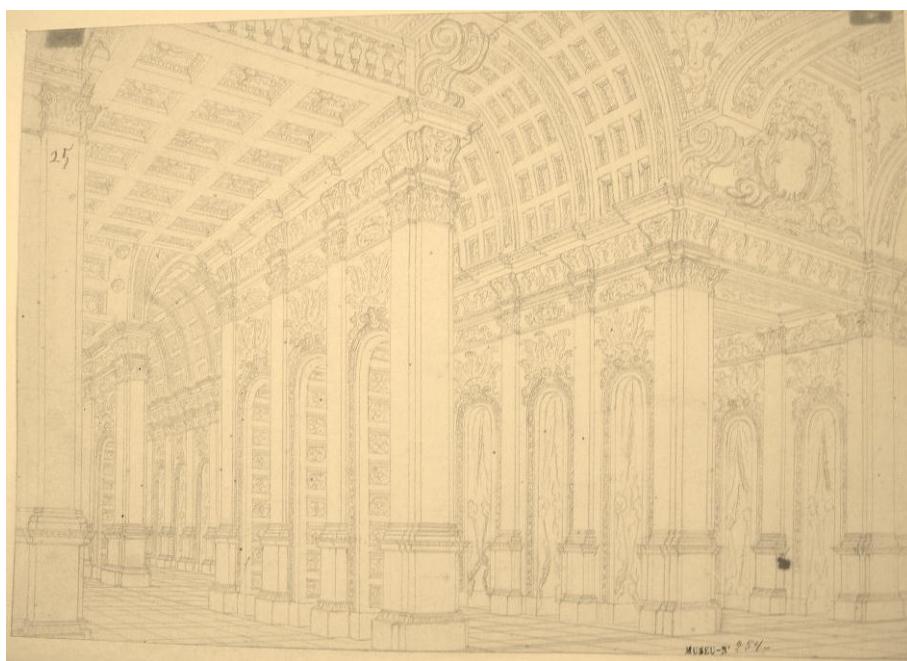


Fig. 206 – Cenário de galerias rocaille. Papel branco, 247 x 355 mm, desenho a lápis, de autoria desconhecida e sem informação sobre a marca d'água. Foto do autor.

⁵⁴¹ Encontrado no fundo do MNAA, com a cota 254 D.

E, finalmente, um desenho de perspectiva centralizada com colunas e tecto decorados⁵⁴².



Fig. 207 – Cenário de galeria escola bibienescas. Papel branco, 349 x 369 mm. Desenho a pena, aguareulado. Sem autoria ou infrmação de filigrana/marca d'água. Foto do autor.

A fig. 207 será o cenário sem atribuição de autoria com maiores probabilidades de ser um trabalho de Sicinio Bibiena em Portugal que qualquer outro desenho de autoria desconhecida no fundo do MNAA. Toda a multiplicação de arcos, colunas, espaços, perspectiva *per angolo* realizada na perfeição e afinidades com os desenhos de sua autoria para a ópera *Alessandro nell'Indie*, permitem-nos chegar a este paralelo. Aguarda-se um estudo mais aprofundado no campo da História da Arte destes desenhos que possam elucidar um pouco mais e dar luz à forma de trabalho cenográfico em Portugal neste século XVIII.

⁵⁴² Encontrado no fundo do MNAA, com a cota 307 D.

2. O CONSULADO DOS ARQUITECTOS-DECORADORES E AS SUAS CENOGRÁFIAS

A posição dos trabalhadores na hierarquia social dentro dos teatros régios ainda não está totalmente esclarecida. Alguma documentação encontrada por nós⁵⁴³ e outra já trabalhada pela historiografia⁵⁴⁴ dedicada a esta temática parece confirmar que a sua hierarquização era repartida pelas suas diferentes áreas de trabalho.

Os directores dos teatros régios foram apenas dois, que acumulavam outros cargos importantes relacionados com o funcionamento da Casa Real, nomeadamente o importante lugar de “Guarda-Jóias de Sua Magestade”. Esses directores foram Pedro José da Silva Botelho (?-1773)⁵⁴⁵ e o segundo e último, João António Pinto da Silva (?-1823)⁵⁴⁶.

OS DIRECTORES DOS TEATROS RÉGIOS

João António Pinto da Silva, pela sua conhecida conduta e os vários anos de serviço prestados à família Real, permitiu-lhe receber em 1823, pouco tempo antes da sua morte, uma habilitação da Ordem de Cristo⁵⁴⁷, sendo dispensado da junção de documentação⁵⁴⁸, como várias certidões e outras formalidades que a concessão de tal grau honorífico

⁵⁴³ Ver, na bibliografia, os fundos trabalhados na categoria de “Fontes”.

⁵⁴⁴ Destaque para os trabalhos de Manuel Carlos de Brito, Alexandra Gago da Câmara, Giuseppina Raggi, Isabel Mayer Godinho Mendonça, Luís Soares Carneiro, Pedro Januário e Cristina Fernandes, já referidos no I Acto deste trabalho.

⁵⁴⁵ Poucas informações foram obtidas sobre Pedro José da Silva Botelho, que não mereciam o devido destaque neste trabalho. Sabemos apenas que teria carta de brasão, segundo o site http://www.geneall.net/P/forum_msg.php?id=57206#vermsg (acedido a 1 de Setembro de 2011).

⁵⁴⁶ Este, para além de guarda-jóias tanto no tempo de D. José, como no de D. Maria I, foi, também, Guarda-Roupa desta soberana. Ver a relação documental seguinte.

⁵⁴⁷ ANTT, Habilitação da Ordem de Cristo, Letra S, Maço 71, documento 42.

⁵⁴⁸ “\attendendo ao que Me reprezentou João António Pinto da Silva: Hei por bem Dispensar mas/ Provanças e Habilitações de sua pessoa, e have-lo por habilitado para receber o Habito da/ Ordem de Christo, de que lhe Fiz Mercê: Dispensando o outro sim da apresentação de quaes/quer Certidões e Folhas corridas que devia ajuntar, e para que na Igreja de Nossa Se-/nhora da Luz, extramuros desta Cidade, possa receber e logo professar o Habito da dita/ Ordem, sem embargo dos Estatutos, e Definições della em contrario. A Meza da Cons-/ciencia e Ordens o tenha assim entendido, e execute. Palacio da Bemposta em dezeno/ve d e Fevereiro de mil oitocentos vinte e trez.// [sinal]// Filipe Ferreira de Araujo e Castro [ass.]/; Ministerio do Reino// 2^a Repartiçao// v./1v/Visto haver S. Mag. Por Decreto de 19 nde Feve=/reiro do Corr.e Anno nas provanças e habilitações de sua pessoa havendo-o por habilitado para re=/ceber o Habito da Ordem de Christo de que lhe/ fez Merce O julgão habilitado para o ditto/ fim r mandão se lhe passe sua Certidão na/ forma do estillo; som.e em quanto ao ho-/norifico na Conform.de das Reaes Ordens/ Meza 27 de Fever.º de 1823// Carcetto [ass.] Gaião [ass.] João [ass.] Garcia.[ass.]/Port.rª do Ministro Secretr.º de' Estado dos Neg.ºs do Reyno, Fe-/lipe Fer.º d'Araujo e Castro, de 9 de 9.bro de 1821; e Supple-/mento do m.mº Ministro, de 18 de Fevr.º de 1823.//2v// Maço 71. Nº 42//João Antonio Pinto da Silva// P. Cert.am em 27 de Fevr.º de 1823.”

obrigava⁵⁴⁹. Foi uma personagem extremamente importante no diálogo com o cônsul em Génova, Nicolau Piaggio⁵⁵⁰ e o seu filho e sucessor no cargo, João Piaggio⁵⁵¹, (como tinha o sido o seu antecessor, Silva Botelho) bem como para a deslocação de artistas de e para Itália, incluindo portugueses, como foi o caso de Domingos António Sequeira⁵⁵².

Mas o seu percurso biográfico é relevante para compreendermos a importância da sua posição como Director dos Teatros Régios, e como alcançou esse estatuto.

Já o seu pai, Domingos Pinto da Silva, ocupara o cargo de Almoxarife das ferrarias de Thomar, Figueiró (de onde eram naturais) e Foz de Alges de 15 de Setembro de 1725 até 14 de Maio de 1729, tendo servido o rei com “zelo e honra”⁵⁵³.

Quanto a João António Pinto da Silva, começou a sua carreira a servir D. João V no ofício do “Almoxarifado do Reino do Algarve por tempo de 3 annos”⁵⁵⁴ a partir do dia 1º de Janeiro de 1742 (Alvará de 24 de Janeiro de 1742). E, pelos seus préstimos e bons serviços, D. João V ainda lhe concedeu um cargo de grande prestígio e de uma enorme responsabilidade: Secretário do Governo do Maranhão pelo período de três anos, após ter demonstrado ser de confiança pelo trabalho desempenhado no Tribunal dos Contos do Reyno por “doze annos dous mezes, e dezasseis dias com Louvavel procedimento”⁵⁵⁵. Este último lugar já lhe terá sido concedido num dos pequenos períodos de regência da rainha D. Maria Anna da Áustria, assinado por ela a 12 de Setembro de 1748.

Por quanto tempo permaneceu no Maranhão não é possível saber-se, se realmente cumpriu os tais três anos, já que reaparece no reinado de D. José com outros cargos de grande importância, o que pressupõe satisfação por parte do rei dos seus préstimos. No Registo Geral de Mercês deste rei⁵⁵⁶, sabemos que João António Pinto da Silva, como Secretário dos Negócios da Marinha e dos domínios ultramarinos pediu que concedessem ao seu irmão, Joaquim Pinto da Silva, o local de escrivão da Casa da Índia, uma vez que ele servia como juiz da balança da casa da Moeda e, ao folgar o lugar por desistência do seu antigo ocupador, Joze Miguel Livete, acabou por se conceder a dita mercê ao irmão de João António por alvará de 12 de Dezembro de 1766. Mas, mais à frente, percebemos que António Pinto da Silva se torna mais próximo do rei D. José ocupando o lugar de moço de

⁵⁴⁹ Cf. OLIVAL, Fernanda do, *As Ordens Militares e o Estado Moderno, Honra, Mercê e Venalidade em Portugal (1641-1789)*, Lisboa, Estar Editora, Colecção Thesis, 2001.

⁵⁵⁰ ANTT – Registo Geral de Mercês, reinado de D. José I, carta de cônsul de Génova, livro 65, f. 115.

⁵⁵¹ ANTT – Registo Geral de Mercês, reinado de D. José I, livro 5, f. 373v, carta de Cônsul geral da Nação Portuguesa em Génova, 27 de Novembro de 1764.

⁵⁵² Cf. O livro sobre a sua correspondência, TEIXEIRA DE CARVALHO, J. M., *Domingos António Sequeira em Itália (1788-1795)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922 e a tese de doutoramento de Alexandra Markl (em finalização).

⁵⁵³ ANTT – Registo Geral de Mercês, D. João V, Livro 127, f. 193v; Livro 81, ff.355v e 356.

⁵⁵⁴ ANTT – Registo Geral de Mercês, Chancelaria de D. João V, Livro 104, f. 9.

⁵⁵⁵ ANTT – Registo Geral de Mercês, Chancelaria de D. João V, Livro 126, f. 155.

⁵⁵⁶ ANTT – Registo Geral de Mercês de D. José I, Livro 20, ff. 397, 397v.

Câmara de Guarda-Roupa, com 600 rs de moradia por mez e “tudo o mais na forma que tem e vencem os mais moços da camara de seu guarda-roupa e lhe sera pago da data deste em diante de que lhe foi passado alvará a 5 de Novembro de 1768”. Acrescenta, ainda, no mesmo documento, que pela consideração que o rei tem pelo seu trabalho, constata que se acha também servindo no offício de Guarda-Joyas desde o falecimento de Estevão Pinto de Moraes e desde 4 de Novembro de 1776 até “ao prezente, com boa satisfação”, com quarenta mil réis de ordenado por ano, pagos pela folha “de officiaes de Sua Casa (...) e que gozara como do officio de todos os privilégios, liberdade, e isenção de que gozão e devem gozar os mais officiaes da sua casa”, segundo o escrito a 31 de Janeiro de 1777, em vésperas da morte de D. José I.

Ao contrário do que alguns poderiam supor que, com a designada “Viradeira”, D. Maria I não recompensaria alguns funcionários, a acontecer com algum, não foi o caso de João António Pinto da Silva⁵⁵⁷. Aliás, é num dos seus registos que vemos descrito o seu percurso de vida, culminando com grande dignidade no cargo de Director dos teatros régios⁵⁵⁸, quando faz o pedido para foro de Fidalgo da Casa Real:

“por consideração aos serviços com prestimo e zello de Joaõ António Pinto da Silva no cargo de Secret.o do Estado do Grao Para e Maranham por espaço de 12 annos e nos quaes tāobem foi secretario das conferencias das demaercações e limites dos seus domínios ultramarinos com os da coroa de espanha, e se empregou em promover a cultura e o commercio daquela capitania continuando depois de voltar a este Reyno a mostrar o mesmo zello e prestimo no emprego de oficial da Secrt.a de Estado dos neg.os da Marinha e Dominios Ultramarinos e principal.te depois q emtrou a servir no foro de guarda-Roupa da mesma Senhora e nos empregos e officios de guarda-joyas e thezoureiro dos gastos particulares do Real Bolcinho nos de guarda-joyas e guarda reposteiro da Caza de Bragança de Inspector da Caza das Obras do Real Sitio de N. Sra da Ajuda, e de Director dos Reaes Theatros havendo em todos os ditos empregos mostrado a grd.e eficácia dezenteresse honra, fidelidade q a dta Sr.na lhe são prezentos e lhe vem suplicado a graça

⁵⁵⁷ Alguma documentação da época relacionada com este director permite-nos perceber um pouco melhor a preparação que se fazia para as óperas. Por exemplo, para as serenatas Perseo (aniversário de D. Pedro III, 1779) ou Atti e Sangaride (aniversário da Princesa Maria Benedita, também em 1779) os ensaios eram feitos na casa de João António Pinto da Silva (normalmente às 16 horas), na Ajuda, onde agora é o Páteo Alfacinha, na Rua onde permaneceu a memória desta figura importante: Rua do Guarda-Jóias. É possível que os ensaios se efectuassem aí pois seria mais dispendioso ensaiarem em Queluz, onde tiveram lugar as ditas óperas. Quando as apresentações tinham lugar em algum teatro de Lisboa, é possível que se fizessem no próprio teatro, como a carta que em seguida transcrevemos de João António Pinto da Silva deixa depreender. ANTT – Arquivo da Casa Real, Caixa 3114.

⁵⁵⁸ ANTT – Registo geral de Mercês, D. Maria I, Livro 11, 343v, 344. Deliberação de 27 de Abril e de 14 de Maio de 1787.

de qm em remuneração dos referidos serviços se dignasse de lhe fazer m.ce de foro de Fidalgo de Sua Real Caza com q o havia honrado”

E, como não tinha filhos, pediu que passasse a prerrogativa para a sua sobrinha, D. Violante Eufrásia de Vargas, filha legítima do seu irmão, Joaquim Pinto de Sousa (o mesmo a quem pedira havia anos que ocupasse um cargo na Casa da India), tendo a honra de obter, juntamente, uma tença anual de 300\$000 réis e o foro de fidalgo, em troca dos serviços prestados por toda a vida.

Para compreendermos melhor o alcance do trabalho de um director dos teatros, que também acumulava funções de controlo económico, há um episódio que envolve a apresentação de *Alessandro nell'Indie* (1776) e que só fica totalmente resolvido dois anos depois.

João António Pinto da Silva, por achar que Pedro António Favari não era honesto quanto ao dinheiro que recebia, acabou por expulsá-lo do serviço. Mas veremos como expõe o assunto o guarda-jóias à Rainha D. Maria I:

“Senhora,

O suplicante Pedro Antonio Faverj, que faz à Raynha N. Senhora a Petição, que restituo; he certo que fazia os combates nas óperas, que os tinham; e também he certo que principiou o do Alexandre na Índia; mas praticou nelle taes loucuras, e intrigas, que em hum dos primeiros ensayos no Theatro, me foy preciso mandallo para sua Caza, com ordem de não tornar alli, e se o mandasse para o Limoeiro, lhe não faria injustiça; Encarreguey entaõ o dito combate ao Sargento Januario Borges, que o executou na forma em que se vio; e dey parte ao Senhor Rey Dom José, que Santa Gloria Haja, que o houve assim por bem.

Por castigo das ditas intrigas, e Loucuras, lhe não deu couza alguma pelo trabalho dos ensayos, que havia feito; mas atendendo eu á sua pobreza, e a que estaria arrependido do injusto procedimento que teve lhe mandava dar a semana passada 19\$200 rs, dizendo-lhe, que S. Mag.de Ihos mandava dar de esmola por compaixão, e não por pagamento, que não havia merecido; voltou as costas, e respondeu, que não queria asseitar o dinheiro por esmola. Eu entendo, que por suma comapxão se lhe satisfazia bem o trabalho que teve com aquella quantia; e pelo que e pertence aos alugueres das seges, que aponta, são supostos, porque elle sempre veyi a pé; e certamente não foram, nem metade dos dias, que aponta; e no fim da Opera se lhe dava hum cruzado novo por cada dia de Recita, ou de Ensayo, para aluguel de hum cavallo, de que elle sempre se utilizava, porque como já disse, nunca vinha senão a pé. He tudo o que posso informar, para VM por na presença da Raynha Nossa Senhora, que me determina o que fôr servida.

Fico para servir a VM que Deos g.e m.s a.s,
Nossa Senhora da Ajuda, 28 de Janeiro de 1778”⁵⁵⁹

Mas havia quem fosse em defesa de António Fevari, o que nos permitiu compreender, mais do que as intrigas entre trabalhadores, o modo operacional de pormenores dos ensaios das óperas que envolviam uma preparação dos actores ou figurantes de maneira a torna-las mais realistas aos olhos dos espectadores. Como se vê no abaixo-assinado a favor do dito “suplicante”:

“Nós, aBäyxo assignados, atestamos como somos dos 90 homens, que andâmos nos combates da Opera de Alexandre na India, e que o nosso Mestre foi somente Pedro Antonio Faverÿ; e que este nos ensinou com todo o Amor e zello, e mto trabalho, por no ensinar a mais parte dos dias de manhaã e de tarde, athe estarmos de todo correntes e dezembarasados; de sorte, que nos pos hábeis de hir ao Theatro, sem necesside [sic] de Mestre algum, e na noute q o despediraõ, foj porque o Poeta nos destrocou dos nossos lugares e quis o sobredito poeta principiar os combates e não o nosso Mestre, e depois no tempo,m em que se havia de principiar a Briga, antão he q clamaraõ ao sobredito nosso Mestre, para acabar o combate, e querendo o Mestre por a cada hum de nós, nos nossos Lugares, porque destrocados estávamos em perigo, de nos tirarem os olhos ou suceder mal maior; E, estando o sobredito nosso Mestre, a clamar nos pellos nossos nomes, por números, que he a Regra da sua Arte; João António Pinto o despediu e depois no dia seguinte mandou pelo Sargento Genuario [sic] darnos 6400 reis, p.^a todos bebermos e encomendounos muito, pelo mesmo Genuario, p^a q fizéssemos tudo aquillo, q o sobr.dto nosso Mestre, Pedro Antonio Faverÿ nos ensinou; e no dia da Opera, não fizemos mais, senão o q o sobredito nosso Mestre nos tinha ensinado, e não tivemos mais Mestre algum, senaõ elle, e tudo o sobredito, he a nossa vontade, o que juramos aos Santos Evangelhos

João Anastacio Rif.no / +(João de Duarte) /Pedro de Souza/ +(Bern.do Baptista)/ Manuel Gonçalves Novo/ M.el de bastos/ Joa-qm Jozé da Costa/ + (João Lopes)/ + (Fran.co de Conm.com) / Manoel Pereira/ Duarte Marzuci

Reconheço os sinais assima serem dos próprios nesses contheudos

Salvaterra, 6 de Março de 1778/ Em virtude de ser ver.de Jozé Joa.qm de Faria”⁵⁶⁰

⁵⁵⁹ ANTT – Arquivo da Casa Real, caixa 3108, papel avulso.

⁵⁶⁰ ANTT – Arquivo da Casa Real, caixa 3108, papel avulso.

Esta resposta dos actores, que se encontra no mesmo fundo, faz-nos perceber alguns dos movimentos de cena na preparação das óperas. Para além dos óbvios ensaios no próprio teatro para terem noção dos lugares a serem ocupados nas récitas, um dos cordenadores das cenas é o próprio “Poeta”; à época, Gaetano Martinelli. Não era nem o maquinista nem o arquitecto-decorador-cenógrafo; era o “poeta” pois, na sua qualidade de intérprete ou, mesmo, de responsável pelo libreto, tinha obrigação de conhecer a posição dos actores e de coordenar todo a movimentação de cena. Mais do que revelar o pitoresco episódio ou a personalidade dos envolvidos, a documentação traz um pouco mais de luz sobre o funcionamento dos teatros régios. Neste caso, pelos vistos, o trabalho exigiu a coordenação entre o “poeta” e o “mestre” dos combates.

Segundo o próprio Pedro António Faveri, o seu trabalho consistia em “compor os combates e fazer os riscos⁵⁶¹ da Opera de Alexandre na India 34 dias de lisoens a 90 soldados e a 2 tambores./ Costumace dar outo tostoens a cada caminho p.^a paga a sege e sam 34 caminhos; & destes somente recebi dezasseis tostoens fociou seme devendo 32 caminhos que importa a quantia de 25\$600 rs”⁵⁶².

E, pelo percurso do segundo e mais importante director dos teatros régios, vemos que era um cargo de grande autoridade, prestígio e responsabilidade. Esse percurso também traz luz à exigência que conseguimos apreender pela documentação da grande preocupação que João António Pinto da Silva tem em relação às contas e gastos, tanto da Casa Real no Geral, como do Real Bolcinho.

Mas para entendermos a “pirâmide” organizativa dos trabalhadores teatrais, o que transparece é que os directores dos teatros régios tinham, como sub-directores, ou supervisores artísticos, os arquitectos-decoradores, por um lado, e os arquitectos régios gerais, por outro. Só assim se explicaria a divisão de tarefas entre Sicinio Bibiena⁵⁶³ e João Pedro Ludovice⁵⁶⁴, em que este último se tornara no Administrador das obras nos primeiros anos dos teatros régios (pelo menos durante a construção da Ópera do Tejo) enquanto o primeiro era o arquitecto por exceléncia dessa modalidade. Quanto a Estevão Pinto de Moraes, este era o Oficial Maior da Secretaria de Estado, directamente ligado à parte da

⁵⁶¹ Este “risco” é o desenho dos combates que, como em outra carta do mesmo fundo, Faveri diz terem sido divididos em dois.

⁵⁶² ANTT – Arquivo da Casa Real, caixa 3108, papel avulso.

⁵⁶³ Ver a lista de distribuição de honorários e respectivos trabalhos em JANUÁRIO, Pedro, *op. cit.*, I Vol, pp. 496 - 511.

⁵⁶⁴ Que, segundo um documento que encontramos (ANTT – Arquivo da Casa Real, caixa 3564, “Morreu João Pedro Ludovice que andava estudando nessa terra (Salvaterra, n. nossa) e dizem que com sanetas e febres alegres”). Sem data.

Tesouraria, o que parece ter ficado conexado aos afazeres dos Directores dos Teatros régios, quando João António Pinto da Silva assumiu o cargo – dada, talvez, a sua experiência na contabilidade. Pelo menos é o que se poderá apreender a partir de alguma da documentação que consultamos relativa às décadas de 50, 60 e 70 do século XVIII⁵⁶⁵.

Nos vários documentos encontrados no Arquivo da Casa Real⁵⁶⁶, os recibos dos diversos trabalhadores (de diferentes categorias, ligados aos teatros régios) ou são assinados directamente pelo director dos teatros (José da Siva Botelho/João Pinto da Silva), ou pelos responsáveis pelas obras (João Pedro Ludovice) ou ainda pelos responsáveis de determinados menesteres (madeiras e miudezas de marcenaria, como Petronio Mazzoni; armações e engalanações, com tecidos: Pedro Alexandrino; pintores de telas: Giacomo Azzolini ou Ignácio de Oliveira Bernardes, enquanto ocupantes dos cargos de arquitectos-decoradores).

Ou seja, a primeira conclusão para se compreender a hierarquização do pessoal dos teatros régios é de carácter piramidal, em que os responsáveis principais de determinados campos (pintura, marcenaria, vidraria, armações) respondem directamente ao director dos teatros que, por sua vez, tem um cargo especial ligado à tesouraria: ora trata das contratações dos artistas, ora opina sobre o seu desempenho, ora resolve os financiamentos dos orçamentos reservados aos gastos dos ordenados e demais necessidades dos teatros régios, pelos cadernos de encargos normais, ou pelo chamado “Real Bolcinho”.

Mas como o nosso trabalho visa compreender, não uma visão social e económica dos teatros régios mas, particularmente, a expressão das cenografias como um exemplo visual de uma representação de poder, vamos concentrar a nossa atenção nesse trabalho desenvolvido e repartido pelos quatro grandes responsáveis artísticos dos teatros reais do século XVIII. Ou, em terminologia da época, *as scenas* durante a responsabilidade dos *arquitectos-decoradores* entre 1752 e 1792.

⁵⁶⁵ ANTT – Arquivo da Casa Real, caixas 3505, 3506 e 3507.

⁵⁶⁶ ANTT – Arquivo da Casa Real, caixas 3190, 3192 e 3193.

GIOVANNI CARLO SICINIO GALLI BIBIENA (1752-1760)

Sicinio Bibiena⁵⁶⁷ não só foi o mais importante arquitecto-decorador e cenógrafo responsável dos teatros josefinos por ter sido o primeiro, mas também por, ao desaparecer muito novo, bem como a maioria da sua obra, também desapareceu o seu trabalho mais emblemático, a Ópera do Tejo. Tendo apenas ocupado este cargo por oito anos, muitas são as cenografias que lhe atribuem, mas poucas são as de sua incontestável autoria. Estas últimas são as que foram incluídas nos libretos das óperas *Alessandro nell'Indie* e *La Clemenza di Tito*. Mas seguiremos as atribuições e o trabalho deste arquitecto-cenógrafo, bem como os dos outros, segundo uma perspectiva cronológica de apresentação de cada ópera.

TEATRO DO FORTE

Il Demofonte

A ópera *Il Demofonte* estreou no primeiro teatro de Gio: Sicinio Bibiena no Outono de 1752 (provavelmente, entre os meses de Setembro e Outubro, como era habitual). Ópera dividida em 3 Actos, este desenho inacabado⁵⁶⁸ diz respeito à última cena do segundo acto (fig. 208), sendo, provavelmente, a cenografia mais antiga conhecida deste arquitecto para os teatros portugueses⁵⁶⁹. A história desta cenografia é curiosa e, pela sua difícil atribuição, suscitou várias interpretações ao longo do tempo.

⁵⁶⁷ As notas biográficas mais importantes foram tratadas no I Acto deste trabalho.

⁵⁶⁸ Desenho pertencente ao fundo de Iconografia da BNP, com a cota D. 87 A.

⁵⁶⁹ A atribuição a esta ópera é feita segundo o nosso estudo, explicado em seguida.

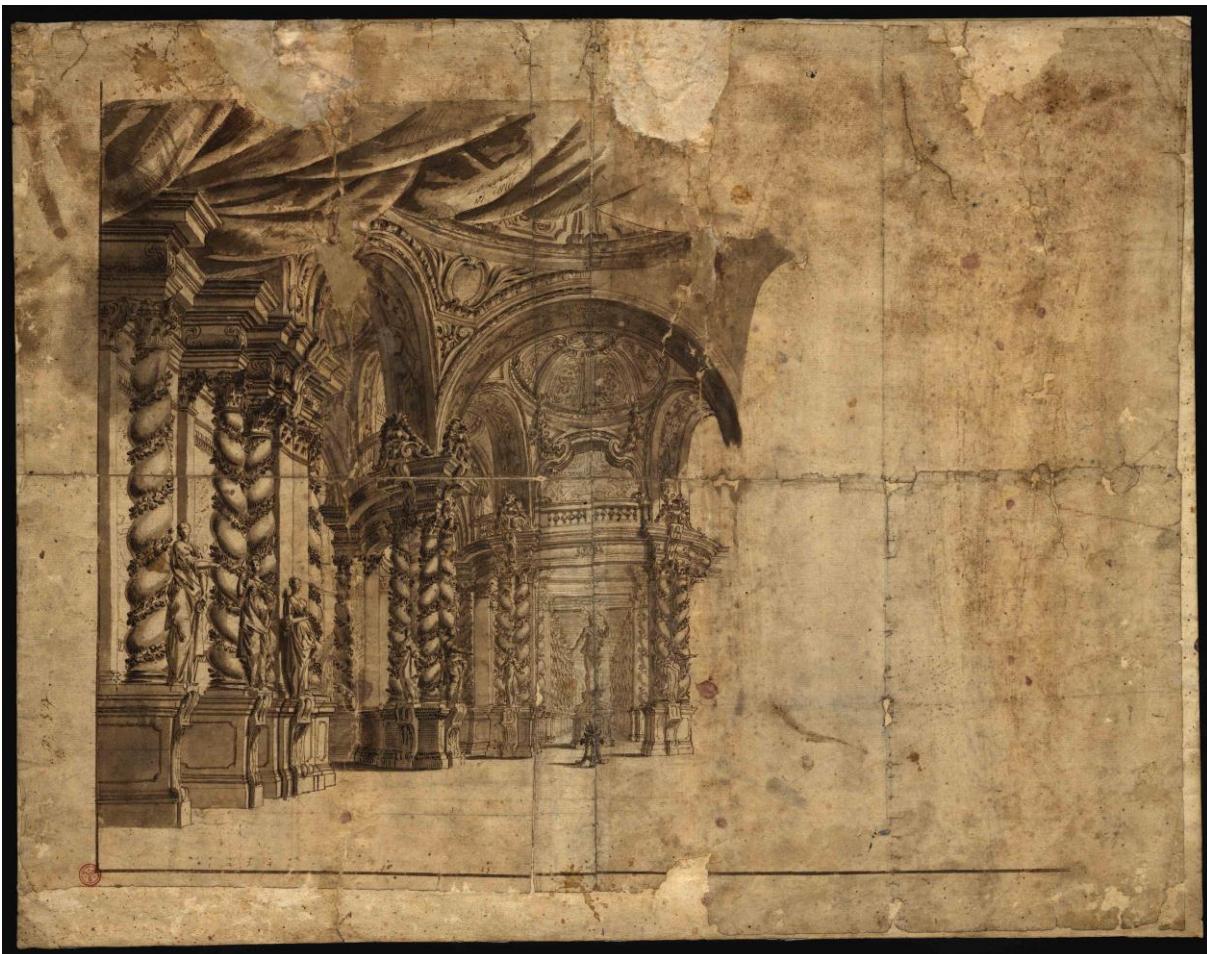


Fig. 208 – *Il Demofonte*, II Acto, Cena VIII, com legenda p: 34 (34 palmos). Papel branco, 375 x 481 mm, técnica a tinta-da-china e bistre, Sem informação sobre marca d'água. A autoria foi atribuída a Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena por Ayres de Carvalho. Foto BNP.

Ayres de Carvalho⁵⁷⁰ atribuiu este desenho a Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena, embora realce a semelhança com composições de Ferdinando a nível de técnica e características de traço. Descreve a figura central como sendo a deusa caçadora Diana, representada com os elementos dessa actividade, ou seja, arco, flechas e aljava, como se verifica no desenho apresentado. Não revela, contudo, nenhuma ópera a que se pudesse referenciar.

Pedro Januário⁵⁷¹ afirma que a figura central não é Diana, mas Apolo. De facto, tem razão; não é a deusa, mas o seu irmão gémeo que ali está representado. E por um pormenor importante: Diana normalmente é retratada com uma meia-lua sobre a sua cabeça, e não raios de sol⁵⁷², como aqui se vê. Acrescentamos neste trabalho outro pormenor: para além de ser uma figura masculina, a característica serpente Piton está, ainda, enrolada na sua perna

⁵⁷⁰ *Op. cit.*, p. 62.

⁵⁷¹ *Op. cit.*, vol. I, pp. 320, 321. Também apresenta esta cenografia como respeitante à ópera *Il Siroe*, mas é iconograficamente de diminuta probabilidade.

⁵⁷² O tamanho diminuto da figura poderá ter induzido Ayres de Carvalho em erro. Nos nossos dias, com a possibilidade de ver os desenhos em pormenor através da digitalização e processamento informático, consegue-se fazer a distinção de alguns dados mais claramente do que no seu tempo.

esquerda. E Apolo, que às vezes é representado como deus da música e das artes, com uma lira e folhas de louro, para além da conotação solar, também pode ser representado com os atributos de caçador, como neste caso, principalmente por ter vencido aquela serpente⁵⁷³.

Mas, apesar da sua natural conotação solar, a divindade “Sole” descrita em alguns libretos não congrega os mesmos atributos iconográficos que vemos aqui representados, a não ser o aspecto jovem e uma cabeça raiada. Segundo a informação fornecida pelo libreto da ópera *Il Siroe* ou a da ópera *Demetrio*, não é Apolo a figura a estar presente, mas sim a divindade Sol⁵⁷⁴ (“Sole”). Apesar de Apolo ser um deus solar e o sol ser um dos seus atributos, num libreto dificilmente o seu nome seria substituído pelo de outro deus, o Sol, já que essas informações eram fundamentais como directrizes de trabalho. Não podemos esquecer que nesta época a iconografia e a simbologia são grandes armas de controlo e imagética do poder. Estar Apolo ou estar o Sol não é a mesma coisa⁵⁷⁵. E este último não é iconograficamente representado com arco, flechas e aljava, como a divindade que está no desenho. E aqui temos, nitidamente, a representação de uma figura que, embora solar, tem elementos iconográficos específicos. Ou seja: para ser um cenário das óperas *Il Siroe* ou *Demetrio* não poderia ser Apolo, já que ele não está incluído na informação fornecida pelo libreto. No entanto, no desenho, a figura que lá está, pelas suas características, é Apolo. Logo, não deverá ser um cenário para estas óperas.

Parece-nos, no entanto, coerente que se trate de um cenário para a cena VIII do II Acto da ópera *Demofoonte*, devido às descrições encontradas no libreto, como de seguida veremos:

ATTO SECONDO

Scena VIII – Átrio del Tempio d’Apollo. Magnifica, una breve scala per cui si ascende al Tempio medesimo, la parte interna del quale è tutta scoperta agli spettatori, se non quanto ne interrompono la vista le colonne, che sostengono la gran tribuna. Veggansi l’are cadute, il fuoco extinto, i sacri vasi roversciati, i fiori, le bende, le scuri, e gli altri stromenti del sacrificio sparsi per l’escala e sul pianno. (sublinhado nosso)

⁵⁷³ Cf. Dicionários de iconografia como, por exemplo, a referência mais utilizada ao longo do tempo, RIPA, Cesare, *Iconologia overo Descrittione dell’Imagini universali*, Roma, 1593.

⁵⁷⁴ *Gran tempio dedicato al Sole, con ara e simulacro del medesimo.* Libreto de *Il Siroe*, I, 1. Ou em Demetrio, ATTO TERZO, Cena XI – *Gran Tempio dedicato al Sole, com ara, e simulacro del medesimo nel mezzo, e trono da un lato.*

⁵⁷⁵ Veja-se o caso paradigmático de Luís XIV, o Rei-Sol, que se apresentava como tal em óperas, mas também, quando queria projectar uma imagem mais forte em termos de acrescento de outros atributos, representava-se com a conotação do deus solar, Apolo. Cf. APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, *Le Roi-Machine. Spectacle et Politique autemps de Louis XIV*, Paris, Les Éditions du Minuit, 1981; IDEM, *Le Prince sacrifié, Théâtre et Politique au temps de Louis XIV*, Paris, Les Éditions du Minuit, 1985; BURKE, Peter, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven, London, Yale University Press, 1992.

Encontra-se, do lado esquerdo do desenho, a escadaria mencionada, visível ao espectador por detrás da colunata, que ascende ao piso superior, suportado por essa mesma colunata. O facto de fazer referência a Apolo é indiscutível. O ambiente com as estátuas femininas à sua volta mostra ser um lugar de culto, um templo a ele dedicado, com a ara à sua frente, neste caso acesa. Faltam apenas os elementos que normalmente eram colocados como adereços, como os instrumentos de sacrifício falados no libreto e espalhados pela escadaria e palco. E, devido principalmente a questões de escala e distribuição cénica dos actores, esses elementos, normalmente, não eram desenhados. Por estes motivos julgamos que há uma forte probabilidade de esta correspondência estar correcta.

A autoria atribuída a Bibiena parece ser fiável, já que esta ópera⁵⁷⁶ terá sido representada no Teatro do Forte tanto no Outono de 1752 como no ano seguinte, nos primeiros tempos da estadia de Sicinio Bibiena em Portugal como arquitecto-decorador responsável. Isso justificaria a proximidade estilística encontrada neste desenho aos do seu pai e do seu tio que havia trazido com ele para Lisboa.

Estilisticamente, este é um trabalho que denota uma propinquidade muito estreita com uma escola italiana bibienesca. Poderemos ver isso através de vários elementos. As estátuas colocadas à volta, no interior do átrio, apresentam um traço e uma figuração próximos do que poderemos observar, por exemplo, no trabalho de Pietro Righini, quando fez os cenários para o Teatro Ducale de Parma (1728), mas também muito análogos às colunas salomónicas do pai de Giovanni Carlo Sicinio, Francesco Bibiena, como o seu desenho do MNAA (D. 137 do inventário do MNAA). Para além destas, as figuras⁵⁷⁷ que fez para o Anfiteatro de 1719 (D. 310, fundo do mesmo inventário), mantêm parecenças com este desenho da Biblioteca Nacional.

De notar ainda que as figuras deste específico desenho da Biblioteca Nacional são idênticas às realizadas por seu pai, Francesco, para um teatro com as armas dos Habsburgo (*Progetto per teatro com le armi degli Ausburgo, sezione longitudinale*, colecção Peter P. Marino, Nova Iorque⁵⁷⁸). Mas é na cenografia para a ópera *Fetonte*, feita por este mesmo autor (MNAA D. 317, ou D. 316), que podemos ver a disposição arquitectónica quase idêntica à do desenho da fig. 208.

⁵⁷⁶ Também houve representações desta ópera em 1775, no teatro da Ajuda, pelo aniversário de D. José. Mas o género de trabalho deste desenho está longe do gosto dos anos 70 do século XVIII para a corte portuguesa.

⁵⁷⁷ Não só as figuras, mas também a balaustrada.

⁵⁷⁸ Visível em *I Bibiena, una famiglia europea*, ilustração 74c.

A composição e o tratamento arquitectónico dado a este templo/átrio, onde está a estátua de Apolo, com um certo barroquismo decorativo das colunas, estão muito próximos esteticamente de alguns trabalhos dos elementos da família Bibiena, nomeadamente de Francesco. Quanto ao conjunto arquitectónico dominante (as bojudas colunas salomónicas), possui um traço estilístico diferente das colunas que encontramos nos desenhos de Giovanni Sicinio para *Alessandro, La Clemenza ou Didone* (ver os cenários destas óperas), mas poderá ser apenas por um gosto num momento em que as transformações decorativas, bem como musicais, estão em curso⁵⁷⁹.

Sabendo que ao vir para Portugal, Giovanni Carlo trouxe consigo vários desenhos dos seus pai e tio, teria este sido especificamente um desses desenhos? Serviu como modelo de estudo/inspiração, ou é um desenho totalmente de sua autoria?

O facto de a decoração barroca não ser demasiado esfuziante⁵⁸⁰, como era habitual nos desenhos do pai e do tio, tende a contribuir para a sua atribuição a Giovanni Carlo Sicinio.

⁵⁷⁹ Será a introdução do gosto decorativo “rocaille” e o género musical “galante”. Cf. MOINDROT, Isabelle, *L'opera seria, ou le règne des castrats*, Fayard, 1993; HEARTZ, Daniel, *Music in European Capitals, The Galant Style, 1720-1780*, Norton & Company, Nova Iorque, Londres, 2003.

⁵⁸⁰ Visível apenas nas colunas pseudo-salomónicas e na sobreposição colunal do fundo.

TEATRO DE SALVATERRA

*Didone Abbandonata*⁵⁸¹

Foi esta a ópera escolhida para inaugurar o teatro de Salvaterra, a 21 de Janeiro de 1753.



Fig. 209 – Cenário para o I Acto, I cena da ópera *Didone Abbandonata*. Papel branco, 348x277mm, desenho a bistre e pena, aguada a sépia e a cinza. Foto MNAA.

Aqui Joaquim Manuel da Silva Correia possibilitou a sua identificação através da descrição do libreto: “Luogo magnifico destinato alle pubbliche udienze, com trono da un lato. Veduta di prospetto della città di Cartagine che sta edificandosi.” De facto, percebe-se perfeitamente a construção por detrás do átrio real das edificações ao fundo. Chama-se a atenção para o trabalho de Bibiena neste desenho, de formas mais classicizantes, sem grandes detalhes que irão, mais tarde, caracterizar algumas cenografias das primeiras duas óperas da Real Caza da Ópera de Lisboa. Teria sido esta uma tentativa de introduzir um gosto mais neoclássico na estética portuguesa, mas que poderá ter sido visto como não completamente adequado ao tipo de aparato régio que se pretendia para um teatro de corte? Esta nossa questão é colocada ao avaliar uma estética nos primeiros anos de trabalho de Bibiena (1752-53) com as suas cenografias conhecidas para a ópera do Tejo, muito mais exuberantes e patenteando um requinte nos pormenores decorativos próprios de um tardo-barroco e rocaille.⁵⁸²

⁵⁸¹ Desenho da fig. 209 encontra-se no Gabinete de Estampas do MNAA, com a cota D. 306, enquanto o desenho 210 contém a cota D. 304.

⁵⁸² Fica a hipótese para pesquisas futuras.



Fig. 210 – Cenário para o II Acto, I cena, da ópera *Didone Abbandonata*. Desenho feito a pena e bistre, aguada a sépia e cinza. Papel branco, 348x278 mm. Foto MNAA.

Neste cenário poderemos ver a distribuição de, pelo menos, 10 bastidores e, possivelmente, um pano de fundo, em que este poderá ser parte do fundo do cenário da figura anterior. A perspectiva *per angolo* está executada na perfeição e os apontamentos decorativos, embora contidos, dão graça e leveza a toda a espaçosa construção cenográfica.

TEATRO DO FORTE

*L'Olimpiade*⁵⁸³



Fig. 211 – Cenário para a ópera *L'Olimpiade*, apresentada no Teatro do Forte em 1753. Dim. 466x321mm, desenho sobre papel branco a lápis, bistre, pena, e aguada a sépia. Foto MNAA.

⁵⁸³ Encontra-se no gabinete de estampas do MNAA, com a cota D. 305.

Esta ópera foi estreada pouco depois da primeira aqui apresentada, do mesmo Teatro do Forte, no aniversário da rainha D. Marianna Victória, a 31 de Março de 1753. Joaquim Manuel Silva Correia foi o responsável por esta atribuição⁵⁸⁴, onde são notadas afinidades com os desenhos de *Didonne Abbandonata*. Foi demonstrado por Pedro Januário⁵⁸⁵ que neste desenho Sicinio terá tido como inspiração para a composição de alguns dos elementos arquitectónicos (nomeadamente o obelisco, algumas arquitecturas), o livro de gravuras (método habitual na época) do seu primo, Giuseppe Galli Bibiena, denominado *Architectura e Prospettiva*, dedicado ao Imperador Carlos VI (1740).

Não podemos deixar de notar que este desenho mantém a divisória dual das arquitecturas exteriores que encontramos nos desenhos de Oliveira Bernardes. Dois conjuntos laterais, abrindo ao centro uma perspectiva ampla, com apontamentos “caprichosos”⁵⁸⁶, e deixando espaço para a acção. Fica a dúvida se Oliveira Bernardes se inspirou em construções cenográficas de Bibiena, como esta, ou se terá a ver com a sua instrução romana, no tempo em que lá esteve a estudar.

ÓPERA DO TEJO

Alessandro nell'Indie

31 de Março de 1755

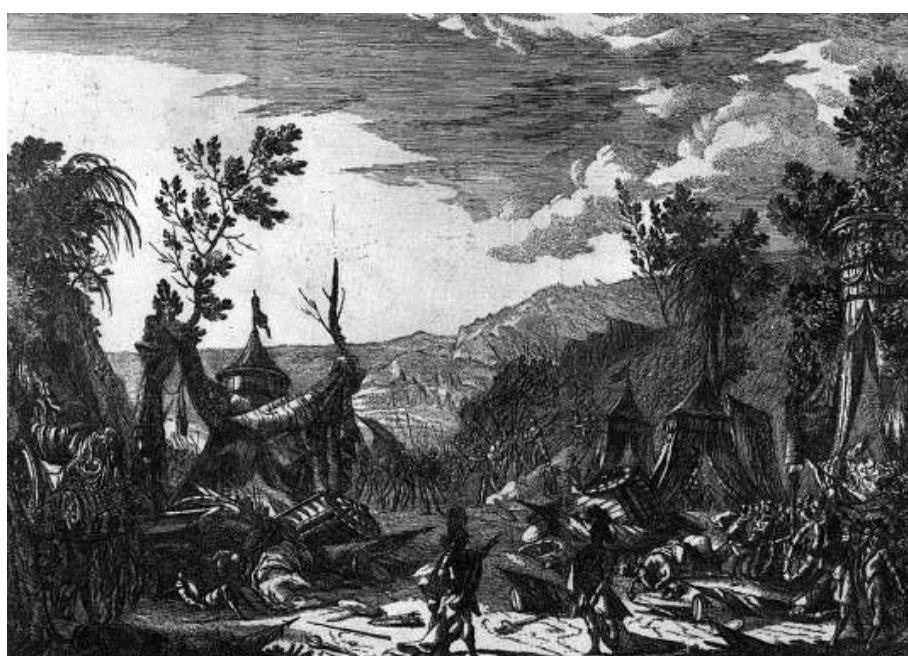


Fig. 212 – Cenografia representando a I Cena do I Acto de *Alessandro nell'Indie*. Gravura a aguaforte, tinta negra sobre papel branco, 225 x 178 mm. Foto BNP.

⁵⁸⁴ Catálogo dos Desenhos dos Galli Bibiena do Museu Nacional de Arte Antiga, 1987.

⁵⁸⁵ Op. cit., Vol. I, pp. 325-332.

⁵⁸⁶ No sentido de “capriccio”, termo utilizado em História da Arte para designar o gosto de ruínas ou composições de vistas com monumentos, cidades e alguns apontamentos vegetalistas, próprias das composições do século XVIII.

Como poderemos notar nas gravuras que chegaram até nós dos cenários montados para a primeira ópera que estreou a Real Caza da Ópera, a exuberância barroca é bastante reveladora da intenção de atingir um espectáculo de dimensão política absolutista que era habitual em trabalhos deste género por toda a Europa.

Nos exteriores (figs. 212, 216 e 218), o tratamento que dá ao enquadramento das figuras com os elementos decorativos e naturais apresenta-se perfeitamente ajustado aos trabalhos efectuados cenograficamente no período barroco: alamedas de árvores, algumas exóticas, com a sua multiplicação de pontos de vista, nomeadamente no fondale (fig. 213); a aparição triunfal de Alessandro no acampamento, com a exuberância da natureza envolvente e as tendas profusamente decoradas (figs. 212 e 216), assim como a magnífica tenda com troféus militares, junto ao porto, com o alinhado dos barcos, muito semelhantes a outros trabalhos já vistos.



Fig. 213 – Gravura representando a Cena VI do I Acto da ópera *Alessandor nell'Indie*, 1755. Gravura a aguaforte, tinta negra sobre papel branco, 225 x 165 mm. Foto BNP.

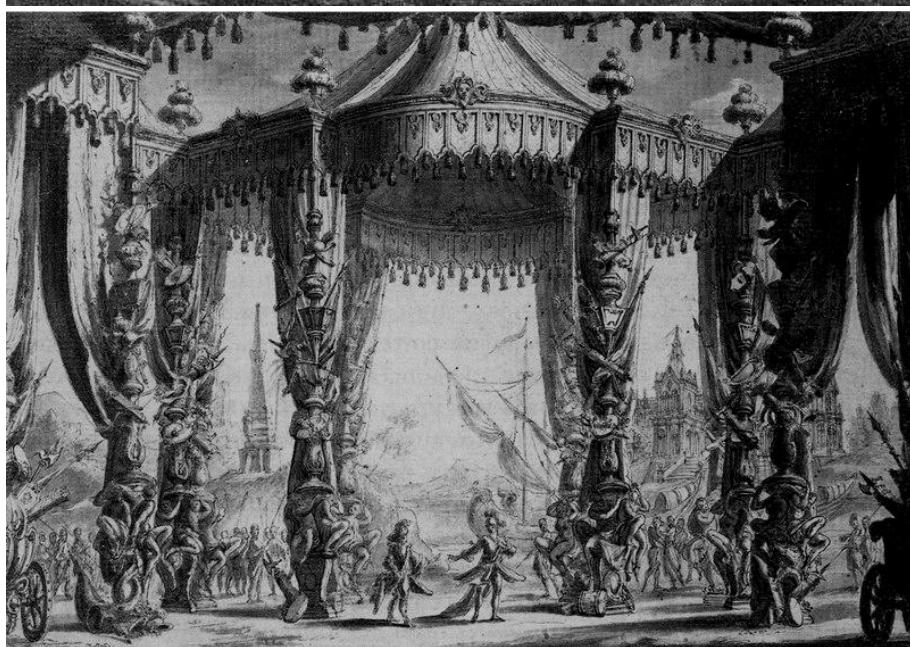


Fig. 214 – Gravura representando a XI cena do I Acto da ópera *Alessandro nell'Indie*, 1755. Gravura a aguaforte, tinta negra sobre papel branco, 226 x 177 mm. Foto BNP.

A riqueza dos interiores e a decoração apresentada em busca de uma espectacularidade vista e vivida nos tempos de um barroco absolutista são notórias, com cornucópias, voltas trabalhadas, recortes volteados (fig. 215), ou a repetição perspéctica dos cenários, não só jogando com a perspectiva *per angolo*, mas também com a aplicação da noção de profundidade na repetição dos diversos bastidores, inteiramente decorados, de quase horror ao vácuo (215, 217, 219).

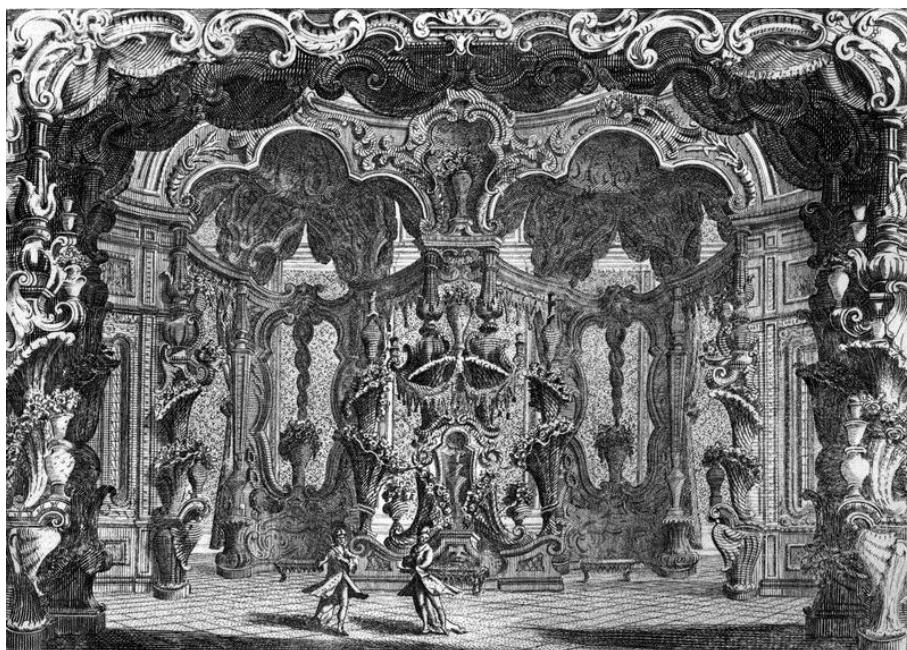


Fig. 215 – Gravura da I Cena do II Acto da ópera *Alessandro nell'Indie*, 1755. Técnica de aguaforte, tinta negra sobre fundo branco, 225 x 171 mm. Foto BNP.



Fig. 216 – Gravura representando a V cena do II Acto da ópera *Alessandro nell'Indie*, 1755. Técnica de aguaforte, tinta preta sobre papel branco, 227 x 178 mm. Foto BNP.



Fig. 217 – Gravura representando a XI cena do II Acto da ópera *Alessandro nell'Indie*, 1755. Técnica de aguaforte, tinta negra sobre papel branco, 225 x 175 mm. Foto BNP.

Embora com uma decoração, ângulo perspéctico e pluralidade de bastidores, não podemos deixar de notar um certo gosto quase neo-gótico na fig. 217, nomeadamente nos arcos apontados que dominam a temática central, num excelente jogo de luz-sombra que faz recordar o interior das catedrais góticas, sendo o único cenário conhecido de Bibiena a utilizar este motivo.

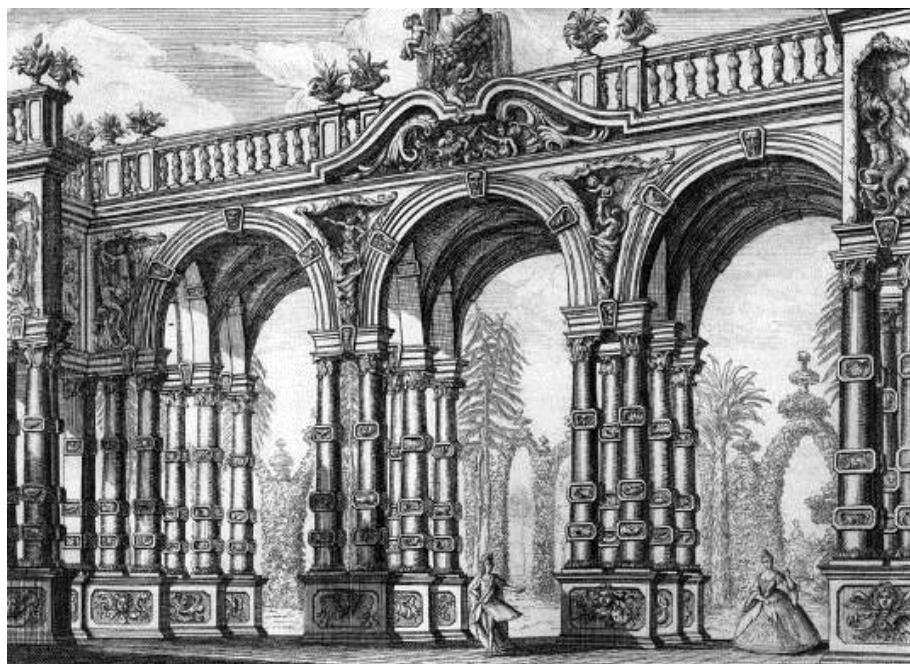


Fig. 218 – Gravura da I Cena do III Acto da ópera *Alessandro nell'Indie*, 1755. Técnica de aguaforte, tinta negra sobre papel branco, 227 x 178 mm. Foto BNP.

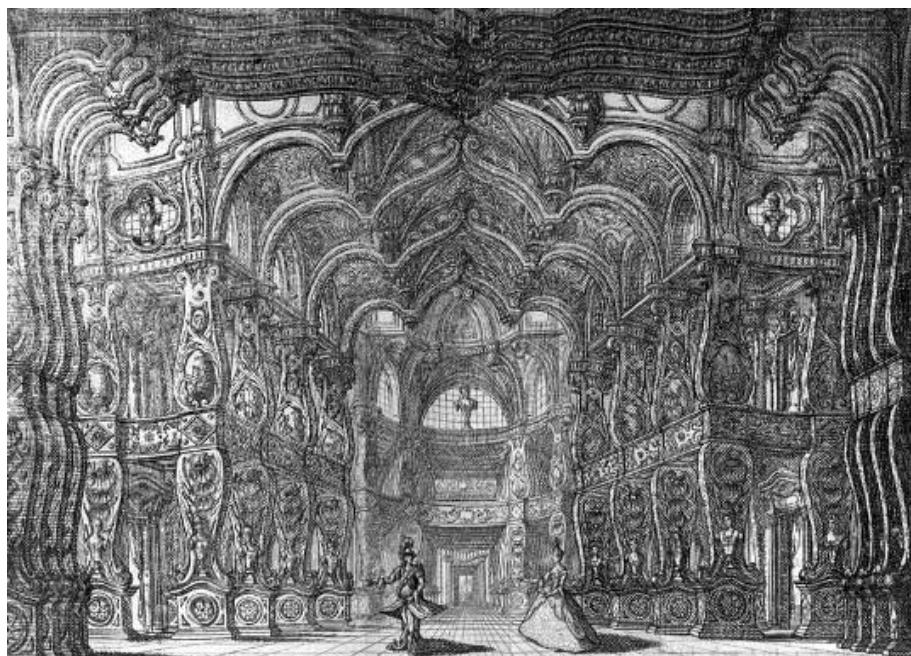


Fig. 219 – Gravura da X cena do III Acto de *Alessandro nell'Indie*, 1755. Técnica de aguaforte, tinta negra sobre papel branco, 227 x 161 mm. Foto BNP.

E finaliza a ópera com a chegada numa nuvem, sob a utilização das máquinas voadoras muito em voga no Barroco e por toda a Europa em apresentações teatrais, onde se destaca a figura da “Glória”, em clara afinidade e alusão à Rainha, cujo aniversário fora o pretexto para a abertura da Ópera do Tejo. Interpretada por Carlos Reina, um dos castrati contratados especialmente para ficarem ao serviço de D. José, esta figura era o corolário e o momento de apoteose triunfal de toda a arquitectura fingida, da música e de todo o espectáculo criado dentro e fora do palco.

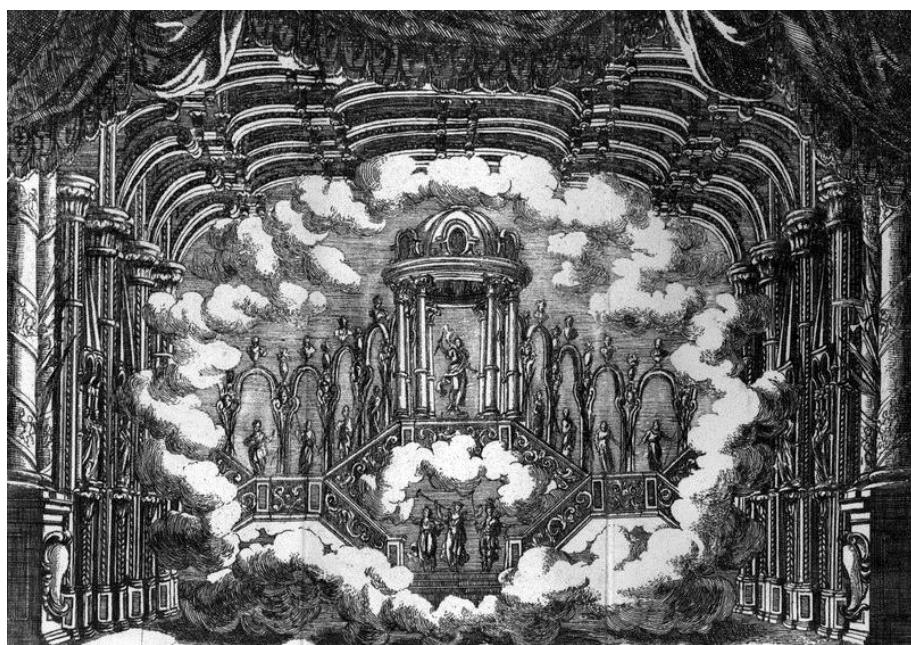


Fig. 220 – Gravura representando a última cena do III Acto da ópera *Alessandro nell'Indie*, 1755. Técnica de aguaforte, tinta negra sobre fundo branco, 225 x 167 mm. Foto BNP.

La Clemenza di Tito

6 de Junho de 1755

Os cenários apresentados na ópera que serviu para celebrar o aniversário do rei D. José demonstram a capacidade imaginativa e a facilidade com que Sicílio Bibiena dominava os vários estilos que estavam a conviver neste período de transição artística.

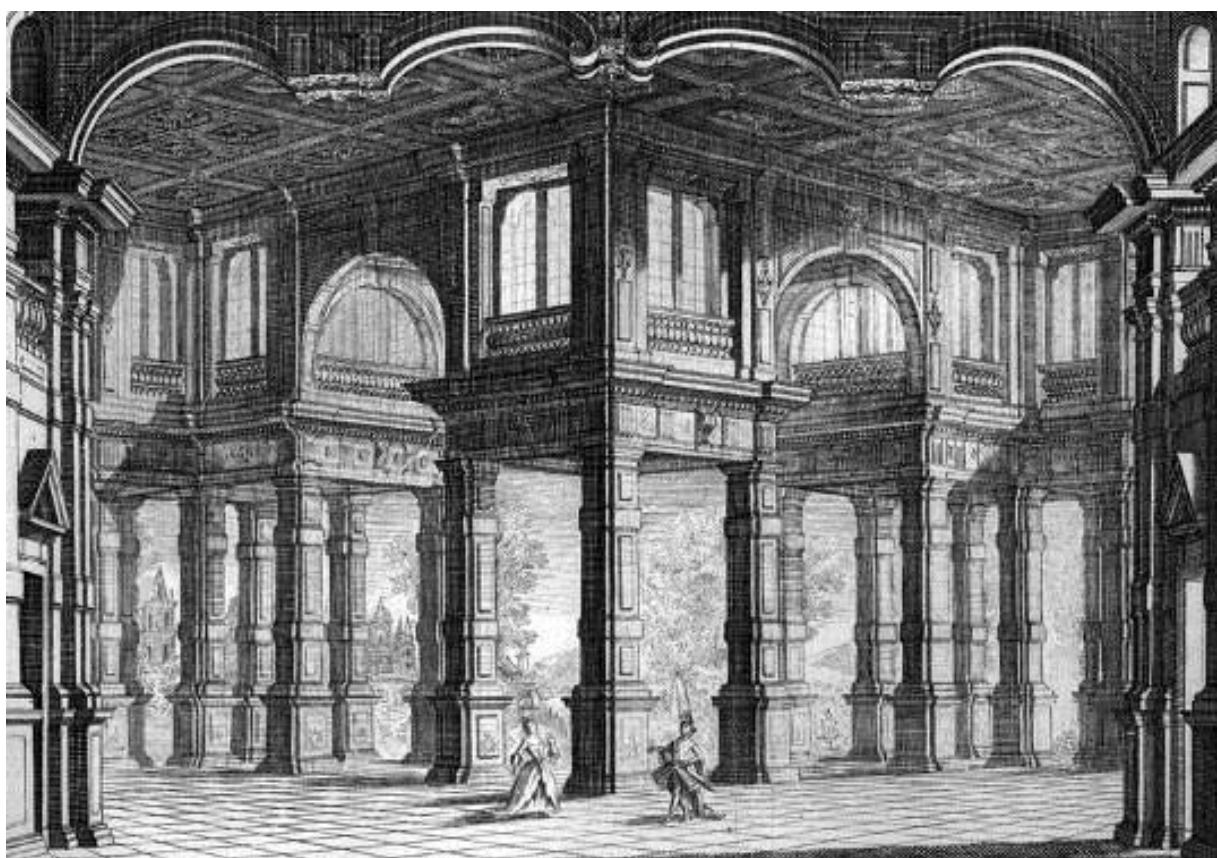


Fig. 221 – Gravura da I cena do I Acto da ópera *La Clemenza de Tito*, 1755. Técnica de aguaforte, tinta negra sobre fundo branco, 226 x 177 mm. Foto BNP.

O tom neoclassizante marcado pelos arcos de volta inteira e pelas arquitecturas clássicas (figs. 221, 222, um pouco na linha do que já tinha realizado em 1753, em Salvaterra de Magos, com a ópera *Didonne Abandonnata*, figs. 209 e 210) contrastam com os próprios enquadramentos emolduráveis desses mesmos cenários (que, num estudo posterior, nos poderá indicar, quiçá, alguma ligação ao próprio proscénio da Ópera do Tejo), como com os mesmos modelos perspéticos e avassaladoramente decorados dos interiores (fig. 225), até um certo ambiente rocaille como é possível ver-se na fig. 226.

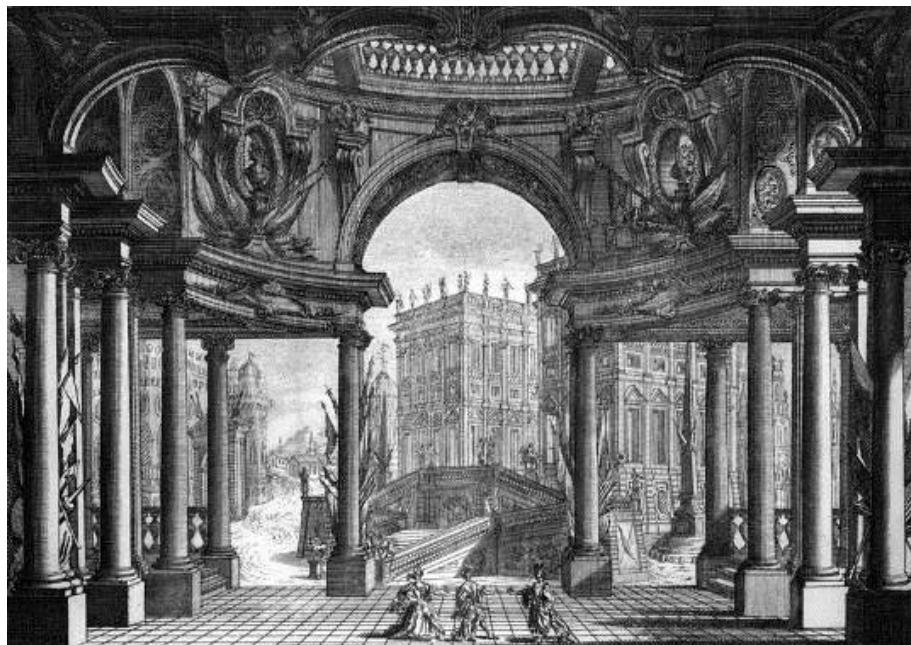


Fig. 222 – Gravura da V cena do I Acto da ópera *La Clemenza de Tito*, 1755. Técnica de aguaforte, tinta negra sobre papel branco, 225 x 176 mm. Foto BNP. Chamamos a atenção para a semelhança decorativa que se poderá encontrar no fondale com o que seria o torreão filipino lisboeta e o que acabou +or se tornar no Palácio da Ajuda, embora este erguido posteriormente à morte de Bibiena.



Fig. 223 – Gravura representando a VIII cena do I Acto da ópera *La Clemenza di Tito*, 1755. Técnica de aguaforte, tinta negra sobre papel branco, 225 x 176 mm. Foto BNP.

Mas a nota marcante é, claramente, a decoração barroca. Poderemos ver, como aliás, já tinha sido apontado pelo Delaforce, um apontamento que lembrava a famosa escadaria que D.

João V mandou construir para a Accademia dell'Arcadia no Gianicolo em Roma, por Canevari, e que tanto sucesso fazia à época⁵⁸⁷.



Fig. 224 – Gravura da I cena do II Acto da ópera *La Clemenza di Tito*, 1755. Técnica de aguaforte, tinta negra sobre papel branco, 225 x 176 mm. Foto BNP.

Este enquadramento não só poderá ter sido uma certa homenagem ao pai, D. João V, como também poderia servir como um espelho, quase que a traçar um paralelo, do beneplácito régio às artes e, neste caso específico, um retratar da autoridade e legitimização na continuidade de acção entre reinados.



Fig. 225 – Gravura da VIII cena do II Acto da ópera *La Clemenza di Tito*, 1755. Técnica de aguaforte, tinta negra sobre papel branco, 225 x 176 mm. Foto BNP.

⁵⁸⁷ DELAFORCE, Angela, op. cit, p. 285; cf. VENUTI, Rudolfo, *Accurata e Succinta Descrizione Topographica ed Istorica di Roma Moderna*, 2 vols. Roma, 1766, vol 2, p. 416, onde se faz um elogio a D. João V.



Fig. 226 – Gravura representando a I cena do III Acto da ópera *La Clemenza di Tito*, 1755. Técnica de aguaforte, tinta negra sobre papel branco, 225 x 176 mm. Foto BNP.

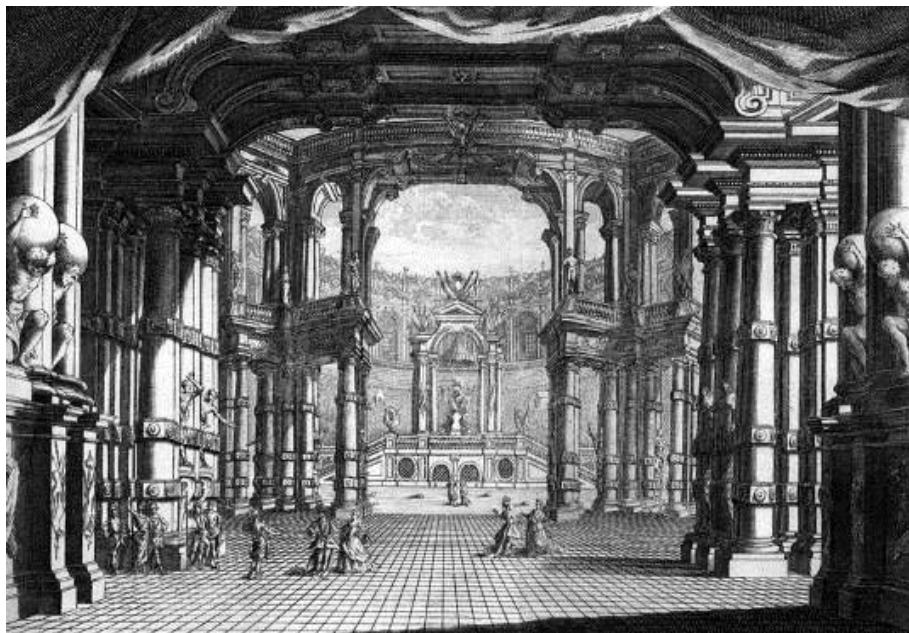


Fig. 227 – Gravura representando a XII cena do III Acto da ópera *La Clemenza di Tito*, 1755. Técnica de aguaforte, tinta negra sobre papel branco, 225 x 176 mm. Foto BNP.

A finalização da ópera não seria como no aniversário da Rainha, numa máquina voadora, mas vinda das profundezas, de uma gruta, onde as Tágides elevam o nome de D. José, encarnado na figura de Tito, e das suas inúmeras qualidades, próprias às de um rei “Iluminado”. Nesta ópera, através de algumas das suas cenografias, vemos perfeitamente a passagem de uma figura modelar próxima do absolutismo barroco (figs. 223 e 227), alusivas a uma obra de D. João V em Roma, a um modelo de despotismo iluminado, na figura do protagonista da ópera, Tito, que é aclamado pelas ninfas do Tejo, em inequívoca evocação a D. José.



Fig. 228 – Gravura representando a última cena do III Acto da ópera *La Clemenza di Tito*, 1755. Técnica de aguaforte, tinta negra sobre papel branco, 225 x 176 mm. Foto BNP. Não podemos deixar de recordar como estava na moda os ambientes de grotto nesta época. Veja-se o caso do Palácio do Marquês de Pombal em Oeiras, ou o caso da cascata de Queluz, só para citar dois exemplos.

Os desenhos das duas óperas atrás mencionadas nunca foram encontrados, tendo apenas chegado até nós alguns estudos, incompletos que, mais uma vez, demonstram uma certa metodologia de trabalho de Bibiena: a realização de apenas metade do cenário, em efeito “espelho”; um risco rápido, mas com apontamentos decorativos muito demarcados (fig. 229); ou, então, uma atenção centrada no acabamento e no pormenor, talvez num desenho já de finalização (fig. 230).

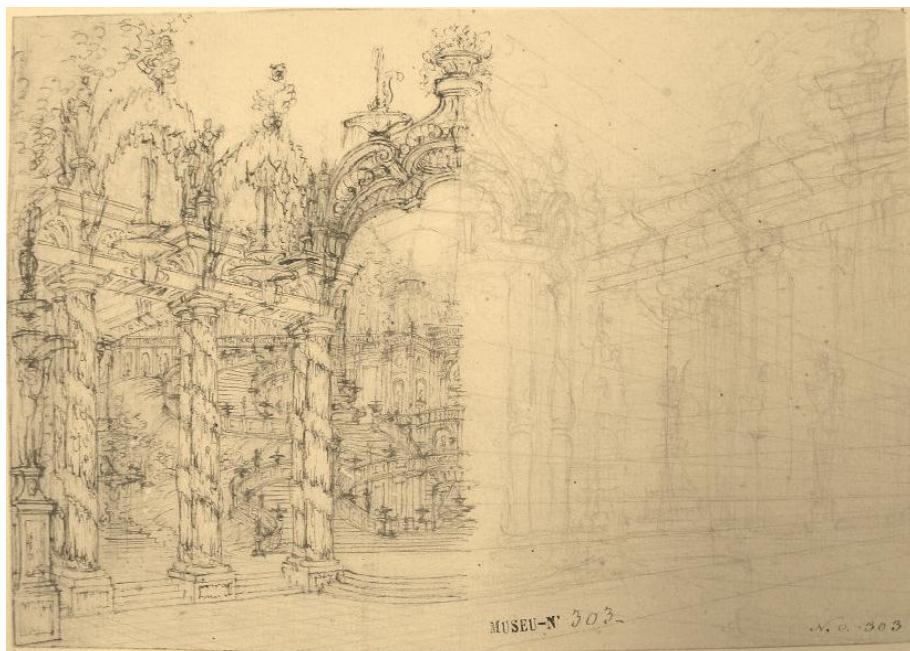


Fig. 229 – Estudo para cenário de *La Clemenza di Tito*, Oitava cena do I Acto. Desenho a lápis, tinta-da-china, bistre, 152 x 217 mm. Autoria: Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena (?). Foto MNAA.

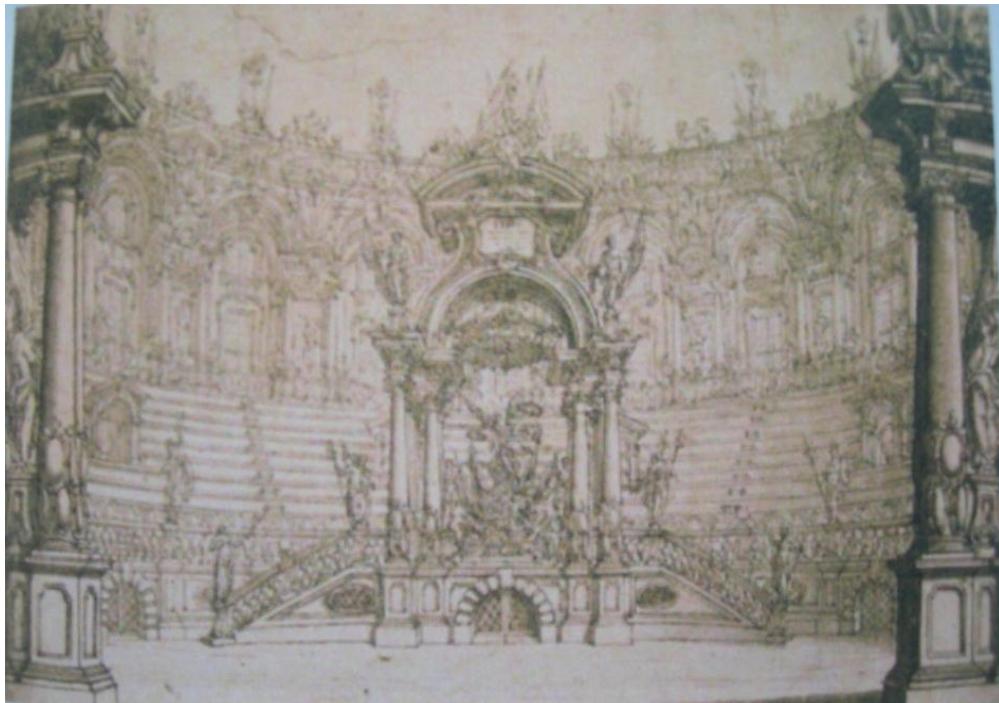


Fig. 230 – Desenho representando um anfiteatro (com semelhanças estilísticas com o 303 D) para a XII cena do III Acto de *La Clemenza di Tito*. Desenho a pena, bistre, lápis, aguada de sépia e cinza, autoria: Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena (?). Foto do autor.

Para além destes trabalhos, de atribuições mais certas, temos outras, passíveis de interrogações, que veremos segundo o critério habitual, ou seja, cronologicamente.

TEATRO DE SALVATERRA

L'Adriano in Siria

Avancemos agora para a ópera *L'Adriano in Siria*⁵⁸⁸, apresentada também em Salvaterra, desta vez pela época do Carnaval em 1754 (Fig. 231).

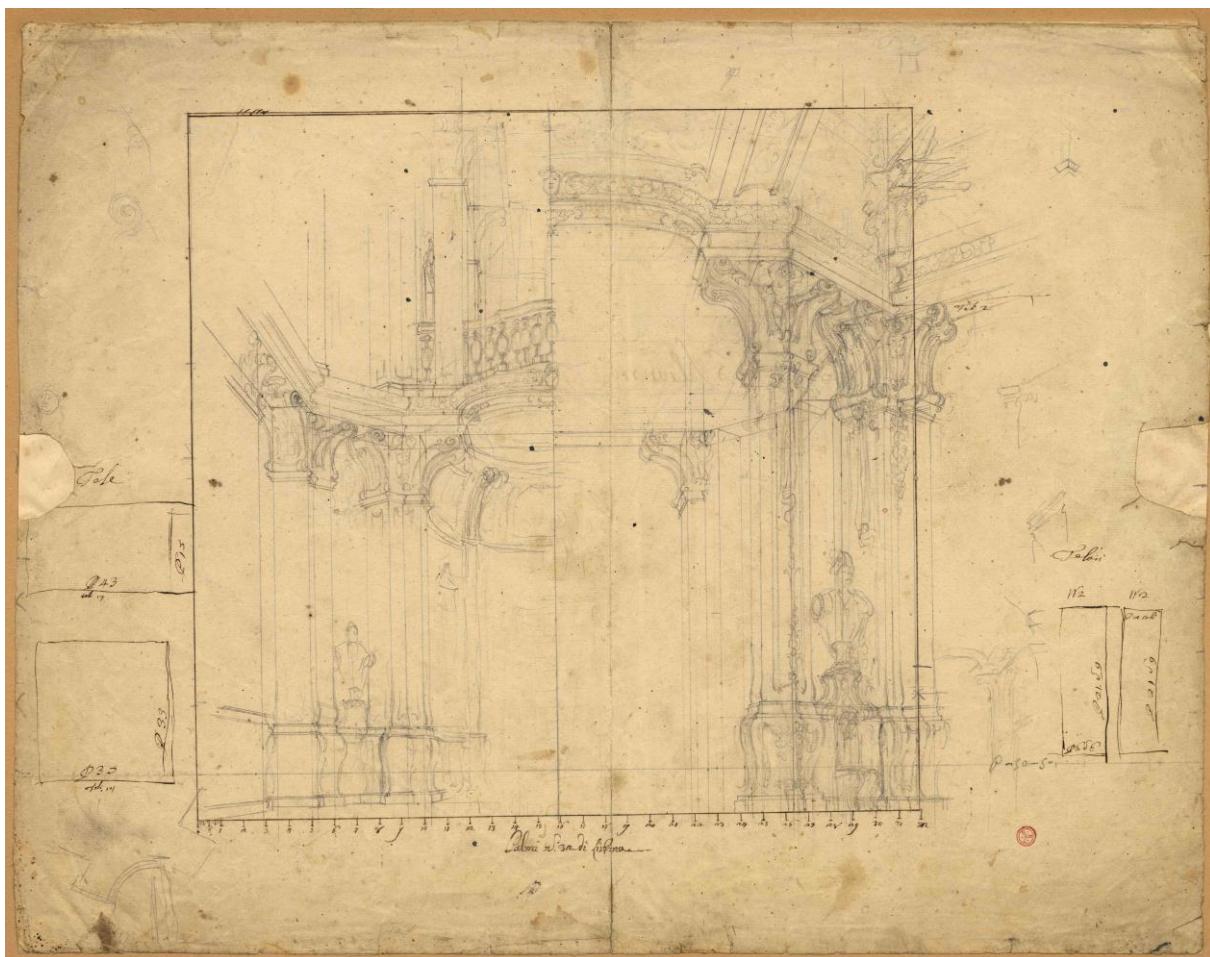


Fig. 231 – *L'Adriano in Siria*, Papel branco, 428 x 550 mm. Autoria de Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena – atribuição feita por J. M. da Silva Correia pela legenda na parte de trás da folha: “L’Adriano Salvaterra”/ na parte da frente: “Palmi nº 32 di Lisbona”⁵⁸⁹. Marca d’água: Na base apresenta a filigrana com o nome do fabricante: “C & I Honig”, tendo como contramarca uma coroa real e por debaixo as iniciais “GR”. Tem ainda uma coroa sobre um escudo com uma flor-de-lis ao centro e uma borla pendurada do escudo. Foto BNP.

⁵⁸⁸ Encontra-se no fundo de Iconografia da BNP, com a cota D. 88. A.

⁵⁸⁹ Tivemos oportunidade de reparar em outras anotações em italiano espalhadas pelo desenho, que permite um olhar curioso sobre as indicações cenográficas para a ópera: do lado esquerdo, esquemas de “telas” (bastidores) cenográficas, com medidas: p. 43 de largura e p. 15 de altura daquilo que parece ser para “teli 17”; para “teli 14”, p. 33 em ambas medidas; note-se, também, um pequeno esquema no canto inferior esquerdo que pode reportar-se a uma planta de disposição cenográfica, com indicações circulares. Do lado direito, a tinta, em esquema rápido, duas telas rectangulares com as indicações “N2 – “due celi” com as medidas: P. 21, 59” e, na largura, P. T. 56”. Ao lado, a lápis, “P. 50-50”. A parte central do desenho recortada por um enquadramento feito a tinta, que estabelece a medição na base e, do lado direito, uma marca na linha vertical, indicando “Teli 2”.

Primeiramente, este desenho teve uma autoria duvidosa, entre Bibiena e Oliveira Bernardes, dúvida essa levantada por Ayres de Carvalho⁵⁹⁰, por não saber a data da apresentação da ópera⁵⁹¹. Podemos afirmar tratar-se de um cenário imaginado por Sicinio, já que a única vez que a ópera *Adriano in Siria* foi apresentada em Salvaterra foi no ano de 1754⁵⁹² e era ele o arquitecto cenógrafo à época⁵⁹³.

Mas os argumentos que, no nosso entender, poderão reforçar esta ideia são: em primeiro lugar, o facto de as legendas e as informações fornecidas no desenho estarem todas em italiano, quando só há notícia que Inácio as apontava em português, salvo quando transcrevia o próprio libreto; em segundo, essas legendas têm uma caligrafia que nos parece semelhante à de outros desenhos de Sicinio de atribuição indiscutível, como os desenhos para o concurso académico (1739), *Pianta di nobile salone*, ou *Spaccati longitudinalle e transversale*, presentes na Academia de Belas Artes, em Bolonha e, por último, estilisticamente ser um desenho enquadrável na linha decorativa que ainda era apreciada nos anos 50 do século XVIII, sabendo-se que Oliveira Bernardes só se torna responsável pelos teatros régios a partir de Outubro de 1760. Aliás, este trabalho nem está enquadrado na composição habitual deste último, mas sim no de Bibiena e sua família.

Este estudo cenográfico contém duas metades diferentes, um tipo de trabalho que vemos amiúde nas composições dos Bibienas – método que usavam quando deixavam à escolha (talvez do director dos teatros régios ou outro superior) sobre qual a solução a adoptar, pela sequência cenográfica de cenários diferentes, mas habitualmente simétricos para a mesma ópera. A ilustrar isto, temos o que o pai de Giovanni Sicinio, Francesco, fez no exemplar que se encontra no MNAA (D. 310 da Colecção do Gabinete de Estampas). Mas todo o traçado arquitectónico do desenho da fig. 231, de linhas mais classicizantes, (mesmo tendo em conta que a profusão decorativa dos capitéis compósitos é quase barroca) está dentro das particularidades do trabalho de Sicinio.

As outras representações conhecidas de *Adriano* tiveram lugar em 1752, no Teatro do Forte, e em 1783, desconhecendo-se para qual teatro. De qualquer forma, esta última já se

⁵⁹⁰ *Catálogo da Colecção de Desenhos*, Presidência do Conselho de Ministros, Secretaria de Estado da Cultura, Direcção-Geral do Património Cultural, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1977, p. 62-63. Pedro Januário atribui este desenho ao *Demetrio* (D. 89 A.), colocando-o como da autoria de Inácio de Oliveira Bernardes. *Op. cit.*, Vol. I, pp. 337, 338, 339.

⁵⁹¹ Mas tendo em conta a lista das representações efectuadas em Salvaterra, posteriormente compilada e que Ayres de Carvalho não poderia ter acesso, como nas obras de Manuel Carlos de Brito, Natália Correia Guedes, só para citar alguns.

⁵⁹² Salvaguardando, no entanto, a possibilidade de a lista das apresentações nos teatros régios não ser completa. Não podemos esquecer os casos em que não foram encontrados libretos, mas só documentos que provam a existência de algumas óperas (o caso, por exemplo, de *La scaltra letterata*, ANTT, Casa Real, Lv. 2995). Quem sabe não poderá haver mais casos em que os registos não chegaram até nós?

⁵⁹³ Essa confirmação foi feita por J. M. da Silva Correia, para a exposição do MNAA e mencionada por no Catálogo *Meravigliose Scene Piacevoli inganni*, em 1992, p. 129.

encontraria em um período mais tardio, não abarcando nem o género de trabalho, muito menos a autoria, pois tanto Ignácio como Giovanni Carlo já estavam falecidos à época, embora Azzolini ainda estivesse activo (até 1786-87) e Manuel Piolti ainda não o tivesse substituído, supomos. Pensamos que estes argumentos ajudam a confirmar tratar-se de um trabalho de Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena.

A nível formal e descritivo, poderemos perceber que o contorno das balaustradas e das volutas são tipicamente bibienescas e que não encontramos semelhanças nos traços dos trabalhos inequívocos de Oliveira Bernardes, o que poderá ajudar a fortalecer o afastamento deste como seu presumível autor.

Saliente-se o pormenor decorativo encontrado nas colunatas duplas, exactamente no vértice de transição, na parte superior dos capitéis, tanto do lado direito como do lado esquerdo, de esboços de pequenos atlantes sustentando as volutas.

Ao cimo, no centro da balaustrada, de notar também o desenho das feições de um anjinho/querubim, semelhante ao desenhado na boca de cena de um teatro de D. José (fig. 235), provavelmente o da Ajuda, o que poderá indicar a mesma mão⁵⁹⁴.

Quanto ao Acto ou a qual cena poderá pertencer, como o desenho está incompleto, não é possível ter a certeza, ficando as indicações possíveis, segundo o libreto⁵⁹⁵.

⁵⁹⁴ Nota curiosa: uma pequena caricatura de um homem com cara redonda, feita a sanguínea, acima da legenda de “Tele”, do lado esquerdo.

⁵⁹⁵ ATTO PRIMO, Scena 4 – Appartamenti destinati ad Emirena, nel Palazzo imperiale, ou a scena XII – Cortili del Palazzo imperiale, com veduta interrotta da una parte del medesimo. Ainda a possibilidade de ser respeitamente ao Segundo Acto, cena I – Galleria negl'appartamenti d'Adriano, correspondente a diversi gabinetti. Ou, apenas, no Terceiro e último Acto, cena I - Sala terrena com sedie.

Julgamos ter conseguido fazer outra atribuição para a mesma ópera, com um desenho, também ele inacabado, do mesmo fundo⁵⁹⁶ (fig. 232).



Fig. 232 – Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena, *Adriano in Siria*, III Acto, Cena VIII, Papel branco, 378 x 542 mm, Tinta-da-china, lápis e aguadas. Marca d’água: Fabricante da Segunda metade do século XVIII, C e I Honig, e IV. Foto BNP.

Este desenho apresenta uma vegetação muito diferente daquela que Oliveira Bernardes costumava fazer. Neste desenho ela é mais exuberante, embora o traço seja mais esquemático, também.

As figuras do lado esquerdo, a sua desenvoltura nas vestes e gestos mostram outro género de mestria. Destaque para a arquitectura do fundo, entre a possibilidade de ser um palácio e um templo. A solução perspéctica de profundidade é bastante acentuada pela fiada de estátuas, sobre uma pequena escadaria lateral, bem como os bastidores do lado direito que, embora incompletos, têm um barco quase terminado a “espreitar” desse lado. Esse barco demonstra grandes similitudes com outros barcos encontrados em desenhos como o D. 309 do MNAA ou o da fig. 234, do mesmo fundo da BNP.

⁵⁹⁶Desenho encontrado na BNP, com a cota D. 98. A.

Ora esta descrição encaixa perfeitamente na informação fornecida pelo libreto, na cena VIII, Acto III, em que se descreve o espaço como sendo um:

Luogo magnifico del Palazzo imperiale. Scale ornate di statue, poer cui si scende alle ripe dell'Oronte. Navi sul fiume. Veduta di campagna e giardini, sull'opposta sponda.

Assim, este cenário parece ser o mesmo de o *Adriano in Siria*. Quanto às apresentações, conforme mencionado anteriormente, as únicas conhecidas em teatros régios foram em Salvaterra, em 1754, e no Teatro do Forte, em 1752, bem como outra apresentação, em 1783, que não se sabe onde teve lugar. Isso faz oscilar a autoria entre Bibiena e Azzolini. Apesar de a arquitectura de fundo ser semelhante à de *Alessandro nell'Indie*, da autoria do primeiro, e as figuras serem semelhantes às dos seus desenhos, não poderemos afirmar com garantias que seja da sua mão. Como não temos dados suficientes para separar um estilo de um do estilo do outro, por insuficiência de dados, não poderemos elucidar de qual das apresentações se trata, embora defendamos uma aproximação a Sicinio.

Passaremos a olhar, agora, para outras atribuições que são feitas a este arquitecto-decorador, mas já não tão assertivas.

TEATRO DO FORTE/ TEATRO DE SALVATERRA

Il Siroe⁵⁹⁷

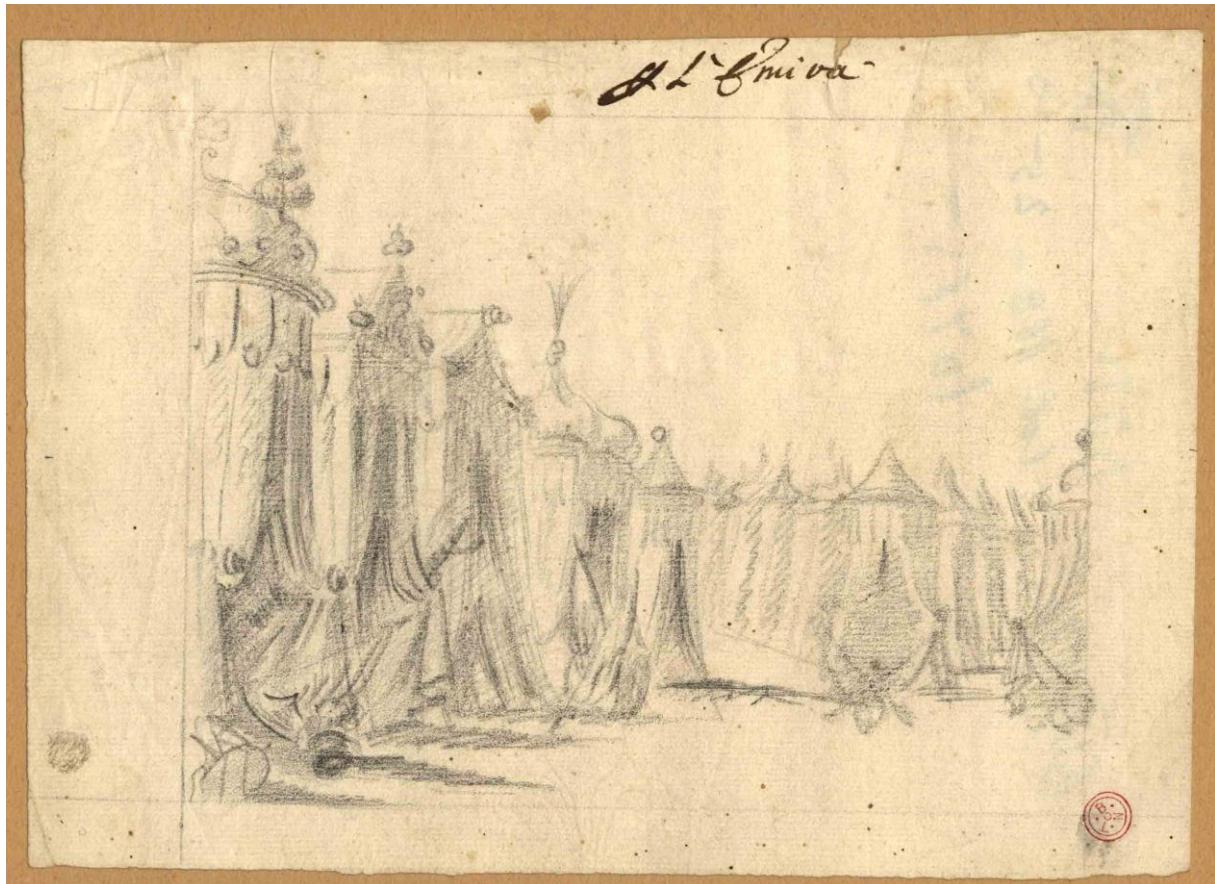


Fig- 233 – Estudo para a ópera *Il Siroe*⁵⁹⁸. Teatro do Forte, 1752/Salvaterra, 1756 (?). Papel branco, 278 x 210 mm. Desenho a lápis. Legenda: “p(er) L’Emira”. Autoria: Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena. Tem como marca d’água: Flor-de-lis com coroa em cima, semelhante a outras filigranas da segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

O historiador Ayres de Carvalho⁵⁹⁹ atribui a este desenho a autoria de Giacomo Azzolini, pois pareceu-lhe que a legenda reportava-se à ópera *Armida*, representada em Salvaterra no ano de 1773. Mas não está escrito “*Armida*”, e seria estranho que o cenógrafo se enganasse no nome da própria ópera para a qual estaria a trabalhar.

Para compreendermos melhor esta legenda, escrita em italiano, pedimos à historiadora de arte Giuseppina Raggi que a visse, que foi por ela imediatamente identificada como sendo “per l’Emira”, com abreviatura do século XVIII na primeira palavra. Acrescentou, ainda, que a caligrafia assemelhava-se muito a de desenhos de Giovanni Carlo Sicinio no MNAA.

⁵⁹⁷ Encontrado no fundo da BNP, com a cota D 183 P.

⁵⁹⁸ Atribuição conjunta feita por Giuseppina Raggi e Aline Gallasch-Hall.

⁵⁹⁹ Catálogo....., p. 70.

A partir do nome da personagem, fomos verificar a devida correspondência operística e deparamo-nos com *Il Siroe*, já que Emira é a princesa india apaixonada pelo herói homônimo da história.

Tendo em conta o registo conhecido das óperas tocadas em Portugal na segunda metade do século XVIII, as únicas apresentações desta ópera foram no tempo em que Bibiena era o responsável pelos teatros régios, logo, seria um desenho da sua autoria. Essas apresentações tiveram lugar em 1752 e em 1756, respectivamente no Teatro do Forte (a sua primeira ópera encenada em Portugal) e em Salvaterra, pouco tempo depois do Terramoto. No entanto, vendo o libreto da ópera, não há nenhuma cena que apresente um acampamento militar, o que deixa em aberto a dita identificação.

Quanto ao desenho propriamente dito, é um estudo para um acampamento militar, que está incompleto e não muito pormenorizado, embora tenha elementos suficientes para mostrar semelhanças com o acampamento militar que vimos da ópera *Alessandro nell'Indie*, apresentada na inauguração do Teatro Real de Lisboa, ou Ópera do Tejo (poderia ser um aproveitamento de um esboço/estudo do acampamento para *Alessandro*?). O formato das tendas, a sua disposição e enfiamento perspéctico, todos os elementos decorativos reportam-nos para esse ambiente. O facto de a composição do desenho estar dividido em 3 partes, estando a primeira na acostumada posição das perspectivas “per angolo”, tipicamente bibienescas, permite-nos deixar em aberto que este desenho será um estudo da autoria de Sicinio Bibiena.

Dada uma certa simplicidade na esquadria deste desenho e uma divisão de cerca de 6 bastidores e um possível “fondale”, arriscamo-nos a indicar este como sendo um estudo para o cenário da primeira versão apresentada em Lisboa (1752), já que o Teatro do Forte não teria tantos bastidores como teria o teatro de Salvaterra, embora salvaguardemos o facto de este ser, obviamente, um estudo.

Demetrio

Para esta ópera, julgamos ter conseguido uma atribuição⁶⁰⁰ em relação à fig. 234.

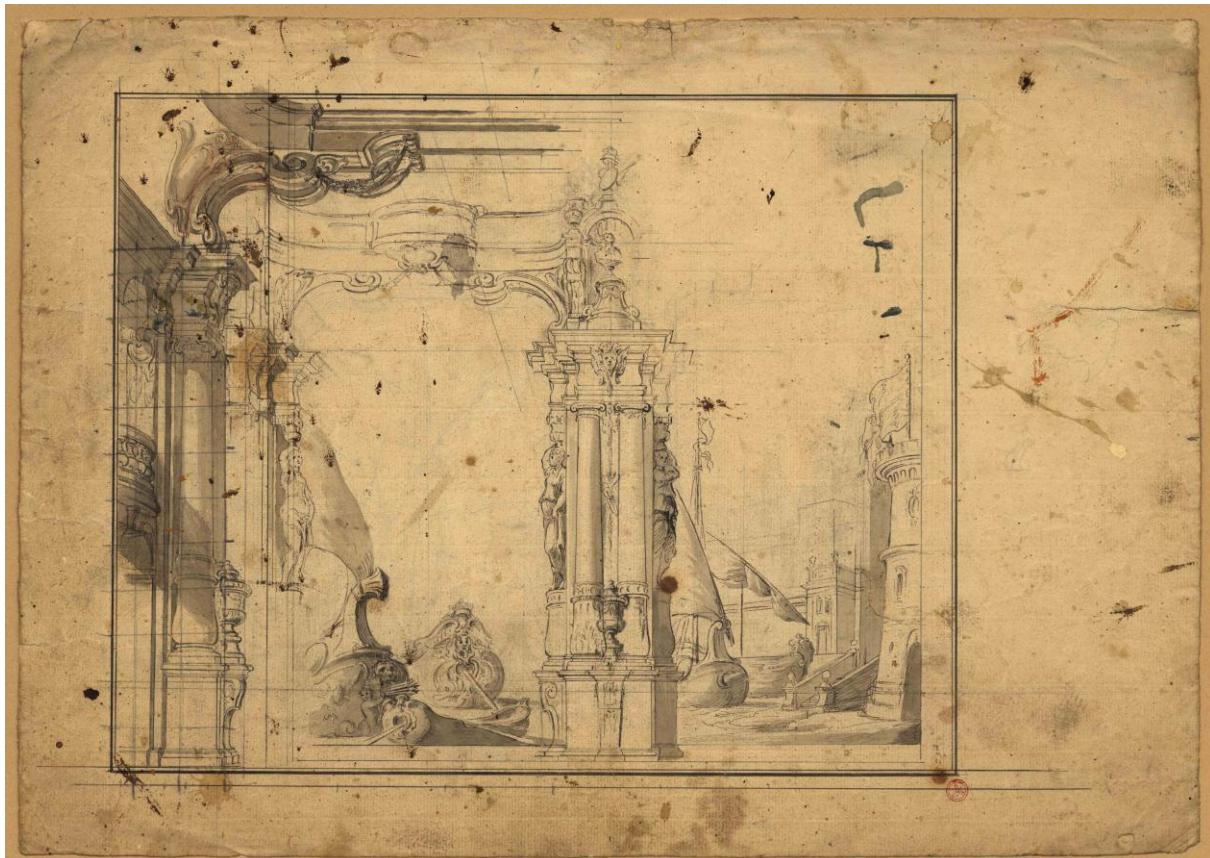


Fig 234 – Estudo⁶⁰¹ cenográfico com porto, navios e arcaria de um palácio. III Acto do *Demetrio*. Teatro do Forte, 1753. Papel branco, 310x480 mm, tinta-da-china, aguadas e lápis. Marca d'água: marca do fabricante “D & C BLAUW”, activo na segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

Pela descrição que encontramos no libreto, este esboço cenográfico parece ilustrar muito bem a situação. Através de um pórtico, aqui sobejamente ornamentado, vê-se o porto marítimo, com os navios prontos para o embarque, com o cais apontado no lado direito, dado pela escadaria para a margem, conforme nos é descrito:

⁶⁰⁰ As dúvidas sobre se a autoria pertence a Giovanni Carlo ou a Ignacio Oliveira Bernardes prendem-se com vários factores: não termos desenhos nem de paisagens marítimas de qualquer um dos dois que possa estabelecer termos de comparação, nem o desenho está acabado, o que remeteremos o descortinar do problema para algum trabalho em História da Arte que queira desenvolver este caminho. Salienta-se que a decoração rocaille do desenho estava em voga tanto na fase final de Bibiena, como no início dos trabalhos de Bernardes.

⁶⁰¹ Encontrado no fundo da BNP, com a cota D 97 A.

ATTO TERZO

Scena I – Portico della Reggia corrispondente alla sponda del mare, con barca, e Marinari pronti per la partenza d'Alceste.

Esta ópera foi apresentada nos teatros régios em 1752 (Teatro do Forte, como Bibiena), em 1753 (em Salvaterra, também com o arquitecto-decorador italiano) e em 1765, com Oliveira Bernardes.

Julgamos que poderá ser de uma das apresentações de Bibiena devido ao tipo de trabalho e acabamento de traço, o detalhe e decoração do pórtico, pese embora a arquitectura fingida que se encontra do lado direito do desenho estar mais próxima do trabalho de Ignácio de Oliveira, tendo também a mesma marca d'água do desenho do Demetrio de 1765 (Fig. 244). Poderá, também, haver a possibilidade de duas mãos neste desenho, pois sabemos que os arquitectos-decoradores “herdavam” os trabalhos dos seus antecessores e reaproveitavam as cenografias antigas.

BOCA DE CENA DE UM TEATRO JOSEFINO⁶⁰² (TEATRO DA AJUDA/TEATRO DE BELÉM?)

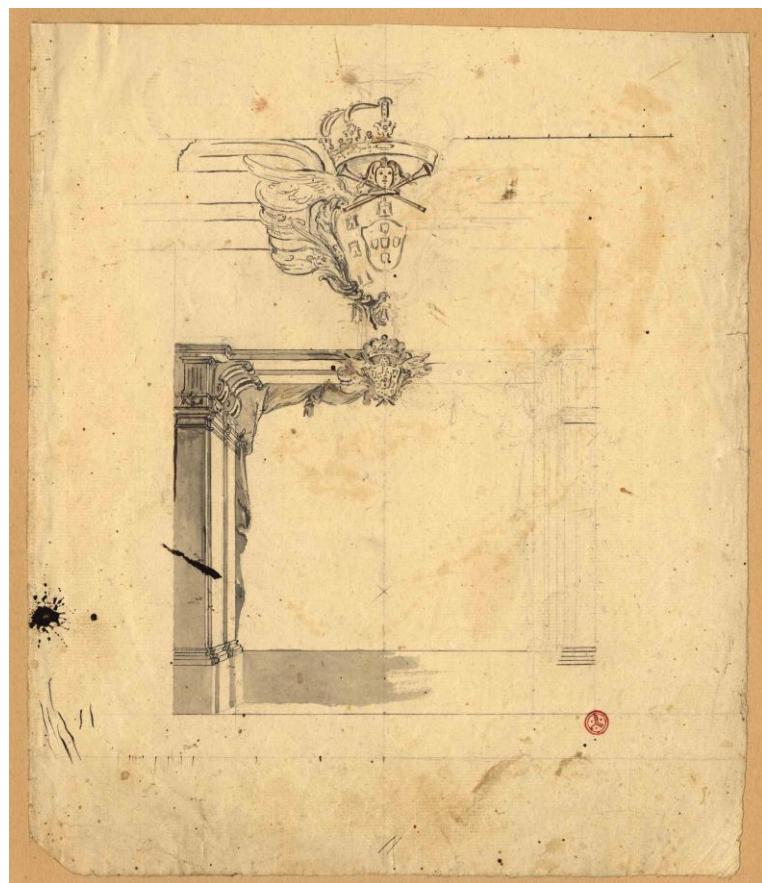


Fig. 235 – Boca de cena de um teatro régio do tempo de D. José (Teatro do Forte/teatro da Ajuda?). Papel branco, 278x321 mm. Desenho a pena e tinta azulada, com aguadas, com marca d'água: “C & I Honing”, por debaixo de uma coroa com escudo (ao centro, uma flor-de-lis), e uma borla pendurada deste. Foto BNP.

⁶⁰² Encontrado no fundo da BNP, com a cota D 111 V.

A autoria que Ayres de Carvalho faz a este desenho é a Oliveira Bernardes⁶⁰³, mas sem certeza.

Apesar de o desenho estar inacabado, ainda em esboço, vemos nitidamente tratar-se de uma boca de cena de um teatro do tempo de D. José, devido à ostentação das suas armas ao centro, motivo esse que é ampliado na parte superior da folha, para ser desenhado em pormenor.

O que nos poderá indicar que seja um desenho feito por Bibiena? Alguns elementos habituais do seu método de trabalho: só estar desenhada uma metade do desenho, com um acabamento considerável, em aguada cinza, enquanto a outra metade está só levemente esboçada; o facto de estar o brasão de armas josefino permite afirmar que será um dos teatros que este rei mandou construir, cujo autor foi o próprio Sicinio. De notar, ainda, uma certa similitude entre o lado inacabado das colunas do desenho da fig. 231, de sua autoria, com os capitéis, também inacabados, deste desenho.

Por outro lado, também poderia ser uma cópia feita por Bernardes como objecto de estudo da boca de cena de um teatro mais de campo (Ajuda, ou Belém), feito por Bibiena, para a elevação do proscénio do teatro de Queluz (também um teatro de foro privado, como o da Ajuda), que era da inteira responsabilidade de Ignácio de Oliveira. A dúvida sobre a autoria mantém-se.

E a qual dos teatros poderia pertencer? Pela simplicidade da boca de cena, sem grandes pormenores decorativos, sóbrios e muito clássicos, atrevemo-nos a avançar com três hipóteses: o teatro do Forte, o de Belém ou o teatro da Ajuda.

No primeiro caso, porque era um teatro improvisado, dentro de um salão (Sala dos Embaixadores) e que, construído de forma rápida, teria mais lógica ser menos trabalhado do que a Ópera do Tejo ou o teatro de Salvaterra, ambos grandes teatros de corte. No segundo caso, e para não ficarmos reduzidos a apenas uma hipótese, lebramo-nos do teatro da Ajuda que, como todos os outros, também era frequentado pela corte, mas que tem uma componente privada mais intensa que os dois anteriormente mencionados, para além de ser muito menor, ou seja, mais simples (já que era para apenas 130 espectadores). Essas circunstâncias justificariam, e muito, a demasiada simplicidade na decoração desse proscénio, mesmo tendo em conta que se trata de um desenho inacabado. A reforçar a ideia de ser o teatro da Ajuda, lembremos o facto de este ter possuído apenas três camarotes: um para a família Real, outro para o Patriarca e o terceiro para, provavelmente, os Meninos da

⁶⁰³ *Op. cit.*, p. 63. Segundo a nossa opinião, há a probabilidade de poder ser de Giovanni Carlo Sicinio Bibiena.

Palhavã⁶⁰⁴, também pertencentes à família real, mas não muito bem relacionados com a rainha-mãe, o que também poderia explicar a sua separação para outro camarote, como nos outros teatros régios. A simplicidade decorativa não se coaduna com o ambiente e a intenção política de grandes teatros de corte, como o de Salvaterra e a Real Caza da Ópera de Lisboa. Seria ainda interessante comparar os elementos arquitectónicos desta boca de cena com os de algumas cenografias para compreender até que ponto poderia haver alguma ligação, a partir, por exemplo, das escadas colocadas nas bases dos desenhos.

Devido à pouca informação relacionada, não só com os teatros em questão, mas também com este desenho em particular, não poderemos tecer mais considerações.

Outro desenho que parece ser mesmo de Giovanni Carlo, é um pequeno esboço que está recortado, mas com uma legenda por trás do desenho com o seu nome. Este desenho pertence ao fundo do MNAA⁶⁰⁵, fig. 236.



Fig. 236 - Esboço Arquitectónico, Papel branco, 143 x 971 mm, desenho à pena, bistre, aguarelado a sépia com uma legenda no verso: “bibiena”. Sem referência a marca de água. Foto do autor.

O desenho apresenta um pórtico de um edifício barroco, com colunas e escadarias que dão acesso a varandins e galerias sustentados por colunata e grande decoração rocaille. Apesar

⁶⁰⁴ E, quando banidos da corte, reservado para os Embaixadores. Veja-se o capítulo sobre o teatro da Ajuda neste trabalho.

⁶⁰⁵ Encontrado no fundo do MNAA, com a cota D 327.

de se tratar de um rascunho fragmentado, é bem visível o domínio da perspectiva *per angolo* e a facilidade na criação de espaços cenográficos complexos. É grande a possibilidade de ser um desenho de Sicinio, devido às semelhanças com outros debuxos da sua autoria, mas não há qualquer indicação quanto à ópera executada.

IGNÁCIO DE OLIVEIRA BERNARDES (1760-1766)⁶⁰⁶

Ignácio de Oliveira, como era conhecido, era filho de um outro artista português, António de Oliveira Bernardes, conhecido pela sua mestria na azulejaria. Seu avô, Manuel Rodrigues, também tinha sido pintor, nascido em Moura. Seu pai, casado com Francisca Xavier, teve vários filhos, a quem ensinou as artes da pintura. Para além de Ignácio, também obtiveram os seus ensinamentos José de Oliveira (mais tarde, Frei José de Santa Maria), Policarpo Bernardes e António de Oliveira que, como ele, entraram na Irmandade de S. Lucas e ocuparam cargos importantes na mesa entre o final do século XVII e primeiro quartel do XVIII.

Ignácio nasceu a 1 de Fevereiro de 1695, entrou a 16 de Janeiro de 1718 para a Irmandade de S. Lucas e, após uma iniciação na arte da pintura adquirida através do pai, foi trabalhar para Mafra. D João V mandou-o para Roma, onde foi aluno de Benedito Lutti e de Paulo Mathei, Director da Academia em Roma. Quando voltou para Lisboa empregou-se como arquitecto-decorador, arquitecto civil e pintor, espalhando obra por várias igrejas da capital, das quais se destaca a de S. Francisco de Paula, onde está sepultada a rainha D. Maria Ana de Áustria e onde se encontra uma das suas obras mais conhecidas, um S. Miguel, no tecto (igreja essa cujas torres foram desenhadas por Azzolini).

Substituiu Bibiena como arquitecto-decorador dos teatros régios, sendo responsável pela construção do Teatro de Queluz e pelas cenografias e direcções teatrais dos restantes teatros régios. Adquiriu, com certeza, alguma prática para tal enquanto foi responsável, antes do Terramoto, do Teatro dos Congregados do Espírito Santo e do teatro da Rua dos Condes. Em 1780 tornou-se, juntamento com outro grande pintor português setecentista, Francisco Vieira, Director da Academia do Nú, em S. José, mal recebida pela Lisboa da época, cujos

⁶⁰⁶ Como não pretendemos fazer um estudo, neste trabalho, sobre as pessoas que colaboraram na construção deste mundo de espectáculo, mas sobre o espectáculo em si, em relação a Oliveira Bernardes apenas, tal como com os outros intervenientes, limitamo-nos a fazer um apontamento biográfico. Para mais informações sobre este pintor e arquitecto, ver a tese de Mestrado de SANTOS, Treresa Sequeira, *A Igreja de São Francisco de Paula – o encomendante, os artistas e a obra*, 3 Vols., Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996.

transeuntes apedrejavam as suas janelas por serem desenhados modelos nus ali, tendo sido forçada a fechar.

A maior parte da sua obra que chegou até nós foi de cariz religioso, salvo os desenhos cenográficos aqui tratados. Como discípulos teve a sua filha, D. Michaela Romaneti (1740-1815) tida como boa miniaturista, o seu outro filho, João Pedro Oliveira (1752-?) e Francisco Xavier, natural de Évora, ainda activo em 1775.

Ignácio faleceu a 18 de Janeiro de 1781. Cirillo descreve a sua arte como sendo de: “hum colorido por extremo vago, e agradável, mas brandinho, e hum modo de desenhar elegante. Servia-se de estampas, segundo o costume do nosso paiz, mas compunha com intelligencia bem a Perspectiva, a Anatomia, Symetria, etc. e outras partes fundamentaes da Arte. (...) Faz menção delle o nosso Lobo da Silva, dizendo que no colorido imitava a Vandeick. Não sabemos se comparou bem.”⁶⁰⁷

TEATRO DE SALVATERRA

L'Amore Artigiano

A primeira cenografia deste arquitecto-decorador e a mais antiga que se lhe conhece foi feita, segundo uma atribuição nossa, para a ópera *L'Amore Artigiano*⁶⁰⁸, tocada no Carnaval no teatro de Salvaterra, em 1762 (Fig. 237).

Está bem explícito pela loja do sapateiro, identificada pelo sapato pendurado à porta, e os demais no interior. Ao seu lado, aberta, a loja do serralheiro, num agrupamento do lado esquerdo do palco. No lado oposto, a loja com aguadas a cinzento, não é evidente, mas poderá ser a da personagem que falta, o escultor.

Ao fundo, a aurora, com o sol nascendo por detrás dos montes e o caminho que faz a ligação, por uma ponte, entre o fundo e a boca de cena – por onde o personagem Giannino chega, tocando e cantando, até Rosina, que está à janela.

As personagens não estão posicionadas no próprio desenho, mas temos as indicações das posições cénicas que ocupariam pelo libreto, como se poderá ler de seguida:

Cena XVII – Piazzeta, come nelle scene antecedenti, colle Bottegie aperte del Fabbro, e del Calzolajo, e di più in mezzo la Bottega aperta di legnajuolo col Banco fuori, e varie tavole,

⁶⁰⁷ MACHADO, Cirillo, *op.cit.*, pp. 77-77.

⁶⁰⁸ BNP, com a cota D. 172 P.

ed instrumenti di cotal'Arte. Fuori della Bottega del Fabbro una picciola incudine, e suori di quelle del Calzolajo una Pietra, su cui tali Artisti sogliono battere il Cuojo; di quà, e di là le case come prima.

A “piazzeta” é descrita na I Cena:

Piazzetta con varie case, e Botteghe ancora chiuse.

*Vedesi appena l'Alba, e a poco a poco si va rischiarando. Rosina apre la finestra, e si fa vedere: poi Angiolina fa co stesso nell'abitazione sua di rimpetto a quelia della Rosina; poi Giannino viene di strada suonando il Chitarrino, e cantando.*⁶⁰⁹

É interessante como toda a descrição se enquadra no espírito do desenho. Levantamos, todavia, um elemento intrigante relacionado com a parte central da cenografia: a fonte com Neptuno e uma igreja, parecem completamente deslocados de todo o conjunto, embora pudessem fazer parte da dita praceta. O que é estranho é não ter a sua menção no libreto. Teria sido um reaproveitamento de um desenho anterior ou uma liberdade criativa do seu autor? De salientar, ainda, a diferença de traço estilístico, tanto na arquitectura da igreja, como na fonte com Neptuno e os delfins, muito diferentes do género desenvolvido pela temática em primeiro plano. Esta divisória muito pronunciada em temáticas do exterior é uma característica bastante evidente do trabalho bernardino, como podemos notar em outros trabalhos (*Vicende dela Sorte*⁶¹⁰, *Il Mercato di Marmantile*⁶¹¹).

Ayres de Carvalho⁶¹² assegura semelhanças pelo “desenho e pela técnica” com aquele que atribuímos a Bibiena, o desenho da fig. 231. Este é um esboço cenográfico, enquanto o da fig. 237 já é bem mais desenvolvido e acabado em pormenores. Além disso, há uma diferença óbvia que não poderá ser descurada e que não permite traçar um paralelo fácil: o desenho da fig. 231 é um desenho de interior, enquanto este é de um exterior. Fica como dado para reflectir numa investigação mais aprofundada, a desenvolver num trabalho de outra natureza.

⁶⁰⁹ *Idem*, p. 3.

⁶¹⁰ Fig. 230, tratada anteriormente.

⁶¹¹ Fig. 29, tratada neste trabalho.

⁶¹² *Op. cit.*, p. 66.

Encontramos semelhanças, sim, com outro desenho, fig. 238. A temática central possui os mesmos motivos e as figuras são tratadas da mesma maneira, sendo nitidamente a mesma mão a realizar ambos os desenhos. Até há um apontamento, na primeira habitação – de porta aberta – do lado esquerdo, de pares de sapatos. Julgamos que este terá sido um primeiro esboço para a mesma ópera. É um caso em estudo, aguardando mais informações futuras, talvez num trabalho desenvolvido em História da Arte, para um maior desenvolvimento.



Fig. 237 – *L'Amore Artigiano*, I Acto, Cena XVII, apresentado em Salvaterra, Carnaval de 1762. Autor: Ignacio de Oliveira Bernardes. Papel branco, 335x244 mm. Técnica de Bistre, tinta-da-china e lápis. Contramarca com letras “GR” na base da coroa real, de um fabricante activo na segunda metade do século XVIII, com a marca “C & I HONIG”, filigrana com escudo e flor-de-lís. Foto BNP.

Mas a outra obra que poderá estar relacionada com a fig. 237, é a Fig. 238⁶¹³, um provável estudo para a mesma ópera⁶¹⁴.

⁶¹³ BNP, com a cota D. 171 P.

⁶¹⁴ Segundo a nossa própria atribuição.

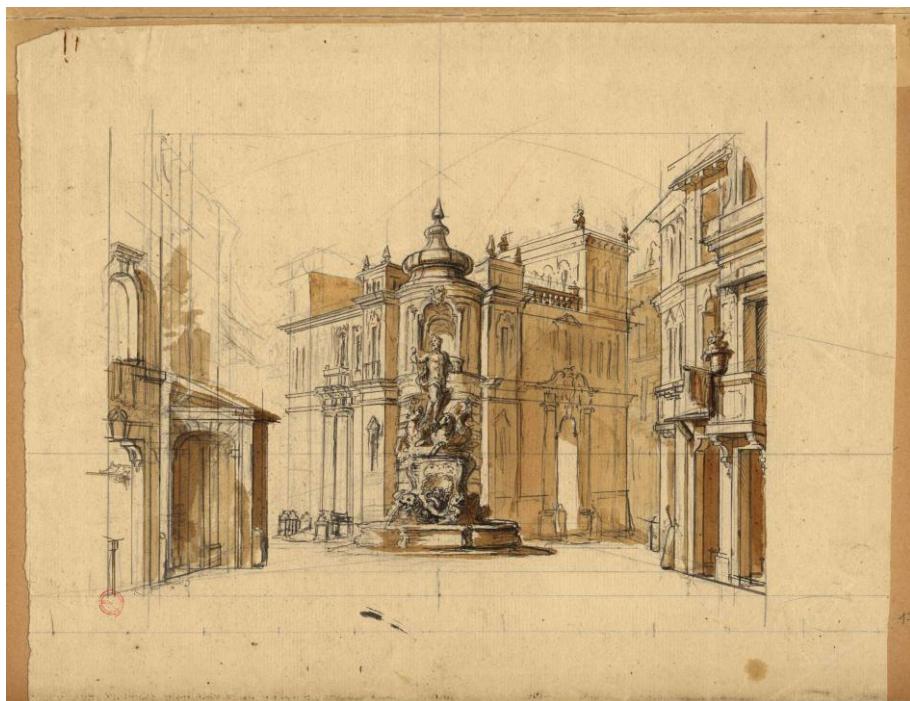


Fig. 238 – Estudo preparatório para “L’Amor Artigiano”. Teatro de Salvaterra no Carnaval de 1762. Dimensões: 245 x 310 mm, feito a lápis, tinta-dá-china, bistre em aguadas. Foto BNP.

A fonte com Neptuno, golfinhos e todo o enquadramento arquitectónico da praça que se nos depara tem semelhanças estreitas com o painel central do desenho da fig. 237, que conseguimos identificar como sendo a cena XVII do I Acto desta ópera. Contudo, devido ao apontamento de uns sapatos na primeira loja da composição à esquerda, parece ser um estudo para essa mesma cena. Isto, principalmente, porque, na descrição do libreto, há referência explícita quanto ao nascer do dia e a um caminho, que será percorrido por uma das personagens, e que neste desenho não se encontram, figurando, todavia, na fig. 237.

Terá sido este desenho um estudo preparatório, ou um trabalho anterior, reutilizado, apenas acrescentando-se os sapatinhos na loja?

Saliente-se que, no fundo, à esquerda, esboçado a lápis, poderia estar apontado o registo de um amanhecer, mas demasiado esquemático para ser totalmente claro.

Dadas as conjecturas, preferimos deixar em aberto esta cenografia para, no futuro, ser trabalhado, caso apareçam novos dados.

No entanto, ainda nos parece que a formulação central do desenho (arquitectura e fonte) seja de uma mão diferente daquela que fez as estruturas arquitectónicas dos lados, em primeiro plano. Estas últimas, muito na linha bernardiana; a zona central, mais próxima da escola de Bibiena (principalmente as figuras da fonte, nomeadamente o lançamento dos panejamentos, o equilíbrio das formas, toda a composição revela uma mestria superior à do enquadramento urbano). Poderia ser um reutilização de cenografias/desenhos deixados pelo mestre, ou um seu colaborador? Não podemos esquecer que esta ópera data de dois anos, apenas, após a morte de Sicinio. O facto de tentarem “encaixar” uma paisagem com um nascer do sol num espaço tão exíguo, como a zona ao fundo, à esquerda, permite-nos aferir a possibilidade de

ser um desenho reaproveitado, mas cedo abandonado, para uma abordagem mais ampla na parte central paisagística, como acabou por acontecer com o desenho da fig. 237.

L'Amor Contadino

É a Ignácio de Oliveira que até hoje foi possível fazer o maior número de atribuições, principalmente no fundo pertencente à Biblioteca Nacional de Portugal. Outro desses desenhos é o da ópera *L'Amore Contadino*. Curiosamente, os restantes que fazem parte da mesma ópera encontram-se no Gabinete de Estampas do MNAA, e juntamo-los aqui pela primeira vez.

Comecemos pelo respeitante à 2ª Cena, do primeiro fundo mencionado⁶¹⁵ (Fig. 239).



Fig. 239 – *L'Amor Contadino II Cena Salvaterra, Carnaval, 1764* Papel branco, 365 x 467 mm. Desenho feito à pena, com aguadas, bistre e tinta-da-china. Legenda: “F” (deverá ser a indicação da ordem correspondente da posição dos cenários, já que os outros são “I” e “E”, e que vemos na localização na figura D. 85 A) - “L’Amor Contadino scena 2ª - atrio villaregio che introduce al rustico Albergo di Timore”. Autoria: Ignacio de Oliveira Bernardes, atribuída por Ayres de Carvalho (p. 64). Será a primeira cena do II Acto, já que, no libreto, está a mesma descrição. Pertenceria ao conjunto de pelo menos mais dois desenhos, agora no MNAA. Foto MNAA.

⁶¹⁵BNP, com a cota D. 90 A.

Este desenho teria outros dois que estariam no seu conjunto, que são da mesma ópera e que se encontram no fundo do MNAA das figs. 240 e 241 (1790 D e 1791 D), o que reforça a ideia de que, em tempos, estes desenhos deveriam estar todos agrupados sob o mesmo arquivo⁶¹⁶ (possivelmente passando de um para outro director artístico dos teatros régios – Bibiena, Bernardes, Azzolini e Piolti). Posteriormente, e em circunstâncias ainda não apuradas (mas que poderão estar relacionadas com a saída da família real para o Brasil e a criação de instituições como a Biblioteca Nacional, a Sociedade de Belas Artes, o Museu Nacional de Arte Antiga e o Teatro Nacional de S. Carlos) esse conjunto foi desmembrado e o espólio terá sido partilhado entre eles.

Aqui vemos a disposição habitual adoptada por Bernardes em colocar, lateralmente, duas composições arquitectónicas – neste caso rústicas – como nos é indicado pelas roldanas do lado direito e roda de carroça encostada à parede, bem como pelo libreto, “numa perspectivação em ângulo”, como afirma Artur Goulart de Melo Borges⁶¹⁷. Do lado direito, numa pequena mansarda, uma janela com um portal de madeira, enquadra uma escada anunciada no piso inferior. À sua esquerda, vemos um amplo portão, também de madeira, ladeado por pilares fortes, encimados por vasos de flores, e que equilibram com o lançamento no lado oposto (esquerdo) de outro portão, envolto em heras encimando, também nele, o pilar pétreo, um vaso com ramagens. Ao centro, em aguada, está desenhada uma paisagem rústica, com uma pequena casa, com quintal e portão. O típico ambiente rural desta ópera é salientado pela arquitectura simples e linear.

Nitidamente, será a mesma mão que desenha as outras duas cenografias que se encontram no espólio do MNAA. Quanto à legenda, a razão por estar em italiano e não em português não tem a ver com o facto de Ignácio saber a língua, mas sim porque é essa a referência que consta no libreto, tendo o cenógrafo-decorador apenas transscrito a parte referente a esta cena.

⁶¹⁶ Segundo a obra de Sousa Bastos (*Dicionario do Theatro Portuguez*, Lisboa, 1908, p. 16), havia um empregado no teatro, denominado *archivista*, que tinha como principal função arrecadar as peças e músicas do repertório. As cenografias terão tido, possivelmente, o mesmo tipo de organização, mas a cargo do arquitecto-decorador. No tempo de Sousa Bastos essa profissão de archivista já não existia, tendo sido substituído o serviço pelo ensaiador, o ponto ou o maestro.

⁶¹⁷ “Inácio de Oliveira Bernardes”, in FARIA, José Carlos; CID, Isabel; GOULART, Arhn (dir.), *Doutor Carlos Goldoni Veneziano, posto em gosto português*, Évora, 1994, p. 25.



Fig. 240 – Cenário para *L'Amor Contadino*, no Carnaval de Salvaterra, 1764. Tem como legenda: *Prima Cena Amor Contadino I.* Desenho a pena e tinta-da-china, 207 x 341 mm. Foto MNAA.

Mais uma atribuição⁶¹⁸ baseada na própria legenda do desenho, que nos permite assegurar ter sido um trabalho da pena de Ignácio de Oliveira, arquitecto-decorador responsável pelos teatros régios entre 1760 e 1766. A descrição do libreto serve na perfeição como descrição do próprio cenário, tipificado pela distribuição própria bernardina, com a vegetação simples e as arquitecturas bem compostas, perspectivadas, mas de tom indiscutivelmente clássico.

Informação fornecida pelo libreto: *Scena I*

(*Temione, Ghita, Lena, Ciapo, e Fignolo, tutti distesi al suolo dormendo appoggiati ai fasci di grano. Villani e Villanelle sparsi per colline.*)

Outro dos cenários para a mesma ópera é a figura que se segue, também do fundo do MNAA⁶¹⁹.

⁶¹⁸ Com a cota 1790 D, do fundo do MNAA.

⁶¹⁹ Com a cota D. 1791.



Fig. 241 – Cenário para o I Acto de *L'Amor Contadino*, para o Carnaval de Salvaterra, 1764. Legenda: “Vista Campagna L’Amor Contadino E 1º Acto”. Desenho feito com aguada de nankin, desenho a lápis, 338 x 418 mm. Foto MNA.

Para este cenário, temos uma descrição pormenorizada a partir do libreto, que aqui transcrevemos:

I cena do I Acto - Vasta Campagna arativa sparsa di vari fasci di grano mie tuto. In lontananza Colline delizionse ingombrate d'arbori, e vignetti.

O traço, o estilo a composição, são todos característicos do trabalho de Ignácio de Oliveira Bernardes, que foi fiel na sua disposição artística às informações conferidas pelo libreto.

L'Arcadia in Brenta

Desta ópera existem alguns cenários, como o exemplo da fig. 242⁶²⁰.

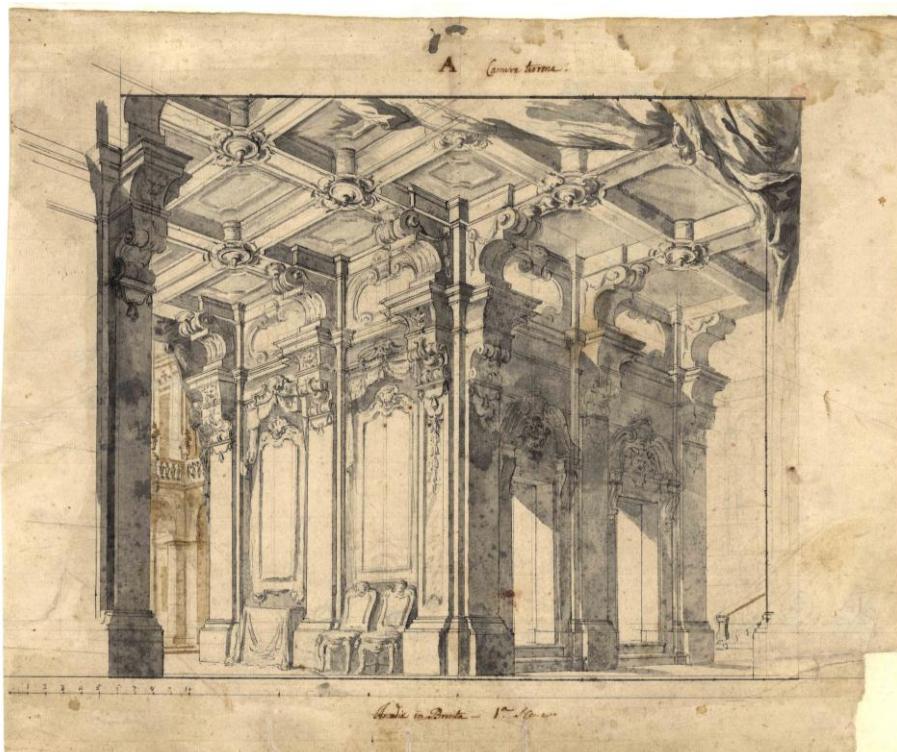


Fig. 242 – Cenário para *L'Arcadia in Brenta*, I Acto, I cena, para o teatro de Salvaterra, Carnaval de 1764. Papel branco, 373 x 451 mm, feito a lápis, aguadas e tinta-dacha. Legenda: “A” “Camera terrena” – “Arcadia in Brenta” – 1ª Scena” (a legenda está em italiano por copiar o que está descrito no libreto). Foto BNP.

Estudo cenográfico do interior de um salão com decorações de sobreportas, quadraturas no tecto em caixotão, varanda com balaustres, escadarias e outros elementos normalmente encontrados nestes ambientes de interiores. O mobiliário presente é próprio da época, de estilo rocaille, acrescentando-se uma credência com espelho e duas cadeiras. A legenda que a acompanha não deixa margem para dúvidas quanto à ópera, o que permite afirmar com segurança que se trata de um trabalho de Ignácio de Oliveira Bernardes. Artur de Melo Borges caracteriza este trabalho como sendo um “cruzamento de perspectivas com os pontos de fuga para além dos enquadramentos laterais e a intersecção ligeiramente deslocada em relação ao eixo central, provocando uma tensão pelas zonas sombreadas”⁶²¹. A mestria de Oliveira Bernardes está bem representada nesta solução, embora não tão decorativa como pelas mãos da família Bibiena, mas com domínio da técnica “per angolo”.

⁶²⁰BNP, com a cota D. 92 P.

⁶²¹Op. cit, p. 26.

Outra das cenografias para esta ópera é a próxima, fig. 243, cujo desenho encontra-se, também, na BNP⁶²².

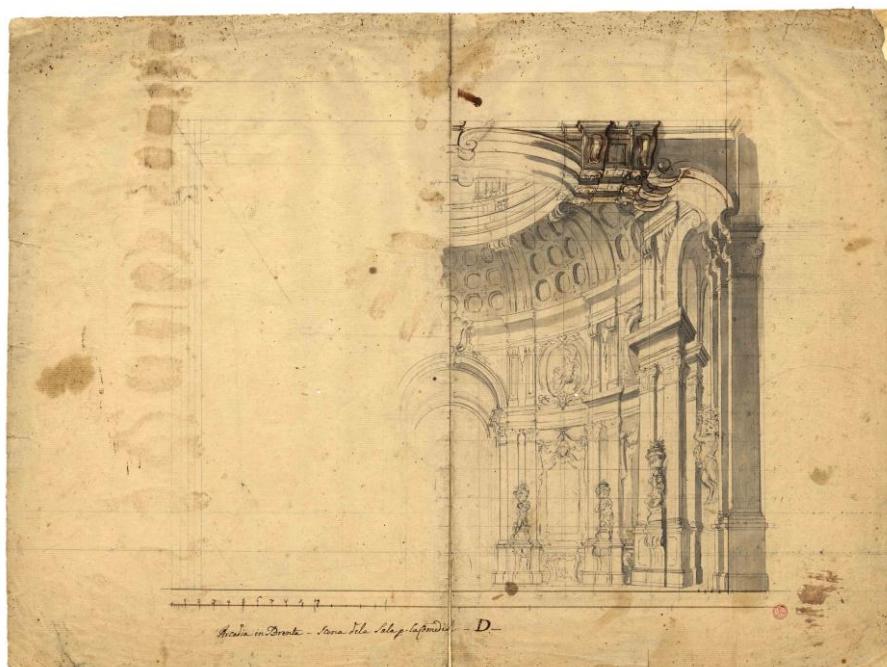


Fig. 243 – Cenário para *L'Arcadia in Brenta*, apresentada no teatro de Salvaterra no Carnaval de 1764. Legenda “L'Arcadia in Brenta – Scena dela sala p” – “La Comedia” – “D”. Papel branco, 405 x 547 mm, feito a lápis, tinta-dá-china e aguadas. A autoria a Ignacio de Oliveira Bernardes foi feita por Ayres de Carvalho, que também

salientou as semelhanças com os desenhos D. 92 A e D. 93 A. Tem como marca d'água: “C & I Honig”, activo durante a segunda metade do século XVIII, com coroa sobre um escudo que ao centro ostenta uma flor-de-lis e de onde pende uma borla. Possui contramarca, constituída por um escudo e por baixo as iniciais “G R”. Foto BNP.

À semelhança do que acontece com o desenho da fig. 242, este desenho foi facilmente identificado pela legenda que está incluída, permitindo-nos perceber o traço do cenógrafo responsável à época, Oliveira Bernardes, o que ajuda também a reconhecer algumas similitudes com outros desenhos que são de sua autoria ou a ele atribuídos. É interessante a forma como trata a estrutura espacial dos interiores, que denotam uma prática próxima ao trabalho desenvolvido pelos italianos da escola de Bibiena, devido ao tipo de decoração, anunciante de um rocaille extremoso, sendo um interior de composição a título espacial e arquitectónico quase bibienescos.

Destaque para as figuras dos centauros, que são semelhantes às da parte central do desenho da fig. 244, do *Demétrio*, e também para o facto de as peças de mobiliário estarem também representadas, o que muitas vezes trazia problemas de escala em comparação com os cantantes ou bailarinos que se apresentassem em palco, tornando-os desproporcionais. Poderá, eventualmente, tratar-se só de uma referência para os adereços.

⁶²²BNP, com a cota D. 91 A.

Demetrio

Outra das óperas cujos cenários tem uma atribuição fidedigna é a de *Demetrio*, tocada no Carnaval de 1765, aqui, como fig. 244⁶²³.

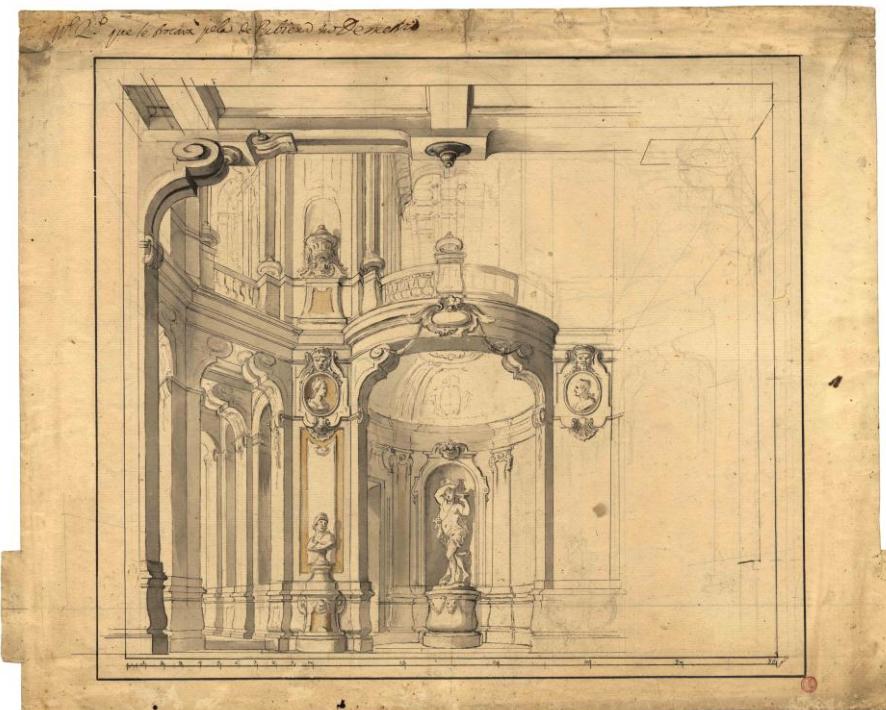


Fig. 244 – Cenário para a ópera *Demetrio*, Primeira Cena, II Acto – Galleria⁶²⁴. Salvaterra, Carnaval de 1765. Papel branco, 490 x 404 mm, feito a lápis, tinta-da-china e aguada a ocre. Tem, como legenda, “Nº 2, em que se trocava pelo de Bibiena no Demetrio”. A marca d’água tem filigrana “D & C Blauw”, activo durante a segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

Apesar da atribuição de Ayres de Carvalho ser interrogativa, concordamos que este trabalho seja da lavra de Oliveira Bernardes, acrescentando ser o correspondente ao cenário da primeira cena do II Acto (daí dizer nº 2 na Legenda), correspondente à indicação do libreto de “Galleria”.

Sicinio Bibiena fez para o teatro de Salvaterra, em 1753, os cenários para o *Demetrio*. Este desenho, concretamente, e como exemplifica a legenda, era para trocar e substituir aquele que fora realizado por Bibiena. Foi feito por Bernardes para a representação de 1765. Se este desenho copia ou se inspira no original de Bibiena, não sabemos, pois não há nenhum exemplo desta cena. Contudo, esta indicação contida na legenda ainda é preciosa por outro motivo: percebemos que os cenários anteriores – ou, pelo menos alguns, como neste caso –

⁶²³ BNP, com a cota D. 89 A.

⁶²⁴ Atribuição do acto e da cena feita por Aline Gallasch-Hall.

eram mantidos, até serem substituídos, ou reutilizados. E, entre as duas representações, falamos de 12 anos de diferença.

Sabemos também que, normalmente em desenhos representando interiores, Ignácio de Oliveira tem tendência para criar ambientes algo bibienescos, embora mais contidos, como parece ser este trabalho.

TEATRO DA AJUDA

Gli Stravaganti

Outro cenário com identificação foi para esta ópera⁶²⁵, aqui apresentado como fig. 245.

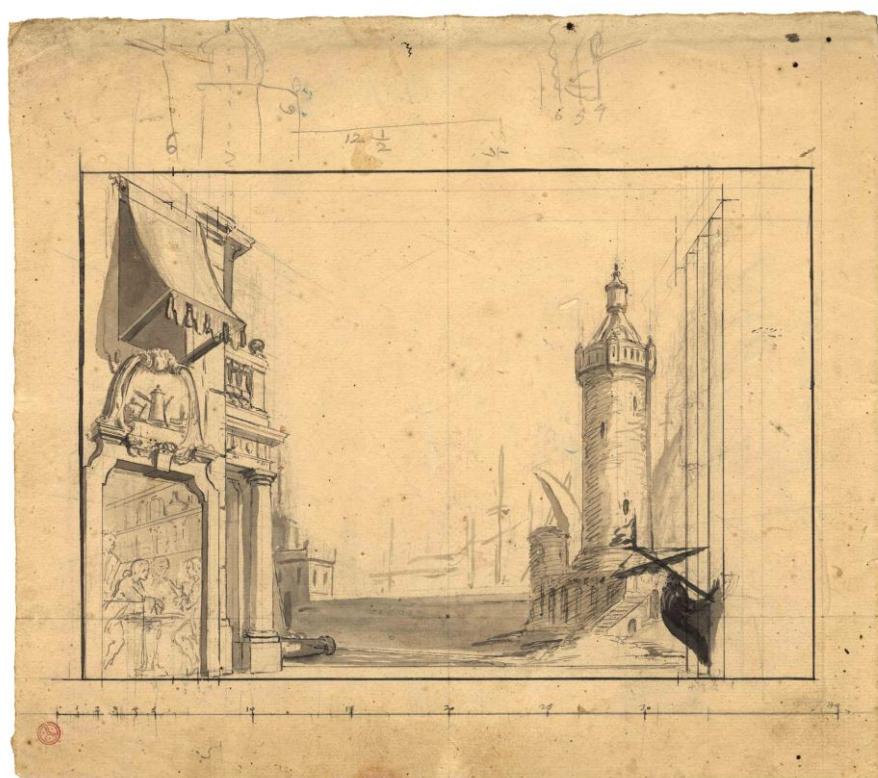


Fig. 245 – Cenário para a ópera *Gli Stravaganti*, apresentado no teatro da Ajuda, dia 6 de Junho de 1765 (Aniversário do rei D. José), respeitante à I Cena do I Acto. Papel branco, 299 x 337 mm. Feito a lápis, tinta-da-china e aguadas. Marca d'água muito cortada. Contém a marca “C & I Honig”, com coroa e um escudo com flor-de-lis ao centro. Activo na segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

⁶²⁵BNP, com a cota D. 118 V.

Tivemos a oportunidade de conseguir identificar a primeira cena do I Acto desta ópera. Segundo o libreto, que se encontra na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, a descrição não podia ser mais coerente com a cena que vemos neste desenho inacabado:

Parte Prima, Scena I: Veduta del porto de Livorno. Da una parte Caffè con abitazioni superiori e dall'altra casa di Lelio.

Mas acrescenta a dada altura: *Mentre suona l'Introduzione, nave che si vede comparire in Porto; Lelio giuocando a Giacchetto con un Cavaliere suo amico; Nenina vecino alla porta del Caffè; Arminda e Asdrubale che soarcano.*

De facto, é exactamente essa a cena que se nos depara neste trabalho, mas que permite perceber, perfeitamente, tratar-se do mesmo tema. Um café, do lado direito, contém uma mesa onde alguns senhores, apenas esboçados, estão à volta, sob o olhar atento da empregada (Nerina); se dúvidas houvesse quanto ao estabelecimento, está bem patente com a tabuleta que mostra uma cafeteira, uma chaleira e uma chávena, dando-nos segurança quanto à natureza do local. Este está à “boca” de um porto; os barcos apontados ao fundo e o farol do lado direito serão disso testemunhas.

E, a simpática particularidade de, saindo do lado direito, como se aparecesse ao som da Abertura da ópera, a proa de um barco.

A autoria também é clara: Ignácio de Oliveira Bernardes tomava conta das cenografias dos teatros régios neste ano de 1765, e fê-lo até Outubro de 1766, quando foi substituído por Giacomo Azzolini⁶²⁶. Apesar de serem mencionados no libreto o maquinista (o habitual Petronio Mazzoni) e o guarda-roupa (Paolo Solenghi), não há qualquer referência ao inventor das cenas. E esta seria mais uma de muitas cenografias por atribuir, se no início deste libreto, ao contrário do costume, não fossem descritos tantos pormenores, ao contrário de outras cenas do mesmo libreto, demasiado lacunares e vagas.

De salientar também que, apesar de se enquadrar numa cenografia de categoria marítima, mantém o mesmo estilo compositivo (divisão da acção em duas metades muito pronunciadas, em bloco, com uma paisagem a uni-las, trabalhada no fundo) típico do trabalho de Ignácio no arranjo de exteriores (saliente-se os modelos dos barcos e do farol). A arquitectura simples, quase num clássico minimal, também acompanha o seu traço, como se poderá ver em outros trabalhos como: *La Vicenze dela sorte, L'Amore Contadino, Il*

⁶²⁶ Como podemos ver pela informação fornecida por Artur de Melo Borges (*Op. cit*, p.13), Ignácio de Oliveira foi nomeado 2º Architecto Pintor com o ordenado de 288\$000rs por ano a 1 de Novembro de 1766, enquanto Azzolini assumira, dois meses antes, as funções de 1º Arquitecto com o rendimento anual de 600\$000 rs.

Mercato di Malmantile (figs. 246, 247, 239 240, 241 e 249a), entre outras cenografias apenas a ele atribuídas.

La Vicenze della Sorte

Os cenários remanescentes para a ópera *La Vicende della Sorte* encontram-se dispersos nos dois fundos, como veremos de seguida.



Fig. 246 – Cenário para *La Vicenze della sorte*, I Acto, I cena, para o Teatro da Ajuda, 6 de Junho de 1766, aniversário de D. José I. Feito a lápis e aguada de cinza, 240 x 240 mm. Tem como legenda: (...)
Bernardes// Parte Prima, Scena I/ p.^a Vicende de la Sorte no Theatro d'Ajuda// 1 Pano do fundo todo novo/ 6 Nuvens transparentes/ 7 Peças praticáveis ou bastidores/ 10 laterais de bosques que já temos.

É o único desenho de cenografia que contém a assinatura de Ignácio de Oliveira Bernardes. Mais uma vez, as legendas nos dão alguma informação sobre o reaproveitamento dos cenários⁶²⁷ (“1 Pano de fundo novo” – ou seja, poderiam aproveitar os panos de fundo; “10 laterais de bosques que já temos” – ou seja, reciclagem de cenas de arvoredo de ópera para ópera), à semelhança do que já tínhamos visto com o desenho da fig. 246. Destaca-se a

⁶²⁷ MNAA, com a cota D. 1788.

forma compositiva habitual dos exteriores de Bernardes, dominando a organização arquitectónica a nível de perspectiva, à semelhança do que vemos em outros desenhos, como nas fig.s 239 e 250. De recordar que existe, ainda no núcleo de Iconografia da BNP, um desenho de cenário para a V cena do II Acto desta ópera⁶²⁸ (fig. 247), com o qual apresenta uma homogeneidade de traço e de estilo significativa, daí a nossa atribuição.



Fig. 247 – Cenário para a ópera *La Vicende della Sorte*, para a Cena V do II Acto, representado no Teatro da Ajuda, 6 de Junho de 1766 (aniversário de D. José I). Legenda: “Parte Seconda – Scena V - 10 Bastidores obrigados – 1 de Agulha – 1 de Fundo – 2 Pessas de Terrassa”. Dimensões: 317 x 419 mm, feito a tinta-da-china e bistre com aguadas. Foto BNP.

Julgamos poder atribuir este desenho a este cenário específico, não só por coincidir com a descrição desta ópera⁶²⁹, mas porque a parte exterior do castelo tem afinidades com o castelo desenhado por Inácio de Oliveira Bernardes para o I Acto da mesma ópera, como já vimos no trabalho a ele atribuído (e assinado) no MNAA (fig. 246).

Aqui está a ponte levadiça, como descreve Ayres de Carvalho, e uma praça que dá acesso ao Castelo. Ora, pela legenda, também podemos perceber a divisória das partes cenográficas, ao que a “Agulha”, parece-nos, será o elemento central – o obelisco que, ao contrário de ser piramidal, como é hábito, é de facto em forma de “agulha”, e a esquadria que destaca, como motivo central, a descrição feita no libreto. A legenda, mais uma vez, esclarece questões cénicas: para além dos 10 bastidores principais, muitas vezes mencionados por Binetti na sua tradução do Tratado de Bibiena sobre a construção cénica⁶³⁰ - e que indicam que o palco da Ajuda era, de facto, pequeno – também acrescenta outros elementos fundamentais. Esses

⁶²⁸ BNP, com a cota D. 116 V.

⁶²⁹ Piazza posteriore del Castello, che introduce al medesimo per una breve salita, con ponte levatore e guardie. Libreto de *La Vicende della Sorte*, II Acto, Cena V.

⁶³⁰ *Tratado de perspectiva..., pp. 77-82.*

elementos serão o obelisco e o pano de fundo, ou “fondale”. Importante, também, a referência às peças de Terrassa, medida utilizada para tirar a distância entre bastidores, como no Tratado supracitado vem explícito.

Acrescente-se que esta deverá ter sido a última prestação de Ignácio de Oliveira Bernardes como Arquitecto-Decorador dos teatros régios, já que a sua substituição foi feita, como já foi aqui mencionado, por Giacomo Azzolini, três meses após a apresentação desta ópera.

Apresentamos agora um desenho⁶³¹ que, a nosso entender, levanta um problema de atribuição; é a fig. 248.

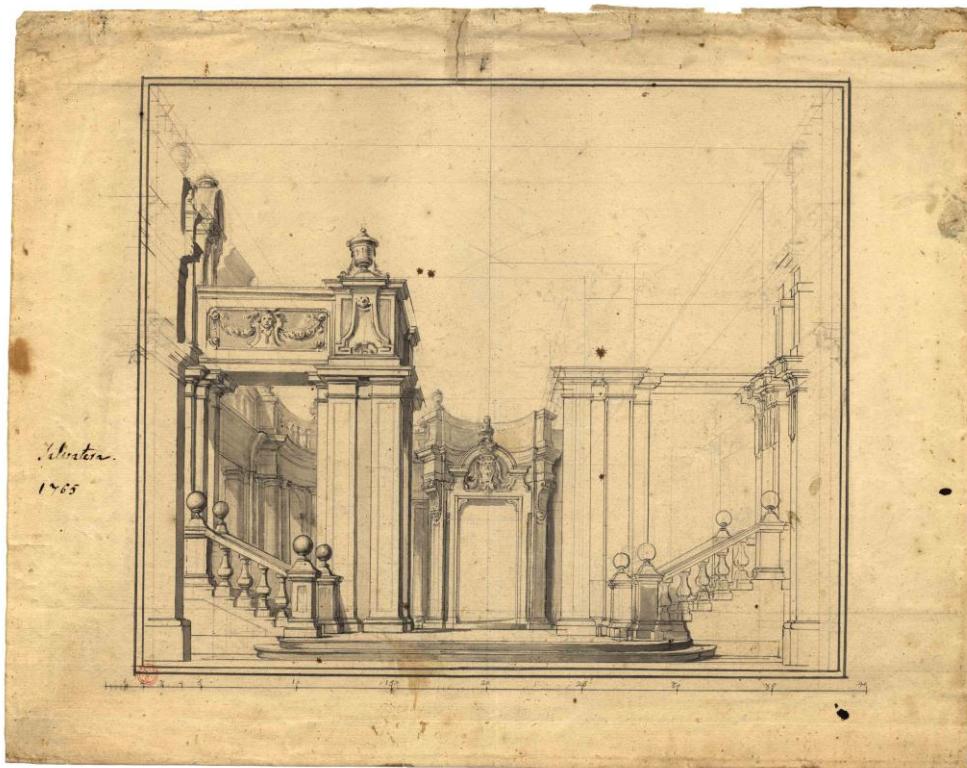


Fig. 248 – Cenário para *Il Mondo della Luna/Demetrio*. Dimensões 418 x 328 mm, com a legenda: “Salvaterra 1765” e com escala: “0-40” (palmos?). Esta poderá ser uma forma de compreender, pelo menos, quanto mediria a boca de cena do teatro de Salvaterra e, a partir da comparação com a planta a este teatro atribuída, tirar algumas conclusões. Foto BNP.

Ayres de Carvalho diz ser este cenário para *Il Mondo della Luna*, pela legenda estar “Salvaterra 1765”, ideia reforçada por Artur de Melo Borges⁶³². Mas Jorge Matta (1994) diz ser para o *Demetrio*, também apresentada em Salvaterra, no Carnaval do mesmo ano. Não adianta, no entanto, a qual cena e acto se refere o desenho.

Nas listagens das óperas realizadas nesse ano em Salvaterra, só estas duas foram mencionadas, de facto.

⁶³¹ BNP, com a cota D. 109 V.

⁶³² *Op. cit.*, p. 27.

Não há qualquer indicação no libreto de *Il Mondo della Luna* que nos possa ter como ilustração este desenho, a não ser que, na zona incompleta, do lado direito, em cima, houvesse alguma ideia de introduzir um telescópio/observatório, o que não nos parece oferecer espaço para tal. Se sim, isso diria respeito ao I Acto, mas então seria um estudo para o desenho já atribuído por Matta, que é a fig. 249.

Quanto as hipóteses para *Demetrio*, a mais provável seria a cena I do II Acto, com apenas a informação “Galleria”, mas, tal como o próprio desenho, é uma informação extremamente vaga.

O desenho da fig. 248, bem como o da fig. 249 poderão ser dois estudos para a mesma ópera, como poderão sugerir as semelhanças arquitectónicas, nomeadamente das esferas das escadarias.

Teatro de Salvaterra

Il Mondo della Luna

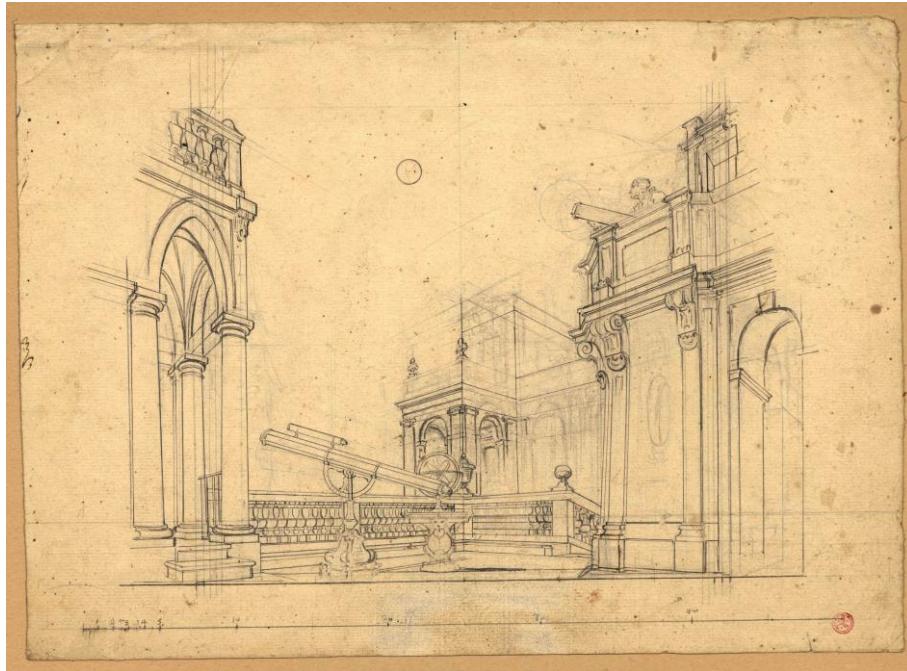


Fig. 249 – Cenário para a ópera *Il Mondo della Luna*, do I Acto, cenas I a IV, no teatro de Salvaterra, pelo Carnaval de 1765. Papel branco, 372 x 270 mm, desenho a lápis. Foto BNP.

Neste desenho⁶³³, podemos perceber um certo ambiente galante oferecido pela balaustrada e arquitectura semelhante à encontrada nos varandins do palácio de Queluz, nomeadamente da arcaria do pavilhão Robillon.

⁶³³ BNP, com a cota D. 117 V

Aqui vemos um suposto astrólogo num varandim em cima, como que admirando o céu, com um telescópio apenas delineado, contudo, a figura central da cenografia é o telescópio propriamente dito.

A atribuição a esta ópera foi feita por Jorge Matta, em 1994, directamente ao gabinete de Iconografia. Grande probabilidade, porque a única outra hipótese é *Il finto Astrologo*, representando em Salvaterra, no Carnaval de 1792 e com cenários de Manuel Piolti, e que não tem correspondência com a descrição do libreto. Quanto ao que encontramos no do *Il Mondo della Luna*, podemos verificar semelhanças:

ATTO PRIMO

Cena I a VI – Notte com Luna, e Ciello stellatto. Terrazzo nel cortille della Casa di Ecclitico, com Torre, e sai Specula da un lato, e dall'altro un gran Cannochiale su due cavalletti, com fanalli che illuminano il Terrazzo.

Il Mercato di Malmantile



Fig. 249 A, Desenho com o título de inventário *Cenário para Il Mercato di Malmantile*, técnica de pena e aguada de nankin com desenho subjacente a lápis, dimensões: 16,8 x 28,2 cm.

As semelhanças com a fig. 291⁶³⁴ são muito grandes neste desenho de Oliveira Bernardes para a ópera *Il Mercato di Malmantile*, nomeadamente nas arquitecturas de pedra, como a torre ao centro, no fundo, como a arquitectura palaciana do lado esquerdo do desenho. A composição dual, típica nos exteriores de Bernardes, +e mantida neste desenho, quebrando, de certa forma, com a pluralidade de pontos de vista e perspectiva *per angolo*, que dominara

⁶³⁴ Secção de Iconografia do MNAA, cota 1786 Des.

o período anterior, sob a responsabilidade de Bibiena. Mais comedido e não tão exuberante, Bernardes retrata o ambiente de mercado modesto, com as suas tendas, armações de madeira, objectos simples e do quotidiano, mas ainda contrastando com a sobriedade das arquitecturas pétreas.

Desenhos sem óperas atribuídas



Fig. 250 - Estudo cenográfico com ponte, castelo e palácio. Papel branco, 378 x 529 mm, feito a aguadas, tinta-dá-china e lápis. Marca d'água: "D & C Blauw", da segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

Ayres de Carvalho salienta a semelhança deste cenário⁶³⁵ com os construídos para *L'Amor Contadino* (figs. 239, 240 e 241) O problema é que este cenário é nitidamente um cenário urbano, enquanto o de *L'Amor Contadino*⁶³⁶ passa-se em cenário rural. As semelhanças estão na disposição espacial e formal, mais do que temática. Além disso, não há na descrição do libreto nenhuma cena que se reporte a este cenário.

Ponte ao centro, obelisco do lado esquerdo, fortaleza ao fundo. Entrada com dois atlantes do lado direito. Lance de escadas do lado esquerdo da porta dos atlantes, dando para uma passagem encimada por um busto feminino. Depois da ponte, do lado direito, aparece um edifício que será um templo com arcaria e seis estátuas como remate.

Os apontamentos de natureza, como árvores e arbustos, fazem lembrar, sim, os ambientes de *L'Amor Contadino*, tratando-se, muito provavelmente, da mesma mão, ou seja, de Oliveira Bernardes.

⁶³⁵ BNP, com a cota D. 96 A.

⁶³⁶ BORGES, Artur Goulart de Melo, (*op. cit.*, p. 25) afirma ser de *L'Amor Contadino* baseado na atribuição feita por Ayres de Carvalho.

Semelhanças estilísticas, quanto a nós, com as figs 233 e 234.

Outro desenho, mas desta vez com elementos decorativos de outro género, é o da figura seguinte.

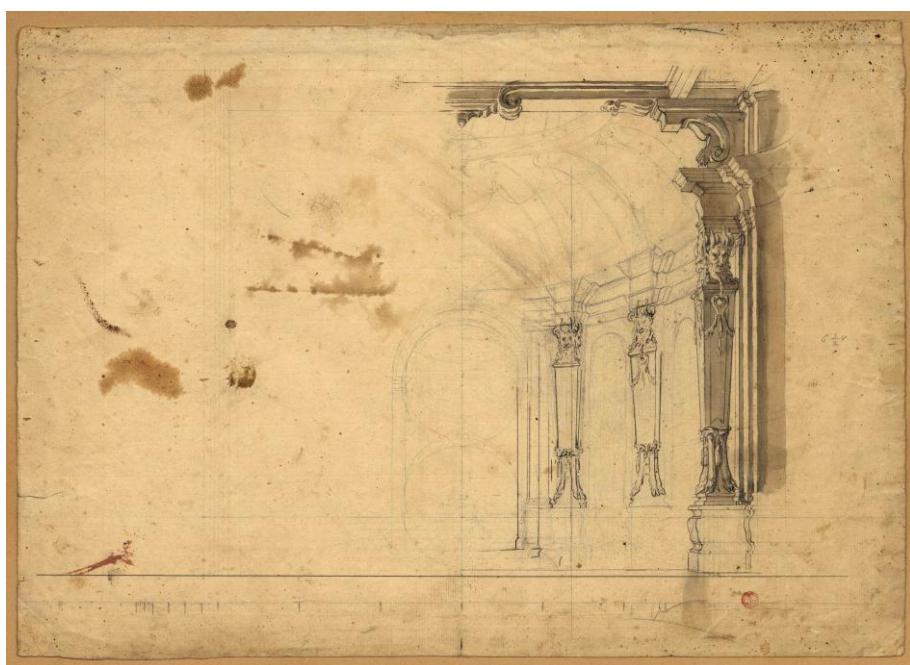


Fig. 251 – Estudo cenográfico de uma sala com faunos. Papel branco, 340 x 478 mm, feito a lápis, tinta-dacha e aguadas. Marca d'água – Coroa com um escudo tendo ao centro uma flor-de-lis, dependurado o número 4 e as letras "W R", activo durante a segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

Ayres de Carvalho⁶³⁷ nota a verosimilhança deste desenho⁶³⁸ com os realizados para a ópera *Arcadia in Brenta*, da autoria de Oliveira Bernardes (fig. 242).

Apesar de o traço e a disposição compositiva do desenho denotarem afinidades, não poderemos, no entanto, reconhecer pertencerem à mesma ópera, pois não há indicação alguma no libreto, ou no desenho, que permita essa aferição.

A decoração interessante de faunos a fazerem de pilastras poderá ser indicativa de uma ópera cuja temática envolva este elemento. Mas a única referência que encontramos a uma certa estética báquica, que poderia envolver faunos ou o imaginário de Pã, com estátuas de sátiros, foi a ópera apresentada em 1785 para o casamento duplo da troca das Infantas (D. Carlota Joaquina e D. Marianna Victória), *Nettuno ed Egle*, embora as referências no libreto não sejam explícitas suficientes para estabelecer uma correspondência total.

⁶³⁷ *Op. cit.*, p. 63.

⁶³⁸ BNP, com a cota D. 100 A.

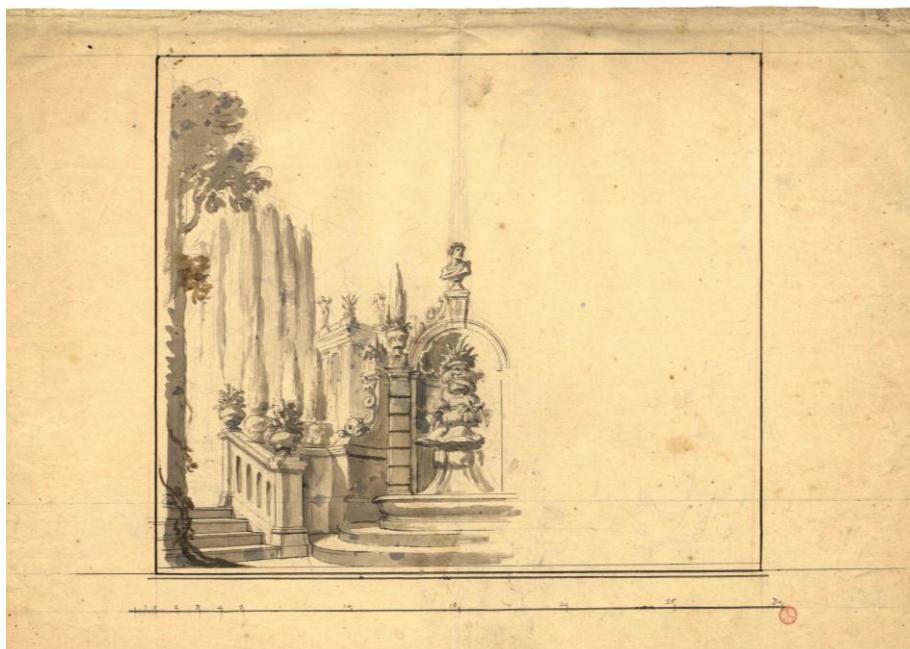


Fig. 252 – Estudo cenográfico de uma fonte num jardim. Papel branco, 345 x 482 mm, feito a lápis, tinta-dacha e aguadas. Marca d'água – “C & I Honig”, com contramarca “V”, activo na segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

Este desenho⁶³⁹, como tema no eixo central, tem uma fonte com dois golfinhos que joram água para duas taças em forma de concha, semelhantes aos desenhos das figs. 254, 265, 274, 275 e 276.

Encimando o nicho onde a pequena fonte se enquadrava, aparece um busto masculino, tendo sido preferido um obelisco em agulha, ainda alinhavado a lápis.

Estando o desenho incompleto do lado direito, o lado esquerdo é o que nos fornece maior informação, que partimos do pressuposto houvesse simetria do outro lado.

Um lance de escadas com quatro degraus dá acesso a um piso superior que, pelo ambiente, é a parte superior do jardim. Por detrás da fonte permanece um edifício com remate de pequenas estatuetas, alinhavado a lápis, semelhante a um pavilhão de exteriores ajardinados. As árvores mais presentes são ciprestes, mas para enquadrar a cena, do lado esquerdo, encontra-se um tronco fino e liso, com uma hera enroscada, que numa visão menos atenta assemelhar-se-ia a um pilar.

Não há quaisquer dados sobre a autoria – que parece, pelas similitudes, da mão de Ignácio de Oliveira – ou, sequer, a que ópera corresponde.

⁶³⁹ BNP, com a cota D. 101 A.

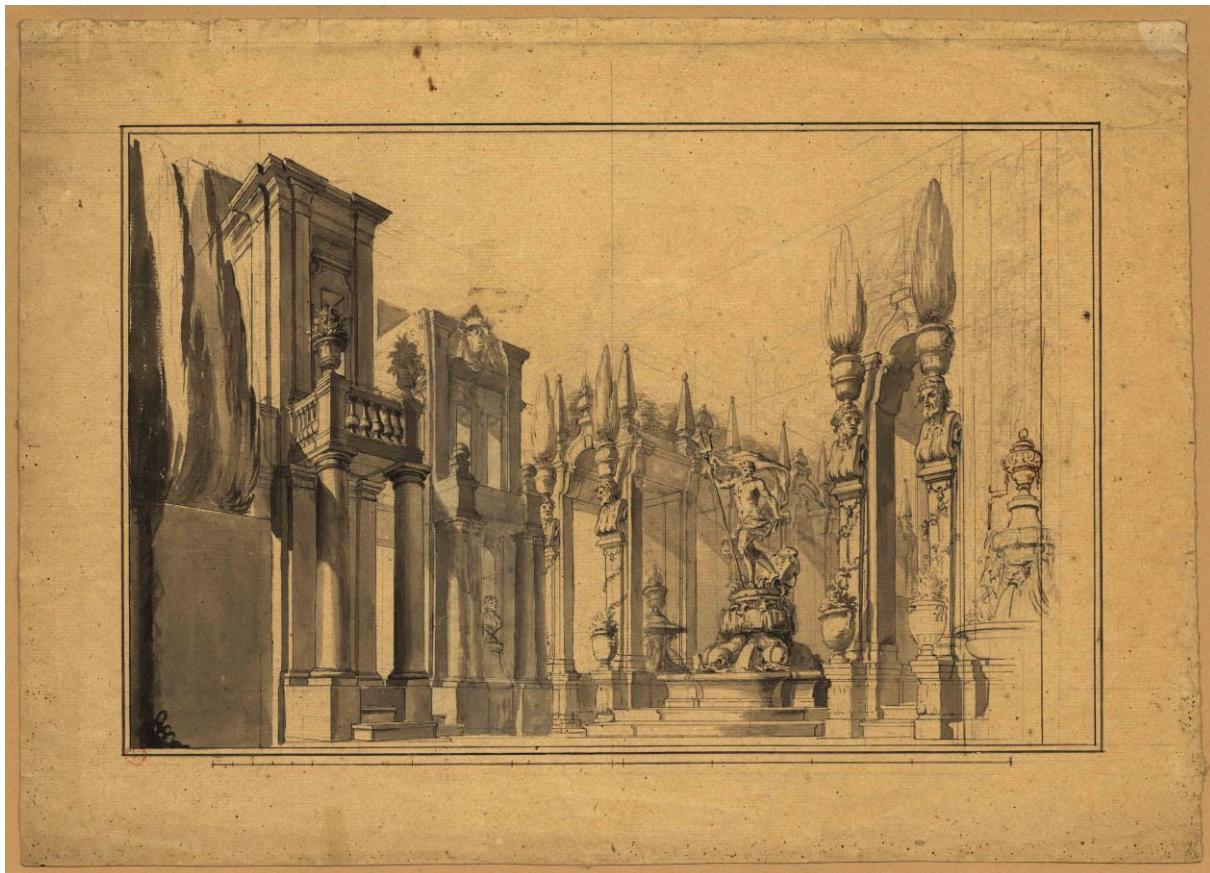


Fig. 253 – Estudo de jardim com Neptuno. Dimensões: 347 x 489 mm, feito a lápis, tinta-da-china e aguadas. Marca d'água – Escudo com as letras “X X” ao centro e uma ornamentação na parte superior, com as iniciais “D & C B” (o fabricante “D & C Blauw”). Foto BNP.

Vemos neste desenho⁶⁴⁰ um jardim exterior de um palácio (a segunda composição arquitectónica, do lado esquerdo, tem sobre o varandim um brasão de armas com coroa de conde) e uma fonte com o deus Neptuno, impunhando um tridente, que lança o olhar para o lado esquerdo.

A perspectiva continua através de um conjunto de arcadas clássicas, interrompidas por vasos de plantas ou bustos, e rematada por vários obeliscos de forma piramidal.

Do lado direito, em primeiro plano, junto à fonte, uma passagem por um arco, demarcado por metas encimadas por dois bustos masculinos, um de cada lado, e a sua base em forma de voluta. Encimando estes, vasos com ciprestes pequenos.

Mais à direita, inacabada, uma fonte arredondada, de onde jorra água através de uma pequena carranca de um fauno, encimada por um vaso trabalhado.

Ao fundo, por detrás de toda a composição arquitectónica, vêm-se ciprestes.

⁶⁴⁰ BNP, com a cota D. 102 A.

Toda a composição, recheada de pormenores, demonstra uma grande qualidade de trabalho. Por exemplo, a composição arquitectónica no lado esquerdo, em segundo plano, foi desenhada à parte e colada.

Pelo trabalho de composição dos edifícios e pelo traço, parece ser obra de Oliveira Bernardes.

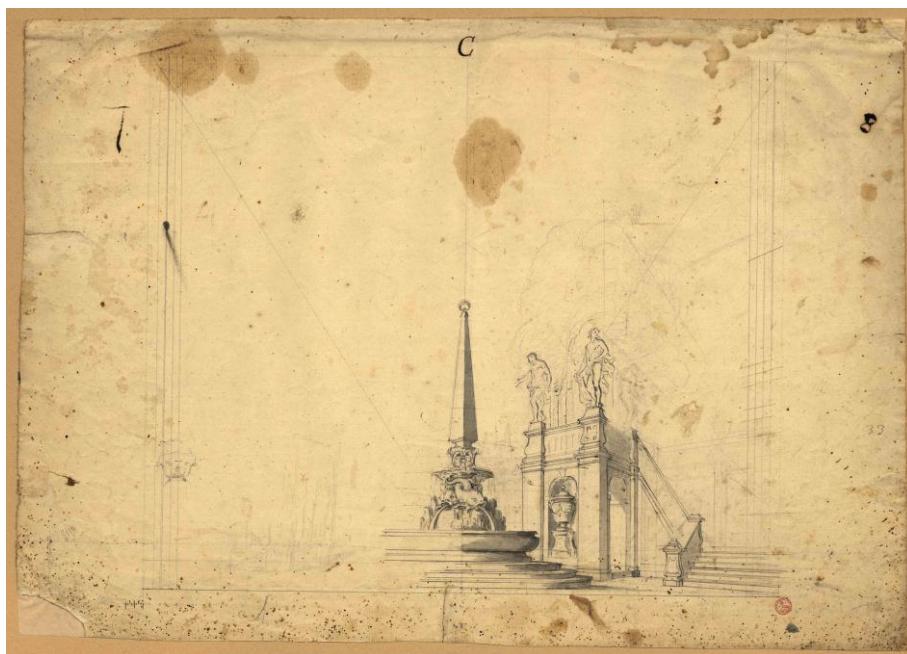


Fig. 254 - Estudo de fonte com escadaria. Dimensões 342 x 478 mm, feito a lápis, tinta-da-china e aguadas, contendo uma legenda, ao centro, em cima: "C", provavelmente será uma indicação para a posição do bastidor onde ficaria em palco. Foto BNP.

Este estudo⁶⁴¹ cenográfico incompleto mostra uma fonte circular com um obelisco piramidal como motivo central.

Tem uma carranca na base, de onde lança água da boca para uma taça em forma de concha, suportada por caudas de golfinhos entrelaçadas, enquanto estes lançam água para uma fonte circular.

Do lado direito da composição, uma escadaria em dois lances dá acesso à parte superior de uma varanda, decorada nas suas esquinas por estátuas (deuses?) com panejamentos esvoaçantes. Por baixo, um vaso grande debaixo de uma arcada.

No piso superior, a lápis, está delineado um jardim.

Contudo, os dados não são suficientes para saber-se qual a ópera a que corresponde esta cenografia.

⁶⁴¹ BNP, com a cota D. 103 A.

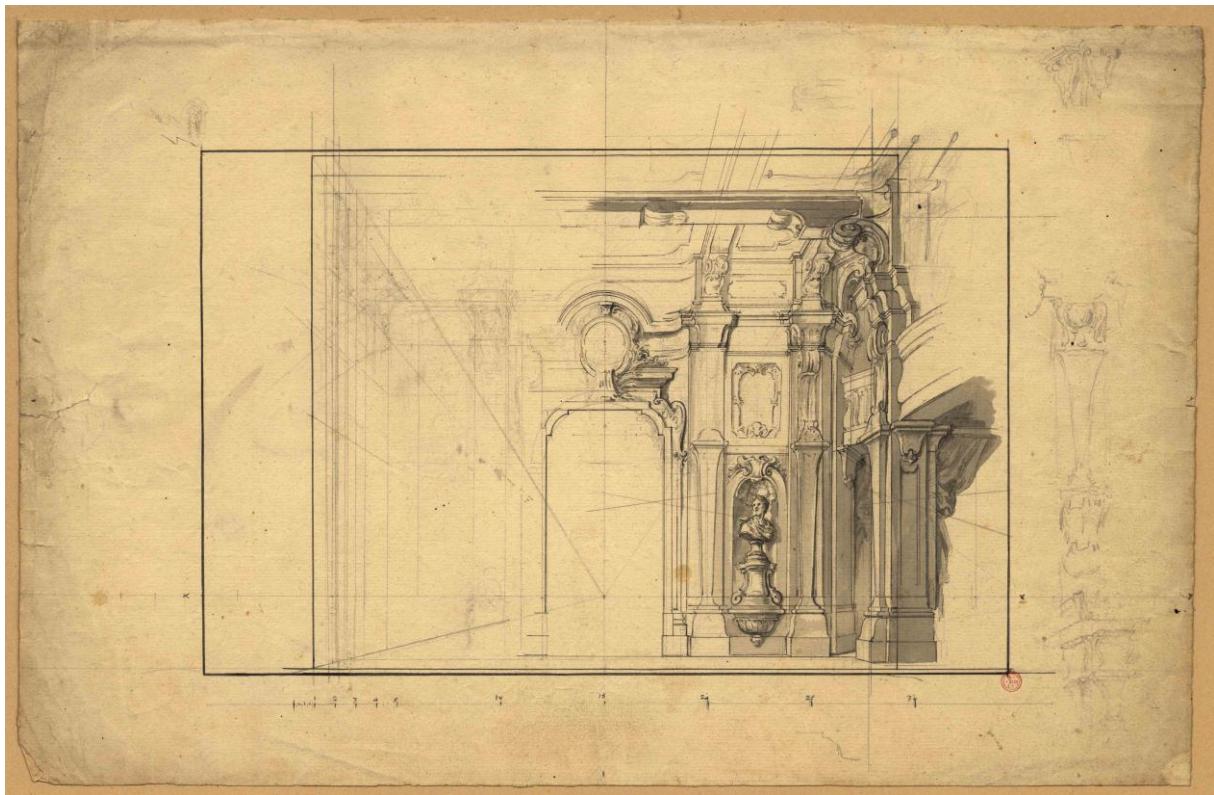


Fig. 255 – Estudo de uma sala palaciana. Papel branco, 501 x 332 mm, feito a lápis, tinta-da-china e aguadas, contendo escala, com marca d'água – “D & C Blauw”. Foto BNP.

Apresenta este esboço⁶⁴² uma sala decorada com metas (uma delas esboçada fora da esquadria, a lápis, do lado direito), algumas arcadas e um busto masculino, em cima de um plinto, com um arco cego. Uma passagem do lado direito deixa antever uma cortina, puxada para o lado, mas inacabada.

Por cima, entre a arcaria que lhe dá acesso, de perfil, um varandim.

A arquitectura do tecto é muito semelhante a outros desenhos de Oliveira Bernardes (figs. 242, 243, 251, 257), o que permite, com alguma fiabilidade, atribuir-lhe a autoria.

Não foi possível estabelecer relação com nenhuma ópera em particular, já que não há elementos que possam relacionar esta cenografia com qualquer libreto.

⁶⁴² BNP, com a cota D. 104 A.

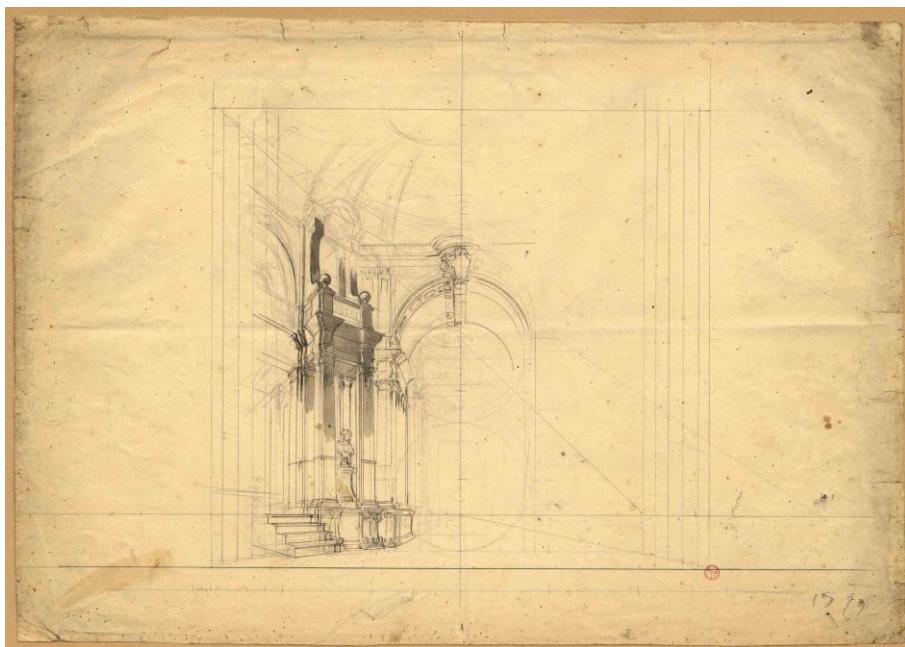


Fig. 256 – Estudo incompleto de interior palaciano. Papel branco, 378 x 538 mm, feito a lápis, tinta-da-china e aguadas. Marca d’água – Escudo com coroa em remate superior com uma flor-de-lis ao centro. Pendurado o número “4” e as iniciais “A D F”, activo na segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

Numa proposta arquitectónica semelhante ao que Ignácio de Oliveira Bernardes desenvolveu para os teatros régios, nesta composição⁶⁴³ destacam-se os elementos decorativos simples, classicizantes, demonstrados no enquadramento do arco central, do lance de abóboda, bem como o busto masculino sobre um pedestal, encimado por uma varanda com um escudo de armas ao centro, no portal.

Dado que os elementos são demasiado abrangentes neste desenho, sem nenhuma particularidade de destaque, foi-nos impossível qualquer correspondência operística.

⁶⁴³ BNP, com a cota D. 105 A.

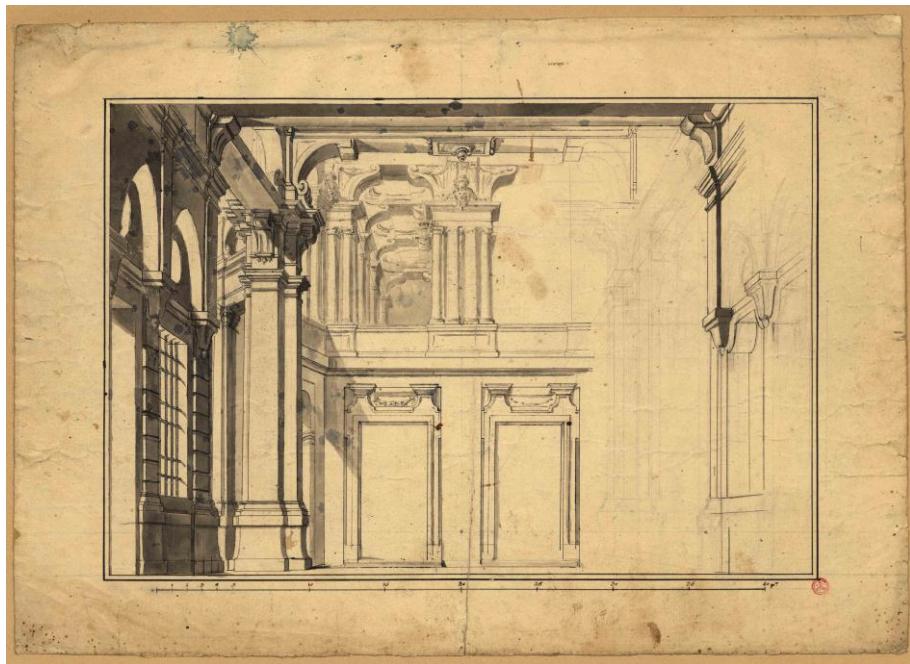


Fig. 257 – Estudo de interior palaciano. Papel branco, 343 x 482 mm, feito a lápis, tinta-dá-china e aguadas. Marca d'água: Escudo com coroa em remate superior e ao centro uma flor-de-lis, com o número 4 dependurado e a letra “V” invertida. Fabricante activo na segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

Estudo cenográfico⁶⁴⁴ do interior de um palácio. A arquitectura é clássica e sóbria, destacando-se o avanço de uma arcaria na parte do fundo, do lado esquerdo, superior, sobre as duas portas do primeiro piso, inacabadas.

Jogo de luz e sombra lançado no primeiro plano, da esquerda para a direita, a partir de uma porta, por finalizar, um janelão gradeado e dois óculos na zona superior dos mesmos.

É um trabalho de forte carácter bernardino, pela sua arquitectura sóbria e pelo traço.

Sem qualquer correspondência libretística.

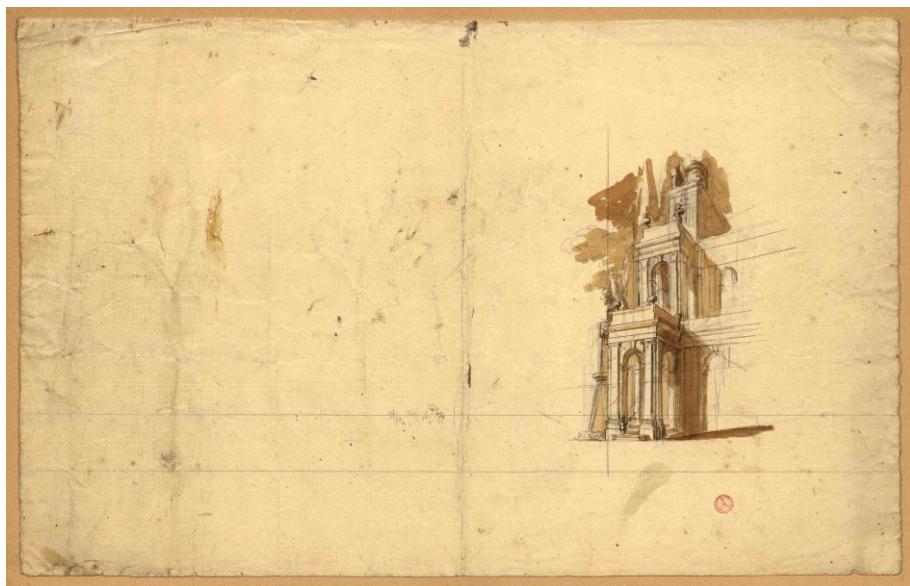
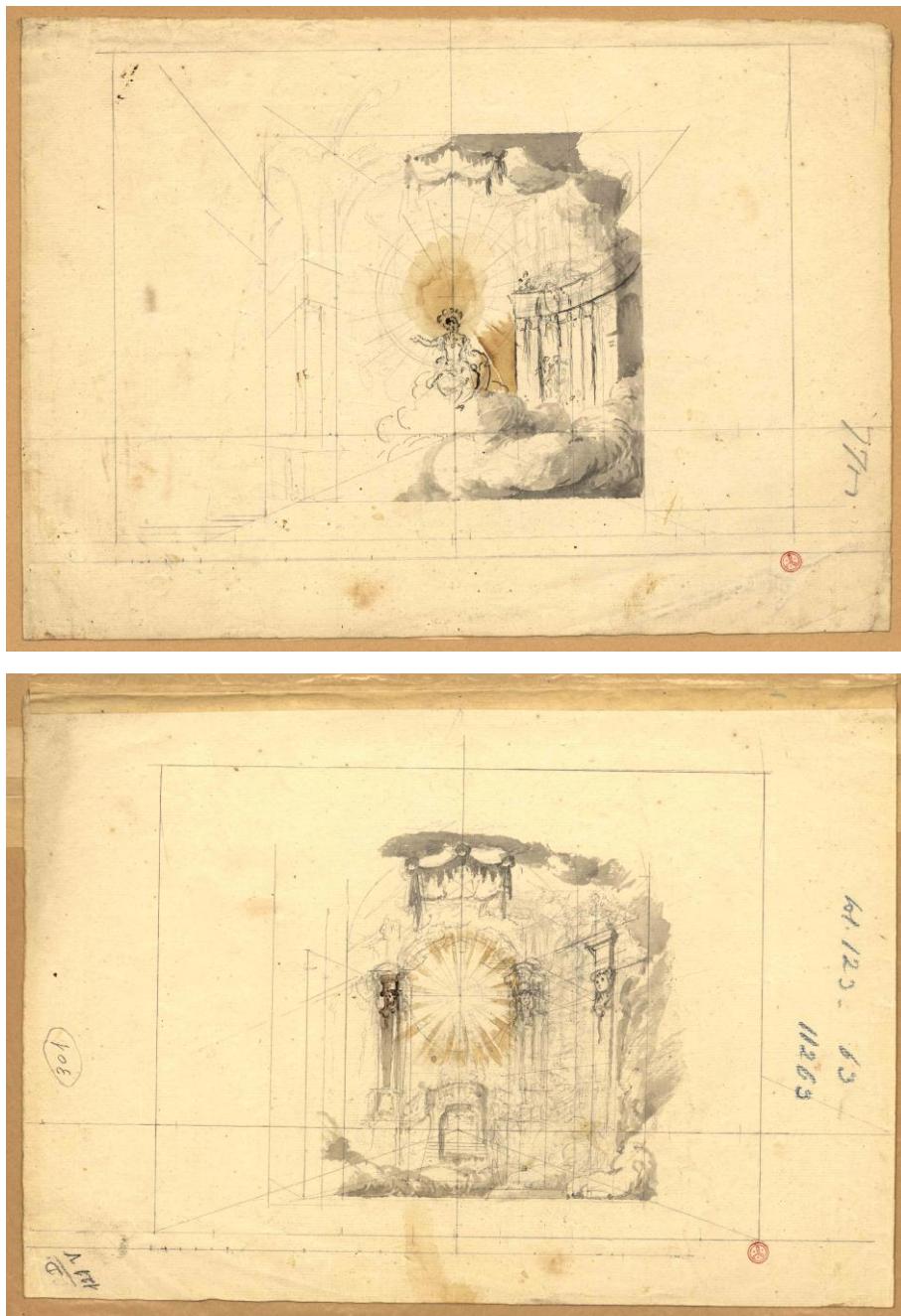


Fig. 258 – Estudo cenográfico de um palácio com 3 níveis. Papel branco, 272 x 425 mm, feito a lápis e tinta sépia ou bistre. Marca d'água – “C & I Honig”, com uma coroa real e a base com letras “G R”, activo na segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

O desenho⁶⁴⁵, incompleto, mostra uma fachada palaciana, dividida em três níveis, os dois superiores com terraços, o primeiro como uma arcada de entrada, enquadrada por uma

⁶⁴⁴ BNP, com a cota D. 106. A.

vegetação que demonstra afinidades com a pintada, normalmente, por Oliveira Bernardes. É provável que venha daí a atribuição de Ayres de Carvalho quanto à autoria deste trabalho.



Figs. 259a e 259b –
Estudos cenográficos com deusa Minerva.
Papel branco, 267 x 375
mm, feito a lápis, tinta-
da-china e aguadas a
bistre. Marca d'água –
Escudo com coroa na
parte superior e flor-de-
lis ao centro, activo
durante a segunda
metade do século
XVIII, possivelmente
do fabricante “C & I
Honig”. Fotod BNP.

Este estudo⁶⁴⁶, também incompleto, mostra a deusa Minerva, ou Atena, ao centro de um templo semi-circular inacabado, envolta de nuvens, num enquadramento arquitectónico apenas esboçado, como pano lateral e de fundo. Atrás da deusa, um sol raioso.

Parece-nos que, neste caso, não se tratará de uma cenografia propriamente dita, mas de uma máquina teatral inclusa num espaço cenográfico, utilizada normalmente para fechar uma ópera – designada por Glória ou Apoteose.

⁶⁴⁵ BNP, com a cota D. 120 V.

⁶⁴⁶ BNP, com a cota D. 121 V. e 121 V. verso.

De salientar que é um estudo, como comprova o verso do desenho, também ele com a mesma temática, feito, pelo que parece, pela mesma mão.

Não é certo que seja de Oliveira Bernardes, mas a sua atribuição tem como critério o mesmo aplicado aos desenhos do mesmo fundo: o facto de estarem numa pasta onde dizia pertencer ao dito cenógrafo: “Estes papeis são da caza do Snr. Ignacio de oliveira”.

Não poderemos esquecer, contudo, que, embora estivessem sob a sua posse, isso não significaria que seriam todos de sua autoria, pois, como herdeiro de Bibiena no cargo de cenógrafo dos teatros régios, poderá ter ficado com alguns trabalhos desenvolvidos ou enunciados pelo seu antecessor como, aliás, justificaria a inclusão neste rol dos desenhos da fig. 258 ou da fig. 208, por exemplo.

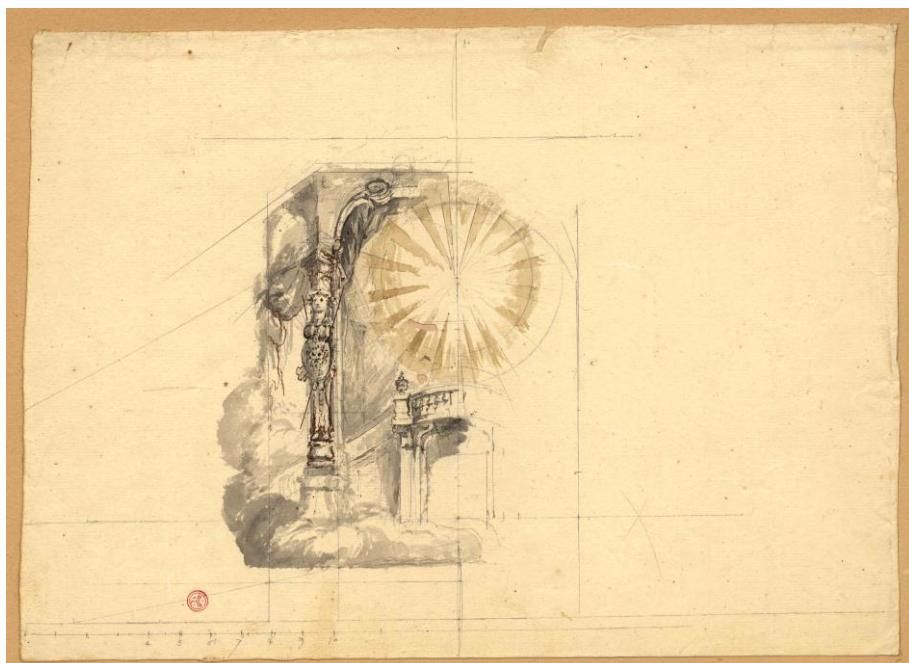


Fig. 260 – Estudo cenográfico. Papel branco, 268 x 378 mm. Feito a tinta-da-china, lápis e aguadas a bistre. Marca d'água – Escudo com coroa na parte superior e flor-de-lis ao centro, tendo na base do escudo o número 4. Activo na segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

Este será outro estudo⁶⁴⁷ para a temática anterior. Não há nenhum dado concreto que nos possa elucidar sobre a autoria ou relação libretística. Talvez em algum levantamento exaustivo de *Lizenze* de óperas apresentadas em Portugal poderá surgir alguma pista. Fica em aberto como hipótese de trabalho. E, sendo a filigrana do papel de um fabricante da segunda metade do século XVIII, poderá ser Oliveira Bernardes, mas não se deverá excluir a hipótese de poder ser de Bibiena.

⁶⁴⁷ BNP, com a cota D. 122. V.

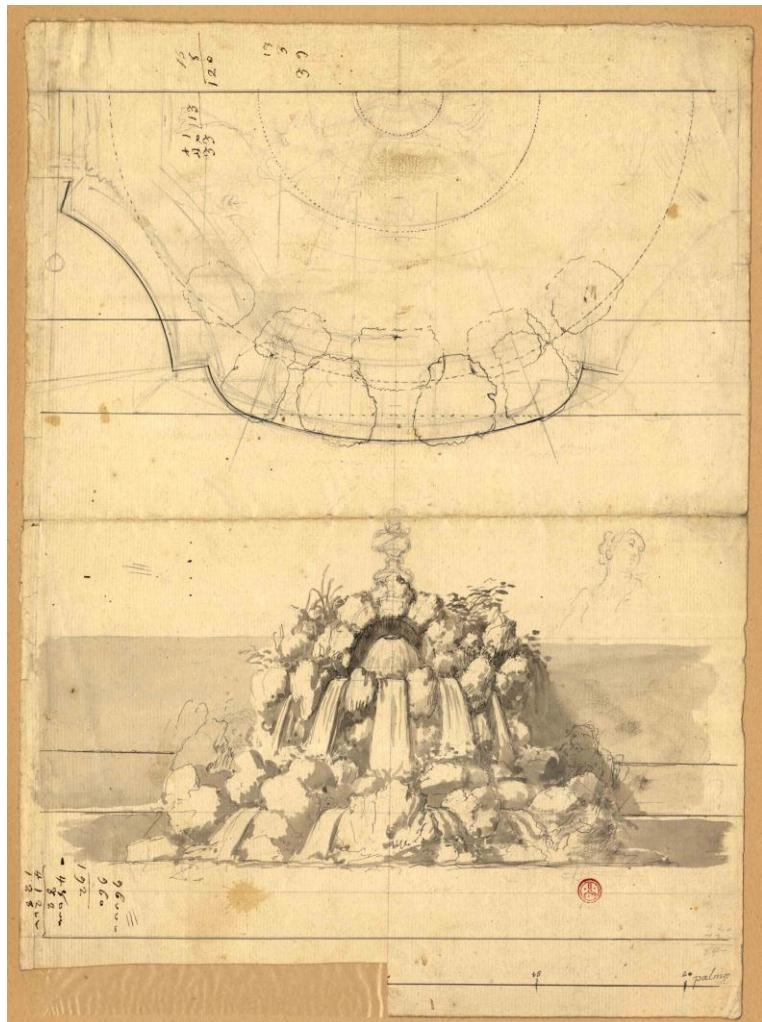


Fig. 261 – Estudo cenográfico com cascata. Papel branco, 274 x 375 mm, feito a lápis, tinta-da-china e aguadas. Marca d'água: Escudo com remate superior com uma coroa, ao centro uma flor-de-lis, tendo uma borla dependurada com letras na base do escudo, pertencente ao “C & I Honig”, fabricante activo na segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

Ostenta-se a presença⁶⁴⁸ de uma figura feminina esboçada que parece ser de autoria bernardiana, junto a um fonte/cascata com o debuxo de um leão (?) do lado direito. Parece o esquema de uma fonte/máquina aquática para entrar em cena. A medida em escala está em palmos, ou seja, poderá dar relevo à atribuição a Ignácio, que as escrevia em português, como já vimos.

⁶⁴⁸ BNP, com a cota D. 123 V.

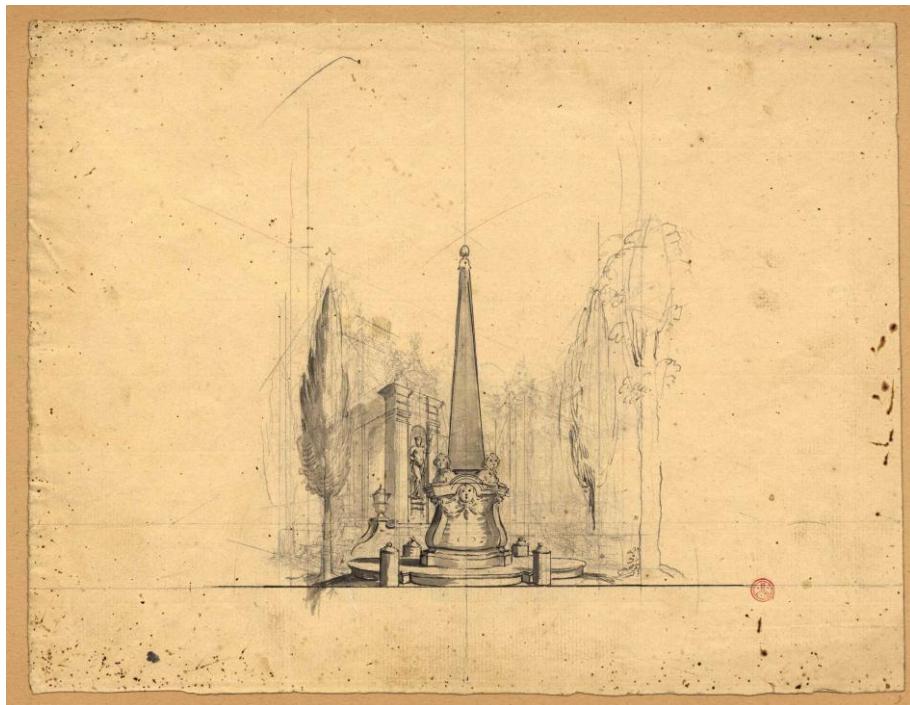


Fig. 262 – Estudo de jardim com obelisco ao centro. Papel branco, 333 x 255 mm, feito a lápis, tinta-da-china e aguadas. Não tem marca d'água. Foto BNP.

Um incompleto desenho⁶⁴⁹ mostrando-nos um jardim com ciprestes e um pavilhão de jardim alinhavado. Ao centro, um obelisco piramidal ocupa o centro do tema. Alguns nichos por detrás complementam o desenho, com uma estátua ocupando um deles.

Enquadramento arquitectónico, esboço de natureza e figuras semelhantes ao trabalho visto pela mão de Oliveira Bernardes, o que possibilita a atribuição deste como sendo o seu autor.



Fig. 263 – Estudo de uma praça com chafariz. Papel branco, 271 x 315 mm, feito a lápis, tinta-da-china e aguadas. Marca d'água – Escudo com flor-de-lis ao centro e coroa como remate superior, com borla pendurada, tendo na base as letras “C & I Honig”, activo na segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

⁶⁴⁹ BNP, com a cota D. 124 V.

Típico enquadramento citadino de exterior composto pelo arquitecto-decorador português. Neste caso⁶⁵⁰, a cena é dominada pelo chafariz com uma carranca, de cuja boca se lança água para um tanque, encimado por um obelisco piramidal, com armas ao centro.

Em primeiro plano, dois edifícios frente a frente, separados pelo tal chafariz, mantêm o tipo de arquitectura classicizante típica de Oliveira Bernardes. Ao fundo, um palacete neoclássico. Por detrás do chafariz, um edifício circular que poderá ser um templo. Ao fundo, por detrás dos edifícios, apontamentos de árvores.

Não há nenhum dado no desenho ou nos libretos que nos permita fazer uma correspondência segura de qualquer ópera; no entanto, em relação à autoria, parece-nos relevante a permanência de trabalho bernardino.



Fig. 264 – Estudo para um pavilhão de jardim. Papel branco, 270 x 427 mm, feito a lápis, tinta-da-china e aguadas. Marca d'água – Coroa real com as letras “G R”, que pertence ao fabricante “C & I Honig” da segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

Dividido por quatro bastidores, conforme a indicação da parte incompleta do desenho⁶⁵¹, à direita, este trabalho mostra uma arcaria, com vasos de flores bastante volumosas (um esboço de pormenor do vaso ocupa o lado esquerdo do desenho), e ainda um busto feminino no centro da arcada mais junto aos degraus do pavilhão. Este é encimado por um remate em bolbo, que nos remete um pouco para uma certa atmosfera oriental.

Pelo tipo de decoração arquitectónica, pela forma de trabalho do busto feminino, e pelos ciprestes no fundo do desenho, parece ser da mão de Oliveira Bernardes, como pensa Ayres de Carvalho⁶⁵².

⁶⁵⁰ BNP, com a cota D. 125 V.

⁶⁵¹ BNP, com a cota D. 126 V.

⁶⁵² *Op. cit.*, p. 68.

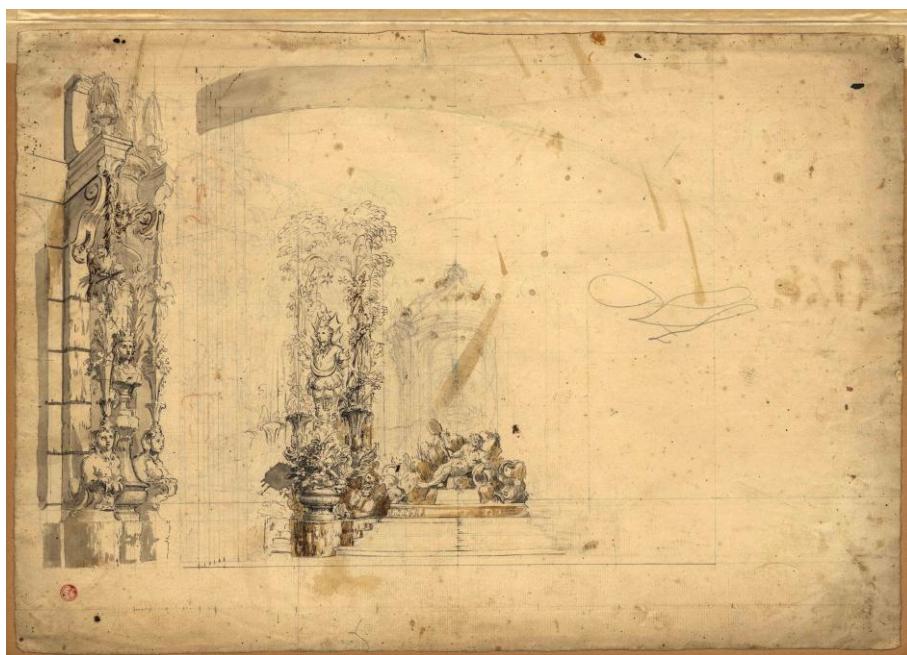


Fig. 265 – Estudo cenográfico com fonte de um deus de rio. Papel branco, 335 x 478 mm, feito a lápis, tinta-da-china e sépia. Legenda: sigla a lápis “I O”, que poderá ser relativo a Oliveira Bernardes, já que era mais conhecido como Ignácio Oliveira. Marca d’água: Escudo com flor-de-lis com coroa, tendo dependurado o número 4 e as letras “W R”, activo na segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

Ayres de Carvalho viu, neste desenho⁶⁵³, as iniciais I O e leu-as como sendo de Oliveira Bernardes (Ignácio de Oliveira). Porém parece-nos que se trata de um rabisco a lápis sem qualquer intuito de rubrica, pela maneira como foi feito e pela posição que ocupa no desenho.

A possibilidade de ser da autoria de Inácio de Oliveira prende-se com outros factores, nomeadamente a modelação das figuras e o jogo arquitectónico que está induzido como pano de fundo, nomeadamente do pavilhão, apenas esquematizado.

O interessante desta cenografia é a sua grande carga de exotismo: alia as esfinges com as aves exóticas (araras e papagaios?), na composição do lado esquerdo, com um nicho que contém os números romanos “XII” e um busto coroado, num plinto; ou, em frente a este, uma estátua de uma deusa com vários seios (provavelmente Diana de Éfeso), combinada com o que parece ser umas asas pontiagudas e uma estrela ao centro (evocação a deusas orientais?), e da base surgem aves, como um pavão/fénix, e muita vegetação, saídos de um vaso, isto em meio a uma vegetação luxuriante que ladeia a figura de uma espécie de génio da Natureza. Do lado direito, como se não fosse pertencente à mesma cenografia da esquerda, mas sim à da arquitectura de um pavilhão, ao fundo, uma fonte em primeiro plano

⁶⁵³ BNP, com a cota D. 127 V.D.

de uma divindade masculina ligada a um rio. Não será Neptuno, ou teria na mão um tridente; é ladeado por golfinhos, na mão esquerda agarra um vaso, que verte água para a fonte, e segura na mão direita um remo.



Fig. 266 – Estudo de um pavilhão aberto, Legenda: no canto superior esquerdo “Planta n° 4º”. Papel branco, 268 x 370 mm. Lápis, tinta-da-china e aguadas, Autoria: Ignácio de Oliveira Bernardes (?) – atribuição feita por Ayres de Carvalho (p. 69). Marca d’água – escudo com flor-de-lis ao centro e coroa na parte superior. Está cortada. Foto BNP.

Este desenho⁶⁵⁴ mostra um pavilhão com um busto de um homem como motivo central. Por cima, dois pequenos anjinhos seguram uma grinalda de flores e, nas mãos que estão livres, alguns ramos. Um mesmo anjinho nessa posição, não tão definido, mas mais ao lado direito, parece ser uma primeira versão deste remate final.

O pavilhão tem uma porta quadrilobada e o seu remate uma decoração mais profusa, lembrando-nos de um passado decorativo mais barroco. Do lado direito, em perspectiva, estão duas metas encimadas por um remate piramidal, de base quadrangular.

Em primeiro plano, também do lado direito, uma escadaria com quatro vasos de flores dá acesso a um portão com pilastras que tem, como capitéis, bustos femininos.

Envolta da composição estão nuvens, dando a sensação que poderia ser uma cenografia para o final de uma ópera, provavelmente para uma “Licenza”⁶⁵⁵ ou um “ballo”.

⁶⁵⁴ BNP, com a cota D. 128 V.

⁶⁵⁵ Epílogo de uma ópera onde se faz um elogio à figura régia, normalmente evocando as suas qualidades. Muito habitual em apresentações nos dias de aniversário e onomásticos.

Não há nenhuma referência que clarifique a autoria.

Permanece a atribuição quanto a Ignácio de Oliveira, na medida em que também este desenho figurava no conjunto que veio dos seus papéis pessoais.



Fig. 267 – Estudo de átrio de um palácio. Papel branco, 274 x 428 mm. Lápis, tinta-da-china e aguadas.

Marca d'água: Coroa real com as letras “G R”, do fabricante “C & I Honig”, activo na segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

Um debuxo⁶⁵⁶ que mostra a camera de um palácio com um grande janelão/porta envidraçado ao centro e arcaria sustentada por 10 atlantes, todos diferentes, que suportam a cimalha. O trabalho dos arcos e respectivos atlantes não são simétricos: provavelmente, são dois estudos num mesmo desenho, como era normal fazer-se à época.

Os torsos dos atlantes, o tipo de arcaria e estrutura arquitectónica são semelhantes ao tipo de trabalho bernardino.

Desconhece-se a que ópera corresponderia. Não há dados suficientes no desenho, ou nos libretos que tivemos oportunidade de estudar, para fazer alguma correspondência.

⁶⁵⁶ BNP, com a cota D. 129 V.

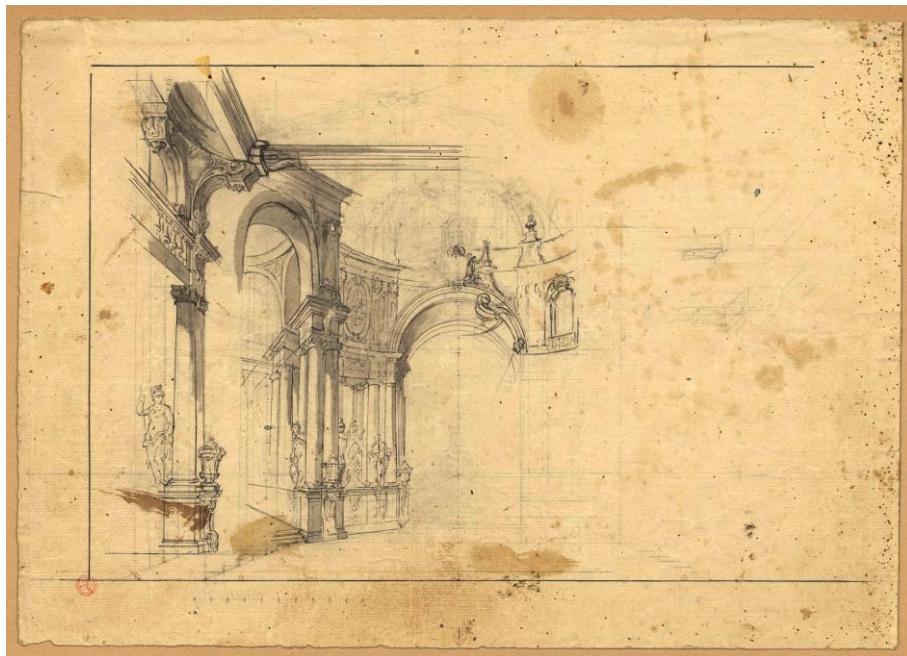


Fig. 268 – Estudo para átrio de um palácio ou templo. Papel branco, 301 x 430 mm. Tinta-dá-china, lápis e aguadas. Marca d'água: contramarca “IV” do fabricante “C & I Honig”, activo na segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

Este trabalho⁶⁵⁷ encontra-se inacabado, mas, mesmo assim, podemos verificar que contém duas propostas para o mesmo espaço assimétricas. O lado esquerdo, mais desenvolvido, contém, esboçadas, cinco estátuas clássicas, destacando-se a primeira. Esta poderá ser a deusa Atena ou apenas uma guerreira, pelas vestes, lança, escudo e capacete que possui. As estátuas, apesar de apenas alinhavadas, parecem todas diferentes, o que poderia induzir à ideia de ser um templo com o panteão clássico demonstrado.

Na outra metade, junto ao arco central, do lado direito, vemos uma janela na posição simétrica a um painel, no lado oposto. Uma pequena voluta no arco principal à direita é o único elemento arquitectónico dissemelhante em relação ao lado oposto.

O tipo de trabalho, lançamento perspéctico e estrutura classicizante da arquitectura, bem como as figuras, parecem ser de Oliveira Bernardes.

Não temos, contudo, qualquer dado sólido para a atribuição segura da autoria ou da ópera correspondente. Mantemos, salvo outro dado, a atribuição feita por Ayres de Carvalho.

⁶⁵⁷ BNP, com a cota D. 130 V.



Fig. 269 – Estudo de uma arcaria incompleta. Papel branco, 301 x 430 mm. Tinta-da-china com aguadas. Marca d'água: Contramarca com letras “S P”. Foto BNP.

Desenho⁶⁵⁸ incompleto de uma arcaria semi-circular, com uma escadaria de quatro degraus que dão para uma zona central, parecendo um varandim. Por cima, uma espécie de galeria, com dois remates de vasos clássicos e sem decoração, correspondentes às colunas estruturais do fundo do desenho. Chama-se a atenção para a decoração de cruzado triplo no fuste da primeira coluna à direita.

⁶⁵⁸ BNP, com a cota D. 131 V.



Fig. 270 – Estudo cenográfico incompleto de uma arcada. Papel branco, 205 x 247 mm. Lápis e tinta-da-china. Sem marca de água. Foto BNP.

Apesar de este ser um desenho⁶⁵⁹ atribuído por Ayres de Carvalho⁶⁶⁰ a Ignácio de Oliveira Bernardes, não o vamos considerar como tal, porque não vemos elementos suficientemente consistentes para sustentar essa atribuição.

É o desenho de uma arcaria em forma de meio-círculo, com um nicho e uma estátua ao fundo.

Em primeiro plano, no início da arcada, vemos as colunas coríntias com fuste canelado a sustentar o tecto onde se mantém um conjunto de glória de armas. Este conjunto está desenhado, em pormenor, no canto inferior direito.

Não há elementos elucidativos para qual ópera terá sido este cenário utilizado. Sugerimos, no entanto, que o autor seja o mesmo dos desenhos das figuras 278 e 279, devido ao traço, ao estilo e à forma de fazer perspectiva.

⁶⁵⁹ BNP, com a cota D. 173 P.

⁶⁶⁰ *Op. cit.*, p. 70.

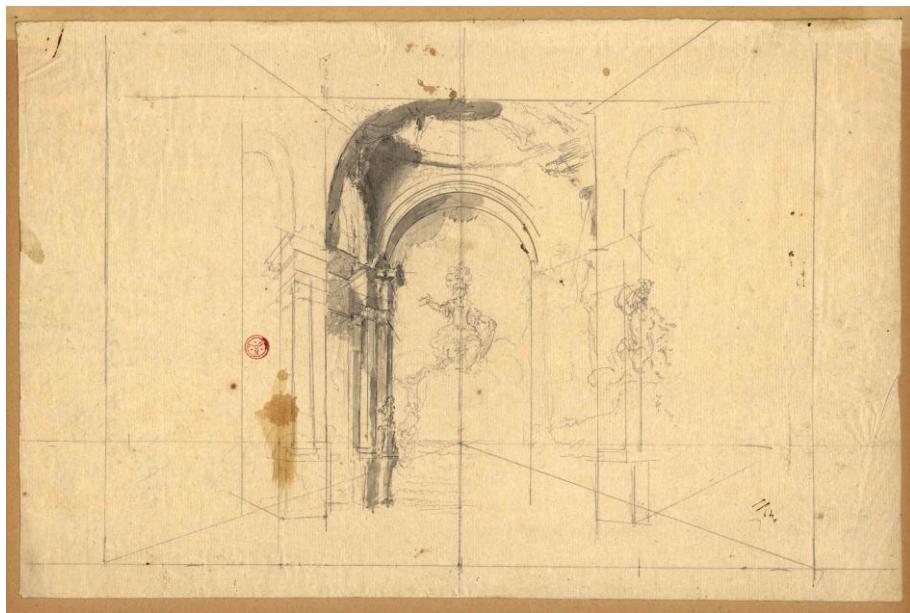


Fig. 271 – Estudo cenográfico com deusa Minerva. Papel branco, 215 x 328 mm. Lápis e aguadas de tinta-dacha. Marca d'água: Segundo Ayres de Carvalho, trata-se de uma filigrana do último quartel do século XVIII, com as letras “A P” na base do escudo com a filactéria “Libertas”. Foto BNP.

Esta cenografia⁶⁶¹ mostra uma grande semelhança em termos do traçado com as anteriores figuras 259^a, 259^b e 260, também sendo possível ser um estudo para o mesmo tema, provavelmente, uma máquina de apoteose, com a deusa Minerva (?) ao centro.

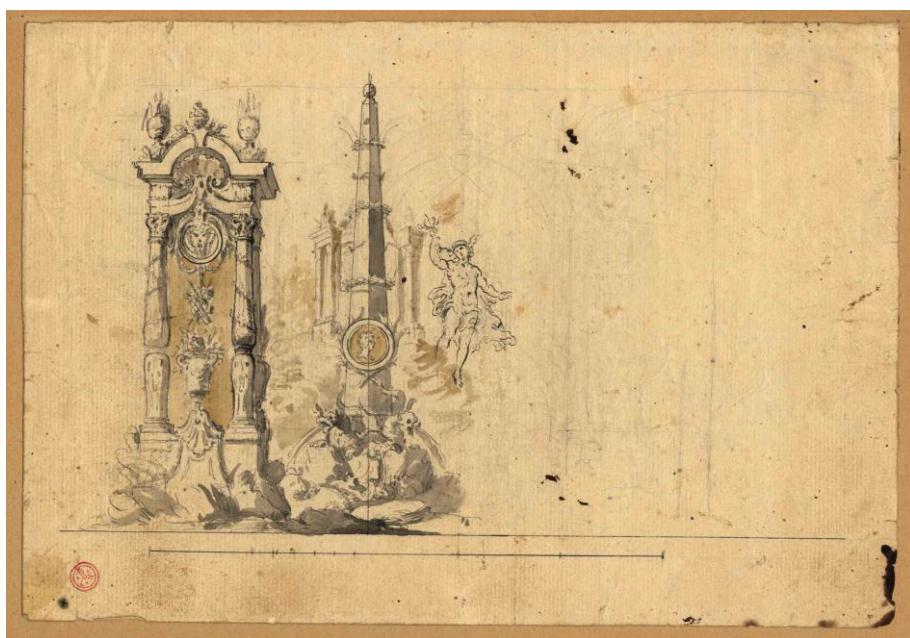


Fig. 272 – Dois estudos cenográficos sobrepostos: pequeno templo e outro, ao fundo, com a estátua de Mercúrio. Papel branco, 189 x 272 mm. Sem marca d'água. Foto BNP.

Neste desenho⁶⁶², temos uma composição de dois desenhos sobrepostos, em que a posição central é ocupada por Mercúrio, segurando o caduceu, com um templo ao fundo, cortado centralmente pelo obelisco em primeiro plano, que faria, com certeza, parte de outra cenografia. Possível rascunho para depurar pormenores das decorações do obelisco e, ainda,

⁶⁶¹ BNP, com a cota D. 174 P.

⁶⁶² BNP, com a cota D 175 P.

de uma composição arquitectónica neoclássica, a remeter-nos um pouco para o ambiente artístico de Giovanni Piranesi.

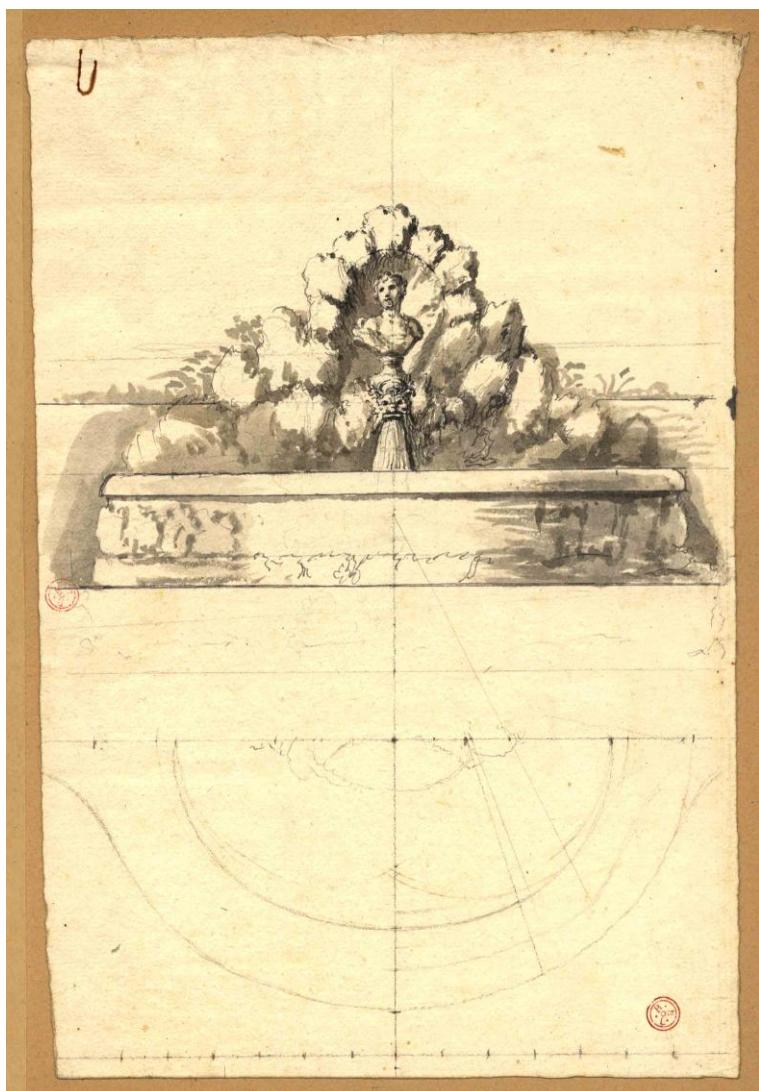


Fig. 273 – Estudo de uma fonte. Papel branco, 275 x 183 mm. Lápis, tinta-da-china e aguadas. Sem marca d'água. Foto BNP.

Estudo⁶⁶³ para uma fonte, com um busto ao centro e um tanque, com um nicho formado pelos rochedos, por trás do dito busto. Este possui uma carranca aos pés, de onde jorra água. Não há qualquer indicação se este desenho é para uma ópera, para um jardim ou de quem é a autoria. Não descurar a hipótese de poder ser uma máquina teatral. Sabe-se que estava entre os desenhos que pertenciam a Ignácio de Oliveira Bernardes.

⁶⁶³ BNP, com a cota D. 176 P.

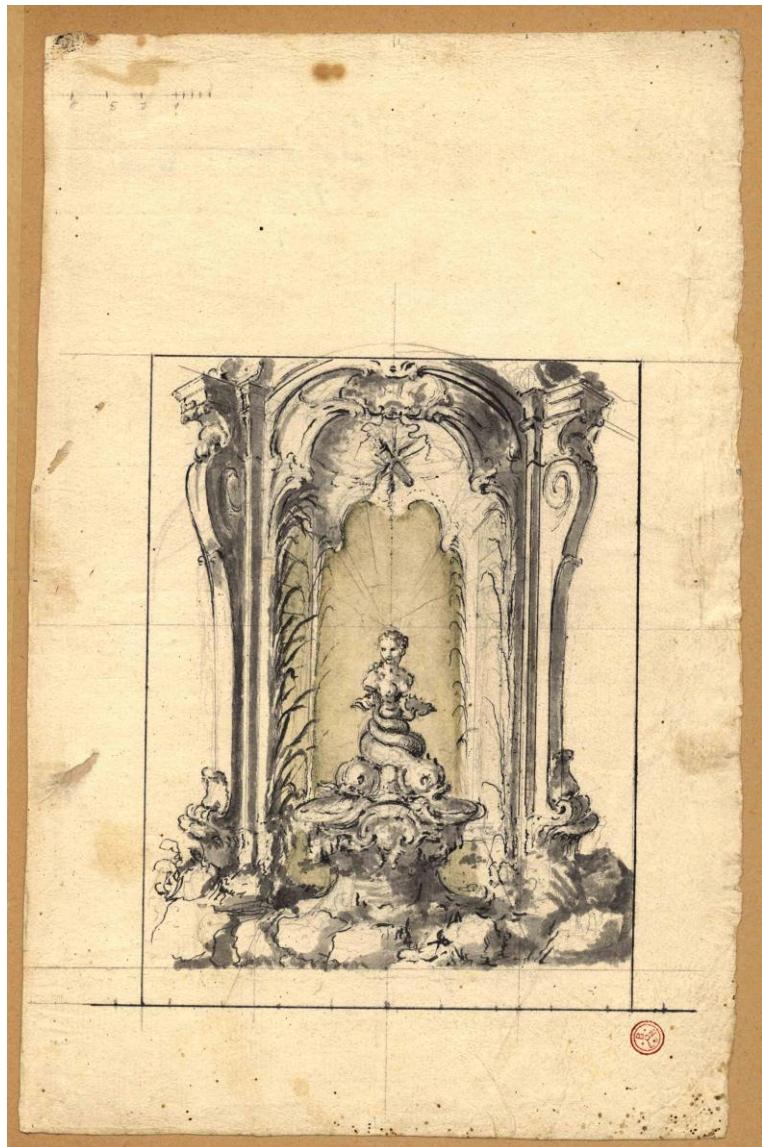


Fig. 274 – Estudo para uma cascata.
Papel branco, 189 x 292 mm. Lápis,
tinta-da-china e aguadas. Sem marca
d'água. Foto BNP.

Este é um estudo⁶⁶⁴ claramente para uma cenografia, devido à perspectiva lançada pelas pilastras que enquadraram a fonte.

No medalhão que encima o busto feminino, um arco (cruzado com uma aljava cheia de flechas) lembra-nos os atributos de Diana, apesar de a figura feminina da fonte ter, entrelaçados, dois tritões/s, de cujas bocas jorra água para lavatórios em forma de concha.

No interior da fonte, que deveria ser vazada, está demarcado a lápis uma paisagem com dois montes e, ao centro, um sol radioso. Provavelmente, seria a composição cenográfica do pano de fundo de um dos actos de uma ópera, que depois teria uma outra cena de espaço interior, mas com aproveitamento do pano de fundo.

⁶⁶⁴ BNP, com a cota D. 177 P.



Fig. 275 – Estudo para fonte com golfinhos. Papel branco, 161 x 213 mm. Lápis, tinta-da-china e aguadas. Marca d'água: pouco legível, cortada ao meio, mas ainda visíveis dois círculos concêntricos, ornamentado ao centro e com as letras “VRHAS”. Entre os ditos círculos lê-se “NO PRAMO MSAS...” e, fora deles, na base, “CMT”. Foto BNP.

Com nítidas semelhanças ao desenho anterior, este esboço⁶⁶⁵ mostra um estudo para a posição dos golfinhos na fonte (note-se um rascunho do lançamento de um deles do lado direito). Poderá ter sido um estudo prévio para o desenho da fig. 274 ou, de facto, é um exercício da fonte que aparece no desenho da fig. 276, já que a que aparece com golfinhos do lado direito é idêntica a esta.

De notar algumas contas feitas no verso do desenho.

⁶⁶⁵ BNP, com a cota D. 178. P.



Fig. 276 – Estudo cenográfico com fonte e arcaria. Papel branco, 240 x 340 mm. Lápis, tinta-da-china e aguadas. Marca d'água: “D & C Blauw”, activo na segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

Estudo cenográfico⁶⁶⁶ representando o que diriam ser um “giardino delizioso”: uma estátua de Cupido segurando flechas e um arco, entre duas fontes: a primeira, do lado esquerdo, jorra água pela boca de um fauno. A segunda, do lado direito, bastante distanciada, com golfinhos entrelaçados, lançando água sobre taças em forma de concha. Possibilidade para o estudo da figura anterior estar relacionado com a fonte com golfinhos visível neste desenho. Na zona central, por baixo da estátua de Cupido, apresenta-se uma carranca leonina e arco e flechas, dentro de uma aljava, cruzados como motivos decorativos. Aos pés, no plinto, armas depositadas em ambos os lados.

Saliente-se que o baldaquino que enquadra a estátua de Cupido tem, como pilastra, uma figura de um fauno, à semelhança das pilastres vistas nos desenhos das figuras 251 e 286.

Provavelmente, serão desenhos de várias cenas de um conjunto da mesma ópera.

Por detrás, um enquadramento de jardim, com alguns degraus, ladeados por estátuas femininas.

Mostra algumas semelhanças de traço na arquitectura e nas figuras com outros desenhos de Oliveira Bernardes.

⁶⁶⁶ BNP, com a cota D. 179 P.



Fig. 277 – Estudos de pilastras com faunos e uma sereia. Papel branco, 189 x 270 mm. Lápis, bistre e cor azulada. Marca d'água: Escudo com flor-de-lis ao centro, com coroa em remate superior, mas está incompleto. Activo na segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

É nitidamente um exercício de estudo⁶⁶⁷ para pilastras com decorações de cabeça de fauno, à semelhança do que se vê nos desenhos das figuras 251, 276 e 286.

A figura de sereia que parece servir de sustentação arquitectónica é, provavelmente, um pormenor do pavilhão esboçado a lápis à direita.

Não há dados mais concretos que permitam esclarecimentos quanto à ópera ou ao autor.



Fig. 278 – Estudo de jardim com templo (?). Papel branco, 120 x 262 mm. Tinta-da-china e aguadas. Sem marca d'água. Foto BNP.

⁶⁶⁷ BNP, com a cota D. 180 P.

Estudo⁶⁶⁸ com uma parede semi-circular, de cujas duas bicas jorra água para taças em forma de conchas. Uma pilastra formada por uma figura feminina, do lado esquerdo do desenho, separa a zona semi-circular do que seria um prolongamento de parede.

Ao centro, uma entrada em arco, encimado por um frontão com figuras que ladeiam um brasão com coroa de conde. Semelhanças estilísticas no traço com o que vimos (fig.176) feito por Bonaforte, no MNAA.

Por cima do frontão, um rascunho do que parece ser a cúpula de um templo.

Os motivos classicizantes imperam na arquitectura do espaço.

Desenho inacabado, sem clara autoria, com atribuição a Ignácio de Oliveira por parte de Ayres de Carvalho⁶⁶⁹.

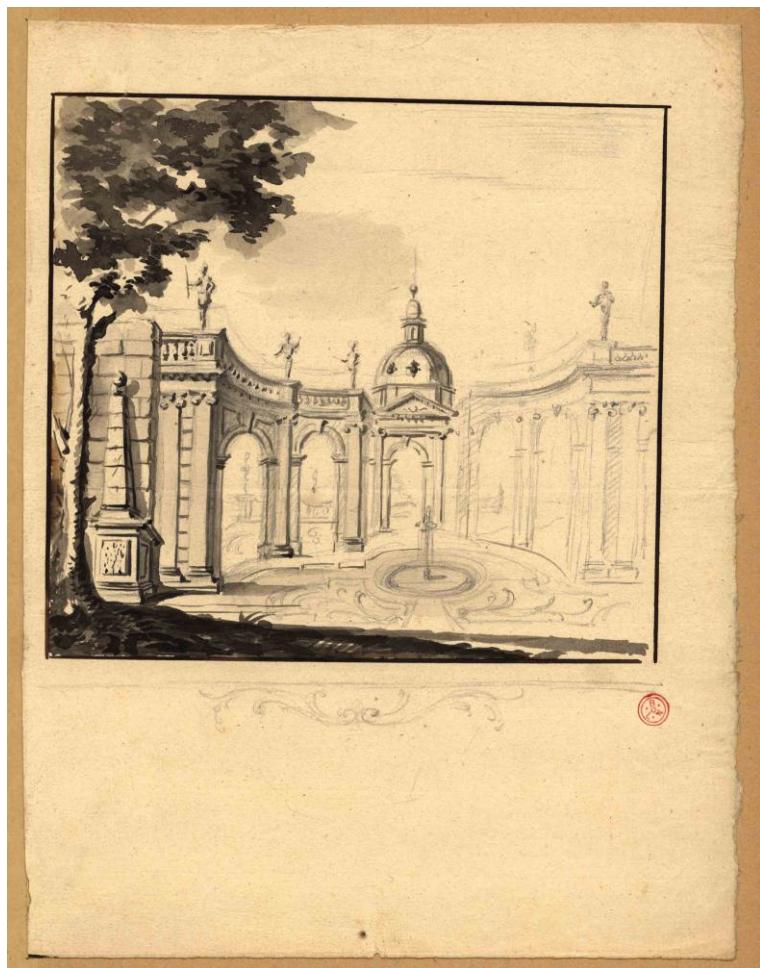


Fig. 279 – Estudo de uma arcada com repuxo. Papel branco, 205 x 268 mm. Lápis, tinta-da-china e aguadas. Sem marca d'água. Foto BNP.

O tipo de árvore fina, com arborização superior robusta, segue a linha paisagística de outras naturezas feitas por Oliveira Bernardes, o que poderia reforçar a atribuição a este desenho⁶⁷⁰ por parte de Ayres de Carvalho ao cenógrafo português.

⁶⁶⁸ BNP, com a cota D. 181 P.

⁶⁶⁹ *Op. cit.*, p. 70.

⁶⁷⁰ BNP, com a cota D. 182 P.

A composição arquitectónica está inacabada e em forma quase de rascunho: uma arcaria vazada, semi-circular, com estátuas por cima, tem um repuxo em frente à zona principal. Esta tem uma cúpula. Alguns esboços nos intervalos das arcadas ao fundo, do que possam ser fontes. Provavelmente uma cenografia para um ambiente de jardim apalaçado ou um templo ao ar livre.

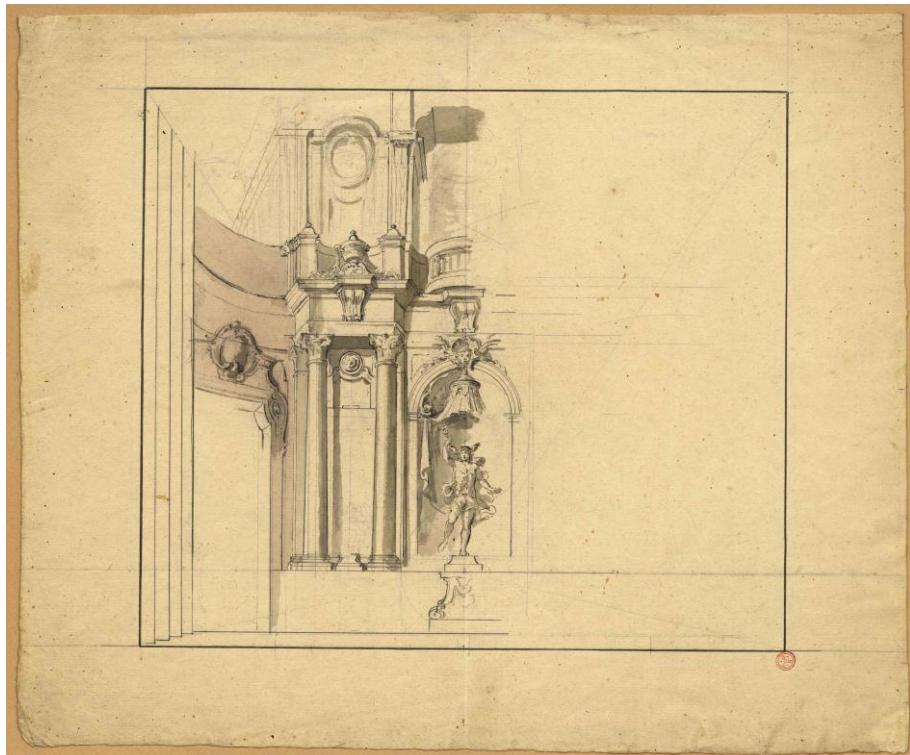


Fig. 280 – Estudo cenográfico com Mercúrio. Papel branco, 342 x 414 mm. Tinta-da-china, aguadas e lápis. Marca d'água: Dois círculos concêntricos, com um leão ao centro, de pé, com uma lança e um molho de flechas, com uma legenda na base “VRYRORT”, com a mesma filigrana do desenho de 1765, D. 109 V. Foto BNP.

Desenho inacabado⁶⁷¹, mostrando como tema principal o deus Mercúrio, num nicho com arco de volta-inteira, segurando o caduceu. O interior palaciano, incompleto, mostra uma decoração mais contida e classicizante, própria da mão de Oliveira Bernardes. Infelizmente, não há atribuição a nenhuma ópera, apesar de no *Il Finto Astrologo* (Salvaterra, 1792), na cena XI do II Acto, falar-se numa estátua de Mercúrio segurando o caduceu. Porém, estariam outras estátuas à volta, e não há qualquer indicação no desenho de algum espaço para essa composição. A ser um cenário para esta ópera, seria um trabalho da mão de Giacomo Azzolini, e não de Oliveira Bernardes.

⁶⁷¹ BNP, com a cota D 99 A.



Fig. 282 – Estudo cenográfico de uma entrada colunada. Legenda: “Estes papéis são da caza do Snr. Ignasio [sic] de oliveira”. Papel branco, 213 x 297 mm. Tinta-da-china com aguadas. Marca d’água: filigrana contendo as letras “S P”, ligadas pela base, com características da segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

Autoria⁶⁷² de Ignácio de Oliveira Bernardes (atr. por Ayres de Carvalho). Apresentação do interior do que parece ser o primeiro plano de um átrio palaciano. Por cima, lançamento de colunas que permitem supor um enquadramento cenográfico próximo dos feitos da década de 50, mas não tão decorados. É nitidamente um estudo/rascunho.

As quatro colunas clássicas, agrupadas a dois e com fuste plano, mas com um serpenteado florido a envolvê-las, contém capitéis compósitos coríntios, semelhantes ao que aparecem em cenografias realizadas para Salvaterra, como o anfiteatro de *Didone*, de Bibiena.

No entanto, toda a composição é muito mais classicizante.

Volutas introduzidas na base das mesmas colunas permitem uma afirmação de onde se iniciaria o primeiro plano do enquadramento cenográfico, ou seja, do primeiro bastidor. Permitem contabilizar 4 bastidores, pelo menos, excluindo o que poderia ser o fundo, cujo enquadramento lateral esquerdo e superior esquerdo é só anunciado. Ao fundo, de frente para o observador, um portal encimado por um possível vaso clássico.

⁶⁷² BNP, com a cota D. 167 P.

Legenda no verso indicando a proveniência dos desenhos como “estes papeis são da caza do Snr. Ignacio de Oliveira”, daí a atribuição de autoria. Sem indicação da ópera ou para qual teatro foi feito.

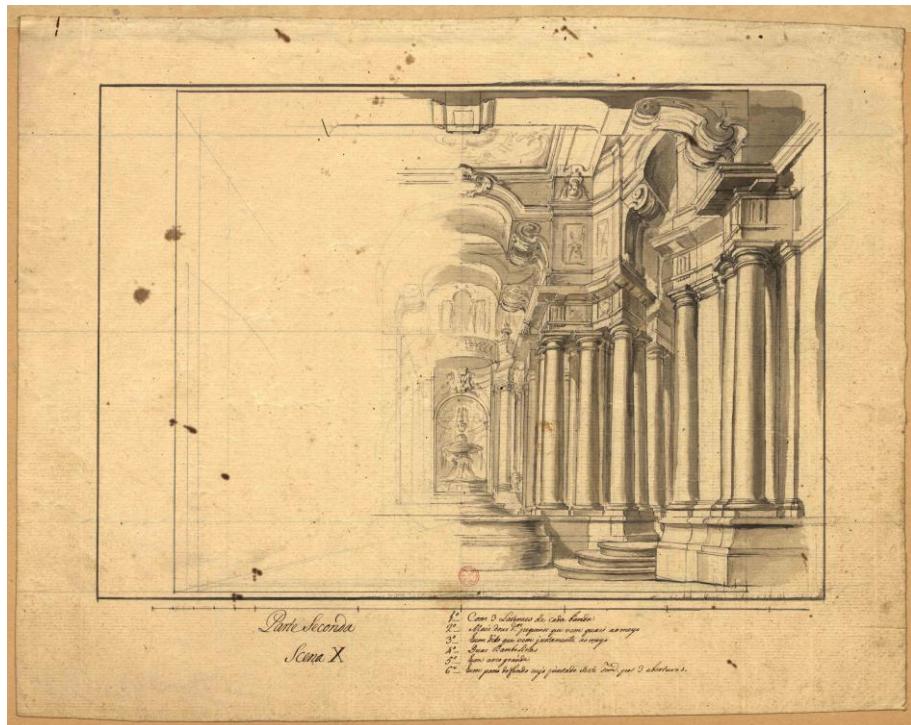


Fig. 283 – Presépio. Legenda superior escrita ao contrário “Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis”. Legenda na parte superior do nicho, do lado direito: “parvalv ens/ natvs est nob/ 1, sa. gº”. Papel branco, 325 x 423 mm. Desenho à pena com tinta azulada e aguadas. Marca d’água: Escudo com flor-de-lis ao centro e coroa como remate superior, borla dependura do escudo e as letras “C & I Honig”, activo na segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

Seria interessante, numa dissertação na área da História da Arte, fazer um paralelo entre este género de trabalho de temática religiosa e algumas pinturas de Oliveira Bernardes.

São muitas, no entanto, as apresentações de temática sacra presentes na Sala de Música do Palácio da Ajuda, em que esta⁶⁷³ poderia ser uma delas. Porém, a ser o caso, a autoria poderá ser não só de Ignácio, mas também abrindo-se a possibilidade para Azzolini.

⁶⁷³ BNP, com a cota D. 110 V.



“6º hum pano do fundo meyo pintado se vê som.te por 3 aberturas”/ Marca d’água: Cortada, mostra paenas as letras “D & C Blauw”, activo na segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

Neste desenho⁶⁷⁴, pela descrição das indicações cenográficas em português e pelo traço das arquitecturas fingidas, é grande a probabilidade de ser da mão de Oliveira Bernardes. Destacam-se algumas semelhanças estilísticas com outros desenhos, como é o caso da fig. 244, nomeadamente no que diz respeito à arquitectura, varandim e volutas. Também uma certa linha no gosto compositivo pode ser semelhante à de alguns dos desenhos do MNAA (*La Vicende della Sorte ou Amor Contadino*, por exemplo).

Adiantamos, ainda, que poderia enquadrar-se na Cena X do II Acto da primeira ópera mencionada anteriormente, ou o *Atrio nobile*, para *Amor Contadino*. Fica a questão.

Fig. 284 – Estudo cenográfico de um salão com cascata. Papel branco, 305 x 388 mm. Lápis, tinta-dacha e aguadas. Legenda: “Parte Secconda – Scena X”/ “1º com 3 Lanternas de cada banda”/ “2º Mais dous d.o.s pequenos que vem quasi ao meyo”/ “3º hum dito que vem justamente ao meyo”/ “4º Duas Bambolinhas”/ “5º hum arco grande”/

⁶⁷⁴ BNP, com a cota D 112 V.

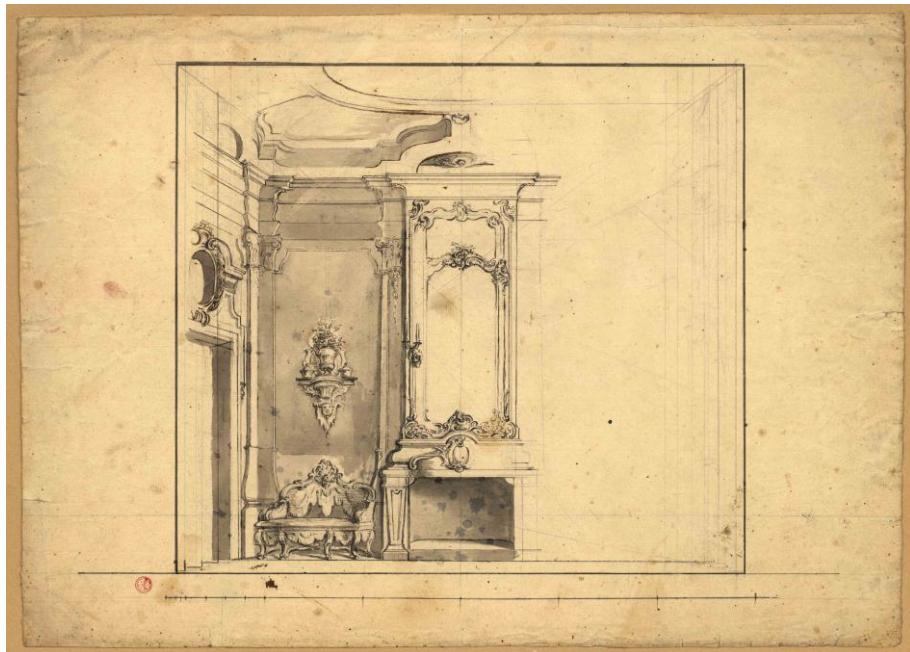


Fig. 284 – Desenho incompleto de um interior de um salão. Com escala. Papel branco, 345 x 482 mm. Lápis, tinta-da-china e aguadas. Marca d'água: “C & I Honig” e “IV”, activo na segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

Este trabalho⁶⁷⁵ mantém semelhanças com os desenhos das figs. 242 e 243 da ópera *L'Arcadia in Brenta*. Essas semelhanças serão a nível do mobiliário, com as decorações rocaille, bem como com os desenhos das figs. 285, 286, 287 e 288, o que reforçaria a ideia de ser do mesmo autor. Não há, contudo, dados que nos possam clarificar quanto à ópera para qual foi realizado este desenho. A aguada a cinza e o trabalho do tecto, bem como do espelho, permite-nos perceber, também, uma certa afinidade estilística com outros desenhos, chamando a atenção para o *Demetrio* (fig. 244).

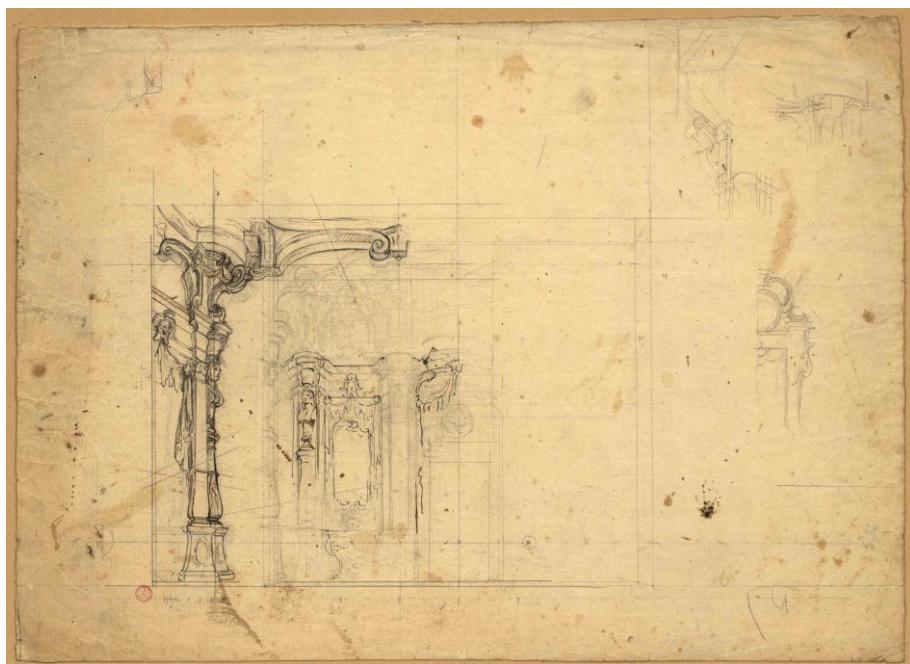


Fig. 285 – Esboço incompleto de um salão ou átrio interior. Papel branco, 339 x 478 mm. Tinta-da-china e lápis. Marca d'água: Escudo com flor-de-lis ao centro e remate superior com uma coroa, estando pendurado o número 4 e as letras “W R”. Activo na segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

As proximidades com o trabalho do arquitecto-decorador português serão, sobretudo, a nível do trabalho dos pormenores decorativos, nomeadamente do tremó com espelho, as cortinas,

⁶⁷⁵ BNP, com a cota D. 93 A.

e bustos sobre colunas, e também os detalhes arquitectónicos, como o suporte das simalhas e a organização espacial do tecto. Não foi possível estabelecer qualquer correspondência libretística por este desenho⁶⁷⁶ estar incompleto e sem nenhum elemento diferenciado que possibilite uma identificação mais própria.



Fig. 286 – Esboço cenográfico de uma galeria. Papel branco, 296 x 428 mm. Lápis, tinta-da-china e aguadas. Sem marca d'água. Foto BNP.

A temática decorativa deste desenho⁶⁷⁷ caracterizada por figuras masculinas com chifres e patas, bem como um mobiliário rocaille, o que permite estabelecer uma relação com *L'Arcadia in Brenta*, devido às expressões ligadas a Pã e centauros, que aqui também vemos. Quanto ao mobiliário rocaille, é tipicamente o género visto em outros desenhos, como os das figs.242, 243 e 284, ainda segundo Ayres de Carvalho.

⁶⁷⁶ BNP, com a cota D 94 A.

⁶⁷⁷ BNP, com a cota D. 113 V.

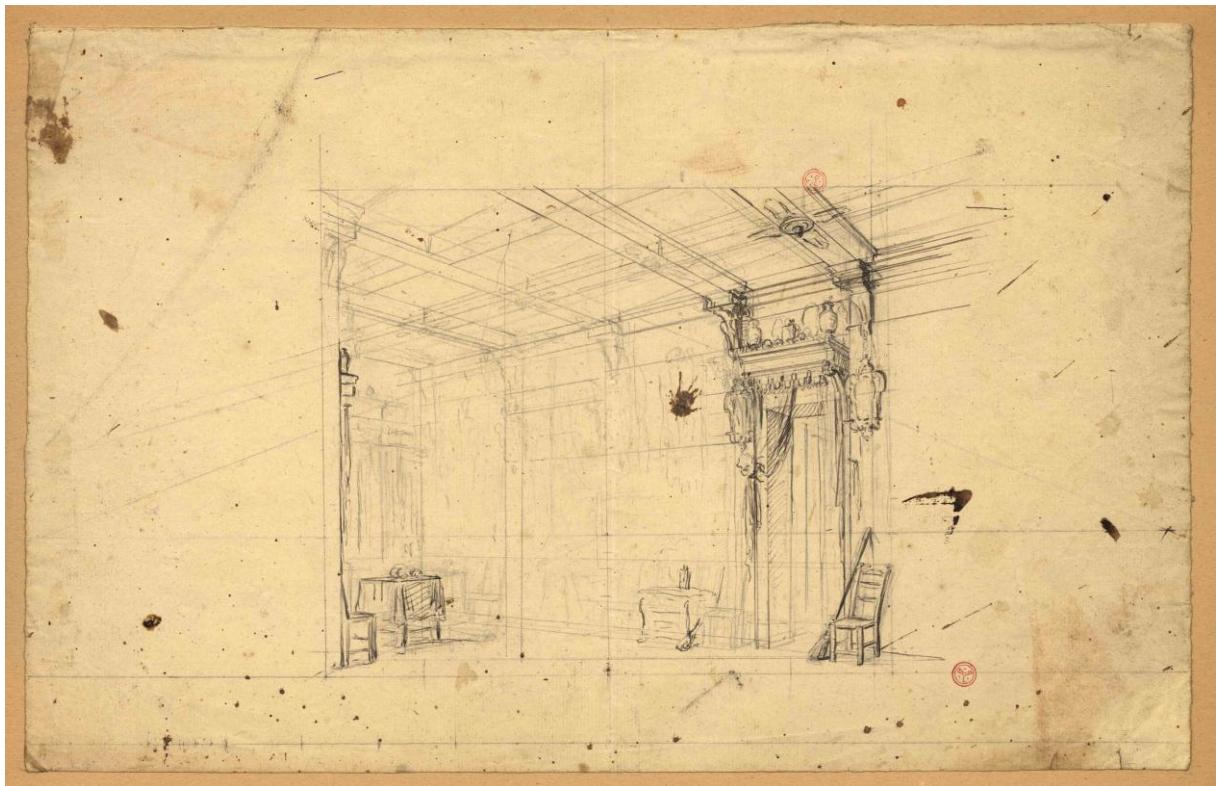


Fig. 287 – Esboço cenográfico de sala rocaille. Papel branco, 279 x 427 mm. Lápis e desenho a pena. Marca d'água: Escudo com flor-de-lis no centro e rematado superior por uma coroa, tendo dependurada uma borla e as letras “C & I Honig” na base. Activo durante a segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

Apresentação⁶⁷⁸ de um interior de uma sala. Porta com baldaquino incompleto e dois vasos classicizantes em cima.

É nitidamente um estudo cenográfico (veja-se a solução da cadeira, com a vassoura), com tecto em quadratura e mobiliário rocaille.

Ao lado de uma porta uma vassoura encostada a uma cadeira, no lado direito da porta, quando previamente tinham sido esboçadas do lado esquerdo, junto à cómoda, estando a mesa coberta com um pano e cómoda apenas esboçados.

⁶⁷⁸ BNP, com a cota D. 114 V.

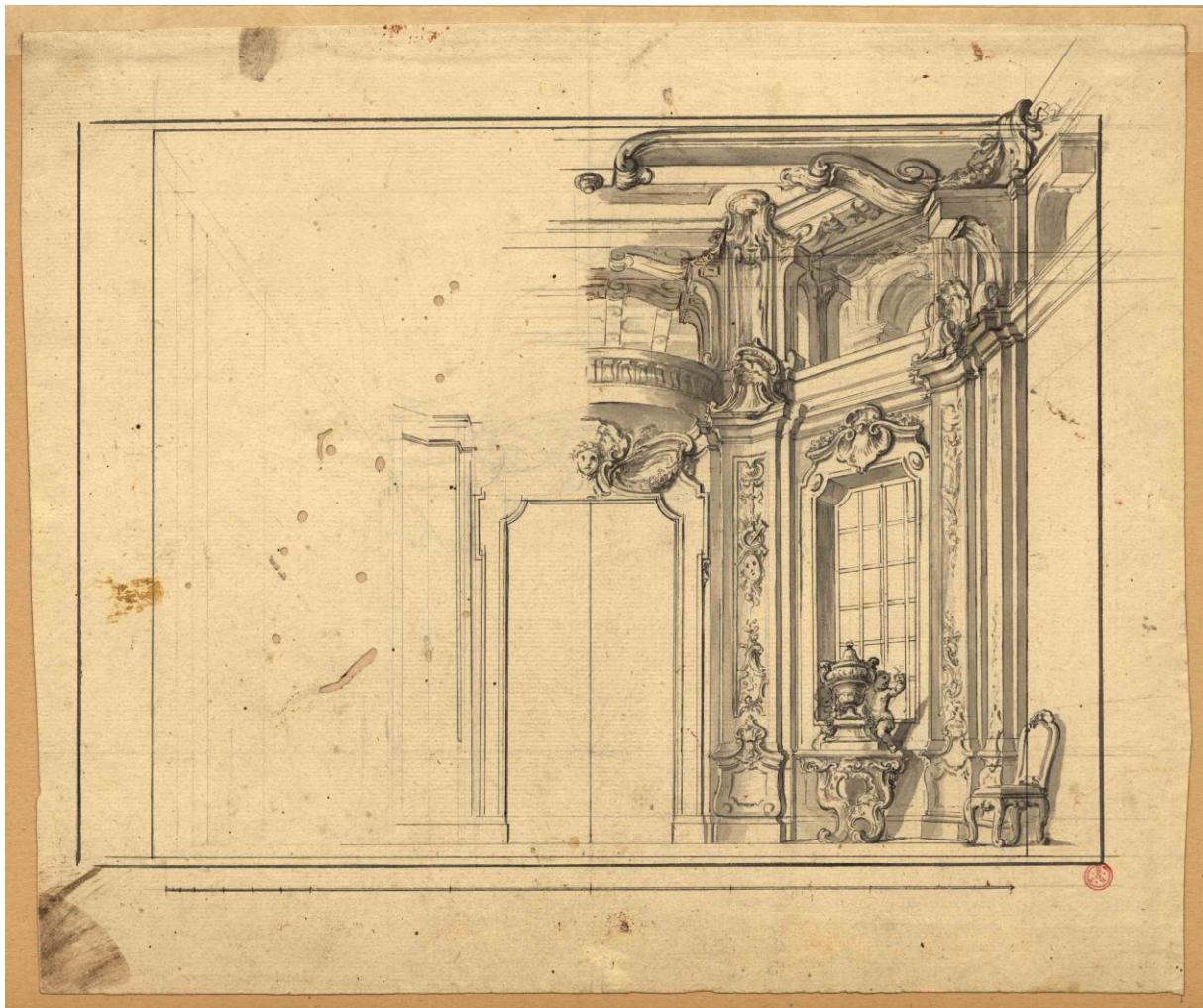


Fig.288 – Estudo cenográfico de um salão. Papel branco, 312 x 371 mm. Lápis, tinta-da-china e aguadas. Marca d'água: filigrana “D & C Blauw”, activo na segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

Mais um desenho⁶⁷⁹ que apresenta um mobiliário rocaille, e ainda uma mínsula com um vaso e dois anjos na decoração. O tecto do salão mantém uma quadratura e pilastras também dentro do mesmo estilo, com cornetas e um mascarão.

Poder-se-ia sugerir que se trata de um enquadramento de influência bibienesca, devido à simetria estabelecida na porta do centro, com uma balaustrada semi-circular encimando a dita porta e a quadratura anunciada no tecto. Não é, contudo, tão trabalhada e barroca.

Será de outro género, talvez obra de Oliveira Bernardes.

⁶⁷⁹ BNP, com a cota D. 115 V.

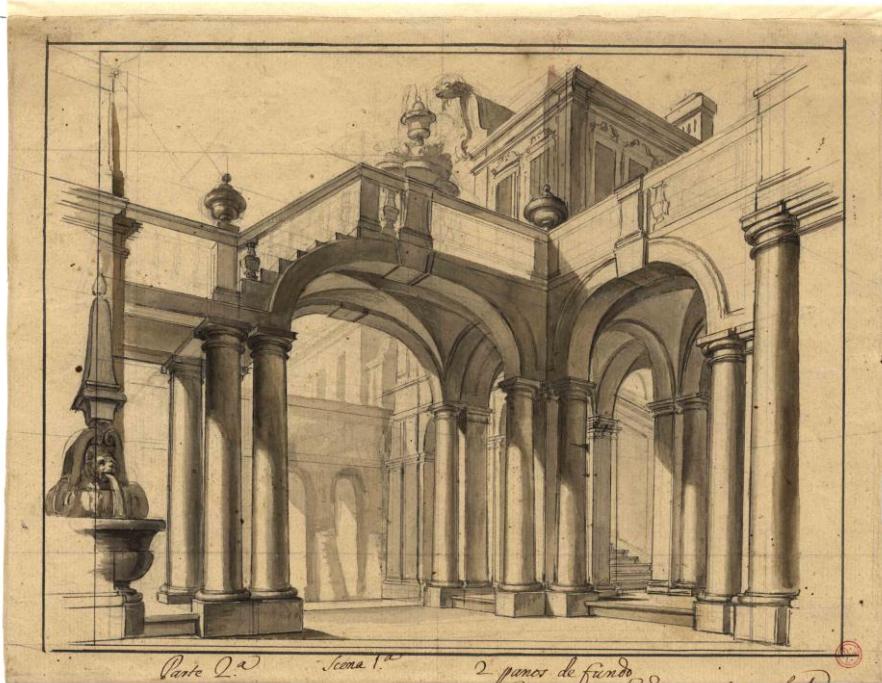


Fig. 289 – Esboço cenográfico de terraços e fonte com cabeça de leão. Papel branco, 225x295 mm. Tinta-dacha, aguadas e lápis. Legenda cortada, permanecendo apenas “Parte 2^a Scena 1^a 2 panos de fundo”. Marca d’água: apesar de possuir as letras cortadas, parece do fabricante “C & I Honig”, da segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

Pela descrição encontrada na legenda⁶⁸⁰, infelizmente cortada – o que não nos permite ter mais pistas sobre qual a ópera a que se destinava – deverá ser um desenho de Ignácio de Oliveira Bernardes, já que é a sua caligrafia e o seu tipo de trabalho.

A composição arquitectónica é rica, com perspectiva bem definida e proporcionada, com arcadas, escadarias e terraços. Destaca-se uma fonte com cabeça de leão em primeiro plano e alguns repuchos de água na parte superior do varandim.

⁶⁸⁰ BNP, com a cota D. 168 P.



Fig. 290 – Esboço cenográfico com esfinges e obelisco. Papel branco, 186 x 267 mm. Tinta-da-china com aguadas. Marca d’água: filigrana cortada, mas parece indicar o habitual fabricante “C & I Honig”, devido aos vestígios de escudo com flor-de-lis no centro e coroa como remate. Foto BNP.

Cenografia⁶⁸¹ que mostra um palácio com decoração de estátuas, esfinges, colunas, cipreste e, ao fundo, um obelisco piramidal. Sem mais elementos identificativos, não temos correspondência libretística, mas poderemos salientar que parece tratar-se de uma ópera de temática palaciana.

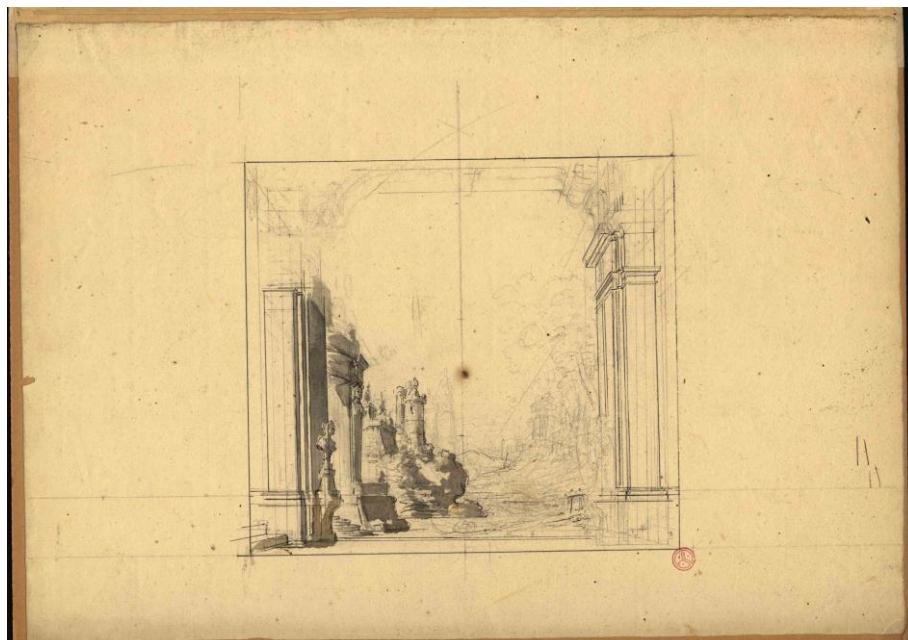


Fig. 291 – Esboço cenográfico com castelo e paisagem. Papel branco, 240 x 340 mm. Lápis, tinta-da-china e aguadas. Marca d’água: “D & C Blauw”, activo da segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

⁶⁸¹ BNP, com a cota D. 169 P.

Neste caso⁶⁸², temos uma grande aproximação ao traço de Ignácio, em outros desenhos, bem como em relação a composição.

Apesar de não haver atribuição operística, o facto de ter uma fortaleza/castelo ao fundo poderá servir de pista no futuro. Há a possibilidade, pelas suas semelhanças compositivas muito aproximadas, que se trate de um estudo para o desenho que se encontra na fig. 291a e fig. 291b, com uma casa de remate circular semelhante ao castelo ao fundo da fig. 291.

Probabilidade de trabalho para serem relacionados como sendo cenários para a mesma ópera.



Fig. 291a – Estudo cenográfico com castelo ao fundo. Papel branco 20,3 x 26,2 cm. Desenho a lápis, pena e aguada de nankin, MNAA. Foto do MNAA (1787 Des).



Fig. 291b – Estudo cenográfico com castelo e fonte. Papel branco, 27,7 x 35,5 cm. Foto MNAA (1789 Des).

⁶⁸² BNP, com a cota D 170 P.

Giacomo Azzolini (1766-1787)

Em 22 anos de actividade só como Arquitecto-decorador, sendo aquele que ocupou o período mais longo nesse cargo, Azzolini não tem praticamente atribuições, não sendo conhecido o seu trabalho. As poucas que existem seguem-se após uma pequena introdução biográfica.

Apesar de ser apresentado nos libretos como “Giacomo Azzolini, de Bolonha”, na qualidade de arquitecto-cenógrafo dos teatros régios, foi naturalizado português⁶⁸³, à semelhança de Bibiena⁶⁸⁴, em 1760, seis anos antes de ser o responsável arquitecto-decorador dos teatros régios.

Cirillo⁶⁸⁵ foi o primeiro a dar alguns dos seus dados biográficos, destacando o seu percurso como ajudante de Sicinio nos Teatros até ao Terramoto, saindo como arquitecto do Seminário de Coimbra, tendo voltado para Lisboa (sem precisar a data), salientando o seu trabalho como responsável do risco do Picadeiro Real de Belém, as decorações teatrais e as torres da igreja de S. Francisco de Paula, tendo falecido com quase 70 anos. Na realidade, nasceu em Bolonha a 1725 e faleceu em Lisboa em 1791, com 66 anos.

Como muitos dos italianos vindos para Portugal durante o século XVIII, Giacomo Azzolini acabou por se estabelecer aqui definitivamente. Devido a alguns documentos encontrados na Torre do Tombo⁶⁸⁶, conseguimos perceber que acabou por casar-se com D. Joanna Vitoria Evangelista Azzolini, e que esta recebia, pelo menos ainda em 1793, mesadas para si e para os seus filhos, provavelmente fruto do dito casamento.

⁶⁸³ ANTT – Registo Geral de Mercês, D. José I, “AZZOLINO [sic] (Giacomo) – naturalizado 26 de Setembro 1760”, livro 48, f. 370 v.

⁶⁸⁴ ANTT – Registo Geral de Mercês de D. José I, naturalizado a 3 de Outubro de 1760, Livro 48, f. .376v. Também foi através do Registo Geral de Mercês de D. José I que foi estabelecido como Arquitecto supranumerário dos Paços Reaes de Lisboa, a 23 de Setembro de 1760, livro 48, f. 374.

⁶⁸⁵ *Colecção de memórias*, pp. 151, 152.

⁶⁸⁶ ANTT – Arquivo da Casa Real, caixa 3167, documento avulso. No mesmo documento, recibos do padre João Mazzoni e de Petronio Mazzoni, este último o maquinista dos teatros régios e o primeiro, provavelmente, seu parente.

TEATRO DA AJUDA

L'Olimpiade



Fig. 292 – Cenário para a ópera *L'Olimpiade*. Apresentada a 31 de Março de 1774. Estudo de ruínas romanas com o Coliseu ao fundo. 278 x 429 mm. Lápis e desenho à pena em bistre. Marca d'água: Contramarca com as letras “L P”. Parece ser, pela semelhança com outras letras de filigranas conhecidas, da segunda metade do século XVIII. Foto BNP.

Pareceu-nos bastante evidente que este desenho diz respeito à cena V do II Acto desta ópera, daí a nossa atribuição. Vejamos o que diz o libreto:

NELL ATTO SECONDO

Cena V- Veduta esteriore d'un Circo in parte rovinato.

O desenho⁶⁸⁷ apresenta dois estudos assimétricos da cidade de Roma, em ruínas, estando em primeiro plano, do lado direito, o que poderia ser um arco de triunfo. Do lado esquerdo, um arco incompleto deixa antever, a lápis, metade do coliseu de Roma e, do lado direito, a cidade em ascenção pela colina.

⁶⁸⁷ BNP, com a cota D. 132 V.

Em segundo plano, quase junto ao arco do lado esquerdo, duas figuras – guardas? – parecem conversar. Em terceiro plano, do lado direito, um obelisco quadrangular a lápis, parecendo quase uma pirâmide de pequenas dimensões, permanece incompleto. O traço, a composição, o tratamento das figuras e dos monumentos, são completamente diferentes dos trabalhos habituais de Oliveira Bernardes. A segurança do traço e a técnica que apresenta poderão ser indicadores do trabalho de um elemento italiano da equipa de Bibiena.



Fig. 293 – Um possível estudo para a ópera *Le due Barone Rocca Azzurra*, Cena XIII – II Acto, apresentada em Salvaterra, no ano de 1771. Papel branco, 343x480 mm. Aguadas, desenho à pena e lápis.. Marca d'água: Fabricante “C & I Honig”, da segunda metade do século XVIII, e contra-marca com as letras “I V”. Foto BNP.

Estudo cenográfico⁶⁸⁸ de um salão que, ao centro, fazendo uma esquina, possui um armário com livros e outros objectos. Uma mesa com um pano à frente e, sobre ela, um livro grande com um tinteiro e pena sobre ele.

Junto à porta aberta do lado direito, duas cadeiras ladeando a passagem. Vêm-se grades na porta e na janela ensaiadas depois dessa porta.

Do lado esquerdo, um arco deixa antever um outro espaço, com um varandim e um óculo gradeado, encenado pela cortina que está aberta, pendendo para a esquerda do dito arco.

Toda a arquitectura é de linhas classicizantes, até bastante sóbrias. Pelo traço parece, estilisticamente, um debuxo de Oliveira Bernardes⁶⁸⁹. Salienta-se a semelhança de

⁶⁸⁸ BNP, com a cota D. 95 A.

⁶⁸⁹ Ayres de Carvalho sugere que seja uma autoria de Oliveira Bernardes, reafirmada por Jorge Matta (1994), que a atribui à ópera *Il Mondo della luna*, cenas Cenas 1 a 6 do III Acto, apresentada no Carnaval de 1765 em Salvaterra.

composição, principalmente pela disposição das cadeiras, com outros desenhos (ex. fig. 288), as mesmas cadeiras, mesmo tipo de trabalho da fig. 284.

Contudo, a descrição que obtemos do libreto não se coaduna totalmente com a imagem que este desenho apresenta, já que apenas diz:

ATTO TERZO

Camera in Casa do Ecclittico, com tre sedie.

O que sugerimos para atribuição libretística é que esta seja uma cenografia para a cena XIII do II Acto da ópera *Le due Barone Rocca Azzurra*, como poderemos perceber pela descrição que se encontra no libreto:

Cena XIII – *Stanza terrena, che riceve scarso, e dubbio lume da ina porta laterale. In fondo del medesimo, gran Cortina, che si apre a suo tempo, ed apparisce un Parterre vagamente illuminato. Quattro Mori immobili, e com fciabile alla mano stanno in fondo, come per guardia presso la Cortina sudetta.*

Sendo que a última parte, obviamente, seria interpretada por figurantes, como é indicado na ficha técnica no início do mesmo libreto, o que justifica a sua ausência no desenho. Quanto aos outros elementos – a cortina, os elementos arquitectónicos, a mesa com elementos de escrita, o armário com livros, o enquadramento, todos os dados são os mesmos fornecidos pelo dito libreto, mais até do que da ópera anterior.

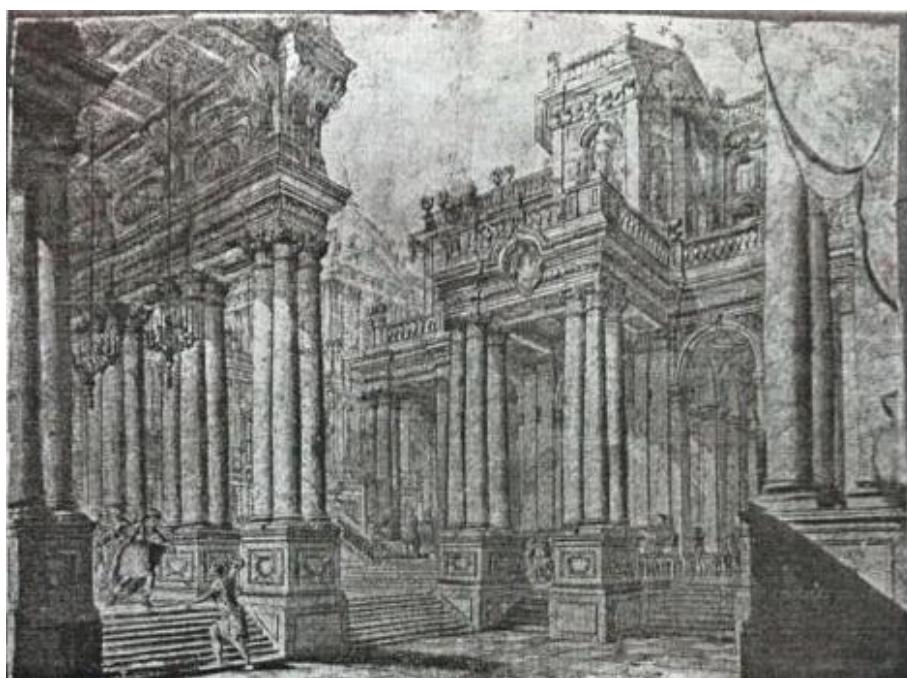


Fig. 294 – Desenho da Coleção Reis dos Santos, em Coimbra, apresentado por Jorge Matta no *XVI Congrès International d'Histoire de l'Art*, vol. II, Lisboa-Porto, 1949. Apud. *XVI Congrès International d'Histoire de l'Art*, vol. II, Lisboa-Porto, Minerva, 1949.

Sendo este um desenho de uma coleção privada, que não tivemos a oportunidade de observar pessoalmente, poderemos dizer pela reprodução que segue o típico trabalho bibienesco de perspectiva *per angolo*, mantendo espaços cénicos abertos e dialogantes com os actores, mas com profundidade suficiente para fazer o espectador penetrar e perder o seu olhar na perspectiva. Se não tivesse identificação, poderia ser confundido com um desenho da Escola de Bibiena, o que mostra bem a influência que o primeiro Arquitecto-Decorador exerceu no trabalho dos seus colaboradores.

Manoel Piolti (1787-1792)

Manuel Piolti será, de todos os arquitectos-decoradores ou responsáveis pelos teatros, o menos conhecido. Conseguimos, porém, descortinar um pouco da sua vida ao descobrirmos o seu testamento⁶⁹⁰, que forneceu alguma informação adicional àquela compilada, e também diminuta, de Cirillo Volkmar Machado⁶⁹¹. Com o dito documento ficamos a saber que, afinal, era português, natural da Freguesia do Loreto (em Lisboa, uma zona frequentada por italianos nesta época), e filho de pai italiano (Francisco Piolti) e mãe portuguesa (Maria Ignácia). Como era solteiro e já órfão, acabou por fazer como sua herdeira principal e executora testamentária a irmã, Petronilla Piolti⁶⁹², com quem vivia, para além de alguns outros irmãos. É curioso que ainda se queixa de a Coroa lhe dever alguns dinheiros como Pintor Régio que era, para além de Arquitecto dos Palácios Reais e que, devido a algumas vicissitudes na vida – incluindo as invasões francesas – não teria tanto como outros pudesse julgar que tivesse. Ou seja, a vida de um pintor e arquitecto responsável pelas obras dos palácios reais não era propriamente vantajosa financeiramente nos primeiros anos do século XIX⁶⁹³, depois das transformações pelas quais o país passou nos conturbados anos

⁶⁹⁰ ANTT, Registo Geral de Testamentos, Livro 379, f. 247 – 24, 19 de Agosto de 1829.

⁶⁹¹ MACHADO, Cirillo Volkmar, *op. cit.*, pp. 92, 96.

⁶⁹² Como informa o Testamento, moradora com o seu irmão na Calçada de D. Vasco nº 42 na Freguesia de N. Sr.^a da Ajuda, como seria normal com os familiares e os trabalhadores afectos à Casa Real depois do início da construção do Palácio da Ajuda.

⁶⁹³ “Declaro que as minhas circunstâncias são diver-sas das que muitas pessoas tem pensado, e Julgão pois q. me tem acontecido/ grandes prejuizos de dinheiros, p.r varias cauzas, e por q. digo e por eu não/ ser afortunado no que me tenho metido julgando melhor em m.^a fortuna/ para fazer algum bem aos outros; e por fim me tenho enganado [sic]= Declaro/ mais que ao prezente se me devem pelo Imperial, e Real Bolcinho alguns doze/ quarteis de atrazados q. importão a meu ver em mais de seis mil Cruzados/ sem contar o tempo dos Francezes, vindo cada quartel a ser da importância/ de duzentos nove mil e quinhentos reis, estes atrazados são athé ao tempo em q./ entrou o Illm.^º e Exm.^º Sr Visconde de Villa Nova d aRainha, p.r q. de/ então para cá se tem apgo, e vai se pagando o que se vai vencendo e se/ disto se fôr atrazando o pagamento pertencerá a cobrança a dita m.^a Ir-/maã Herdeira, e Testamenteira Sr.^a Petronilla Piolti, a qual também cobra-/va do Ill.mº -s.r Paulo J.e Baptista Pagador das Obras p.cas, ou de quem su-/as vezes fizer qual quer quantia que pela Folha dos Empregados da Impe-/rial e Real Obra do Novo Palacio da Ajuda se me estiver devendo de meu/ salario

das Invasões Francesas⁶⁹⁴. Tendo em conta os atrasos habituais nos pagamentos, Manuel Piolti propõe que, se recebesse o que faltava após a sua morte, fosse dividido em sete partes iguais e distribuído para os irmãos, como se poderá ler:

huma/ para meu Irmão o Sr. Fernando Antonio Piolti outra parte p.^a minha Ir-/maã a Ill.m^a Sr.^a D. M.^a Leonor Piolti Freire; outra parte p.^a minha outra Ir-/maã a Sr.^a D. Marianna de Jezus Piolti da Fontoura Sobral; outra par-/te para meu sobrinho o Sr. João M.^a piolti, e sua Irmaã a S.r^a D. M.^a/ Jozé Piolti ambos filhos do meu Irmão já fallescido, o Sr. João M.^a piolti,/ outra parte para a minha sobrinha a Illm.^a Sr.^a D. M.^a de Jezus de/ Santa Anna, e seus filhos, e sua Maij a Sr.^a D. Fran.c^a das Chagas cuja/ minha sobrinha hé Cazada com o Ill.m^o Sr. Amaro Felix Hilario de San/ta Anna; outra parte para o meu Primo o Sr. João de D.s Moreira/ e suas duas filhas a Senhora D. Margarida Augusta Moreira; e a ultima parte para a mençio/nada minha Irmaã a Senhora Petronilla Piolti.

E era essa a vontade de “Manoel Piolti, Architecto do Real Paço da Ajuda”, antigo Arquitecto-decorador dos teatros reais, no dia 18 de Julho de 1826.

Bem tentou Manuel Piolti, antes de fazer o testamento, reaver o dinheiro que lhe era devido, segundo outro documento que encontramos na Torre do Tombo⁶⁹⁵. Mas neste caso foi possível apurar o percurso de Manuel Piolti com pormenores, até hoje desconhecidos – em que o primeiro está relacionado com o que fazia antes de tomar as rédeas dos teatros régios como Arquitecto-Decorador. Veremos, então, como se apresenta o próprio Manoel Piolti no dito requerimento:

Diz Manoel Piolti, q elle Sup.te serve a V. Mag.de na repartição da pintura há mais de/ 42 annos, desde os Divertim.t^os Theatraes do Sñr Reij D. Jozé, e da Augustissima Rai/nha a May^a de V.^a Mag.de, q D.s em Santa Gloria haja, tendo o Sup.te servido em jorna/das de Salvaterra, e em Ajuda p.^a as Funçoens Dramaticas em Solemnid.e de Annos/ de Pessoas Reaes; e sendo o Sup.te empregado despoes em Mafra em Serviço de V.sa Mag.de/ nas composições p.^a o aspecto dos Orgãos daquella Igreja, e na composição,e direcção/ da Decoração de pintura da Salla p.^a Audiencia naquelle contiguo Real Palacio o/ Sup.te se dezempenhou nas suas obrigaçõens, de q. V.sa Mag.de ficou bem servido. O Sup.te des/poes

mensal comoArchitecto Pintor que sou da mesma Imperial, e Real/ Obra” in ANTT, Registo Geral de Testamentos, Livro 379, f. 247 v.

⁶⁹⁴ Curiosamente, o grande e próspero pintor Pedro Alexandrino de Carvalho queixa-se do mesmo, tendo sido obrigado a fazer dois testamentos devido à perda de posses pelas invasões, como afirma no seu último testamento.

⁶⁹⁵ ANTT – Arquivo Histórico do Ministério das Finanças – Casa do Infantado – caixa 289.

da Restauração de Portugal entrou p.^a a repartição de pintura da Real O/bra do Novo, e Real Palacio d'Ajuda, e tem feito composições de Decoraçoens, q lhe tem/ sido ordenadas, dirigindo-as, e trabalhando sempre com fervorozo zelo, e verd.e debaixo/ de exemplar obediencia devida ao Visconde de Santarem Inspector de Toda a Real O/bra do Nov Real Palacio, e do seu falecim.t^o p.^a cá ao Novo Inspector Conselheiro Joaquim da Costa, e Silva, q lhe tem Ordenado novos trabalhos. O sup.te está actualmente ser/vindo, e se acha adiantado em idade, cheio de fadigas, não só da sua aplicação/ mas das q ainda vergão sobre elle nascidas da disgraca introduzida pelos franceses/ em Portugal; e porque em todas estas circunstancias nada o pode consolar senão a Re/al Piedade, elle recorre humild.mte, e se prostra aos Reaes Pes de V.^a Mag.de, em cujo/ Amparo/

P. a V. Mag.de por sua Real Commizeração conceder, q por/ morte do Sup.te seja concedida huma parte do seu ordenado de Ar/quitecto Theatral a duas irmans, q tem em sua companhia, hu/ma chamada Anna Piolti, e a outra chamada Petronilla Piolti com supravivencia de huma para outra, pagas pelo Re/al Bolcinho, onde o Sup.te vive actualm.te tambem subordinado, sendo/ tudo assim do Real Agrado de V.^a Mag.de//ERMce//Manoel Piolti [ass.]⁶⁹⁶

Infelizmente não está datado, embora seja evidente que D. João VI já era rei; mas mesmo assim, não há dados suficiente para compreender quando terá começado a trabalhar para o real serviço, sabendo-se, apenas, que já o fazia para cima de “42 anos”. Contudo, o seu percurso fica mais claro: começa por ser pintor dos “Divertimentos teatrais” de D. José e de D. Maria I; está presente para os trabalhos de Salvaterra ou da Ajuda nas solenidades relacionadas com a Família Real (provavelmente, ocasiões de festejos dos dias onomásticos e aniversários). Passou, no entanto, para os trabalhos em Mafra, nomeadamente para o risco e decorações dos órgãos da Basílica, bem como na direcção das pinturas e decorações da Sala de Audiência do palácio de Mafra. Após a saída dos franceses de Portugal, Manoel Piolti ficou responsável pela secção de pintura e algumas decorações das salas do Palácio da Ajuda sob as ordens do Visconde de Santarém e, posteriormente, de Costa e Silva.

Ainda outro documento mostra-nos outro pormenor da vida de Piolti: pelos anos 80 do século XVIII, em particular entre 1781 e 1783, ele recebia por trabalhos⁶⁹⁷ no Jardim

⁶⁹⁶ ANTT – Arquivo Histórico do Ministério das Finanças – Casa do Infantado – caixa 289.

⁶⁹⁷ Não se especifica de que ordem; apenas faz referência que não trabalhava aos Domingos e dias Santos, ganhando 300\$ por dia.

Botânico da Ajuda, cujo responsável pelo mesmo era, à época, e segundo o rol de pagamentos, Julio Mattiazzi⁶⁹⁸.

Ao contrário do que muitas vezes acontecia, Piolti não deixou informação, em nenhum dos documentos encontrados, quanto à sua data de nascimento, tendo apenas ficado o esclarecimento, pela abertura do testamento, que a sua morte ocorreu a 19 de Agosto de 1829.

Em relação à sua obra, para além do que pudemos apurar nas descrições dos documentos acima mencionados, sabemos foi protagonista de um episódio contado por Cirillo, de concorrência entre ele e João Carlos Binhetti, para saber qual deles iria substituir Giacomo Azzolini no cargo. Como ambos fizeram obras de igual mérito, ficou a indecisão até à morte do seu mestre⁶⁹⁹ e aí, sim, a escolha recaiu em Manuel Piolti.

Não nos foi possível, no entanto, atribuir-lhe qualquer cenografia. Há, no entanto, alguns desenhos seus, com a sua assinatura, na Biblioteca da Academia de Belas-Artes, de ornamentos arquitectónicos.

Os cenários/telas de Salvaterra

À parte neste estudo, pretendemos colocar seis telas inéditas de uma coleção particular de uma família de Salvaterra de Magos⁷⁰⁰. Essas seis obras, datáveis pelo seu estilo, traço e coloração, provavelmente pelos anos 80 do século XVIII, não parecem ser telas para bastidores de ópera (figs. 295, 296, 297, 298, 299, 300). A informação que as relacionam com o teatro de Salvaterra ficou na família no que concerne à sua proveniência: foram adquiridas em hasta pública, no século XIX, e eram pertencentes ao teatro de Salvaterra, tendo permanecido na família até então.

⁶⁹⁸ ANTT – Arquivo da Casa Real, caixa 3599, 3603, documentos avulsos.

⁶⁹⁹ Cirillo descreve a concorrência entre os dois dando o seguinte exemplo (in *Collecção de memórias...*p. 152): *Achando-se (Azzolini) já doente no tempo em que se fez a Opera de Assur (Axur, Re de Ormus, 1790), propôz elle que cada hum dos seus discípulos fizesse hum scenario, para Sua Magestade poder julgar qual deles era o mais capaz de o substituir. José Carlos Binheti fez o Templo, e Manoel Piolti a Regia. Estas obras forão igualmente aplaudidas, e a cousa ficou indecisa até depois da morte do Mestre. Tendo Azzolini falecido em 1787, não poderá ter tido lugar esta história com a ópera em questão, tendo Cirillo confundido, provavelmente, com o nome de outra ópera.*

⁷⁰⁰ O nosso agradecimento, em particular, à prestativa e incansável ajuda de Natália Correia Guedes que nos deu o dito contacto e forneceu as fotografias das obras, que não tinha chegado a publicar na sua obra por questões logísticas. Agradecemos também aos gentis proprietários que permitiram a nossa visita local e fotografar aquelas obras que ainda estão sob a sua tutela. Sem a sua boa-vontade e generosidade este trabalho ficaria muito mais pobre e a oportunidade de compreender um pouco mais este período não seria a mesma.



Fig. 295 – Uma das telas de Salvaterra, representando uma cena campestre. Colecção particular. Foto: Natália Correia Guedes.



Fig. 296 – Outra cena de género de uma das telas de Salvaterra. Colecção particular. Foto: Natália Correia Guedes.



Fig. 297 – Tela pintada representando uma cena campestre, onde há uma figura feminina (cigana?) e um viajante. Coleção particular. Foto: Natália Correia Guedes.



Fig. 298 – Representação de uma cena de um casal num jardim (cena galante) surpreendido com um viajante (componente cómica?). Coleção particular. Foto: Natália Correia Guedes.



Fig. 299 – Parte da tela que representa uma cena num jardim. Coleção particular. Foto: Natália Correia Guedes.

Sem autoria atribuída, poderemos verificar que segue uma linha de temática campestre, com alguns momentos galantes (a senhora com o cavaleiro – fig. 298), momentos de afazeres domésticos (dar milho às galinhas – fig. 296, regar as flores, fig. 297) ou um quadro quase de ópera buffa, com a presença de um viajante (fig. 295).

Pelas dimensões diminutas (cerca de 2,50m por 2, 90m) e pela técnica de pintura, não poderiam ser telas de bastidores que, como se sabe, não representavam figuras por uma questão de proporção, relacionada com a perspectiva em palco e os actores/cantores.

Se bem nos lembramos da planta do teatro de Salvaterra, existia um foyer que possuía exactamente seis nichos de madeira. Colocamos em hipótese que estas telas pudessem ocupar esses espaços, já que nem a técnica, nem a temática e muito menos a figuração poderiam pertencer a bastidores de ópera. A terem pertencido ao teatro, como nos foi dito pelo proprietário, este seria o único local que, a nosso ver⁷⁰¹, seria possível de enquadrar as ditas obras.

⁷⁰¹ Opinião esta partilhada com a historiadora Rosana Orsini Brescia, que teve a amabilidade de deslocar-se comigo para visualizar as ditas telas, a quem agradeço a opinião.

3. A FÁBRICA DA MAGIA QUE ESPELHA O PODER

Depois de termos visto, no I Acto deste trabalho, os edifícios e os espaços de vivência social onde a máquina do poder real usava a encenação teatral com intuito social e político, tentaremos compreender um pouco melhor o funcionamento de toda a logística que permitia àquela fábrica, que era o palco do teatro, produzir o efeito desejado.

Todos os elementos dentro de um teatro têm uma funcionalidade específica (quadro nº 1) e se congregam entre si com vista à produção do efeito principal: o deslumbramento. Sob qual toque de magia, os actores apareciam e desapareciam do palco, deuses vinham pelo ar, como *deus ex machina* ou em apoteoses (glórias), com a intenção máxima de glorificar elementos da família real; grutas apareciam em espaços outrora ocupados por palácios ou cenas campestres, barcos navegavam onde antigamente não havia água, tudo enquadrado por um ambiente de sonho que reportava a audiência, verdadeiramente, a outro mundo. Porém toda essa magia era produzida com a ajuda de centenas de pessoas que ficavam como que “invisíveis” à plateia, justo a que o espectáculo tivesse o andamento esperado e provocasse emoções, numa atitude tão própria do Barroco.

Para compreendermos isso melhor e como reflexo do *corpus* cenográfico existente em Portugal tratado no capítulo anterior, propomos-nos a “descortinar” o que se passava em palco. Infelizmente, os testemunhos portugueses não dão qualquer indicação cenográfica (salvo o caso do teatro jesuítico já mencionado, de 1728, completamente baseado no trabalho de Andrea Pozzo). Assim, teremos de nos servir das informações obtidas através das máquinas teatrais que chegaram até nós pelos teatros setecentistas europeus que ainda as conservam (incluindo o teatro S. Carlos), dos tratados que eram usados ou conhecidos em Portugal e outras obras coevas que permitem um enquadramento mais exacto do que seria o funcionamento dessa actividade num teatro setecentista régio, onde poderemos situar os casos portugueses, já que todos os dados recolhidos nos potenciam a conceptualização de que a maquinaria em Portugal obedeceria à mesma gramática de funcionamento europeu.

Os principais elementos visíveis à audiência teatral tinham funções muito próprias, que ajudavam na concretização dessa magia que era a ópera. No entanto, para os espectadores, enquanto essas funções eram estéticas, qual moldura de um quadro vivo, também tinham importância como estruturais⁷⁰² – revestidas de uma grande decoração, obviamente. Sintetizamos, no quadro seguinte, as principais estruturas visíveis à sala de espectáculo,

⁷⁰² Veja-se o caso, por exemplo, da ilusão aos espectadores do proscénio da Ópera do Tejo que, do lado de fora, parecia-lhe a estrutura que, na realidade, pertencia ao poscénio e não ao arco do proscénio, como foi abordado no capítulo 3.3.

segundo as suas funções estética e prática. Curiosamente, a ilusão e o jogo de criação do maravilhoso não se ficavam apenas no palco durante as récitas; repercutiam por toda a sala, porque ela própria também era um palco profundamente hierarquizado e funcional no exercício do poder social, político e até religioso, como tivemos ocasião de ver quando tratamos da distribuição dos camarotes na Real Casa da Ópera de Lisboa.

FUNÇÕES/ ESTRUTURAS	ESTÉTICA	PRÁTICA
Local de orquestra	Faz a separação entre os espectadores e o que se passa em palco	Mais próprio na condução dos cantores e melhor suporte acústico
Arco do Proscénio	Emoldura a cena e separa o mundo real do imaginário	Oculta a maquinaria, iluminação, mudanças de cena, término dos bastidores e ainda ajuda a projectar a voz do cantor para a plateia, formando uma “caixa” sonora
Proscénio	Espaço que representa o mundo de transição entre a realidade e a fantasia	Espaço onde pode ser escondido o apontador e alguma maquinaria do subpalco
Bastidores	Aumenta a ideia de profundidade e embeleza a cena	Permite uma melhor composição cenográfica e ajuda à distribuição dos espaços cénicos
Poscénio ou	Fecha a cena e enquadra a parte final da cenografia	Remate final da “caixa preta” e oculta a restante maquinaria,

“fondale”		gabinetes, camarins e outras estruturas de apoio
Palco	Espaço onde tem lugar a acção cénica e a criação do maravilhoso e do espectáculo em si; permite ainda ao espectador ter noção da linha do horizonte, de forma que a cenografia “per angolo” cause ainda mais impacto	Inclinado, permite que todos os espectadores da plateia consigam ver toda a cena e os respectivos actores; ajuda a ocultar a maquinaria e alçapões; poderá ser elevado em caso de necessidade cénica

Quadro nº 1 – Quadro sobre as funcionalidades técnico-estéticas dos elementos principais de cena mais visíveis aos espectadores e as suas correspondências principais, a partir das informações fornecidas pelos tratados mais utilizados (Carini Motta, Pierre Patte, Andrea Pozzo, Vignola, Ferdinando Bibiena) e pelas várias estruturas dos teatros setecentistas italianos.

Nos desenhos das cenografias setecentistas portuguesas vistas em 4.1., não denotamos nenhuma indicação de terem sido utilizados naqueles casos *periaktoi*⁷⁰³, permanecendo a impressão que aquele grupo específico poderia ser proposto maioritariamente para telas planas, ou cenários em madeira de uma só face ou ainda, eventualmente pelas informações dadas por Cirillo⁷⁰⁴, em pano. O que denota um avanço, de certa forma, cénico, já que esses prismas giratórios, desenvolvidos por Sabbattini e Aleotti, tinham sido aprimorados e actualizados por Torelli⁷⁰⁵. Mas dado que o *corpus* não é extenso nem exaustivo tendo em conta o número de óperas apresentadas, nem as indicações nos libretos são claras a esse respeito, não poderemos afirmar categoricamente que esse processo cénico não tenha sido

⁷⁰³ *Periaktoi* é o termo vindo do teatro grego que serve para designar os cenários giratórios colocados lateralmente como bastidores e que servem para mudanças rápidas de três cenografias distintas, visto terem o formato de prismas triangulares com uma cena diferente pintada em cada uma das faces. Embora haja dúvidas no caso do desenho D. 113 V, devido ao pequeno esquema em planta no canto inferior direito, que poderia ser interpretado como uma indicação de *periaktoi*, mas incompleta. Ou seja, não é por não haver nenhuma explícita demonstração nos desenhos que chegaram até nós da utilização desta técnica, que esta não tenha sido utilizada.

⁷⁰⁴ MACHADO, Cirillo Volkmar, *op. cit.*, pp. 92, 96.

⁷⁰⁵ BERTHOLD, Margot, *História Mundial do teatro*, S Paulo, Perspectiva, 2001, pp. 335.

utilizado; apenas ainda não nos chegou qualquer dado que comprove a utilização dessa técnica, sabendo-se apenas que ainda era prática comum em contexto europeu.

Em relação à disposição dos bastidores, já poderemos dizer um pouco mais, devido a um pequeno testemunho original. Trata-se de um dos desenhos (D. 85 A., fundo BNP) que situamos pelos anos 50 do século XVIII, demonstrando que a construção de algumas cenografias⁷⁰⁶ teria sido realizada através do método de quadrícula sobre um plano⁷⁰⁷, que segue a regra de distâncias de que João Carlos Binhetti traduziu do tratado de Ferdinando Bibiena e que será mencionado um pouco mais à frente neste capítulo. Foi um dos métodos mais utilizados durante o século XVIII, e terá provavelmente contribuído para a sua sistematização em Portugal a vinda de Giovanni Carlo Sicinio, e a da sua equipa, em 1752⁷⁰⁸.

Se olharmos com atenção para algumas das cenografias do nosso *corpus*, poderemos constatar que algumas linhas de construção dos cenários são ainda perceptíveis e tendem a confirmar esse método de trabalho (veja-se os casos das figs. 232, 255, 256, 263, só para citar alguns exemplos), bem como as indicações laterais feitas como rascunhos pelos cenógrafos, tendo em conta o tamanho dos bastidores, como são os casos paradigmáticos de fig. 231, de Sicinio Bibiena, ou os desenhos das figuras 247 e 245 de Oliveira Bernardes.

O PAPEL DA PERSPECTIVA

Já Vitrúvio, o grande mestre de arquitectura da Antiguidade, notara que a perspectiva era a cenografia, como o parafraseou Sebastiano Serlio, um dos maiores tratadistas utilizados a partir do século XVI⁷⁰⁹, que tanto contribuiu para as regras cenográficas teatrais, com o desenvolvimento das máquinas de marear, voar, efeitos sonoros, e que em muito cooperou o desenvolvimento técnico e científico da Náutica, a que, com certeza, os Descobrimentos não estiveram alheios⁷¹⁰. Outros tratados importantes foram sempre beber ao mestre da

⁷⁰⁶ E aí vemos, perfeitamente incluídos, os cenários em bastidores deslizantes e em bastidores duplos, num convívio pleno das soluções do século XVI - XVII com as do século XVIII.

⁷⁰⁷ Método comum de realização prospético-cenográfica, habitual no século XVIII, segundo o qual a construção da quadrícula é baseada no rectângulo formado pela linha do horizonte e a linha de terra, traçando-se uma linha perpendicular a partir desta até ao ponto de fuga encontrado entre o centro da linha do horizonte e o centro da linha de terra. In MELLO, Bruno, *Trattato di scenotecnica*, Instituto Geografico DeAgostini, Novara, 1993, fig. 8, p. 59.

⁷⁰⁸ Embora não possamos avaliar até que ponto o impacto das apresentações teatrais e operísticas jesuítas não terão causado na evolução da técnica nas apresentações em Portugal.

⁷⁰⁹ SERLIO, Sebastiano, *Libro Secondo de Perspettiva*, 1545.

⁷¹⁰ As descobertas geográfica e náuticas que foram sendo desenvolvidas ao longo dos séculos XV e XVI permitiram que outras ciências se aproveitassem desses conhecimentos e as aplicassem, como foi o caso do teatro. Não será por acaso que ainda no século XVIII serão os marinheiros a montarem as roldanas e as cordas do teatro de Queluz. Ver, sobre este ponto, o capítulo dedicado a este teatro, em 3.4.

Antiguidade Clássica as suas referências, como Andrea Pozzo⁷¹¹, Vignola⁷¹², e mais tarde, relacionado directamente com a “fábrica” de teatros, Niccolo Sabbatini⁷¹³ ou Fabrizio Carinni Mota e, obviamente, se não os principais para a arquitectura teatral do século XVIII, os vários tratados de perspectiva e geometria de Ferdinando e Francesco Bibiena. Outros tiveram as mesmas preocupações, tentando juntar-lhes questões relacionadas com a acústica⁷¹⁴, principalmente quando se abordava a questão da decoração, imperativamente feita em madeira, gesso e papel-maché exactamente para o controle e propagação do som, estudado consoante o próprio formato da sala de espectáculo (como fizeram Francesco Algarotti⁷¹⁵, Pierre Patte⁷¹⁶, Vincenzo Lambertini⁷¹⁷, Francesco Milizia⁷¹⁸, ou o mais evidente Pietro Gonzaga⁷¹⁹ e, muito mais tarde, mas congregando todo o saber desenvolvido durante o século XVIII, Francesco Taccani⁷²⁰).

A SALA E O PALCO

Até é curiosa a referência de Algarotti, quando fala do formato ideal da sala da plateia, àqueles que defendem a sala em forma de sino – do ponto de vista dele, ideia completamente descabida, pois o faziam sem comprovação científica, nem com a ajuda da geometria, nem com a da acústica (o que demonstra a importância da aplicação da ciência prática na dita época das “Luzes”):

(….) *its interior formation might greatly contribute to render it commodious for hearing. They tortured their brains not a little to demonstrate such problematic doctrine, but without applying much to geometry for her assistance in their puzzled situation. For the better*

⁷¹¹ Com o tratado *Perspectiva pictorum et architectorum* (2 volumes, 1693, 1698).

⁷¹² E a obra *Regola dell'i cinque ordini d' architettura*, Roma (1562).

⁷¹³ *Pratica di Fabricar Scene e Machine ne' Teatri*, Ravenna, Per Pietro de Paoli, e Gio. Battista Giovannelli Stampatori Camerali, 1638.

⁷¹⁴ Veja-se o raciocínio de Pierre Patte *Essai sur L'Architecture Theatrale ou de l'ordenance la plus avantageuse à une salle de Spectacle, relativement aux principles de l'Optique & de l'Acoustique*, Paris, Chez Moutard, 1782, pp. 7, 8 ess: Relaciona a acústica com os estudos de Física e comprehende a dificuldade de reverberação do som em materiais duros, como o mármore, o ferro, a pedra que dificultam a acústica teatral, em comparação com outros como a madeira, os tecidos, a água, ou materiais que ele chama “moles”.

⁷¹⁵ BURGUESS, Robin (ed.), *An Essay on the Opera/ Saggio sopra l'Opera in Musica*, by Francesco Algarotti, Anonymous English Translation 1768, The Edwin Mellen Press, 2005, pp. 5, 51 e ss.

⁷¹⁶ Que cita várias vezes e faz comparações com o trabalho de Algarotti.

⁷¹⁷ *La regolata construzione de'Teatri*, Napoles, V. Orsini, 1787.

⁷¹⁸ *Trattato completo formale e materiale del teatro*, Veneza, Pasquali, 1794.

⁷¹⁹ *La musique des yeus et l'optique théâtrale*, S. Petersburgo, Imprensa Imperial, 1800.

⁷²⁰ *Sulla forma della platea e del Proscenio di un Teatro più propria alla propagazione del suono e sulla matéria atta a rinforzalo e a sostenerlo*, Milão, A. Monti, 1840.

elucidation of their meaning they made choice of the figure of a bell preferably to all others, and to which they were pleased to give the epithet of phonic⁷²¹.

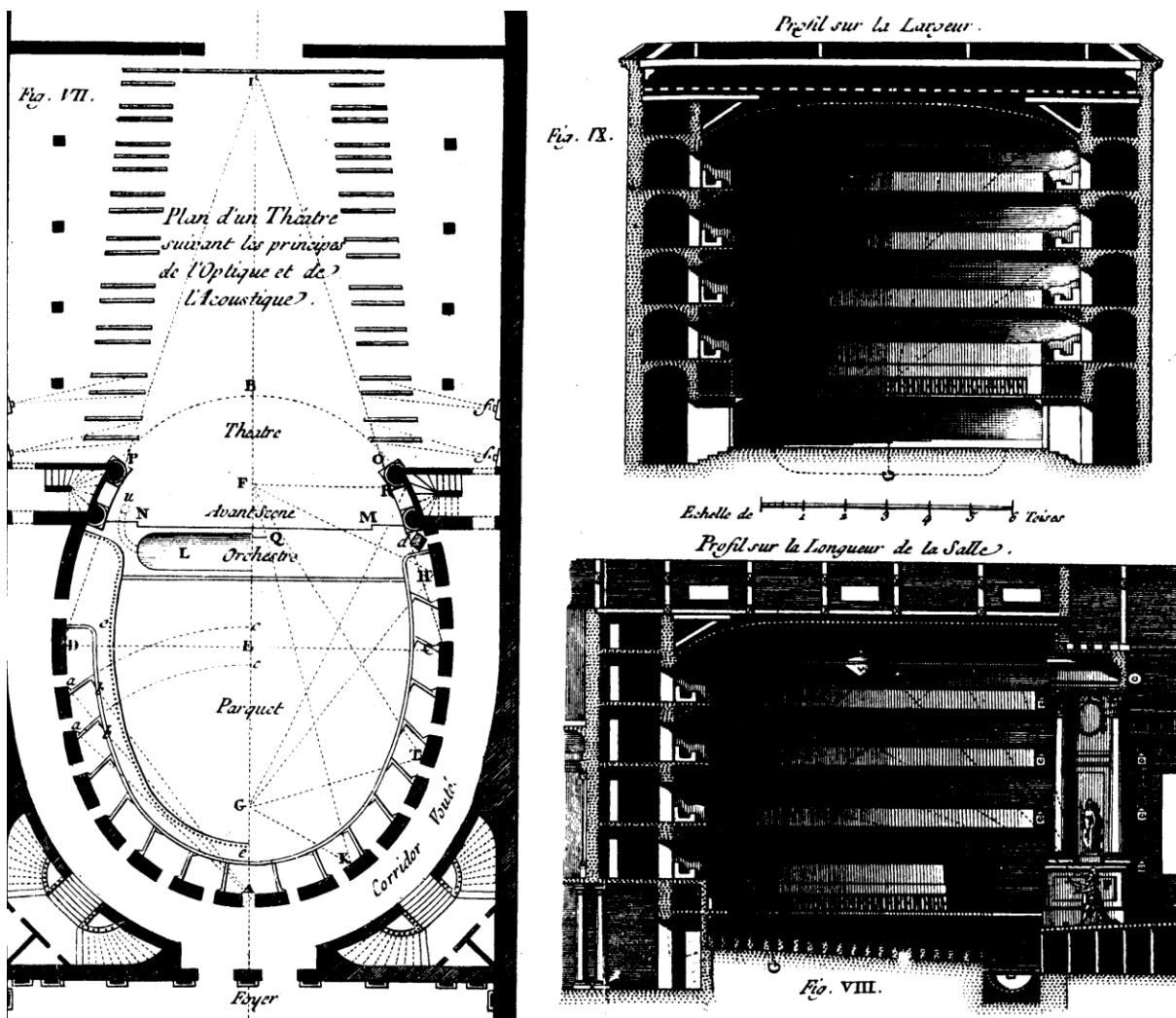


Fig. 300 – Plano de um Teatro Segundo os princípios da óptica e da acústica in Pierre Patte, *Essai sur L'architecture Théâtrale, ou de l'Ordennance la plus avantageuse à une Salle de Spectacles, relativement aux principes de l'Optique & de l'Acoustique*, 1782, p. 212.

E finaliza a argumentação do absurdo dessa “constatação” por ir contra uma certa base “filosófica”, principalmente quando comparam as vozes dos cantores aos próprios sinos, o que coloca em desgraça o próprio bom nome da Filosofia (sublinhado nosso):

According to those wiseacres the mouth of the bell answers to the opening of the stage and the middle box is placed where the clapper of a bell is suspended from. It is not difficult to discover how such a notion could be received; it was from the similitude or analogy which

⁷²¹ *An Essay on the Opera/ Saggio sopra l'Opera in Musica*, 1768, (1^a edição 1755), pp. 60. Não está no âmbito deste trabalho estudar a evolução das salas dos teatros ao longo dos tempos, mas será oportuno lembrar, neste momento, que os primeiros teatros inspiravam-se nos teatros clássicos, em semi-círculo, mas como surgimento das salas régias, era fundamental a criação de um local de destaque para o princípio. Dessa forma, a sala foi alongada para o formato de “U” (teatro Farnese como sendo o melhor exemplo), evoluindo para formas de lira ou ferradura. Cf. BANU, G., *op. cit*, pp. 45 e ss; BRESCIA, Rosana, *op. cit*, pp. 120 e ss.

unphilosophical heads thought they discovered between the figure of a bell and the sound it gave. (...)

(...) the syllogistic sophistry of the schools had disgraced the name of philosophy⁷²².

Sendo assim, qual seria, na sua opinião, a melhor forma de sala? Tendo em conta que a sua obra vai tentar buscar a pureza da Antiguidade, não só nas formas decorativas, como nas construções, defende que será aquela que se praticava, pela sua comodidade e perfeição, nos antigos teatros gregos e romanos, ou seja, a semi-circular:

(...) most commodious shape that can be given to the interior part of a theatre and which of the curve lines is the most eligible for disposing the boxes in the best manner(...)⁷²³

Aliando à sua argumentação a natureza e propriedades do círculo, ou seja, a figura geométrica perfeita, que permitiria a todos os espectadores uma visibilidade e audição exemplares e completas de toda a cena, acrescenta:

It is well known that of all the figures of an equal perimeter the circle is that which contains the greatest space. Therefore the spectators placed in a semi-circle are all presented in a like manner towards the stage, of which they have a full view, their hearing and seeing being alike uninterrupted⁷²⁴

Contudo, há uma grande diferença estrutural entre os teatros de então e os teatros do século XVIII, baseada, fundamentalmente, num elemento: o palco.

É onde tudo se passa, e há que ter em atenção as transformações que ali decorrem, o lugar dos bastidores e a sua relação com as entradas e saídas de actores, que precisam de espaço, entre tantos outros detalhes, como afirma e pormenoriza Pierre Patte (que também concorda com a forma elíptica):

Le moyen d'y obvier, selon cui, ce seroit de donner de droite & de gauche d'un Théâtre, environ quatre toises depuis le mur jusqu'au premier chassis du Proscenium, pour favoriser les changemens de décorations, la manoeuvre des ouvriers, l'entrée & la sortie

⁷²² *Idem*, p. 61.

⁷²³ *Idem*, p. 61. Apesar da defesa deste formato de sala, no século XVIII as salas mais habituais seriam as de formato de sino, ferradura ou lira, provavelmente pelo destaque dado ao camarote do Príncipe: BANU, G., *op. cit*, pp. 50 e ss; BRESCIA, Rosana, *op. cit*, pp. 121 e ss.

⁷²⁴ *Idem*, p. 62.

*des Acteurs, des corps de danse & des choeurs. Outre cet espace, il voudroit que l'on ajoutât encore de part & d'autre, sur-tout d'un Théâtre d'Opéra*⁷²⁵.

Dadas as características particulares dos palcos barrocos, com toda a disposição do proscénio, bastidores, maquinaria, palco inclinado e outros elementos técnicos cujos efeitos não ficariam plena e visualmente disponíveis a todo o público dentro de um teatro semi-circular, o autor dá a solução mais próxima da perfeição, ou seja, a mais próxima da do círculo: a forma elíptica⁷²⁶,

*There is one inconvenience which the semi-circle as employed in modern theatres hath, and which proceeds from our stage being built in a different manner from that of the ancients, whereby the opening of it is too large for the side parts of the audience to see well. But the cause of this complaint might be very soon removed. There needs no more than to change the semi-circular into a semi-elliptic form, which comprehends almost the same advantages, and then its minor axis might be the opening of the stage and its larger allotted for the spectators*⁷²⁷.

Na realidade, a elipse será a solução mais aceitável tanto para o público, como para a personagem principal: o rei. O teatro, como espaço de co-habitação próxima entre o rei e a corte, a nível técnico acabou por ser a forma mais acessível para reunir e satisfazer três grandes premissas, como defende Georges Banu⁷²⁸, num espaço heterogéneo que conjuga: a disposição da assistência, a circulação do som e, fundamental nesta tríade, a produção da imagem, sendo, de facto, a melhor formulação técnica para o binómio som-imagem⁷²⁹, para além da evidente relação de representação do poder.

Não poderemos porém esquecer que Algarotti deixa transparecer no seu trabalho a tendência europeia das movimentações neoclássicas que vão sendo propagadas pelas descobertas e escavações arqueológicas (Pompeia e Herculano) realizadas na mesma altura em que sai o seu tratado, com Winckelmann (1755), e que dão um novo fulgor à arte e à decoração em todas as manifestações artísticas, acompanhando o movimento europeu do Neoclassicismo – como, aliás, as gravuras de Giovanni Baptista Piranesi (1720-1778) seguiam e há muito alimentavam.

⁷²⁵ *Op. cit.*, p. 190 ess.

⁷²⁶ Aliás, como alerta PATTE, Pierre, *op. cit.*, p. 15-37.

⁷²⁷ ALGAROTTI, *op.cit.*, p. 62.

⁷²⁸ BANU, Georges, *Le Rouge et or: une poetique du théâtre à l'italienne*, Flammarion, Paris, 1989, p. 74.

⁷²⁹ *Idem*, p. 91.

Curiosamente, em um dos mais afamados e seguidos tratados de construção de teatros, do já mencionado Fabrizio Carini Motta⁷³⁰, não é defendida nenhuma forma específica de “piazza del teatro”⁷³¹ ou sequer “piazza della scena”⁷³², mas sim a construção de todo o teatro – palco, plateia, camarotes ou balcões/varandins – segundo rigorosas medições e proporções que dependiam, totalmente, da fronteira da fantasia: *il occhio della scena*⁷³³, ou seja, a zona do proscénio. Esta liga o lugar do Príncipe ao ponto de fuga situado ao fundo do palco, na linha do horizonte. Por outras palavras, a construção do teatro barroco era regida através destes três pontos-chave: desde o local onde se situava o ponto de fuga principal da linha de horizonte, passando pelo centro imaginário do proscénio até ao lugar do Príncipe, num eixo horizontal que modelava, depois, toda a verticalidade de bastidores e, naturalmente, da hierarquização dos camarotes, sempre segundo o jogo de eixos horizontais e verticais.

Podemos ainda verificar, tanto pelos desenhos do *corpus* português, como pelas demais cenografias espalhadas pelos diversos fundos europeus e norte-americanos, que a base da construção cenográfica era, de facto, o domínio perfeito das regras da perspectiva⁷³⁴ – como corroboram os vários tratados, até à aplicação da *vedutta per angolo* que atingiu a perfeição com a família Bibiena, concretamente na pessoa de Ferdinando.

Apesar de em 1755 o ensaio de Francesco Algarroti demonstrar uma reacção plena ao trabalho ainda barroco⁷³⁵ que se fazia nos teatros europeus, tendo sido muito divulgado pela Europa⁷³⁶, a convivência entre as três formas decorativas no trabalho cénico – barroco, rocaille e neoclássico – vai percorrer o século XVIII de forma gradual até ao século XIX, prevalecendo, como seria de imaginar, esta última já nos alvores de 800. A modificação

⁷³⁰ *Trattato sopra la struttura de Theatri e Scene* 1676. A versão utilizada neste trabalho será a publicação de LARSON, Orville K (int.), *The Theatrical Writings of Fabrizio Carini Motta*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1987.

⁷³¹ Embora todos os desenhos de sala que ele apresente ao longo do texto sejam em forma de ferradura ou em sino.

⁷³² *Idem*, p. 30-57.

⁷³³ *Idem*, p. 33.41.

⁷³⁴ “A Perspectiva hé aquelle engano dos olhos, que os Pintores em pano, papel, ou parede, por causa das linhas, fazem representar huma grande distancia em huma só superficie todos os objectos, tanto de Architectura, como de Figuras, Paizes, e outras cousas, que com os olhos se podem descobrir. Arte sem a qual não podem exercitar-se os os Architectos, Pintores, Escultores, e todos aquelles, que usarem de debuxo; porque não há cousa mais essencial para demonstrar de huma so vez a planta, o Alçado, o interior, e o exterior das Fabricas com os riscos, que serve como de modelo a todas as obras. Dá conhecimento do efecto das luces, e com os olhos do entendimento, e practica das mãos faz ver em huma só vista todo o efecto de qualquer cousa, que os nossos olhos sejaõ capazes de poder ver. Não há Architecto que possa passar sem ella nem se pode chamar Architecto, Pintor ou Escultor, quem não tenha o Estudo da Perspectiva” in Binhetti, *op. cit*, p. 57.

⁷³⁵ Não será o único. Houve quem fosse mais longe, considerando todo esse espetáculo barroco ultrapassado e, numa palavra, uma “parvoíce”. Veja-se, por exemplo, Addosin, na obra *The Spectator*, vol. I, no. 18, pela citação da versão de 1764: (St. Évremond, no Vol. III diz, a propósito da ópera) “Une sottisse chargée de Musique, de Dans, de Machines, des Décorations, est une sottisse magnifique, mais toujours une sottisse”.

⁷³⁶ O seu ensaio foi bastante disseminado pelos círculos artísticos da época, a começar por Itália (edições em 1755, 1757 e 1763). Obteve a primeira tradução para inglês entre os anos de 1763/4, mais tarde para alemão (1769) e para francês (1773) pelo próprio François Jean de Chastellux, outro teórico de ópera e teatro, sendo traduzido para espanhol no mesmo ano da tradução de Binhetti do tratado de Vignola (1787).

mais imediata era, sem dúvida, sentida através da decoração que acompanhava o movimento galante ao longo das últimas décadas setecentistas – aliás, como era reflexo na própria música. Mas em relação à maquinaria, à parte técnica e aos efeitos que tanto serviram a apoteose do poder régio, tudo se manteria como nos primórdios da ópera de exaltação ao poder josefino, dos anos 50 do século XVIII⁷³⁷. Isso explicaria, de certa forma, a necessidade de João Carlos Binhetti⁷³⁸ de, em 1787, traduzir o tratado de Vinhola e o sucessivo acrescendo feito por Bibiena, numa altura em que o aparato da ópera régia em Portugal já estava a atingir o ocaso, preparando-se para uma nova fase social, de apresentação de poder e convívio aristocrático-burguês, iniciado com o teatro Nacional de S. Carlos (1793). Relembramos que este período, as últimas duas décadas do século XVIII, é um momento de grande tensão estilística (para além de política) e de mudanças no meio científico, reflectido na caixa mágica que era o teatro. Essa tradução de Binhetti, que o tradutor – como mestre pintor dos teatros régios – achava fundamental como ferramenta de trabalho (talvez para os colegas portugueses que, não dominando bem o italiano, compreendessem melhor as directrizes do director, Giacomo Azzolini⁷³⁹), tinha como voz contrária uma outra figura importante das artes cénicas: José da Costa e Silva (1747-1819). Depois de fazer um percurso brilhante em Itália (o que lhe permitiu, com certeza, um domínio do que se fazia de mais moderno na especialidade de Arquitecto-Decorador), como académico bolonhês, recebendo prémios, o seu prestígio granjeou-lhe convites para voltar e leccionar em Portugal. A consideração pelo seu trabalho era imensa, daí ter-lhe sido pedido um parecer sobre a tradução de Binhetti. Esse seu parecer à Rainha D. Maria I da publicação não foi o mais elogioso, principalmente por achar as ideias de Bibiena ultrapassadas⁷⁴⁰.

É, nitidamente, um corte que Costa e Silva pretende fazer com o que se realizava em Portugal à época, o que ele terá oportunidade de concretizar – embora não totalmente, pois toda a maquinaria e os bastidores ainda permanecem arreigados à técnica

⁷³⁷ Não poderemos esquecer, como caso exemplar em Portugal, um dos teatros que traduzem de forma mais perfeita a aplicação da maquinaria e técnicas barrocas, ainda hoje em actividade, pese embora a sua inauguração tardia (no final do século XIX – 189,,,) o teatro Garcia de Resende, na cidade de Évora.

⁷³⁸ *Regras de Arquitectura..., 1787.*

⁷³⁹ Juntamente com esta hipótese, gostaríamos de referir outra, que nos parece viável. É exactamente no ano da publicação de Binhetti que se faz a substituição de Azzolini no lugar da direcção de arquitecto-decorador dos teatros régios. Como é-nos informado por Cirillo Wolkmar Machado, os candidatos a esse lugar eram exactamente João Carlos Binhetti e Manoel Piolti. É possível que o trabalho do primeiro tivesse em vista uma afirmação demonstrando ser o mais qualificado para o cargo, com um trabalho desta natureza publicado. Porém, não teve sorte, já que foi Manoel Piolti o substituto de Azzolini. Cirillo descreve a concorrência entre os dois dando o seguinte exemplo (in *Collecção de memórias...p. 152*): *Achando-se (Azzolini) já doente no tempo em que se fez a Opera de Assur (Axur, Re de Ormus, 1790), propoz elle que cada hum dos seus discípulos fizesse hum scenario, para Sua Magestade poder julgar qual deles era o mais capaz de o substituir. José Carlos Binheti fez o Templo, e Manoel Piolti a Regia. Estas obras forão igualmente aplaudidas, e a cousa ficou indecisa até depois da morte do Mestre.* Tendo Azzolini falecido em 1787, não poderá ter tido lugar esta história com a ópera em questão, tendo Cirillo confundido, provavelmente, com o nome de outra ópera.

⁷⁴⁰ ANTT – Arquivo da Casa Real, caixa 3195, documento avulso.

seiscentista/setecentista – pouco tempo depois, quando lhe é pedido que faça o risco do Teatro Real de S. Carlos. A segunda metade do século XVIII foi pródiga em vários debates nesta linha, que iriam, pouco a pouco, tendo o seu impacto na cenografia, juntamente com a música⁷⁴¹, devido também aos rasgos nacionalistas europeus, muitas vezes divulgados através da ópera cómica⁷⁴².

Há, no entanto, uma particularidade especial em relação à perspectiva aplicada na arte teatral, o que obrigava à especialização do arquitecto-decorador, como então se designava um arquitecto-cenógrafo⁷⁴³. Essa particularidade prende-se, intrinsecamente, com o facto de o palco ser inclinado⁷⁴⁴. E esse pormenor de inclinação condiciona toda uma estrutura, tanto no interior, da parte de quem assiste ao espectáculo, como de quem brilha em palco, como, ainda, de quem faz todo o espectáculo funcionar. É uma relação biunívoca: os efeitos espectaculares do teatro barroco são conseguidos devido a essa inclinação, e é o domínio desta inclinação que permite controlar toda a realização arquitectónica, cenográfica, maquinaria e técnica da “caixa-maravilhosa”, que é o teatro de ópera.

Mas tudo gira em torno, e é construído, segundo o ponto de vista encontrado na linha do horizonte, pois a sua função principal é a de permitir a melhor visibilidade possível à audiência e à construção da cenografia:

*The horizont point (vanishing point), which will always work and is very essential in designing settings, in order that in every design everyone in the theatre will be able to see the perspective setting*⁷⁴⁵

Em toda a elaboração para encontrar esse ponto, tão necessário à arquitectura e fábrica da acção cénica, Fabrizio Motta baseia-se em autoridades tão importantes como Sebastiano Serlio ou o jesuíta Ignazio Danti, de forma a traçar os pontos indispensáveis à elaboração

⁷⁴¹ Algumas das contribuições mais importantes para esse debate, promovido por vários filósofos contemporâneos no campo das artes e da música, foram: Charles de Blainville (*L'esprit de l'art musical*, 1754), John Brown (*A dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations and Corruptions of Poetry and Music*, 1763), Denis Diderot (*De la poésie dramatique*, 1773), James Beattie (*Essay on Poetry and Music as They Affect the Mind*, 1778), Esteban de Arteaga (*Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine al presente*, 1783), entre outros.

⁷⁴² BURGUESS, Robin (ed.), *An Essay on the Opera/Saggio sopra L'Opera in Musica by Francesco Algarotti*, Anonymous English Translation, 1768, The Edwin Mellen Press, 2005, p. iii.

⁷⁴³ Como ainda é denominado por Cirillo Wolkmar Machado para distinguir em relação aos arquitectos sem essa especialidade. Ver *Collecção de Memorias*, pp. 82 e ss.

⁷⁴⁴ *A Perspectiva dos Theatros, sendo por si mesma diversa da outra, por causa da declividade do palco inclinado ao horizonte; obriga porém a unir-se tanto no riscar dos Bastidores, que ficasssem paralelos à frente do palco, como os que forem postos diagonalmente, porque em todas as linhas, que vão assim em huas, como em outros, isto é, concorrentes ao ponto degradado, he necessário mostrar huma regra, a qual nasce da dita declividade, que serve de princípio à operação, que até agora não foi demonstrada, nem ensinada por alguém*, Binhetti, *op. cit*, pp. 76, 77.

⁷⁴⁵ Fabrizio Carini Motta, *op. cit*, p. 33.

perspéctica da caixa-mágica em que o palco se tornava. A perspectiva era, no fundo, a possibilidade de dominar, controlar a realidade externa e interna do próprio teatro, ou a Natureza ela mesma (assim como se controlava a natureza humana no canto dos castratti⁷⁴⁶), através de todos os meios técnicos e mecânicos conseguidos pelo estudo matemático e científico, como diria Alberto Pérez-Gomez⁷⁴⁷:

La théorie de la perspective autorisait l'homme à contrôler et à dominer sa réalité externe et physique. Comme d'autres techniques mécaniques mises en oeuvre dans les mathématiques, ce contrôle formel opéré sur une hiérarchie traditionnelle des lieux qualitatifs au moyen des règles de la perspective géométriques, était cependant et dans tous les cas, un acte de réconciliation. Les célèbres fresques du quadratturisti, comme celles d'Andrea Pozzo, devaient être contemplées d'un point de vue déterminé à l'avance.

NATUREZA E ARTIFÍCIO NO ESPAÇO TEATRAL

Outro dos jogos típicos do Barroco relaciona-se com os conceitos de Natureza e Artifício. A ideia da perspectiva como forma de controlar a Natureza, mas ao mesmo tempo retratá-la, é uma preocupação que, de quando em vez, assoma a pena de alguns destes tratadistas, como uma inquietação não totalmente resolvida ou assimilada. No caso, novamente, de Algarrotti, a ideia de tirar “polo natural”, como diria Francisco de Holanda no século XVI, é uma constante, defendendo a ideia de que na Natureza, conforme ela se apresenta, esse é o melhor e o mais certo meio de pintar a cenografia⁷⁴⁸.

Mas essa Natureza é um todo, um espelho do cosmos, sendo o teatro, no fundo, o seu microcosmos: a Natureza é representada, é dominada, é admirada e é vivida a cada récita, sendo o Rei, obviamente – e como veremos de seguida – o garante de todo esse equilíbrio. A ideia de Natureza e de vida está intrinsecamente ligada às ciências (astronomia, física,

⁷⁴⁶ Cf. BARBIER, Patrick, *The World of the Castrati: The History of an Extraordinary Operatic Phenomenon*, Souvenir Press, 1998; CARVALHO, Mário Vieira de, *A ópera como teatro: de Gil Vicente a Stockhausen: por lo imposible andamos*, Porto, CESEM, Ambar, 2005; MOINDROT, Isabelle, *L'opera seria, ou, Le règne des castrats*, Paris, PAyard, 1993.

⁷⁴⁷ *L'architecture et la crise de la science moderne*, Liège, s.d., p.182.

⁷⁴⁸ *Op. cit.*, pp. 53-54; o autor aconselha todos a estudarem os planos de arquitectura e os adornos de Paolo Veronese, pois acha que este terá congregado ao máximo as cenas da história teatral, ou mesmo as paisagens de Ticiano, Poussin, Marchetto Ricci (Marco Ricci), Claudio (Claude Lorrain) e estes pintores “who all possessed the secret of observing and collecting from nature her most valuable and attractive appearances”.

óptica, entre outras) que povoam todo o imaginário e o trabalho académico do século XVIII, como poderemos adivinhar ainda pela visão de Pérez-Goméz⁷⁴⁹:

L'idée de nature, qui était associée dans l'antiquité à l'idée de vie (physis), pouvait devenir une entité indépendante, et la correspondance entre le microcosme et le macrocosme fut remise en question. Ainsi la notion de cosmos harmonique, rempli de connotations anthropomorphiques déchiffrables par l'astrologie, put être remplacée par l'univers transparente de l'astronomie

Percebe-se, assim, que o domínio da arquitectura teatral através da geometria⁷⁵⁰ e da técnica sobre a Natureza, acaba por ser um instrumento de domínio do próprio rei no seu espaço de lazer⁷⁵¹.

Em plena convivência com esta batalha da técnica e da geometria aplicada pelo homem no domínio da Natureza, havia espaço para o domínio do artifício em que o *castrato* era o produto mais perfeito e sublimado. Será, enfim, o epílogo entre o domínio da natureza através do artifício ou, como resumirá G. Banu, “il doit matérialiser une idée de nature dans le contexte de l’artifice”⁷⁵².

Paralelamente, comprehende-se uma dupla natureza da perspectiva⁷⁵³, que deve muito ainda à geometria euclidiana⁷⁵⁴, e que terá uma certa correspondência entre magia e simbolismo, tão úteis à (re)afirmação de poder régio. Como diria ainda Pérez-Goméz, essas perspectivas “curiosas” não serão apenas úteis, do seu ponto de vista de “perspectiva de efeito normal” –

⁷⁴⁹ *Op. cit.*, p. 175.

⁷⁵⁰ Veja-se o destaque dado a estas questões por Pierre Patte (*op. cit.* P. 207): *Si l'on s'est rendu attentif à la maniere dont nous avons procédé dans la recherché de l'ordennance la plus avantageus à un Théâtre, on a dû s'appercevoir que c'est à la Geometrie, aux expériences de Physique & aux principes de la vision & de l'ouie mis en figures, que nous sommes redéposables de cette détermination; que nous n'avons adopté la courve elliptique qu'après avoir établi, avec une évidence à laquelle il n'étoit pas permis de se refuser, sa supériorité marquée sur toutes les autres en cette circonstance, pour favoriser les yeux & les oreilles; & que le tout dépendoit de l'assujettir à certains rapports constans, après avoir fixé son grand diamètre ou la longueur de la Salle, pour parvenir à déterminer ensuite sa largeur, sa hauteur, l'ouverture du Théâtre, & la place de l'avant scéne. On a dû encore remarquer que nous avons affecté de rappeler continuellement cette courbe elliptique.*

⁷⁵¹ PÉREZ-GOMÉZ, *op.cit.*, pp. 175-176: *De même la possibilité de transformer la théorie architecturale en un instrument de domination technologique s'imposa comme une évidence dans la géométrisation de l'univers épistémologique.*

⁷⁵² *Op.cit.*, p. 216.

⁷⁵³ *La double nature de la perspective baroque est évidente (...). En géométrisant le monde, l'homme accédait à la vérité. La perspective révélait simultanément la vérité et reflétait la capacité de l'homme à la modifier* in PÉREZ-GOMÉZ, *op. cit.*, p. 186.

⁷⁵⁴ *La géométrie euclidienne conservât une dimension symbolique résiduelle durant le siècle des Lumières, la liberté et l'autonomie des applications géométriques dans les disciplines théoriques, furent fermement et irrévocablement établies. Cette transformation favorisa le développement de la statique et de la résistance des matériaux, de même que le grand intérêt pour les problèmes techniques qui allait caractériser l'architecture du XVIIIe siècle. Idem, p. 199.*

ou seja, como construtor espacial – mas serão também deslumbrantes na construção de uma certa magia artificial e que, juntamente com a maquinaria de produção de efeitos fantásticos, serão os melhores exemplos do domínio da arte e da indústria⁷⁵⁵. E acrescentaremos nós, da técnica ao serviço do poder real.

No espaço do maravilhoso, que é o palco do teatro, toda a criação (de batalhas⁷⁵⁶, manifestações de poder bélico, autoridade, força, equilíbrio e justiça) tinha um propósito na finalização das óperas. Com as Glórias, se fazia a apoteose ao símbolo do poder régio, à autoridade real, garante de todo esse equilíbrio, sem destruir, contudo, a magia do quadro-vivo que se presenciava e até, por vezes, reforçando-o. Uma recriação forte de imagens, e é pelas imagens e a sua funcionalidade na estética barroca que todo o espectáculo vive e, nele, emerge a figura para a qual tudo é reflexo e reflectido: o rei. A cópia da imagem em palco retorna no fim à imagem legítima, que é o monarca, dentro do ideal de reflexo que é materializado num objecto, nem que seja mental: o espelho⁷⁵⁷.

A imagem será vista então como perfeita *mimesis*⁷⁵⁸, não só das qualidades internas, exaltadas nas *Licenzas* das óperas, mas em todo o processo de recriação natural e artificial do mundo em que viviam, crendo ser aquela imagem a concepção de uma nova realidade⁷⁵⁹. Também se tratará aqui de uma busca de uma moralidade superior⁷⁶⁰, principalmente

⁷⁵⁵ En fait, la «magie naturelle» était tout à fait admissible et constituait surtout «le souverain degré et la perfection de toutes les sciences». (...) Les effects superbes et magnifiques de la «sphere de Posseidonius», qui expliquait la configuration des cieux; les miroirs et les machines de guerre d'Archimède; et les «Automates de Doedalus», représentaient pour qui les meilleurs exemples dans les domaines de l'art et de l'industrie. Ainsi «la vraie Magie, où la perfection des sciences consiste en la Perspective, qui nous fait cognoistre et discerner plus parfaitement les beaux ouvrages de la nature et de l'art. *Idem.*, pp. 185,186.

⁷⁵⁶ A magia e o simbolismo da representação no palco, independentemente das transformações e evoluções técnicas, industriais, filosóficas ou políticas da segunda metade do século XVIII, nunca perderão a sua função principal dentro do espaço público. Função de convívio, de deslumbramento, de recriação de uma realidade inventada que pode ser outra realidade criada no mesmo espaço de uma realidade experienciada. Ver PERÉZ-GOMÉS, *op.cit.*, p. 186:*Dans le cadre épistémologique de la première moitié du XVIIe siècle, l'activité technique ne se libérera jamais de la magie ou du symbolisme. Cette mutation, due au caractère non spécialisé de l'épistémologie traditionnelle, se rapporta sous toutes ses formes à l'architecture. Il n'est donc pas surprenant de constater la passion des architectes pour les feux d'artifice et les autres machines similaires destinées «à la guerre et à la récréation» de même que l'intérêt qu'ils portaient aux structures éphémères, telles que les décors représentant les arcs de triomphe, des façades et des fonds de scène cadrant des processions ou des célébrations religieuses: autant de transformations qui cherchaient à concrétiser le potentiel symbolique de l'espace public.*

⁷⁵⁷ Manuel Carlos de Brito fala, por exemplo, que o teatro metastasiano é uma “exemplar apologia do despotismo esclarecido que correspondia a uma concepção laica e mais moderna do absolutismo real” in BRITO, Manuel Carlos de, CYMBRON, Luísa, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992, p. 109..

⁷⁵⁸ WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Philosophie des images*, PUF, Paris, 2ª edição, 2001 (1ª edição, 1997), p. 102: *Seule la répétition des caractères du modèle dans la copie permet de signer la nature d'image de ce qui apparaît; bref la condition de possibilité d'une véritable image réside dans la bonne imitation, dans une mimesis fidèle.*

⁷⁵⁹ *Idem.*, p. 103.

⁷⁶⁰ “(...) en mouvement l'homme en quête d'une moralité supérieure. A l'opposé de l'intelligence morale, adaptée surtout à la vie en société, les images mises en oeuvre par l'amorale ouverte doivent permettre de se hausser au-dessus des habitudes et de faire naître une humanité nouvelle” in H. Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, *Oeuvres*, Puf, s.d., p. 1046 e ss.

quando se trata da convivência num espaço público e social; há uma necessidade de um arquétipo⁷⁶¹ do Estado, de garante de Justiça Superior, “do mito religioso que faz da autoridade uma imagem do monarca absoluto”⁷⁶².

Este sentimento e esta procura são no fundo exaltados pela intrínseca ligação entre o artifício da pintura da perspectiva e a magia⁷⁶³ que esta provoca em toda a cena teatral. De facto, o palco serve para maravilhar o público, mas também para exaltar, qual espelho, o melhor do maior representante hierárquico que lá se encontra por “Natureza”: o Rei. E tudo se processa como que por magia, sob o fantástico, superior aos humanos e fora do seu humilde alcance. Há uma combinação de ciência, técnica, magia de espectáculo teatral e ligação entre o rei e Deus, tudo no mesmo espaço que é o teatro régio.

O rei⁷⁶⁴ permanece na confluência de dois *axis mundi*: um horizontal (em ligação directa para o palco) e outro vertical (com a centralidade do camarote real). É uma figura mediadora, que separa e religa a realidade à ficção teatral, quase que numa dupla função, para além de política, quase religiosa⁷⁶⁵. Assim, depois de termos compreendido a relação da produção teatral, a sua interacção com a natureza, o artifício, a realidade e a fantasia do eixo rei-palco, tentaremos compreender outro género de espectáculo igualmente importante, padronizado no outro eixo (vertical): a hierarquização da sala de espectáculo.

⁷⁶¹ *L'imaginaire du politique se laisse cependant apprêhender de manière multiforme, dont on ne retiendra que deux manifestations: on peut, en premier lieu, montrer le rôle des images archétypales dans la représentation de soi du corps sociopolitique. Car les images contribuent tant à fonder le lien communautaire, à façonne l'identité du groupe unifié par l'État de droit, en particulier sous la forme de la référence nationale, qu'à légitimer la figure même de l'autorité*, in PERÉZ-GOMÉZ, *op.cit.*, p. 280. Cf. Balandier, G., *Le pouvoir sur scènes*, Balland, 1980.

⁷⁶² *Ainsi la royauté, qui ne recouvre pas nécessairement toute forme de monarchie, répose généralement sur un mythe religieux qui fait de l'autorité gouvernante une image d'un souverain absolu, Dieu*. Cf. R. Girardet, *Mythes et mythologies politiques*, Seuil, 1986. É, no fundo, a vivência da imagética do poder.

⁷⁶³ Como diria Pierre Patte (*op. cit.*, p.189): “On se plaint jounellement qu'on ne s'attache pas assez à augmenter la magie du Spectacle dans les Ópera. Lorsqu'on voit descendre une Divinité, a-t-on remarqué dans un Ouvrage célèbre (I Dictionnaire de l'Encyclopédie, au mo vol.), le prestige commence; mais À peine le char a-t-il percé le plafond, que les cordes se montrent, & l'illusion se dissipe: il faudroit, a-t-on conseillé, ne pas négliger de débober aux Spectateurs ces vilaines cordes qui changent en un spectacle ridicule le plus agréable merveilleux, & de les masquer par des chapelets de nuages placés avec art”.

⁷⁶⁴ PÉREZ-GOMÉZ defende ainda a tripla função do rei: “(...) le roi et le Dieu sont également dépositaires d'une triple fonction: principe énergétique de mise en ordre (théme solaire), principe de fécondité (théme lunaire), et principe de justice.” *Op.cit.*, p. 283.

⁷⁶⁵ «Le rex inmdo-europeen est beaucoup plus religieux que politique. Sa mission n'est pas de commander, d'exercer un pouvoir, mais de fixer des règles, de déterminer ce qui est, au sens propre “droit”. C'est cette royauté que les Celtes et les Italiques d'une part, les Indiens d'autre part, ont conservée.» - BENVÉNISTE, E. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Ed. De Minuit, 1969, t. II, p. 31.

A HIERARQUIZAÇÃO DA SALA

Como salienta Rosana Marreco Brescia⁷⁶⁶, Fabrizio Carini Motta já estabelecia a divisão organizativa da sala do teatro fundamentalmente em três partes, de forma a separar os nobres das pessoas de hierarquia inferior (que não poderiam ser consideradas “povo”). Nos teatros régios portugueses, contudo, o grupo a que se poderia chamar “povo” era um tanto particular. Não havia entrada, como já vimos, com compra de bilhetes: eram convites formulados e mandados pelo rei. Esses convites eram endereçados, recordemos, aos nobres da corte, e a todos aqueles que tinham cargos políticos, militares ou económicos de relevo, aos Embaixadores, aos altos dignatários do clero e, evidentemente, às pessoas mais próximas do monarca, do seu foro de convívio ou de trabalho. Neste último grupo destacam-se os chamados criados da Casa Real ou das casas dos fidalgos ali presentes. Estes, pertencentes ao povo, eram, no entanto, parte integrante do espectro cortesão da vivência quotidiana da família real, daí a plena justificação para a sua presença⁷⁶⁷.

Como foi possível depreender pela distribuição dos camarotes na Ópera do Tejo, que já aqui abordamos no capítulo 3.3., a ordem mais importante de toda a sala e que centraliza toda a acção é aquela a que pertence o camarote real⁷⁶⁸, ou seja, a segunda ordem.

Sendo assim, e como já tivemos oportunidade de assistir nos casos práticos dos teatros régios no I Acto, particularmente com os teatros de corte de Salvaterra e Real Casa da Ópera, bem como os teatros de foro mais privado, como Ajuda ou Queluz, o funcionamento hierárquico seguia uma lógica crescente até ao camarote real e indiferente a partir deste em diante (3^a ordem, no caso de Salvaterra, e 3^a e 4^a ordens no caso da Ópera do Tejo). Ou seja, segue uma leitura de estrutura piramidal até chegar ao camarote real, que também é o melhor ponto de visualização para o palco, como já foi mencionado. A partir desta ordem em diante, são os camarotes ocupados por um público que, como disse o Núncio Auccioli na descrição dos camarotes da ópera do Tejo, corroborado pelo plano de distribuição dos mesmos, eram socialmente de “2^a ordem”⁷⁶⁹. Esses camarotes, ao que se poderá aferir, seriam ocupados

⁷⁶⁶ C'EST LÀ QUE L'ON JOUE LA COMÉDIE: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise au XVIIIe siècle. Tese de Doutoramento defendida pela Universidade da Sorbonne (Paris IV) e a Universidade Nova de Lisboa, na área de História Moderna e Contemporânea e Ciências Musicais, 2010, pp. 320 e 321.

⁷⁶⁷ Além disso, como nota Norbert Elias, apesar de os criados fazerem parte de uma categoria inferior, o “comum”, faziam parte, no entanto, da “Casa” do seu senhor. ELIAS, Norbert, *A sociedade de corte*, pp. 24-26.

⁷⁶⁸ Le théâtre, en tant que modèle d'organisation sociale, ne pouvait guère ignorer la structure de la ville, structure ayant le Roi ou le prince au centre. Il ne pouvait pas, lui, être distribué tel un point équivalent sur la circonférence du cercle : de là l'impératif d'une place d'honneur. Unique. La sienne. Elle atteste une hiérarchie, légitimée de surcroît par les exigences de la perspective. Son fonctionnement parfait s'accomplit à partir d'un point de vue axial unique, face au tableau ou à la scène. Ce lieu ne peut appartenir qu'au maître, in G. BANU, op. cit, p. 138.

⁷⁶⁹ Ver, a este propósito, o capítulo sobre a Ópera do Tejo, neste trabalho.

por criados privados, alguns embaixadores de menor categoria e os trabalhadores relacionados com o próprio teatro que, não cabendo na primeira ordem, iriam para as últimas. A sala do teatro teria, assim, um efeito de espelho, a partir do camarote do rei, numa leitura vertical, em que a mais poderosa e representativa ordem de camarotes, per si, era obviamente a ordem em que estava o camarote do rei. Na realidade, o monarca é o único que representa a totalidade, para além de ele mesmo; e, embora regente da orquestração social e simbólica do teatro, está isolado do mundo e de todos os seus súbditos⁷⁷⁰. Mas nesse mesmo isolamento particular da sua vida privada, no momento em que precisa de apreciar a música das árias do seu agrado, abandona o seu “posto” de rei-comandante e simbólico⁷⁷¹, para ocupar um dos seus camarotes laterais, num registo semi-privado.

O camarote real e os camarotes reais portugueses

Como sabemos, o camarote real é o eixo principal, de grande relevância geométrico-simbólica⁷⁷², dito o ponto de “perspectiva do Príncipe”, como lhe chama Carini Motta⁷⁷³, segundo o qual se organiza todo o espectáculo e para o qual funciona toda a imagem cénica, e aquele que terá a melhor e mais privilegiada visibilidade para toda a sala e, naturalmente, o palco⁷⁷⁴.

Como teatro do mundo, todos os camarotes são pequenos espaços de representação por si só, dos pequenos poderes, das vaidades, da relação entre os súbditos com o seu monarca. É pela importância desse jogo que se explica a confusão entre os Embaixadores de França e Espanha na disputa do seu lugar no camarote dos Embaixadores e, principalmente, a recusa do Patriarca de Lisboa em ir à ópera ao ver que, afinal, os filhos bastardos, reconhecidos de D. João V, os Meninos da Palhavã, estavam, enfim, num camarote mais próximo do do rei do que o seu próprio⁷⁷⁵. Ou seja, enquanto no palco se passava a ópera muitas vezes

⁷⁷⁰ “Les philosophes modernes du XVIIe siècle rencontrèrent pour la première fois le problème de la définition de la relation entre un sujet percepteur et l’objet de son attention. L’homme n’était désormais plus une partie intégrante et indifférenciée de la totalité hiérarchique; il était isolé du monde et des autres individus”, PÉREZ GÓMEZ, op.cit, p. 174.

⁷⁷¹ Mas não como figura do sábio que personifica a ideia de humanidade perfeita kantiana. Cf. KANT, Emanuel, *Crítica da Razão Pura*, pp. 200 e ss.

⁷⁷² Elle suppose, implicitement, la sauvegarde du rectangle. Le rectangle corrige la démocratie du cercle et assure le privilège de l’axialité. L’un répond aux dispositions naturelles du public, l’autre respecte l’ordre urbain. L’un affirme une égalité, l’autre impose une autorité. La salle à l’italienne sera le résultat d’une conciliation entre le cercle et le rectangle, G. BANU, op. cit, p. 72..

⁷⁷³ Op. cit., pp. 34 e ss.

⁷⁷⁴ Un rayon invisible, droit, pur, relie le monarque au centre du plateau, ca le maître de la loge ne peut se trouver en contact qu’avec le cœur de la fiction dont il reste le premier spectateur. BANU, G. op. cit, p. 137.

⁷⁷⁵ Como já foi aqui abordado no capítulo respectivo, sobre os camarotes na Ópera do Tejo.

apologética da figura real, nos camarotes passava-se o teatro do mundo⁷⁷⁶ quotidiano – relembrando, também, o comentário particular de Hervey⁷⁷⁷ quando reparou que os olhares entre a Marquesinha de Távora e D. José denunciavam jogos de outro género.

À semelhança dos outros teatros à italiana, o camarote real encontra-se em oposição ao palco, isto é, durante a récita só é visível para alguns camarotes da sala, encontrando-se “invisível” para o resto da sala e para a orquestra. A presença real, no entanto, é “sentida”, mas ao mesmo tempo reflectida em palco, como se lhes fosse apresentando uma qualquer projecção do rei ou das suas virtudes. Daí que, quando havia uma interrupção no espectáculo, todos virar-se-iam para o camarote real e procedessem ao cumprimento, não podendo estar sentados na sua real presença aquando a cessação da música e do jogo teatral. Recomeçava outro jogo, portanto.

Essa emanação da figura real por detrás dos espectadores como uma entidade invisível mas sensível, é-nos comparada por Georges Banu com uma certa sacralização do espaço teatral. Ou seja, como se o teatro fosse uma igreja em que o órgão, objecto por excelência que faz uma ligação espiritual com Deus através da música, seria o camarote régio. Você não o vê, mas no entanto, ele ali está – e a desempenhar o seu papel, digamos, “litúrgico”⁷⁷⁸.

No caso português, que difere dos outros conhecidos, esse papel só muda numa determinada e particular circunstância: quando o rei ocupa um dos camarotes que ladeiam o proscénio, “para ouvir melhor” as árias da sua eleição.

Infelizmente, não sabemos se estes camarotes estavam já dentro da zona da boca de cena ou se eram mais perto do palco. Pela descrição do Núncio⁷⁷⁹, tudo indica que estavam junto ao proscénio, ou seja, fora do palco. Sabemos, pela mesma fonte, que mais ninguém estava autorizado a ocupar esses dois camarotes, que permaneciam vazios, caso o rei quisesse conservar-se no camarote régio central. A nível de poder da imagem⁷⁸⁰, a ausência tem quase o mesmo valor, neste caso, que a presença, pois toda a sala, para esses camarotes, poderia ter um vislumbre directo, mesmo que fosse apenas metade da sala para cada lado que fosse escolhido ser ocupado. Um camarote vazio, que sabiam ser pertença exclusiva do

⁷⁷⁶ *La loge fut la gloire du théâtre comme art symboliquement central. D’emblée, elle attira parce que perçue au théâtre comme une autre scène, miniature et multiple, celle du théâtre du monde: ces habitants, hauts en couleur, y ont mimé, à la lumière des bougies, des scènes de vanité et d’amour.* BANU, G., *op. cit.* p. 139.

⁷⁷⁷ Daí a afirmação de BANU, G. (*op. cit.* p. 140) *La loge est l’emblème de la salle. Elle servit de scène autant que de tableau, de lieu épique autant que de plaisir. La représentation de soi y a accompli des exploits tandis que les séducteurs surent profiter de tout ce qu’elle autorisait comme jeu entre le camouflage et le retrait. Ses occupants s’y sont exercés à l’art de manier l’équilibre entre voir et montrer, entre paraître et disparaître, bref à faire d’elle un espace de l’ambigüité.*

⁷⁷⁸ *Idem*, pp. 140, 141.

⁷⁷⁹ Descrita no I Acto deste trabalho.

⁷⁸⁰ WUERBURGER, *op. cit.* p. 269: “Sans la médiation de l’image la morale, la politique, le religieux et l’art ne prendraient pas forme ou du moins changeraient de nature. Connaître sa place, sa fonction, l’identifier, la contrôler, l’amplifier, détermine donc la qualité de la vie spirituelle”.

rei, não deixava margem para dúvidas de que era um teatro também com a sua demonstração de poder privado: por beneplácito régio, era-lhes permitida uma entrada no seu círculo privado, ou melhor, no seu momento de prazer pessoal, e não apenas institucional. Esse pequeno partilhar de um momento específico e próprio do rei não foi talvez totalmente captado por Chevalier de Courtils quando ele, muito espantado, não percebe porque é que a corte não participa de momentos da vida privada do monarca, como “o despertar de S. Magestade”, tão próprios da corte de Luís XIV⁷⁸¹. Esta subtileza do jogo teatral, em que os camarotes não-ocupados pelo seu único proprietário também eram um reflexo dele mesmo, mas quando o são se torna o único momento em que o público poderá estar sentado na presença do rei, é algo muito comprehensível na estrutura de pensamento barroca⁷⁸². Será como estar a ver o próprio rei incluído na cena teatral que, por sua vez, o estará a representar de alguma forma⁷⁸³. Ou seja, o típico jogo do quadro dentro do próprio quadro, multiplicado barroca e indefinidamente, numa mimese dupla⁷⁸⁴ e, até, infinita, como as próprias profundidades colocadas nos bastidores cenográficos.

Todo este jogo⁷⁸⁵ de agradável ilusão e verdadeira imitação, como lhe chama Algarotti⁷⁸⁶, também reforça uma certa ideia de degeneração do espectáculo, segundo o seu ponto de vista, mas que em Portugal ainda funcionava na perfeição.

ARCO DO PROSCÉNIO, BOCA DE CENA E BASTIDORES

A verdadeira zona de transição entre o mundo real e o mundo imaginário é a boca de cena, sendo o proscénio uma espécie de “zona-franca”, que nem é a ilusão total do palco, nem a sala teatralizada. É uma marca de fronteira em que tudo pode acontecer – daí ser de lá que a personagem canta a sua ária, moldando-se a personagem ao *castratto-estrela* que a

⁷⁸¹ Cf. ELIAS, Norbert, *A sociedade de corte*, pp. 60-63.

⁷⁸² Ver, a esse respeito, MARAVALL, José A., *A Cultura do Barroco*, Lisboa, Instituto de Novas Profissões, 1997.

⁷⁸³ Ou, como diria WURBURGER, op. cit., p. 103, “Trop de ressemblance fait disparaître l’apparence d’image, au point de faire croire que l’image est une réalité nouvelle”.

⁷⁸⁴ *Idem*, p. 260: *On se propose donc de confronter d’abord deux positions inverses et symétriques quant à la mimesis; la première, qui s’est développée surtout dans la sphère de l’onto-théologie, retient principalement dans l’image, jusqu’à l’hypertrophier, la dimension strictement imitative, en l’associant à une manifestation sensible d’être; la seconde, à l’opposé, inséparable de la montée en puissance du nominalisme, à partir du XVème siècle, s’est émancipée d’une métaphysique de la ressemblance et a contribué à l’émergence d’une sémiologie conventionnaliste de l’image.*

⁷⁸⁵ Embora o próprio autor defenda que a honra ao “arkon” seja responsável pelos jogos teatrais, justificáveis no ambiente cultural da Antiguidade quando utilizados segundo um carácter cenicamente político, de forma a que os cidadãos contenham em si o sentido de glória para o bem geral (*op. cit.*, p. 7): “(...) whenever the most celebrated of the ancients republics made a political use of scenic representations to arouse their citizens to a sense of glory, or to keep them peacefully diverted for the general quiet of the commonwealth.”.

⁷⁸⁶ *Op. cit.*, p. 5.

interpreta. As suas medidas dependem sempre do teatro e do tamanho que se quer dar ao espaço mas, a partir daí, todo o palco fica subordinado à sua dimensão⁷⁸⁷.

Essas dimensões são de uma importância fundamental na organização e realização das peças, pois é preciso ter em conta toda uma logística especial que, com muita rapidez, tem de ser realizada de forma a não ser percebida pelo público e jogada na perfeição: mudanças de acessórios, que iam de cadeiras, mesas a barcos, para além das entradas e saídas dos próprios actores. Sendo o primeiro bastidor sempre mais afastado do que os seguintes⁷⁸⁸, a necessidade da colocação dos restantes bastidores terá de ser rigorosa e obedecer a regras de perspectiva rígidas⁷⁸⁹.

O maior problema das cenografias dos bastidores mais fundos surge quando há necessidade de iluminação (como veremos em pormenor, mais à frente). Sabendo que ainda estamos numa época em que esta é feita à vela ou a óleo – materiais que facilitavam muito – e justificavam, também – alguns incêndios, as dificuldades são previstas e colmatadas, novamente, pela tratadística, permitindo uma iluminação, embora deficiente, possível dentro dos perfeitos jogos de *chiaro-escuro*⁷⁹⁰ reembranescos, típicos do barroco. Esses jogos foram perspectivados por Bibiena, pela sua famosa *perspectiva per angolo*, aqui tantas vezes mencionada, e pela forma de construção de bastidores⁷⁹¹, mantendo distâncias-padrão, como aliás é visível num excelente exemplo em Portugal, no desenho da BNP, D. 85 A.

A construção é feita sob total segurança e técnica, sendo o material de grande envergadura e força (como, por exemplo, os tangões); a técnica e o conhecimento empírico do arquitecto

⁷⁸⁷ Veja-se, por exemplo, o que diz Binhetti, parafraseando Bibiena, em *Regras de Arquitectura...*, 1787, p.78: *A boca do Theatro, que serve de embocadura, e para cobrir os Apontadores (pontos), que não sejam vistos na Plateia; não se dá determinada distância a ele, porque he preciso acomodar-se à necessidade do sitio, e por isso não tem regra estabelecida. He preciso advertir, que pela quantidade das mutações de scenas, estejam sempre montadas sobre os carreteres, ou tangões (viga, com ferros atravessados e posta ao alto, para suspensão dos bastidores do teatro); e he também preciso que estes não embaracem as entradas, e saídas uns dos outros; e por isso he suposto deixar-lhe a sua justa medida.*

⁷⁸⁸ Continuando com Binhetti, que diz: *A distância do primeiro bastidor para o segundo, esta sempre se pratica o mais largo, que pode ser para commodo dos Recitantes; com advertência porém de não ser descuberta pelos Expectadores*, p. 78

⁷⁸⁹ Segundo ainda o que diz Binhetti, p. 78, *obrando desta forma, que he segundo a boa regra da perspectiva, fica sendo muito incomoda de se praticar. Primeiramente por virem a ficar os Bastidores muito juntos huns dos outros, o que he inconveniente pelas saídas, e entradas dos Recitantes; como também para saídas de cadeiras, mesas, tronos, e para comparses, e muitas outras cousas, que sucedem.*

⁷⁹⁰ “(...) **What wonderful things might not be produced by the light, when not dispensed in what equal Manner and by degrees as is now the custom.** Were it to be played off with a **masterly artifice**, distributing it in a strong mass on some parts of the stage and by depriving others, as it were, at the same time, **it is hardly credible what effects might be produced** thereby; for instance, a chiaro obscure for strength and vivacity not inferior to that so much admired in the prints of Rembrandt.” in Algarotti, Francesco, *Essay on Opera*, p. 55 (nossa negrito).

⁷⁹¹ Binhetti, *op. cit.*, p. 79: *muitas vezes sucede nos últimos carretes montar portas, e janellas, que sahirião pequenas para hir gente sobre ellas, e também porque a pouca distancia das luzes não faz efecto à pintura, o que não sucede, estando mais longe, e também porque não ficaria lugar capaz de passar hum homem, estando as luzes postas o que faria grande incomodos aos Operarios, e Recitantes; e para evitar estes incomodos, se usará da regra seguinte, a qual tem usado Bibiena em todos os seus Theatros, que tem feito em as principaes cidades de Italia; que tem sido tao louvados, e aceitos de todos os que os tem visto.*

deverão estar ao serviço da sua prática, sobrepondo-se à teoria em caso de necessidade, já que cada teatro é um teatro específico:

Depois faça-se a largura da primeira estrada, (...) a qual largura será commua [sic] a todos os Theatros; a fim que possam estar os Apontadores⁷⁹² comodamente, e aqui faço de 2 passetes, e 2 onças e depois se lhe ajunte a largura dos carretes (...) segundo o juízo do Architecto, que se deve acomodar mais à necessidade, do que a Theorica; he necessário advertir, que os carretes, ou Tangões sejam grossos, e fortes para puder carregar as vistas (cenários) sem perigo; mas com toda a segurança; feito isto athé ao fundo do Theatro, se terá a distância dos Bastidores huns dos outros⁷⁹³.

Distância essa que permitirá uma visão perfeita em termos de perspectiva para os espectadores.

Também será importante ter em conta, nesta distribuição, as regras de profundidade do palco, que Pierre Patte⁷⁹⁴ tão bem elucida, mas que mostra serem relativas:

Il n'y a pas de regles positives pour la profondeur d'un Theatre, mais nous estimons qu'on pourroit limiter en général le plus grand éloignement de las toile du fond des décorations, environ à une foi & demie la largeur de son ouverture, de crainte qu'en prolongeant les plud loin le point de vue des décorations, les colonnes ne parussent aussi grandes que les Acteurs, qaund ils arriveroient par-là sur la scène,

Sendo a grande preocupação o problema da proporção das arquitecturas fingidas e dos objectos em relação aos actores, cantores e bailarinos, exactamente por manter como base da ilusão a semelhança à realidade, entre arquitecturas fantásticas e labirínticas que, como o mesmo teórico afirma, os Bibienas e Servantoni levaram à perfeição:

⁷⁹² Sabemos, pelo menos, o nome de dois Apontadores dos teatros régios: o já conhecido Pedro Gualter da Fonseca, durante o período da Ópera do Tejo e, mais tarde, João Ambrosini (ver o requerimento colocado pelas quatro filhas, em 1830). Num requerimento por nós encontrado no ANTT (AHMF – Casa do Infantado, cx 348) as filhas de Ambrosini pedem a S. Magestade uma mesada pelos serviços de “Ponto q foi das Operas/ Reaes, que exerceo muitos anos” desde o reinado de D. José até “à moles-/tia em Salvaterra da Augusta Senhora Dona Maria primei-/ra, os quaes Deos haja em Santa |Gloria, acompanhando sem-/pre Suas Reaes Pessoas em todas as jornadas sem se escuzar/ apesar de ser doente, nem importunar o Trono em tão espaço-/Izo tempo, nem se poderá duvidar serem as proprias filhas do/ sobredito João Ambrosini, pois no Real Serviço existe sei/ Tio João dos Reys Aique no foro de Criado particular, e/ em vista das razões, ponderadas,m e á exemplo de que outras pessoas/ em menores circunstancias obtiverão a graça de pensões pela/ Real Caza do Infantado: supplicarão igual graça para/ poderem sobsistir com sobrevivencia de humas para outras./”, dizem Maria do Carmo Ambrosini, Catharina Roza Ambrozini, Maria Tereza Ambrozini, e Henrique Afonso Ambrosini a 14 de Dezembro de 1830.

⁷⁹³ Binhetti, *op. cit.*, pp. 79-80.

⁷⁹⁴ Patte, *op. cit.*, p. 188.

*Le grand arte en général est de disposer toutes les entrées, les sorties & les issues sur la scène, gellement que les Acteurs aient sans cesse une forse de proportion avec bâtimens & les corps d'architecture qui les environment: il faut éviter surtout que les décorations paroissent des especes de labyrinthe d'architecture ou des amas de colonnes distribuées au hasards, sans aucune vraisemblance de solidité & dont les plans soient fantastiques; car ce seroit agir contre le but qu'on se proposeroit: toujour l'illusion doit savoir pour base l'apparence de la réalité; & ce n'est qu'autant qu'on ne perd pas de vue de cet' objet, qu'on y réussit. C'est par-là que les Bibienne & les Servandoni se sont acquis tant de réputation.*⁷⁹⁵ (sublinhado nosso)

Mas todo este trabalho estava subordinado a um lugar específico, conforme temos vindo a reforçar e que já mencionamos. O chamado “lugar do Príncipe”, ou seja, o lugar ocupado pelo rei no camarote real. Este deverá estar ao meio, na principal fila de camarotes, ocupando o lugar central, para onde converge toda a distribuição cénica e perspéctica, o que requer uma técnica e habilidade especiais por parte do arquitecto, de forma a, mesmo sendo trabalhado para a personagem principal (o rei) fruir na totalidade do espectáculo, as pessoas que estão na plateia poder apreciá-lo também:

porém, como a altura do ponto se deve pôr defronte d'aquellas pessoas de maior authoridade, que deverão ocupar os melhores lugares, e se costumaõ por sempre na primeira fila de Camarotes, no meio defronte do ponto, que poderá ser de 6 passetes de altura do chão pouco mais ou menos; assim aos que estiverem na Platea, não lhes ficará muito alto, como sucederia (...) se porá no ponto assignado C a altura proporcionada para aquelles, que estão em baixo, e os que estão em alto; porque aos primeiros que se lhe não cortem as linhas da sua altura, e aos segundos esteja justo ao olivel [sic] dos olhos; porém isto remete-se ao juízo do pruednte [sic] e Arquitecto, o qual se deve supor bem instruído na perspectiva. Achado e disposto o ponto, como já disse, falta huma advertência; e he, que devendo-se fazer Scenas em Theatros, aonde não fossem Camarotes, então he necessário por o ponto de vista em altura do olho do principal Personagem, que sempre se supõem no meio em lugar mais eminentes dos outros Expectadores⁷⁹⁶.

Mas a construção do camarote régio regulava todo o interior da plateia e os restantes camarotes⁷⁹⁷, devido à questão perspéctica e a relação de, no fundo, haver dois palcos dentro

⁷⁹⁵ *Idem.*

⁷⁹⁶ Binhetti, *op. cit.* pp. 81.

⁷⁹⁷ “(...) for as to act conformably to the laws of architecture it is necessary to give to the upper ranges a greater air of lightness, what the Italians call *Sveltezza*, than to the inferior; consequently the boxes must be

do próprio teatro, condicionando-se entre si: o palco, inclinado e especialmente criado para o outro palco, o real, poder visualizar e fruir de todo o espectáculo, num típico “jogo de espelhos” próprio do século XVIII. A importância do espelho, para além do seu reflexo, e como útil instrumento científico (telescópios, microscópios, estudos de refracção da luz, etc) também era fruto de um saber e de um academismo que “reflectia” o trabalho da evolução das ciências, não perdendo, porém, o seu lado simbólico⁷⁹⁸ e prestigiante, que teve o seu apogeu com a construção da sala dos espelhos, em Versailles, com Luís XIV – e, não por acaso, o Rei-Sol, cujo brilho reflectiria, através desses mesmos espelhos, banhando os seus súbditos⁷⁹⁹.

ILUMINAÇÃO: A DAS CENOGRÁFIAS VS A DO TEATRO

Aliás, a compreensão da forma como o espelho reflectia a luz (embora, no caso do camarote régio, fosse outro género de “reflexo”) é bem descrita na tradução do luso-italiano Binhetti, quando demonstra o bom uso desse jogo lumínico dos bastidores:

(A) *Luz reflecte no espelho, assignando em perpendiculares, reflecte em Angulos Iguaes (...)*
*A razão he, porque acha a superficie do espelho diáfana, e a polida da arte, coberto de fundo denso, e opaco, como he o estanho, e o Azougue, ou outros semelhantes, que recebeo, o reflecte a Angulos rectos os raios da luz; o mesmo fazem outras superfícies, como mármores polidos com arte, capazes de reflectir de si os Raios, que recebem, ou ao menos o reflexo, o que também faz a agoa; mas de outra forma por causa do fundo, ou mais, ou menos, como também nos muros brancos, ou em terra plana aonde daião [sic] os raios do Sol, cauzão os reflexos, que sempre em Angulos iguaes formaõ entre eles segunda luz*⁸⁰⁰

Tendo em conta a reflexão em diagonais da luz, tão bem laborada por Ferdinando Bibiena nos seus tratados e trabalhos *per angolo*, os vários trabalhadores dos teatros compreendiam a

different in height, whence the internal part of the theatre is made like a semi-zone or tower; and thus, without any necessity, the spectators in the uppermost range of boxes are quite thrown out from the point of view, which is settled by the middle box in the first range; or else there will be but few ranges of boxes made, and thereby a great space will be lost” in ALGARROTTI, Francesco, *Essay on Opera*, p. 63.

⁷⁹⁸ WEUBURGER, *op. cit.* p. 279: *La vie sociopolitique ne devient vraiment compréhensible que si on décèle l'efficace de langages symboliques et mythiques qui complètent ou sunvertissent le langage rationnel, censé régir les institutions et les manifestations de la vie publique.*

⁷⁹⁹ Cf., por exemplo, as obras de COSANDEY, Fanny e DESCIMON, Robert, *L'absolutisme en France. Histoire et Historiographie*, Paris, Éditions du Seuil, 2002; BONNEY, Richard, *L'absolutisme*, Paris, PUF, 1989; BLUCHE, François, *Louis XIV*, Paris, Fayard, 1986. Cf. também com BANU, Georges, *op. cit.* pp. 67 e ss, sobre os espelhos que se encontram também dentro dos camarotes e que se tornam um reflexo do reflexo dos seus ocupantes dentro do teatro e do teatro no camarote, para além de multiplicar a presença régia em todo o espaço teatral.

⁸⁰⁰ Binhetti, *op. cit.* pp. 86-87.

forma como os materiais ajudavam nessa acção reflectora dentro e fora do palco, sendo todo o trabalho cenográfico equacionado segundo essas questões científicas, juntamente com uma perspectiva rigorosa. Talvez fosse exactamente por isso que a decoração interna era branca e dourada (como no caso da Real Caza da Ópera, ou da Ópera de Nancy, ou mesmo no trabalho que Azzolini desenvolveu no Seminário de Coimbra, só para citar alguns exemplos).

Mas num teatro há que jogar com a luz natural (janelas que dão para os corredores de acesso aos camarotes mas, principalmente, os janelões que dão para o palco e que, por vezes, são necessários para iluminação de bastidores nos ensaios) e a luz artificial (na sua maioria utilizada em palco, quando são tapadas as janelas mencionadas anteriormente, ou quando já é escuro, durante as récitas).

Sabendo nós que há uma separação dos dois teatros de suma importância, entre o palco (muitas vezes também designado por “teatro” em contexto do século XVIII) e a sala, em que os actores são o próprio público, a iluminação aqui acompanha essa separação de forma fundamental. Na parte fronteiriça, a que G. Banu designa como linha de fogo⁸⁰¹, uma linha de velas (Fig. 301), como as que vemos no palco de Krumlov, serviam para aumentar e exagerar a expressividade facial dos cantores-actores, dramatizando ao máximo cada cena, pelo facto de a luz vir de baixo e transformar completamente toda a fisionomia do actor/cantor⁸⁰². Esse era outro jogo de palco: conseguir dramatizar ainda mais o papel com o trabalho de luz. E é interessante que essa transformação fisionómica dos actuentes se processasse no preciso local de transição entre a realidade e a ficção: essa separação é mais assumida, mais elaborada, como se os fantasmas que percorressem essa “linha de fogo” soltassem um aviso gestual, representativo, mudo, quiçá, mas sobretudo visual, de que essa separação era, de facto, “real”⁸⁰³.

⁸⁰¹ « La ligne de feu » comme on l'appelait, se voit reprocher mille maux et, subrepticement, le vœu de sa suppression se laisse deviner» in G. BANU, *op. cit*, p. 102.

⁸⁰² *Dall'occhio della scena al principio dell'orchesta, nel qual sito verano li personaggi, e recitanti, che vengono a piedi sul palco (cioè quelli che non hanno soggezione di machina) a fare la loro fonzione, che così saranno uditi, restando la vocé ristretta della detta grosezza, com riuscire anche più riflessa verso gl'uditore, per causa della concavità della medema, altri li personagi che recitano udirano benissimo gl'accompagnamenti dell'orchesta, e quelli dell'orchesta li recitanti, e si vedrano, cosa molto importante e necessaria. So che alcuni diranno che venendo li recitanti nel sodesto sito vengono fuori della scena, e per consequenza lontani da quello in che fingono essere, ma per esser uditi dall'auditorio è meglio far questo, per minor male, che stare dentro la scena, e non essere uditi*, in CARINI MOTTA, *op. cit*, p. 10.

⁸⁰³ Contudo, essa postura tipicamente barroca, estava em vias de transformação na segunda metade do século XVIII, como provam as palavras de Pierre Patte e as suas citações à obra de Nouverre.....: *Rien de si faux, a-t-on remarqué depuis peu, que le jour frappe le corps de haut en bas: il défigure l'Acteur, il fait grimacer tous ses traits; & en tournant l'ordre des ombres & des clairs, il démonte, pour ainsi dire, toute-la physionomie, & la prive de son jeu & de son expression: elle est diamétralemenr opposée aux loix de la nature in*, PATTE, P. *op. cit*, pp. 194-195; Cf. NOVERRE, M., *Observations sur la Construction d'une nouvelle salle d'Opera*, Amesterdão, Paris, 1781.



Fig. 301 – Iluminação de palco no proscénio, ou “linha de fogo”. Ao contrário da ideia oitocentista de que a sala seria muito iluminada, notamos que a iluminação de palco era muito superior e concentrada. Imagem retirada do arquivo de teatro, na internet (8 de Setembro de 2011), in:

http://www.google.pt/imgres?q=18th+century+theatre+lighting&um=1&hl=pt-PT&sa=N&tbo=isch&tbnid=vBB3bAGAtnl9hM:&imgrefurl=http://library.calvin.edu/hda/node/1822&docid=Ast4rv29ea3_dM&w=1000&h=709&ei=wqloToTeDo_A8QOR-KXDCw&zoom=1&biw=1249&bih=482&iact=rc&dur=184&page=1&tbnh=154&tbnw=208&start=0&ndsp=11&ved=1t:429,r:0,s:0&tx=57&ty=75

Mas para termos uma melhor noção de conjunto da iluminação do proscénio⁸⁰⁴, poderemos visualizar o exemplo do teatro do castelo de Krumlov, na República Checa, que com candelabros ladeando a cena, bem como a linha de fogo totalmente iluminada, faz um efeito superior em comparação com os pequenos candelabros espalhados pela sala, como poderemos notar em dois apontamentos do lado esquerdo, e mais outro no lado direito na imagem seguinte (fig. 302).

⁸⁰⁴ Cf. PATTE, Pierre, *op. cit.* pp. 195: *C'est pourquoi une semblable réforme ne sauroit être que très-utile: en jettant les yeux sur notre distribution, on verra qu'il seroit aisé d'y suppléer: il n'y auroit qu'à placer de part & d'autre de la largeur de la Salle, près de l'avant-scène, trois réverbères (...) au bout de la ceinture des deuxième, troisième & quatrième étages de loges, lesquels pourroient diriger delà avantageusement leur lumiere, & embrasser par leurs rayons la totalité de la largeur & hauteur du Proscenium: par ce moyen, les objets scéniques, au lieu de se trouver éclairés ridiculement de bas en haut, le seroient de haut en bas comme par le soleil, ce qui paroîtroit plus naturel.*



Fig 302 – Boca de cena do teatro setecentista de Cisky Krumlov, na República Checa. Chamamos a atenção para a concentração da iluminação na zona fronteiriça que constitui a zona do proscénio, tão iluminada que não distrai o espectador da própria iluminação necessária aos músicos para tocarem.

Mas apesar de Maynet⁸⁰⁵ afirmar que há uma certa homogeneidade entre as personagens de palco e o público, a intensidade lumínica, como poderemos ver em Krumlov, concentra-se nessa zona pela disposição das velas e pelo facto de ter uma protecção que não permite que essa iluminação se difunda pela sala. Como tal, e devido à concentração dessa mesma intensidade na “linha de fogo” (e, por vezes, de algum fumo⁸⁰⁶), ao contrário do que Maynet diz, ela não torna homogénea a estratificação público-personagens. Pelo contrário, acentua essa separação, daí ser tão importante essa forte iluminação nessa zona: é onde tudo se transforma. É, juntamente com o proscénio e o seu arco, a formação da entrada para “um outro mundo”.

Claro que antes da introdução da “linha de fogo”, tempos houve em que a iluminação era mais rarefeita. Mas a inclusão desta linha contínua, na boca de cena, de velas, aumentou a

⁸⁰⁵ Texto de Maynet em *Dictionnaire de Pierre Pougin*, p.80.

⁸⁰⁶ Como o arquitecto Pierre Patte constou muito bem na sua obra, sugerindo uma forma de contornar o problema “Il y a plus, nous croyons que l'on viendroit également à bout par le moyen des réverberes, de se passer du cordon de lampions placé sur le devant du Théâtre pour éclairer la scène. On fait combien il est incomode, qu'il blesse les yeux des Spectateurs qui sont dans les loges, à l'amphithéâtre, & sur-tout aux balcons; qu'il éblouit par sa positions les Acteurs; qu'il remplit sans cesse la Salle de fumée, laquelle, non-seulement noircit en peu de tems ses ornement & les peintures de son plafond, mais aussi occasionne une spece de brouillard inetermédiaire entre les Acteurs & les Spectateurs”, in op. cit., p. 194.

capacidade de iluminação, sendo uma mudança que se deveu muito a Josef Furttenbach (1591-1667)⁸⁰⁷ e David Garrick (1717-1779)⁸⁰⁸, em particular na forma como faziam as alterações de intensidade lumínica.

Contudo, a iluminação dentro do palco também é necessária, num jogo muito mais subtil e pensado quando se tem em conta a pintura das telas que formam os cenários, elas próprias com apresentações de luz/sombra, fazendo relembrar um já mencionado tenebrismo barroco. Essa preocupação está bem patente em Binhetti⁸⁰⁹, que chama a atenção para o tipo de iluminação que vem de baixo, e que poderá prejudicar a graciosidade das pinturas perspéticas, como poderemos ver em seguida:

(...) porque é necessário na idea, que se deseja fazer, ter os conhecimentos da luz della; a fim de que as partes, que ficam à sombra, ou que recebem a luz, não cresção, ou diminuão, a sua forma; porque nas cornijas das Sallas, ou Cameras, ou outras semelhantes, que recebem a luz debaixo, não lhe cre talvez a graça da distinção dos membros, das quaes se tem já dito na Arquitectura.

A luz principal he aquella, que diriva do Sol, e faz sombra causada dos objectos, que se poem diante, e sempre parallella (...)

E, mais importante, sabendo que a pintura das cenografias ilustram o comportamento dos objectos sob os efeitos da luz natural, o jogo com a iluminação artificial do teatro tem de estar dominado e ser ponderado, de maneira a que não destoe da necessidade de permanecer o jogo entre o artifício e a natureza, conforme mencionamos anteriormente:

e por isso he necessário advertir nos ornamentos, que se fazem nas Abobadas de estuque, a fim de que vindo os ditos reflexos, não fação parecer diverso daquilo, que são; ou se se fizerem de pintura, que hajão aquella observação. E razão de luz. Temos ainda outra fonte de luz natural como se dirá na seguinte propezião, que causa a sombra muito desemilhante, ou diversa daquela do Sol, mas vem causada do ar, e faz as sombras muito mais esfumadas, ou brancas, dilatando-se igualmente sobre a superfície.⁸¹⁰

⁸⁰⁷ Arquitecto alemão que faz um importante tratado sobre luz e iluminação (1628).

⁸⁰⁸ Figura de proa do teatro inglês entre 1741 e 1776, colocando reflectores nos focos de iluminação, representando uma verdadeira revolução na forma de iluminar o palco.

⁸⁰⁹ Binhetti, *op. cit.*, pp. 86-87.

⁸¹⁰ Binhetti, *op. cit.*, p. 87.

Binhetti demonstra a compreensão perfeita do comportamento da iluminação natural sobre a pintura, o que faz realçar para a construção da pintura perspéctica nos bastidores das cenografias teatrais, explicando de que forma e como as sombras se projectariam, acompanhado de desenhos e estudos geométricos de projecção de luz ao longo da sua obra. E resume essas aplicações de luz/sombra com os seguintes exemplos:

Supposta a Camara, ou Sallaas janelas, pelas quaes entra a luz, que se espalha por toda a abertura, e se deita, como por exemplo, sobre o quadrado tranto o que está no chão, como o que está no tecto nos contornos, e forma as sombras em chão, e no tecto; tirada da Planta das linhas perpendiculares a largura da janella, nos vem esta diferença; que aparte mais escura será aquella causada do sobracilho da janella, e se farão 2 Janellas; aquella, que estiver mais chegada ao quadrado, será a que causa sombra maior, e a sombra ficará mais escura em aquelle lugar, aonde a ourra janella não pode levar-lhe alguma ajuda de luz, como se vê na figura sobre o chão, que deixa mais escura a sombra (...)⁸¹¹, ressalvando, no entanto, o comportamento da sombra em forma piramidal, caso a iluminação seja feita com castiçais (vela ou até mesmo uma tocha) e mais nenhuma outra forma lumínica:

Se na Camera, ou Quarto houver hum Castriçal [sic] com vella, (...) e que no chaõ hajão alguns objectos (...), e que não haja outra luz, (...) se partem da dita luz os raios em forma pyramidal (...)⁸¹²

Nos nossos dias, o facto de usufruirmos de iluminação eléctrica faz-nos esquecer a dificuldade que seria, no século XVIII, quanto às questões de iluminação. Sabemos, pelos escritos, por exemplo, de Sabbatini, que a luz das velas era ténue e bastante demarcada na zona do proscénio, de forma a iluminar as personagens e a dar um grande contraste de claro-escuro⁸¹³ à cenografia em perspectiva⁸¹⁴, como temos vindo a referir. Daí que as cores aplicadas nos cenários fossem mais fortes do que o normal, para sobressaírem no meio da penumbra. Também o efeito cenográfico do papel, e o jogo efectuado com a luz, alterava a percepção do espectador do que via. Um dos casos mais flagrantes é o do desenhos das estátuas, puramente feitas em papel, mas que permitiam aos olhos do público, transformar-se

⁸¹¹ *Idem*, p. 87-88.

⁸¹² *Ibidem*.

⁸¹³ PATTE, Pierre, op. cit., pp. 193, 194: “Lumiere & de pouvoir la diriger au loin à volonté; tantôt on jetteroit sur le Théâtre, & l'on transporteroit sur les decorations ces effects piquans de clair – obscure, ces oppositions de lumières & d'ombres qui charmeot dans les tableaux des grands Maîtres. Ce n'est que par de pareils contrastes qu'on n'obtiendra jamais de la maniere froide & monotone, don't on éclaire actuellement les Théâtres, que l'on parviendra sans doute à augmenter le prestige & le plaisir que l'on goûte aux representations dramatiques.”

⁸¹⁴ MELLO, Bruno, *Trattato di Scenotecnica*, p. 328.

no mais sólido e puro mármore, consoante o foco lumínico a que era exposto, como nos descreve Algarrotti:

*I also remember to have seen (on the occasion of shewing of the holy sepulchres, according to a practice at Bologna) some very coarse pictures upon the walls of the church and some compatible statues that seemed no better than as if made of bundles of coarse paper, which nevertheless, by receiving the light through some oiled papers from lanterns, appeared, although near our eyes, to be diminished to the life and of the purest marble.*⁸¹⁵

Mas todos esses jogos lumínicos eram, como podemos perceber ainda com o mesmo autor, que, segundo os reflexos equacionados solidamente, os efeitos provocados eram de grande harmonia e deleite:

*(...) why might not a representation of the pleasing mixtures of the light and the shade in the pictures of Giorgione or of Titian be found practicable on the stage? Nay, the more so when we call to mind those little portable theatres, carried about under the names of mathematical optic-views, that represent seaports, fleets engaged, etc. therein the light is admitted through an oiled paper that deadens the rays which might prove too striking, and by that means is so attempered that its various rays greatly consociate and are reflected with the greatest harmony.*⁸¹⁶

O gasto com o número de velas era, de facto, exorbitante. Temos, só a título de exemplo, uma pequena récita que teve lugar no teatro de Queluz pelo aniversário da Rainha D. Maria I, a 17 de Dezembro de 1778, *Il ritorno de Ulysse in Itaca*, de David Perez. Sabendo nós que este era um teatro mais privado, e não propriamente de fausto cortesão e aparato plenamente assumido, como eram os de seu pai, D. José, perceber que foram utilizadas 900 velas, que perfizeram uma soma de 91\$440 rs⁸¹⁷, para uma única representação, deixa-nos expectantes quanto ao trabalho que não daria uma só temporada teatral num teatro maior.

Veja-se a preocupação com a qualidade da cera e do pavio das velas para não provocarem fumo (que poderia dificultar a desenvoltura artística dos cantores) neste outro documento que encontramos na Torre do Tombo, sobre uma encomenda para um teatro régio (não especificado, poderendo ser o da Ajuda, Salvaterra ou até mesmo Queluz):

⁸¹⁵ ALGARROTTI, op. cit, pp. 55-56.

⁸¹⁶ *Idem.*

⁸¹⁷ ACR, AHMF, cx. 3668.

Em 16 de Janeiro de 1785

Condiçoens q se devem por e ajustar na qualidade de cera que se ha de encomendar ao Cereeiro

Deve a Cera ser mto pura igual e branca nao som.te a cama de fora mas tambem as de dentro

O Pavio de Algodao o melhor lizo sem cabeças e mto igual athe abayxo

Deve levar os fios segundo a grossura a dar vellas nem menos p.a que naõ abafe o lume sem poder gastar oliquido, nem mais p.a q nao gaste demasiada Cera e faça morroens, e derrame a Cera

Devem as velas ter a mesma grossura em sima como em bayxo

Devem ser bem aplanadas e polidas e transparentes

Se encomendaraõ 15 Banquetas de 6 velas cada Banqueta de meyo arratel cada vela o q importa em 3 a arratels cada Banqueta e as 15

43 @ arratel ou huma arrobas e meya cada vela fios 10 ou 12

1 arroba e meya⁸¹⁸

Como nota Rosana Brescia⁸¹⁹, a cena era iluminada com pequenas velas, que permitiam manter a chama uniforme e da mesma altura do princípio ao fim do espectáculo⁸²⁰.

Quanto aos bastidores, formam uma verdadeira teia de iluminação, com um mecanismo rotativo, que permitia controlar o efeito lumínico sobre as cenografias, consoante a intenção da cena, como poderemos ver nas figs. 303 e 304.

Além disso, como prova Pierre Patte⁸²¹, havia a necessidade de controlo absoluto, também através da iluminação, no uso e apreciação da perspectiva, a ela também subjugada.

⁸¹⁸ ANTT – Arquivo Histórico do Ministério das Finanças – Casa do Infantado, caixa 334.

⁸¹⁹ BRESCIA, Rosana Marreco, *op. cit*, pp. 328 e ss.

⁸²⁰ Apud. G. IZENOUR, *Theatre Design*, New York, McGraw-Hill, 1977, p.67. Cf. SABBATINI, N., *op. cit*, p. 65.

⁸²¹ Patte, *op. cit*, pp. 92: “(...) il est étonnant que l'on ait négligé jusqu'ici de les employer à éclairer la scène des théâtres; il ne faudroit pour cela que placer ces reverberes (...) de droite & de gauche, sur les murs du fond des coulisses, d'où, à l'aide d'un chassis vertical porté sur pivot, on réufigroit à frapper de leur lumiere les décorations, non-seulement en évitant les risques du feu, mais encore de maniere à leur donner une espece de vie qui leur manque le plus solvante malgré l'onservation exacte de la perspective. Combien



Fig. 303 – Iluminação de bastidores no teatro do castelo de Krumlov. Chama-se a atenção também, para a marcação dos carretes no chão, de forma a ser possível a movimentação dos cenários com mais facilidade.



Fig. 304 – Outro exemplo de iluminação de bastidores teatrais.
Teatro de Drotningholm, século XVIII.

Como a mesma autora ainda salienta⁸²², são duas as posturas em relação à iluminação da sala de espectáculo. Uma em que se defende uma iluminação plena na sala, devido à

n'augmenteroit-on pas par ce moyen l'illusion, soit en envoyant la lumiere de preference sur certaines parties de la scene, foi ene n privant d'autres: tantôt on affoibliroit la vivacité des couleurs pour produire une douceur & un accord capable de flatter délicieusement les yeux du Spectateur (...).

⁸²² BRESCIA, Rosana Marreco, *op. cit*, pp. 328 e ss.

importância do “teatro” da própria audiência (mais em Inglaterra, França e alguns teatros na Áustria⁸²³), em detrimento de uma sala mais na penumbra, que deixava a obscuridade ser vencida pelos efeitos lumínicos e perspéticos mais evidenciados do palco (próprios dos teatros à italiana⁸²⁴).

Ou seja, a iluminação da sala seria feita segundo duas formas: um maior lustre central (já adivinhando uma solução transitória para o século XIX), com pequenos lustres⁸²⁵ espalhados pela sala⁸²⁶ ou, para um efeito de maior penumbra, várias iluminações pontuais com pequenos candelabros entre camarotes (fig.s 305 e 306), que seriam regulados.



Fig.s 305 e 306 – Iluminação na plateia do teatro de Cisky Krumlov, com reflectores de metal.

Evidentemente que a iluminação a azeite vai facilitar a diminuição de fumo, vai ser menos caro e produzir uma iluminação mais brilhante⁸²⁷.

⁸²³ G. M. BERGMAN, op.cit., p. 126, Apud. BRESCIA, Rosana Marreco, *op. cit.*, p. 329.

⁸²⁴ L. DE'SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, Milano, Ed. Il Polifico, 1968.

⁸²⁵ Veja-se o que diz Pierre Patte (*op. cit.* 195, 196): *Il faut observer que, vu la position de ces reverberes derrière les extrémités de la ceinture des loges, les Spectateurs n'en seroient aucunement incommodes; à peine les appercevroient-ils; ils jouiroient seulement de leur clarté sans les voir; on les allumenroit par le corridor, rien n'empêcheroit de diriger leur fume à l'aide d'un petit tuyau commun de ser-blanc jusqu'au-dessus du plafond de la Salle: nos dessins rendent ce que nous venons de dire si palpable, qu'il seroit superflu de s'y arrêter davantage. Enfin, si l'on vouloit, on parviendroit aussi à se passer de lustres pour éclairer une Salle, lesquels ne sont pas moins incommodes que le cordon de lampions ci-dessus. Il ne ságitoit pour cela que de placer encore un grand révebere, (.) au milien du plafon, au-dessous du trou destine à renouveler l'air pendant les entr'actes. Ce reverbere cosisteroit en un large couvercle bien étamé en atgent, d'environ trois pieds de diamentre, terminé en – dessous par un bocal de verre de forme conique, au milieu duquel saeroit suspendue une lampe avec plusieurs grosses mèches, dont la lumiere frappant sur la surfasse polie & brillante du couvercle, éclaireroit par réflexion toute la Salle & y répandroit une clarté douce & suave, laquelle contrasteroit avec celle de la scène qui seroit vive & piquante. Nous ne doutons pas que, si l'on faisoit l'essai de ces différens moyens d'éclairer les Théâtres par des reverberes, oin n' y trouvât à tous égards, & même pour l'économie de grands avantages sur ceux usités.*

⁸²⁶ SOARES CARNEIRO, *op.cit.*, p.104.

⁸²⁷ SOARES, CARNEIRO, op.cit., p.103,Apud. BRESCIA, Rosana Marreco, *op. cit*, pp. 329.

Porém Pierre Patte⁸²⁸ elucida-nos, na sua obra, como se deveria fazer a iluminação entre os camarotes, alertando para o cuidado daquele tipo de vela que serviria para desobscurecer as decorações do teatro, as outras cujos raios luminosos serviriam para deixar observar as cenas teatrais, aquelas que serviriam apenas para a iluminação dos bastidores de palco e, finalmente, o grande lustre que substituiria os outros mais simples da sala, e permitiria um jogo de iluminação do espaço que serviria principalmente para os interactivos e para os bailados:

Aux extremités des ceintures des deuxième, troisième e quatrième rangs de loges, il y a un petit intervalle où l'on placeroit avantageusement les reverberes destinés à remplacer le cordon de lampions incomode que l'on met d'ordinaire sur le bord du Théâtre; lesquels reverberes, par la divergence de leurs rayons lumineux, embrasseroient aisément toute la hauteur & la largeur de l'avant-scène jusqu'au premier chassis de chaque côté.

Les autres reverberes, servant à éclairer particulièrement les décorsations, à la place des portants de lumière usités, seroient placés sur des chassis mouvant sur pivot; afin de diriger leur clarté à volonté vers les différens objets de la scène.

Le grande reverbere, situe au milieu de la Salle, est destiné à suppléer aux lustres ordinaires; il est placé au-dessous du trou qui en renouvelle-roit l'air pendant les entr'actes & les ballets.

Au-dessus du proscenium, il y auroit un mure n briques y, élevé de toute la huteur du comble, lequel serviroit à intercepter toute communication entre le charpente de la Salle & celle du Théâtre, précaution qui, conjointement avec les corridors voûtés, suspendroit l'activité du feu, & donneroit au befoia le ténis de sortir du Spectacle.

ACTORES EM CENA

Uma das características do actor barroco em cena é a sua importância nas “luzes da ribalta”, ou seja, a zona luminosa do proscénio. A sua presença aí permitia vantagens no espectáculo não só por questões acústicas e visuais, mas também por questões técnicas, já que era possível correr o pano de cena e fazer-se a troca das cenas mais complicadas⁸²⁹.

⁸²⁸ PATTE, Pierre, *op. cit.*, p. 204.

⁸²⁹ SOUSA BASTOS, *op. cit.*, p. 117; CARINI MOTTA, *op. cit.*, p. 10.

Mas mesmo nesse local, era difícil para aqueles que estivessem nas primeiras filas da plateia terem a possibilidade de visualizar na perfeição o espectáculo, como salienta Pierre Patte⁸³⁰. Essa era uma crítica também feita por Algarrotti, que chegava a salientar a problemática do desajuste entre essas deslocações e todo o trabalho, hercúleo por sinal, de toda a cenografia modelada atrás, entre outras inconveniências:

*The actors, instead of being so brought forwards, ought to be thrown back at a certain distance from the spectator's eye and stand within the scenery of the stage, in order to make a part of that pleasing illusion for which all dramatic exhibitions are calculated. But by such preposterous inversion of things the very intent of theatric representation is destroyed, and the proposed effect defeated, by thus detaching actors from the precincts of the decoration and dragging them forth from the scenes into the midst of the parterre; which cannot be done by them without shewing their sides, or turning their shoulders to a great part of the audience, besides many other inconveniences; so that what was conceived would prove a remedy became a very great evil.*⁸³¹

Mas nem todos os personagens eram colocados ao centro do proscénio; isso era uma prerrogativa da personagem principal, ou o intérprete da ária a ser entoada, maioritariamente disponibilizados, até pelos desenhos que vemos, de forma paralela à linha de cena⁸³².

Muitas vezes as posições em cena são dadas pelas directrizes dos próprios libretistas. Tanto através dos libretos, como por cartas particulares ou indicações internas que, infelizmente, não chegaram até nós de forma completa. Mas a título de exemplo, poderemos recorrer às directrizes de um dos maiores libretistas de sempre, Pedro Metastásio, que, numa carta de 1732 a Marianna Bentini Bulgarelli, dá indicações precisas para a sua actuação, que demonstrava a importância da posição da personagem mesmo à boca de cena⁸³³ (para uma cena do *Demetrio*):

⁸³⁰ PATTE, P., *op. cit.*, p. 38..

⁸³¹ ALGARROTTI, *op. cit.*, pp. 11 e ss.

⁸³² PETROBELLINI, Pierluigi, “Lo spazio e l'azione scenica nell'opera seria setecentista”, in *Illusione e Pratica teatrale*, 1975, pp. 27-28: « la disposizione dei personaggi è perfettamente parallela alla linea del boccascena; quando sulla scena vi è un solo personaggio, questo è collocato all centro».

⁸³³ Ainda não existia a função de Director de cena, pois as movimentações cénicas eram fornecidas segundo as indicações dos libretos ou dos libretistas, como podemos ver nas cartas de Metastasio ou os seus libretos, devendo-se as movimentações um pouco, também, à liberdade criativa do próprio actor/cantor.

*In detta scena il trono deve stare, secondo il solito, a destra e deve avere da' lati quattro sedili [...]. Due altri somiglianti sedili debbono esser situati in faccia al trono, dalla parte del secondo cembalo, ma più vicino all'orchestra che sai possibile.*⁸³⁴

Ou para a cena de apoteose de *Demoofonte*, em que as personagens dispõem-se triangularmente, estando no vértice central o protagonista, exactamente no centro da perspectiva porque o monarca vai identificar-se, plenamente, com o sentimento de vitória que se impõe na cena:

Alle volte per necessità delle azioni il personaggio più degno si trova alla sinistra, ma ciò non produce il minimo inconveniente. Primeiramente la destra non è il luogo più degno appresso tutte le nazioni; e poi, quando anche lo fosse, un passo innanzi rende subito più distinto il luogo anche di chi si trovi a sinistra.

*Basta dunque un breve movimento per conferire Maggiore dignità ad un personaggio: in uno spazio scenico così ridotto, esso viene ad assumere subito il massimo rilievo.*⁸³⁵

Ainda pelo manancial riquíssimo destas cartas metastasianas, poderemos perceber que, embora as personagens tenham movimentações no palco que pudessem parecer de somenos importância, simples e leves, como Petrobelli reitera, embora com profundidade de gesto:

“(...) ma se si considera quanto sparse e brevi siano le indiczioni di movimento nei libretti metastasiani (e in genere nell'opera seria settecentesca), si comprende la necessità di queste indicazioni, e bisogna ritener che l'immobilità al centro della scena, e sul proscenio, fosse la posizione d'obbligo per il cantante, il cui gestire era limitato all'estremo.”⁸³⁶

⁸³⁴ Apud. PETROBELLINI, Pierluigi, op. cit., p. 27.

⁸³⁵ *Idem.*

⁸³⁶ *Idem*, p. 29. Cf. as teorias do padre jesuíta F- Lang com a sua obra *Dissertatio de actione scenica*, Monaco, 1727, que propõe uma sobriedade de acção que contrasta com toda a exuberância cénica, musical e do restante espetáculo.



Fig. 307 – Cena de *La Clemenza di Tito*, no teatro de Císky Krumlov, em 2009.

A MAQUINARIA TEATRAL

A partir do Renascimento a maquinaria teatral foi se complexificando até chegar ao período setecentista em alta sofisticação⁸³⁷. Nomes, que se distinguem a nível empírico e não teórico, como Bernardo Buontalenti (1536-1608), responsável pela criação da máquina de simular as ondas do mar, entre outras máquinas teatrais, ou Giovanni Battista Aleotti (1546 – 1636)⁸³⁸, com os cenários rotativos aplicados no teatro Farnese, ou mesmo Giacomo Torelli (1608 – 1678), que implementou as mudanças cénicas a partir de baixo do palco nas laterais, são os grandes responsáveis pelo desenvolvimento e posterior sofisticação que chegou ao século XVII e foi impulsionado por Ferdinando Bibiena no início do século XVIII.

⁸³⁷ Para compreender melhor esta evolução, sugerimos as obras de KENRICK, John, *Musical Theatre: A History*, Continuum International Publishing Group Ltd, 2010; DROMGOOGLE, Nicholas, *Performance, Style and Gesture in Western Theatre: a History of Performing Styles*, Oberon Books, 2007; RANDALL, Adrian, *Before the Luddites: Custom, Community and Machinery in the English Wollen Industry, 1776-1809*, Cambridge University Press, 1991.

⁸³⁸ Responsável pela construção do primeiro grande teatro a exibir estas tecnologias, o teatro Farnese em Parma.

Faremos aqui apenas um cotejo das principais máquinas teatrais que terão sido utilizadas nos teatros régios portugueses, não só pelas indicações em alguns libretos, mas também por comparação com outros teatros do século XVIII ainda hoje existentes (fundamentalmente Cisky Krumlov⁸³⁹, na República Checa, e Drottningholm, na Suécia), para além de alguns exemplares, ainda subsistentes em Portugal, que corroboram esse *modus operandi*.

À semelhança do que acontecia com o progresso da mecânica de relojoaria⁸⁴⁰, as roldanas (fig. 308) no teatro tinham um papel fundamental. É a peça-chave para o funcionamento da maior parte da maquinaria⁸⁴¹ teatral, em palco, ou na parte técnica, fora dele. Mas, por si só, como tudo no teatro, não é suficiente: há um trabalho de equipa braçal, feito pelos maquinistas⁸⁴², bem como os dispositivos mecânicos que permitem o desenvolvimento de movimentos cénicos complicados, como os das máquinas de voar⁸⁴³.

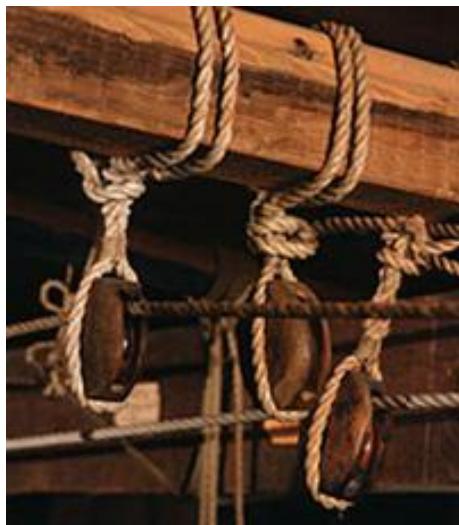


Fig.. 308 – Roldanas no teatro de Krumlov, para ajudar a correr os fios que puxavam os bastidores. República Checa, século XVIII. Comparar com as roldanas, em madeira, ainda existentes na teia do S. Carlos.

⁸³⁹ Todas as imagens retiradas do teatro de Cesky Krumlov foram retirados do site a 9 de Agosto de 2009: http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/en/zamek_5nadvori_masine.xml

⁸⁴⁰ BRUTON, Eric, *The History of Clocks and Watches*, Chartwell Books, 2004.

⁸⁴¹ “(...) les Machinistes & les Décorateurs pourroient donner carrière à leur imagination, & on parviendroit ainsio à augmenter le prestige & l'illusion; toutes choses qui'il sera toujours impossible d'espérer d'une multitude de chassis étroits, presses les uns contre les autres, & qui sont, ainsi que les ceils & les plafonds, sans celle embarrasses dans leur movement”, in Pierre Patte, *op. cit*, p. 191.

⁸⁴² A quantidade de trabalhadores que envia o teatro régio é muito grande. A título de exemplo, para a ópera *Axur, Re de Ormuz*, tocada no Teatro da Ajuda (que até era um teatro pequeno) para o aniversário da rainha D. Maria I, estiveram envolvidos 188 carpinteiros, 65 homens no palcoscenario – ou seja, no palco propriamente dito – para mexer nas bambolinhas estiveram 125 homens e, para maquinar os carretes, 126 trabalhadores. ANTT – Arquivo da Casa Real, Caixa 3504, documento avulso.

⁸⁴³ Não só estruturas que levavam uma ou mais pessoas, mas outras, terrenas, que permitissem a colocação de animais em palco, como foi o caso da falange macedónica, tão conhecida, na primeira apresentação de *Alessandro nel'Indie* na Ópera do Tejo (1755), ou, em outros casos pela Europa, do mencionado elefante em palco que o Abade Ragusuet fala na sua obra *Paralele des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et l'opéra*, Paris, 1702, pp. 118 e ss. Pela descrição do início do século XVIII, este autor corrobora a ideia que temos defendido que este género de maquinaria e disposições cénicas são tipicamente italianas, mas importadas e perfeitamente enquadradas no Portugal de Setecentos. Outro exemplo da presença de um cavalo em palco é-nos dado no I Acto da ópera *Bireno ed Olimpia*, pelo aniversário do príncipe D. José, em Queluz, no ano de 1782: “Scena XI – Orlando, viene furioso in scena smontato da cavallo (...)", como se poderá ler no libretto.

Evitando sermos exaustivos, vamos dar alguns exemplos em que essa maquinaria foi utilizada, segundo o testemunho de alguns libretos de óperas realizadas em Portugal. Para, por exemplo, a movimentação das águas do mar (fig. 309), que indicariam um oceano revolto, é perfeitamente plausível que isso tivesse sido testemunhado pelos espectadores de *Il retorno di Ulisse, in Itaca*, um *componimento* dramático apresentado em Queluz em 1774⁸⁴⁴, pelo nascimento da Infanta D. Maria Clementina. Após uma tempestade no Porto de Ítaca, Ulisses desembarca com seu amigo Teucro:

I Acto, Scena VI – Porto d’Itaca, da cui si vedono gli effetti proceduti da una antecedente, ma già calmata tempesta (implica a utilização de uma máquina de trovões e uma máquina de simular ondas marítimas – fig. 309)

I Acto, Scena VI – AL suono de musicali istruimenti sbarca Ulisse accompagnato de Teucro (...) (uma cena que implica movimentação de barcos)

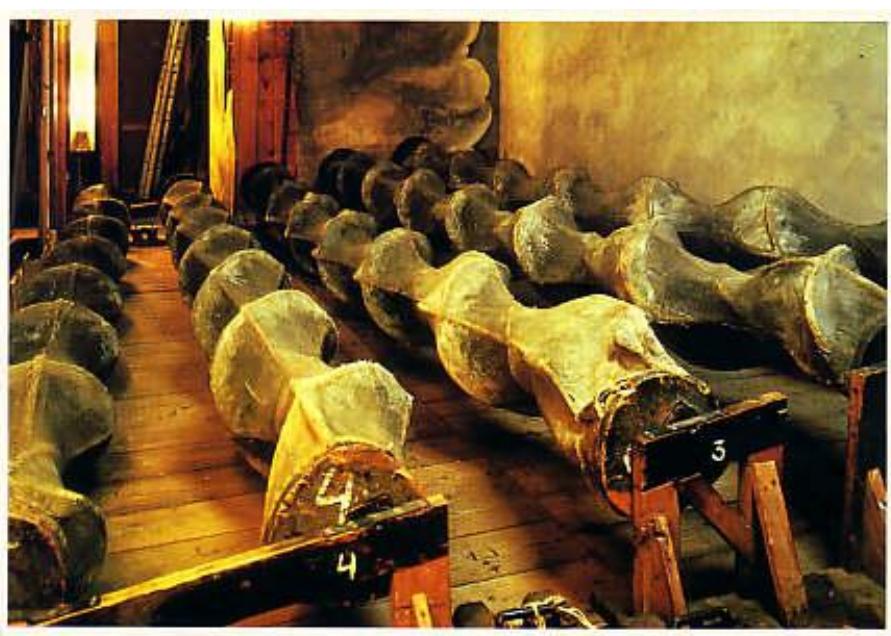


Fig. 309 – Complexo de máquinas de fazer ondas, no teatro de Drottningholm, na Suécia. Original do século XVIII, muito provavelmente semelhantes às usadas em Portugal no mesmo período.

Mas poderemos demonstrar mais alguns exemplos de movimentações de barcos em cena ou de tempestades marítimas, descritas por libretos em óperas executadas nos teatros régios portugueses. Um dos casos mais “acarinados” é o de *Alessandro nell’Indie*, a ópera que estreou o malfadado Teatro Real de Lisboa, em 1755, mas que teve outra representação na

⁸⁴⁴ Vimos a versão do libreto da Biblioteca do Rio de Janeiro, cota A-XV, R 612u, 1774, cx 30.

Ajuda, no aniversário de D. José I, em 1776⁸⁴⁵. E a cena diz respeito ao embarque de Alessandro, no I Acto. Veja-se a passagem respectiva:

*I Acto, scena XII – Nel tempo d'una breve sinfonia si vedono venire diverse barche per il fiume, dalle quali scendono molti Indiani, portando di versi doni e dalla principale sbarca Cleofide, che viene incontrata da Alessandro*⁸⁴⁶

Quase todas as óperas que envolviam mar, rio ou um cenário aquático tinham, como principal divertimento, estas soluções técnicas, que deslumbravam os espectadores com as suas simulações. Outro caso é o da ópera *Li Fratelli, Pappamosca*⁸⁴⁷ (Teatro de Salvaterra, 1786), em que é testemunhada a entrada de um barco em cena – aliás, como poderemos comprovar que era uma prática habitual, com o desenho já aqui tratado da ópera *Gli Stravaganti*, que identificamos (fig. 245).

I Acto, Scena VII – Vedesi approdare a terra una galeota adorna, da cui smonta Alessandro com seguito, e detti...

Locais marítimos, com navios a movimentarem-se⁸⁴⁸, são comuns, como em *Bireno, ed Olimpia*⁸⁴⁹, no aniversário do príncipe D. José, a 21 de Agosto de 1782, numa serenata em Queluz.

I Acto, scena I – Spiaggia di mare, com nave, su la quale si veggono guerrieri.

Estas movimentações de barcos são feitas por máquinas que se encontram no subpalco (figs. 310^a e 310b), com cordas para irem puxando esses acessórios através de todo um sistema, muito devedor, certamente, das técnicas dos marinheiros.

⁸⁴⁵ Relembramos aqui o episódio dos combates na ópera, que envolviam cerca de 80 homens em palco. ANTT – Arquivo da Casa Real, caixa 3108.

⁸⁴⁶ Foi consultado o libretto na Biblioteca do Rio de Janeiro, cota nº A-XV, A 371, 1776, cx 2.

⁸⁴⁷ Idem, cota A-XV, F 844, cx 20.

⁸⁴⁸ Muitas vezes acontecendo nos próprios jardins de Queluz, conforme abordamos no I Acto deste trabalho.

⁸⁴⁹ Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, A – XV, B 618, cx 9.



Figs. 310a e 310b – Roldanas, bambolinhas, tambores, teia e bastidores móveis a partir do subpalco, que serviam, entre outras coisas, para ajudar nas movimentações dos barcos e outros acessórios cénicos. Teatro de Krumlov, República Checa, original do século XVIII. Na segunda imagem vemos a possibilidade de abrir o palco para o melhor encaixe dos barcos, havendo uma ligação entre o subpalco e o palco. Esta solução também poderia ajudar a fazer surgir e desaparecer personagens a partir do subpalco, através de elevadores, controlados também com pesos e contrapesos (alguns exemplificados na figura da direita).

Não só de máquinas projectadas e utilizadas pelo “sottopalco” vivia o entretenimento do teatro de ópera. Um dos mais famosos, e mais utilizados, eram os dispositivos aéreos: às vezes, carros alados; outra, nuvens, carregadas de simbolismo, principalmente nos momentos de apoteose operística.

Temos alguns exemplos paradigmáticos destas situações, mais uma vez, pela informação conferida pelos libretos de óperas apresentadas em Portugal. Vejamos os exemplos seguintes. A versão de 1778, dedicada à Rainha D. Maria I pelo seu aniversário, da ópera de *Il ritorno di Ulisse, in Itaca* (1774), acrescentou duas cenas à versão apresentada ao rei D. José, que veremos de seguida.

No I Acto, uma nuvem desce trazendo a deusa Minerva⁸⁵⁰, para depois fazer um elogio à Rainha, na típica Licenza apologética, em autêntica reunião celestial, igualando a posição da rainha a de uma deusa. Mas, primeiro, a passagem do libreto referente à mudança cénica:

⁸⁵⁰ Colocamos aqui como hipótese que os desenhos na Biblioteca Nacional que representam Minerva em meio a nuvens, poderão ser rascunhos para esta ópera (figs. 121 e 121 v BN).

I Acto, scena XV – Al suono di una suave armonia discende una nube, quale a poco a poco diradandosi, discopre la Dea Minerva com uns eguito di Genj, che la circundano Balena il Cielo, per cui sorpresi, restanno in ammirazione gli attori (...)

Scena XVI – Reggia Celeste

Giunta la nube ad ingombrare tutto in prospetto della scena, diradatasi poi, cangia il fondo di questa in una Reggia Celeste Quindi al suono di una alegra sinfonia discende la dea Minerva, quale preceduta, e sguita di Genj, alquanto avanzatasi, dice:

(LICENZA A D. MARIA)

Quanto ao elogio feito à rainha, por parte da deusa, vai exactamente ao encontro do que temos dito neste trabalho, sobre a forma como a ópera servia o poder régio e o engrandecimento da figura real. A chamada de atenção de Minerva a todo o Olimpo para enaltecer as virtudes portuguesas⁸⁵¹, culmina numa verdadeira ode às virtudes régias. Valerá a pena tomarmos atenção, apesar da sua extenção, a esta Licenza, que transcrevemos aqui na íntegra (com sublinhado nosso):

Godete pur, godete
O magnanimi Eroi, L'ordin de' Fati,
Ulisse, a dichiarasti, io tua Custode
Generosa ne vengo;
Io che propizia il tuo destino sostengo.
Se agitato finor di lido in lido
Dal tuo avverso destin, vagasti errante;
Del costante tuo cor l'opre, e l'imprese
Or d'allori corona il Ciel cortese.
Là dove l'aureo Tago
Bagna la verde falda ameno a un monte:
Monte su cui lascia sti
(Abbattute le annose arbuste chione)
Del tuo nobil sudor la Gloria, e il nome.
Fecondo suol di abitatori illustri
Oggi dichiara il Cielo: in questo, unite,

⁸⁵¹ Não poderemos esquecer a lenda que foi Ulisses o fundador da cidade de Lisboa, capital do Império, daí a sua designação de *Olissipo*.

Costante asilo avranno
Le Belle-Arti, le Scienze,
Il Bellico valore, e mille, mille
Immortali Virtù, nobil retaggio
De' Lusitani Eroi
Valorosi Monarchi. Extinto il corso
De cento lustri, e cento; un Eroina;
Un'Augusta MARIA
MAGNANIMA, CLEMENTE INCLITA E PIA,
Degl'Avi occuperà l'avito Soglio;
Abbatterà l'orgoglio, il fasto audace,
La tiranna vendetta, e l'ira insana⁸⁵².
Generosa Sovrana
Adorata sarà da'suoi fideli
Popoli avventurosi. Alla bell'Alma
Già prepara la Palma
D'un felice Dominio il Gran Motore:
Già remoto il Natal di Lei previene;
Già di grazie, e virtù le adorna il core;
Già le apresta Splendore,
Onde Gloriosa errai nel mortal calle.
Allori quindi, e palme
Intrecciando la Gloria
Alle Auguste, sue chiome,
Al Mondo darà leggi, e al secol nome.

Agitar dovran la cuna
Ai vagiti di MARIA
La Costanza, la Fortuna,
La Clemenza, e la Pietà.
Ed allor che al'di le ciglia
Aprirà la Regia Figlia,
Dall'amiche sue Custodi,

⁸⁵² Será que Minerva estaria a fazer alguma alusão à questão dos Távoras, ou poderemos interpretar esta passagem como apenas uma postura de monarca ideal? Fica a questão.

Le sue lodi-ascolterà.

**E terni Dei, grazie vi rendo in questo
Prodigioso momento
Esprimer del mio cor non so il contento.
Oh secolo felice! Oh lieto giorno:
Oh, sospirato istante! Ah si prevenga,
Co'nostri auspici, e voti,
Un sì lieto Natal. VIVA L'AUGUSTA,
VIVA LA GIUSTA, E PIA
REGINA FIDELISSIMA MARIA.**

Outra ópera, que apresenta também uma descida de um carro alado, pela deusa Ceres, puxado por dois dragões, é o de *Il Ratto di Proserpina*⁸⁵³, um “drama per musica” a cantar em Queluz (não há referência directa ao teatro, podendo ser, portanto, em alguma das salas do palácio) em 1784.

A informação do libreto é clara quanto à forma como é feita a apresentação:

I Acto, Scena II – Vedesi approximare il Carro di Cerere tirato da due Draghi aladi.

Isto só é possível, de facto, com uma maquinaria que conseguisse suportar, não só uma pessoa no dito carro, mas todo o aparato de animais fantásticos, muitas vezes com mecanismos que lhes pareciam “dar vida”⁸⁵⁴. Basta, neste ponto, prendermo-nos no exemplo de outra ópera, *Li Napoletani in America*, no aniversário da rainha D. Marianna Victória, no Teatro da Ajuda, em 1775, onde efeitos “especiais” são visíveis, como fogo e água saindo de estátuas ou fontes:

*I Acto – scena I – Sole che nasce, e si va alzando a poco a poco in prospetto
Atto II – scena VI – un vaso na gran sala magnificamente adornata, da cui uscir ne deve a suo tempo gran copia d'acqua. Giustó sotto del vaso starà situato l'ara com fuoco che dovrá accendersi)*

⁸⁵³ Biblioteca do Rio de Janeiro, cota A-XV, R 237, cx 29.

⁸⁵⁴ Como se poderá ver pela informação contida nos libretos, ao contrário do que é a opinião geral, nas apresentações de óperas em salas de música, há todo um conjunto de maquinaria que está presente e é utilizado. Por isso, dizer-se que essas soluções cénicas não eram utilizadas quando no libreto há indicação de “drama per musica” não poderá corresponder ao que, efectivamente, se passava. Ou seja, tanto nos espaços teatrais como nas salas de música, a ideologia e a composição maquinal que a sustenta mantém-se.

*scena XIII (final): Qui si vede d'improvviso uscir dagli occhi, bocca ed orecchie dell'Idolo fuoco vivo a forma di fontane, e restano attoniti credendolo sovraumano portento.*⁸⁵⁵

Essas máquinas que serviam para deambulações aéreas estavam escondidas por cima do palco, como ainda hoje podemos encontrar em muitos teatros europeus (Fig. 311), incluindo o teatro Nacional S. Carlos (Fig. 312), como serão os casos das figuras seguintes.



Fig. 310 – Tambor e maquinaria que permite mudanças de cena, bem como o controle dos mecanismos aéreos. Teatro do castelo de Cisky Krumlov, século XVIII (original).

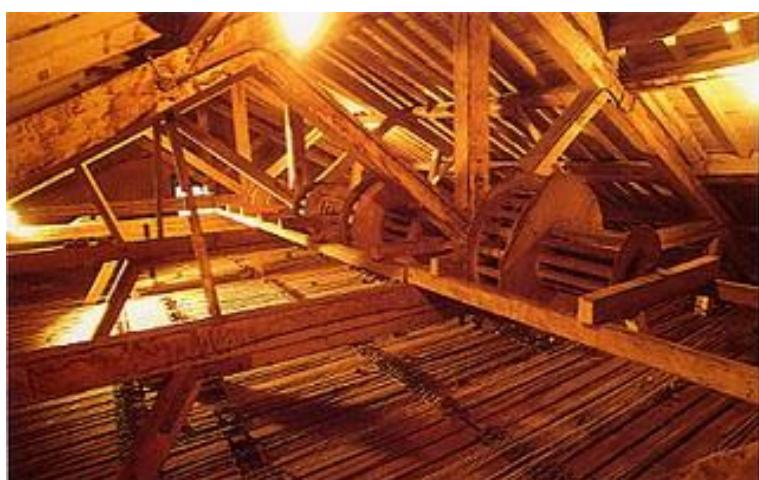


Fig. 311 – O tambor e a maquinaria que se encontra na parte do tecto do S. Carlos. Apesar de já não estar em funcionamento, mantém toda a estrutura original setecentista. Actualmente está pintada com uma tinta branca que ajuda a evitar incêndios. Foto consultada em http://www.google.pt/imgres?um=1&hl=pt-PT&biw=1311&bih=540&tbo=isch&tbnid=GehQgh6549u1CM:&imgrefurl=http://pap-na-epc.blogspot.com/2008/02/o-real-teatro-de-s-carlos-em-lisboa.html&docid=h6MBsloa4ys-IM&imgurl=http://3.bp.blogspot.com/_-8N8Kl5wH4s/R7Ihwj7otCI/AAAAAAAABdQ/YYy2FqRkbEw/s320/teia%252BS.%252BCarlos.JPG&w=320&h=200&ei=n-vkT_7lGIu7hAfD5ODWCQ&zoom=1 a 11 de Agosto de 2011.

⁸⁵⁵ Biblioteca do Rio de Janeiro, A- XV, N 216, cx 25.

Ainda relativo a mais um exemplo de máquinas celestes, temos a serenata tocada em Queluz em 1778, *Il Natal di Giove*, pelo aniversário do Príncipe D. José.

*I Acto – scena VIII – Al suono di maestosa sinfonia si vede scendere un grupo di dense nuvole, che giunte innanzi al simulacro, si diridano a poco a poco, e scuoprono la Dea, che nascondevano*⁸⁵⁶.

Nesta ópera, como em todas que eram tocadas nos dias de aniversário dos príncipes e monarcas, a licença é elogiosa. Não a transcrevendo na íntegra, apenas daremos relevo às qualidades exaltadas do príncipe:

Viva Giuseppe, il Grande;

Viva Giuseppe, il Giusto;

Il Forte, Il Pio, l'Augusto;

L'Onor di nostra età.

Por falar em máquinas aéreas, também os trovões e os relâmpagos conseguiam ser dissimulados, não só em jogos de luz, mas no próprio som, com mecanismos que os imitavam. O Teatro S. Carlos ainda o mantém (trata-se de uma folha de metal que é abanada para imitar o som dos trovões), mas havia outros tipos, como o da fig. 316, do corte do teatro de Drottningholm.

Um exemplo libretístico com esta descrição também pode ser fornecido, como é o caso de *Il Natal d' Apollo*, em 1781, numa serenata na Vila de Queluz, em que o mar está agitado (a máquina de ondas marítimas a trabalhar ao mesmo tempo que a tempestade ruge) numa noite escura:

Cena I, I Acto

Notte oscura. Mare in tempesta presso la spiaggia di Delo.

Porém, em algumas circunstâncias, é necessário cordenar todos estes efeitos especiais com mudanças céleres de espaços cénicos, quase momentaneamente. Os maquinistas do século XVIII, porém, tinham a situação perfeitamente controlada: poderiam eleger, pelo menos, duas opções para realizar mudanças imediatas. Uma, a mais antiga e utilizada desde os primórdios do teatro, notabilizada por Sabbatini, eram os *periaktoi* (fig. 312).

⁸⁵⁶ Biblioteca do Rio de Janeiro, Cota AX – N271g, cx 30.

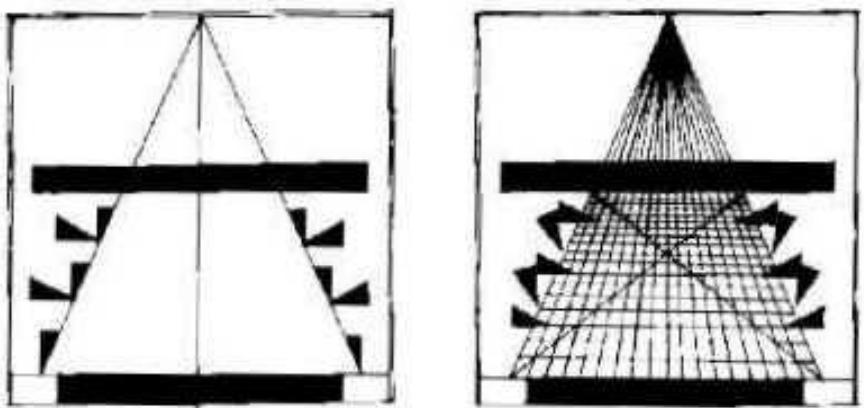


Fig. 312 – *Periaktoi* num plano de cena, segundo Josef Furttenbach (1622). As cenas pintadas em telas ou painéis em madeira, colocadas em posições triangulares, ajudavam a mudanças rápidas de cenas entre os actos.

Imagen retirada do endereço <http://www.google.pt/imgres?um=1&hl=pt-PT&sa=N&biw=1311&bih=540&tbo=isch&tbnid=NwrszNRQnIySGM:&imgrefurl=http://en.wikipedia.org/wiki/Periaktos&docid=As9ScjxFBLZpTM&imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Periaktoi.jpg&w=404&h=204&ei=U-zkT6HvJ8uFhQffvJzgCQ&zoom=1> consultada a 16 de Agosto de 2011.

Outra forma de mudar as cenas com rapidez (ou, pelo menos, a possível) de maneira a trocar os ambientes exigidos pelos libretos, é a da plataforma giratória, muitas vezes utilizadas com grutas, que viram fontes, entre outras (veja-se o desenho que se encontra na BNP com a cota A. 85 P.). Esta poderá, perfeitamente, ter sido a solução adoptada para o I Ballo da ópera *Le Trame deluse*, para festejar o aniversário do futuro rei D. João VI, a 13 de Maio de 1790, no Teatro da Ajuda, como se poderá perceber pela informação libretística:

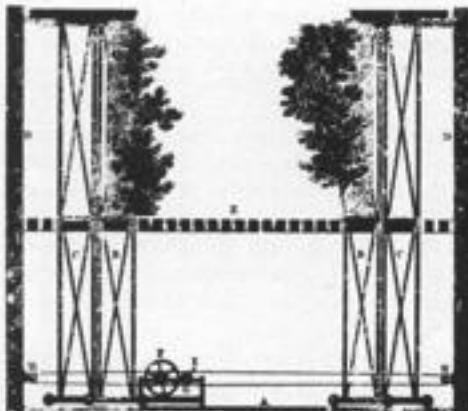
Entreacto: I Ballo: Bosco, com Grotta praticabile⁸⁵⁷

Mas as mudanças de cena mais efectuadas nos teatros de ópera serão, com certeza, a de mudanças de bastidores. Com a ajuda de encaixes deslizantes, feitos de madeira, no subpalco, com as respectivas calhas que ajudam ao deslizamento, este teria sido o método mais prático para mudar as dezenas de bastidores que por vezes uma só cena necessitava. Poderemos ver, nas figuras seguintes, alguns destes mecanismos, tanto no teatro de Krumlov, original do século XVIII, como no teatro eborense Garcia de Resende⁸⁵⁸ que, apesar de ter sido inaugurado apenas em 1892, mantém a estrutura maquinial da técnica

⁸⁵⁷ Biblioteca do Rio de Janeiro, A-XV, T 1771, cx 36.

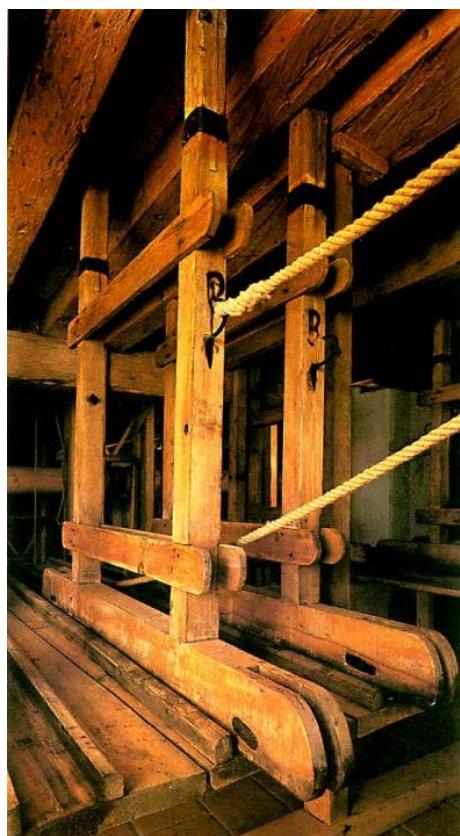
⁸⁵⁸ Este não seria o único exemplo na Europa. Temos outros, sendo os mais conhecidos a Ópera Garnier de Paris e o teatro de Rojas, em Toledo.

setecentista (figs. 314 e 315). Ou seja, a técnica inventada por Torelli designada por “puxar da carruagem” (fig. 313).



*Figure 11.12 Invented by the Italian designer Giacomo Torelli (1608–1678), a chariot-and-pole scene-changing system permitted the synchronized shifting of flats. Poles were fastened to below-stage wagons called "chariots" and to onstage flats. Rolling on tracks, the chariots could carry flats into the wings, where they could be replaced with new scenes that were then rolled onto the stage. When the entire system of ropes and pulleys was attached to a single winch, synchronous shifting was possible. [From Oscar G. Brockett, *History of the Theatre*, 6th ed. Copyright © 1991 by Allyn and Bacon, Inc. Reprinted with permission.]*

Fig. 313 – Técnica desenvolvida pelo italiano Giacomo Torelli, sustentada num sistema de sincronização de bastidores, deslizando ao mesmo tempo nos carretos, de forma a substituir os outros bastidores de cena por um mecanismo feito por tambor, roldanas e cordas, situados por baixo do palco. Imagem retirada do site: <http://theatrerats.blogspot.com/> a 5 de Setembro de 2011.



Figs. 314 e 315 – Puxadores de bastidores em calhas. Do lado esquerdo, mecanismo original do século XVIII em Cisy Krumlov, retirado do site http://www.andreas-praeckle.de/carthalia/europe/cz_cekykrumlov_zameckedivadlo.htm consultado a 12 de Agosto de 2011.

Do lado direito, o mesmo tipo de mecanismo, mas já oitocentista, no teatro Garcia de Resende em Évora. Foto do autor.

Um bom exemplo para demonstrar a necessidade cénica de mudanças rápidas é a ópera *Alcione*, tocada pelo aniversário da Princesa do Brasil, irmã de D. Maria e esposa do príncipe D. José, D. Maria Benedita, a 25 Julho 1787.

Veja-se a precisão com que se tem de passar de um registo que relaciona o mar e as suas profundezas, com o céu (sendo este género de grandes e aparatosas mudanças habituais pouco antes das licenzas, que atingem o clímax da ópera, como também foi este caso):

I Acto, scena XI – Alcione corre furibonda su la riva, e si getta in mare

Nel medesimo istante (scena XII) si transforma la scena nella Reggia di Nettuno, composta da una capricciosa unione de muscosi scogli (...). Il mare, che di pria era gonfio, e proceloso, comparisce tranquillo, ed el nuvoloso Cielo nel suo bel sereno.⁸⁵⁹

Mas talvez o caso mais paradigmático do domínio desta maquinaria seja a ópera, já aqui mencionada, mas que referiremos a seguir. Ele é quadrigas, carros⁸⁶⁰, nuvens, grutas globos de nuvens, génios, vulcões que se abrem e que se fecham, num pulular de emoções a cada minuto do final da ópera: *Il Ratto di Proserpina*, 1784, outro drama a cantar-se em Queluz, como já foi mencionado. Veja-se o libreto:

I Acto, Scnena VII – Dalla falda del Monte Etna vedesi aprire una caverna, dalla quale, il suono de una grave, e strepitosa sinfonia, preceduta da globi di fiamme, e fumo, elce la quadriga, su della quale affiso si scorge Plutone circundato dalle Deitá a lui soggette, non che dai differenti deformi Genj; quindi dopo essersi isi arrestato qualche spazio di tempo, discende dal Carro, e cautamente si avanza, senza avvedersi di Proserpina che in disparte risposta.

Final da scena IX – Rapidamente vai l carro ad introdursi nella sopraccennata apertura del Monte Etna, quale imediatamente si chiude.

Scena XVII – (final esta cena) – Un globo di dense nubi, che dall'altro discendono, vengono diradate da un improvviso tuono, che nel mezzo di esse vedesi poi assiso Mercurio.

⁸⁵⁹ Biblioteca do Rio de Janeiro, cota A-XV, A 353, cx 1.

⁸⁶⁰ Há que ressalvar o facto de nem todos os carros são alados, mas terrestres, evidentemente. Veja-se o caso da ópera *Ascanio in Alba*, pelo aniversário de D. Pedro, em Queluz, no ano de 1785: “*I Acto, Scena I – (...) Venere in atto di scender dal suo carro, Ascanio al suo lato...*” Biblioteca do Rio de Janeiro, cota A XV, A811 a, cx 8.

XVIII (*última cena*) – *Diradatese appieno tutti le nubi vedesi in alto l'Olimpo nella sua piú luminosa maestà; quando descendso Mercurio si avvicina a Cerene (...)*⁸⁶¹

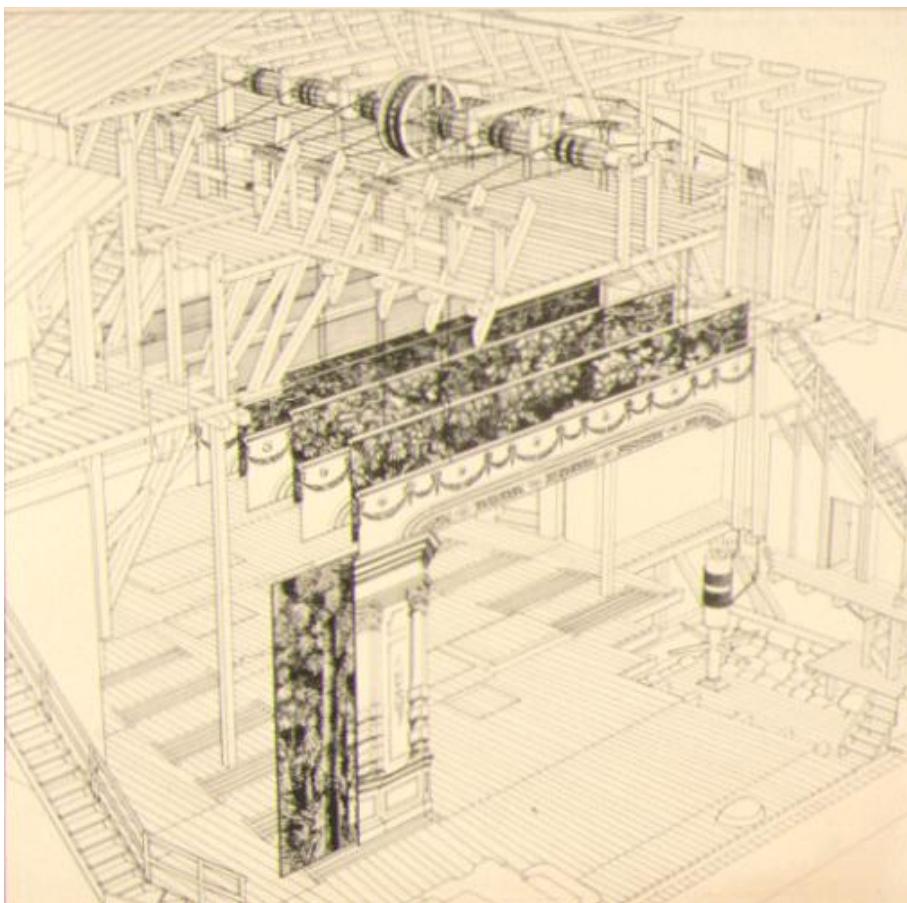


Fig. 316 – Corte demonstrando o funcionamento da maquinaria de palco do teatro de Drottningholm. Destaque para o tambor que faz deslizar as cenografias de cima, os bastidores móveis que mudam os cenários laterais e toda a ligação técnica (escadas, subpalco, etc) necessária para o bom funcionamento da peça. Imagem retirada a 5 de Setembro de 2011 do link:

<http://www.google.pt/imgres?q=drottningholm+stage&hl=pt-PT&gbv=2&tbo=isch&tbnid=SqbNfeWJjgbtVM:&imgrefurl=http://www.kent.ac.uk/arts/drama/DR611/Pictures/Drottningholm%2520stage%2520section.html&docid=7S5A5-VWXOcVeM&itg=1&w=506&h=502&ei=IYpoTojWBoLD8QOom5HFCw&zoom=0&iact=hc&vpx=414&vpy=138&dur=207&hovh=130&hovw=131&tx=114&ty=104&page=1&tbnh=130&tbnw=131&start=0&ndsp=10&ved=1t:429,r:1,s:0&biw=1249&bih=482>⁸⁶².

MÁQUINAS DE MAR E VENTO

Chegou até nós um exemplar, em considerável bom estado, de uma máquina de vento do século XVIII, pertencente ao teatro Nacional de S. Carlos (fig. 317). A sua existência era desconhecida da comunidade científica até há pouco tempo⁸⁶³ quando, numa visita pelo teatro, reconhecemos a máquina que, pelas suas características, é do século XVIII⁸⁶⁴.

⁸⁶¹ Biblioteca do Rio de Janeiro, A-XV, R 237, cx 29.

⁸⁶² Apesar de termos acesso ao livro The Drottningholm Theatre Museum, Drottningholm Theatre, 1984, as imagens digitalizadas não ficaram com a qualidade das obtidas através da internet, daí optarmos por esta solução.

⁸⁶³ GALLASCH-HALL, Aline, «Perspective treatises in 18th Century: application in Portuguese Royal Theatres. The S. Carlos Opera House» in HUNGER, Hermann; SEEBACHER, Felicitas; HOLZER, Gerhard

Essas características são similares a outras da mesma época (como o exemplar no Museu do Teatro em S. Petersburgo, por exemplo).



Fig. 317 – Máquina de marear do teatro Nacional S. Carlos (final do século XVIII). Composta por tela, gesso e pregos (e areia por dentro). Caixa de madeira (mais recente) e manivela de metal. Foto do autor.



Comparar com o mesmo tipo de máquina, mas em Krumlov (fig. 318).

Fig. 318 – Máquina de marear, em Cenksy Krumlov. Máquina original do século XVIII, mas com o suporte feito actualmente. Imagem retirada do site http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/en/zamek_5nadvori_bd.xml consultado a 14 de Agosto de 2011.

As principais máquinas que simulavam o som do mar ou outros ruídos do género eram, basicamente, duas. Ambas dependentes de uma manivela, como a máquina de vento, mas uma era formada com caixas rectangulares de madeira em forma de cruz, enquanto a outra

(ed.), *Styles of Thinking in Science and Technology*, Proceedings of the 3rd International Conference of the European Society for the History of Science, Vienna, OAW, 2008, pp. 1175 – 1185.

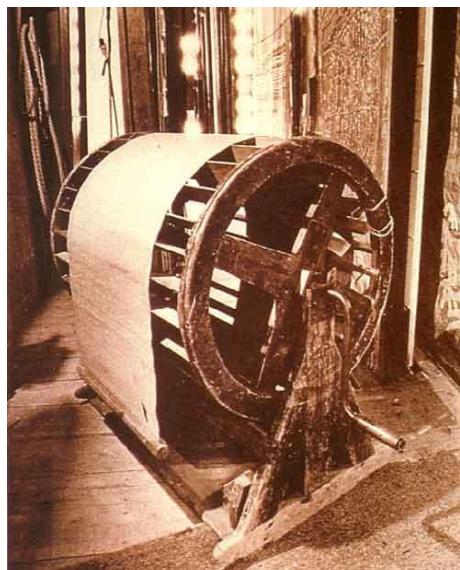
⁸⁶⁴ Queríamos aproveitar para deixar um particular agradecimento à Dra. Maria Gil, do Teatro Nacional de S. Carlos pois, sem ela, nunca veríamos essa máquina, já que foi a Dra Maria Gil que a indicou.

era circular, normalmente de metal, já mais tardia. No seu interior colocava-se areia que, passando nos vários níveis internos colocados propositadamente na primeira máquina, sugestionavam o som das ondas na praia, dependendo da velocidade com que se dava à manivela.

Quanto ao segundo modelo, como era feito de metal, a areia ao rodar no seu interior, batendo nas suas paredes de metal, provocavam o mesmo efeito.

No teatro S. Carlos temos uma variante deste último modelo: numa primeira impressão, parece-nos de metal e, eis senão quando, para nosso espanto, é feita de tela engessada pintada de acinzentado – a imitar o tom do metal – e com pregos espalhados por toda a sua superfície. A areia, que se encontra no interior, ao passar pelos bicos dos pregos encravados na superfície redonda da máquina, provocam exactamente o mesmo efeito que o das outras máquinas.

Apesar da estrutura de madeira que sustenta a máquina que está no nosso teatro lírico nacional ser recente, a tela da qual é formada e a sua morfologia parece ser mais antiga, eventualmente do final do século XVIII (fig. 319).



Figs. 319 e 320 – Máquina de vento do Teatro Nacional de S. Carlos (século XVIII) e o mesmo tipo de máquina no teatro sueco de Drottningholm (sec. XVIII). Vejam-se as semelhanças morfológicas e destaque para a manivela da máquina portuguesa, em madeira, e que aparenta ser anterior ao modelo sueco. Fotografia da máquina do S. Carlos do autor; foto da máquina do lado direito retirada no dia 12 de Agosto de 2011 a partir de:

http://www.google.pt/imgres?q=drottningholm+machines&hl=pt-PT&gbv=2&tbo=isch&tbnid=ji4e9rRvDNwpaM:&imgrefurl=http://phonyweather.net/wm_drottningholms02.html&docid=to95fmIL1zV7zM&w=494&h=620&ei=CItoTt77MoKp8AO5k7TwCw&zoom=1&iact=hc&vpx=409&vpy=109&dur=1819&hovh=252&hovw=200&tx=108&ty=211&page=1&tbnh=161&tbnw=128&start=0&ndsp=10&ved=1t:429,r:6,s:0&biw=1249&bih=482

A máquina de vento consta de um tambor cilíndrico de madeira, em que o seu interior é formado por ripas intercalares dispostas obliquamente, seguras por uma estrutura, também de madeira – com rodas para ajudar na deslocação em palco (acrescento posterior) – e uma manivela, também ela de madeira, para fazer girar o tambor vazado pelas ripas. A envolvê-lo, uma tela esticada (fig. 319). Ora, ao dar-se à manivela, conforme a rapidez com que se faça, as ripas intervaladas ao passar pela tela provocam um barulho similar ao assobio do vento.

Não sabemos se esta máquina foi feita para o teatro S. Carlos ou se foi uma herança dos antigos teatros régios, pois não consta de nenhum inventário. Mas, pelo estado da tela, das madeiras, a forma de fabrico (note-se a superfície rugosa, quase tosca, da madeira e o seu estado) e a estrutura principal (houve reforço da madeira, como se nota, na teia de transporte) pode-se afirmar, com alguma segurança, que se trata de uma genuína máquina do século XVIII.

Esta talvez seja a máquina teatral mais antiga que se conheça em Portugal.



Fig. 321 – Pormenor da máquina de vento do Teatro Nacional de S. Carlos, onde se pode ver o trabalho de madeira da máquina e a tela setecentista. Foto do autor.

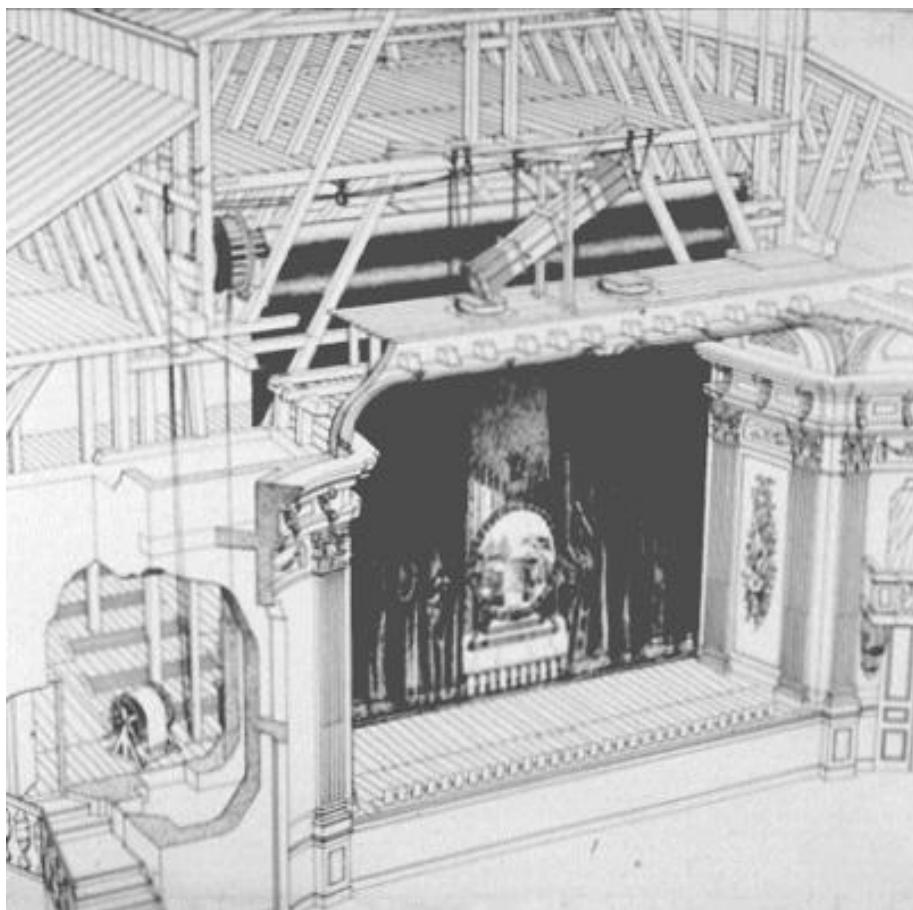


Fig. 322 – Esquema do teatro de Drottningholm mostrando o posicionamento e a forma de trabalho de algumas máquinas teatrais durante o espetáculo, em particular da máquina de vento (lado esquerdo), os bastidores laterais por detrás desta, a máquina de trovoada ao centro, em cima, e o tambor que serve para fazer mecher a dita máquina. Imagem retirada de

[## ALGUMAS DERRADEIRAS ANÁLISES](http://www.google.pt/imgres?q=drottningholm+stage&hl=pt-PT&gbv=2&tbo=isch&tbnid=3o8IGGZIMi2D3M:&imgrefurl=http://www.badnewthings.co.uk/papers/dionysiac.htm&docid=7rgIEcgESQBmrM&w=400&h=398&ei=IYpoTojWBoLD8QOom5HFCw&zoom=1&iact=rc&dur=62&page=2&tbnh=147&tbnw=147&start=10&ndsp=12&ved=1t:429,r:11,s:10&tx=75&ty=39&biw=1249&bih=482_(Dia 5 de Setembro de 2011)</p>
</div>
<div data-bbox=)

Antes de apresentar o quadro que foi elaborado ao longo da análise do corpus cenográfico deste trabalho, há que esclarecer que tivemos presente a opinião de Sebastião Serlio quando estabeleceu, para a cenografia da ópera, três tipologias (baseadas, por sua vez, em Vitrúvio). A cómica (estrada ou mercado), a trágica (praça monumental) e a satírica⁸⁶⁵, sendo esta última a menos frequente (Natureza, floresta)⁸⁶⁶. Segundo nos foi possível perceber pela natureza dos libretos e das óperas apresentadas em Portugal, as tipologias utilizadas foram apenas duas: a cómica (ópera *buffa*) e a trágica (ópera *seria*), não havendo nenhuma indicação explícita de uma ópera satírica (pese em bora o desenho da fig. 265 que apresenta

⁸⁶⁵ MANCINI, Francesco; MURARO, Maria Teresa e POVOLEDO, Elena (dir.), “Sebastiano Serlio: la scena fissa rinascimentale” in *Illusione e pratica teatrale*, p. 34.

⁸⁶⁶ *Idem*, p. 35: “Questa copresenza tra visione realistica e aspirazione idealizante è in fondo una delle ragioni della lunga fortuna in pittura delle «piazze ideali» simbolo emblematico della città e quindi del viver sociale, e in teatro della scena urbana, luogo drammatico universale, adatto ad ogni genere e ad ogni occasione spettacolare”.

um enquadramento fantástico numa natureza exuberante e que não teve, até agora, nenhuma atribuição operística).

Mas através da visualização dos exemplares que chegaram até nós, bem como uma leitura transversal dos libretos das óperas realizadas nos teatros régios nos períodos de 1752-1793, percebemos que as tipologias cénicas tornaram-se bem mais complexas do que no tempo de Vitruvio, Serlio ou Sabbatini⁸⁶⁷. O que, naturalmente, terá sido uma evidente evolução natural que acompanhou a complexificação, igualmente, do sistema técnico da história do teatro, até chegarmos à transição do período galante, ou seja, o abandono progressivo das linhas dramáticas barrocas, para uma depuração classicizante das formas, passando pela graciosidade do rocaille.

Poderemos, então, sistematizar as cenografias em seis grandes tipologias cénicas segundo a temática desenvolvida por cada ópera (Quadro n. 2), tendo em conta o seu contexto e o tratamento feito a esses cenários, e mediante o espaço ser de interiores ou de exteriores, destacando quais os elementos mais representativos em cena. Algumas óperas têm uma riqueza de espaço e de cenas que irão obrigar o arquitecto-cenógrafo a trabalhar em mais do que um contexto interior/exterior, o que aumentava, muitas vezes, não só o deslumbramento ambicionado, como a riqueza cenográfica realizada.

TIPOLOGIAS CÉNICAS

INTERIORES	CONTEXTO	EXTERIORES
fundo arquitectónico visto de dentro de um espaço fechado	RURAL	paisagem campestre casario vila/aldeia/castelo Jardim
tendas		campos de batalha

⁸⁶⁷ PATTE, Pierre, op. cit., p. 210: *Par consequente, une Salle de Spectacles, exécutée suivant nos principes, ne pourroit manquer de reunir tous les avantages cherchés; & de même que les Anciens avoient des règles pour l'ordonnance de leur Théâtres, analognes à leurs usages & à la grande étendue qu'ils y desiroient, peut-être seroit-il également possible d'en établir pour les nôtres, desquelles il ne seroit pas libre de se départrir, sans blesser à la fois la raison, nos étiquettes, les loix de la Physique, & sur-tout sans préjudicier au but principal de la destination de ces fortes d'édifices. Notre intention est de mettre sur la voie pour y réussir, & si nos réflexions peuvent y contribuer, nous aurons rempli l'objet de cet ouvrage.*

prisões catacumbas	BÉLICO	acampamentos militares
templos, caverna jardins fechados palácios	MITOLÓGICO	Ruínas Glórias
átrios pavilhão galeria, anfiteatro	PALACIANO	ruínas/construções jardim porticado galeria ao ar livre
casas átrios	URBANO	ruas demarcadas casas citadinas praças, fontanários
–	MARÍTIMO	Farol Porto mar, barcos

Quadro nº 2 – Tipologias cénicas divididas segundo o seu contexto e os seus enquadramentos interiores e exteriores, mediante os elementos decorativos dispostos em cena.

Percebemos que o que se faz em Portugal é um registo semelhante do que é visível em outros desenhos de cenários no resto da Europa⁸⁶⁸, o que parece colocar tanto os cenógrafos portugueses como os que trabalham em Portugal numa linha de perfeito enquadramento técnico e estilístico do panorama europeu. Mesmo a transição entre o rocaille efusivo e o neoclássico é feita de forma suave, mas clara, nomeadamente nas cenas de exteriores de Ignácio de Oliveira Bernardes, ainda no início da década de 60, o que denota uma actualidade nos modelos, provavelmente adquirida pela circulação de estampas⁸⁶⁹ e da informação sobre elementos decorativos vindos principalmente de Itália, através do Cônsul de Portugal em Génova, sempre pronto a dar as novidades do mundo do teatro, como bem vimos no “I Acto” deste trabalho.

Elementos arquitectónicos de composição	Ópera Buffa	Ópera Seria
Obelisco		X
Escadas	X	X
Colunas salomónicas		X
Colunas dóricas	X	X
Colunas jónicas	X	X
Colunas coríntias		X
Colunas compósitas		X
Arco triunfal		X
Balaustrada		X
Armas triunfais		X
Farol	X	X
Torre	X	X
Arco de volta inteira	X	X

⁸⁶⁸ Entre outros, foram visualizados os fundos em Bibliotecas e Museus de Bolonha, Roma, Génova, Milão, Londres, Paris, Madrid e Rio de Janeiro.

⁸⁶⁹ Veja-se a informação de Cirillo ao falar da forma de trabalho de pintores como Ignácio de Oliveira Bernardes ou Pedro Alexandrino de Carvalho, também ele pintor nos cenários dos teatros régios. MACHADO, Cirillo Volkmar, *Colecção de memórias....*, p. 95.

Arco rebaixado	X	X
Arco de volta de cesto		X
Cúpula		X
Pináculos		X
Fenestrações	X	X
Atlantes		X
Praça	X	X
Fontanário	X	X
Ponte	X	X
Pórtico		X
Anfiteatro	X	X
Pavilhão	X	X

Quadro nº 3 – Quadro construído segundo os elementos arquitectónicos existentes em cenografias de óperas *buffas* e *serias*⁸⁷⁰, tendo em conta o corpus artístico disponível em fundos em Portugal e ainda tendo em conta os existentes em Espanha, Itália, França e Reino Unido.

Através da visualização das cerca de 130 cenografias existentes no *corpus* português, conseguimos perceber que há uma linha de trabalho em cerca de 80% delas que apresenta uma heterogeneidade estilística, numa linha de depuração de formas, que se aproxima mais de uma leitura neoclássica, como pudemos visualizar no capítulo 4.1. Naquelas em que houve a possibilidade de estabelecer correspondência com as óperas para as quais foram desenhadas, foi possível constatar a relação dos elementos arquitectónicos com o tipo de ópera a que se destinavam. Em óperas de temática mais séria, a arquitectura é mais elaborada, mais erudita, com elementos mais trabalhados; se as apresentações fossem de óperas mais cómicas ou não-líricas, os elementos arquitectónicos utilizados não eram de uma linguagem tão aprimorada. E, nestes casos, tivemos em conta os fundos já mencionados que seguiam, também, o mesmo procedimento estilístico, permitindo-nos avaliar que era uma prática comum europeia no tratamento dos cenários de ópera, o que coloca o trabalho feito em Portugal perfeitamente em sintonia com o restante panorama europeu. Veja-se, por

⁸⁷⁰ É curioso, também, o facto de Pierre Patte fazer referência (op. cit., p. 158) que uma Sala de Ópera não deverá ser tão espaçosa como uma Sala de Comédia.

exemplo, a separação temática que o próprio Cirillo Wolkmar Machado faz no seu tratado e que agrupamos no quadro nº 4.

ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS	TIPOS DE CENAS	EXEMPLOS
Porticos, Palacios, Pirâmides, Estátuas, e “coizas magnificas”	TRÁGICA	se se pintar alguma figura seja coiza que não viva, ou que durma como hum cão etc ^a
cazas de Advogados, mercadores etca, he da essencia a da alcoviteira (a) a da taverna(b) e hum templo	CÓMICA	As sacadas fazem bom efecto nos escorços, as menores cazas diante para deixar ver as destras. O lume do meio he o melhor, as janelas da frente será bom meter-lhes luzes detras com vidros panos ou papel pintado etc
arvores silvestre com pocas folhas porque se reprezentão de inverno as quaes podem ser de seda, e algumas cabanas entre ellas, neste poema se reprendem os vicios e antigamente se apontavão os viciozos por iso os atores se fingem rusticos sem politica, o plano tera sexos serras montes hervas flores fontes etc	SATÍRICA	Geronimo Genga no Theatro de Francisco Maria Duque de Urbino fes as arvores com frutos ervas e flores de belas sedas os sexos as conchas caracoes coraes madreperolas ostras nos sexos as mascaras de Satiros Sereas e Ninfas etc ^a herão tão bem vestidas em homens ou rapazes que enganavão.

Quadro nº 4 – Divisão realizada por Cirillo Wolkmar Machado para a realização das cenografias consoante a sua tipologia cénica: satírica, cómica ou trágica. In *Tratado de Arquitectura e Pintura*, (pref. E notas de Francisco Berger, notas de abertura de Augusto Pereira Brandão, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

Também sabemos que essa divisória estilística, conquanto não é apresentada em nenhum tratado de perspectiva, arquitectura ou desenho, poderá estar conotada com a própria interpretação feita na época dessas temáticas, e não somente um gosto próprio de autor. Na história da cenografia dos teatros régios portugueses, temos quatro grandes protagonistas, que eram os chefes de equipa dos pintores-decoradores dos teatros régios, como poderemos ver no quadro que se segue (quadro n.º 5).

ARQUITECTO-DECORADOR	PERÍODO TEMPORAL	ESTILO DECORATIVO
GIO: CARLO SICINIO GALLI BIBIENA	1752-1760	BARROCO, TRANSIÇÃO PARA ROCAILLE E ALGUM CLASSICISMO
IGNÁCIO DE OLIVEIRA BERNARDES	1760-1766	NEOCLÁSSICO, COM APONTAMENTOS ROCAILLE
GIACOMO AZZOLINI	1766-1787	ROCAILLE, MAS ALGUNS APONTAMENTOS BARROCOS E NEOCLÁSSICOS
MANOEL PIOLTI	1787-1792	NÃO HÁ DADOS, falta de exemplos

Quadro nº 5 – Apresentação esquemática dos responsáveis cenográficos nos teatros régios na segunda metade do século XVIII.

Talvez o caso mais flagrante, ou dissonante, no espectro evolutivo da História da Arte, seja o caso de Giacomo Azzolini. Apesar de este quadro ser apenas um dado de referência que não poderá ser considerado como exaustivo, nem absoluto por não haver dados suficientemente concretos para apurarmos os seus estilos, é uma base de trabalho que permite enunciar algumas considerações a estudar de forma mais aprofundada e a confirmar no futuro. Dos poucos exemplares que chegaram até nós com atribuição indubitável, poderemos perceber que alguma da cenografia de Bibiena passa de um Barroco efusivo (vejam-se os cenários de *Alessandro nell'Indie*), ainda muito próximos da linha do pai e do tio, para um rocaille apurado (os interiores dos cenários para *La Clemenza de Tito*) até a um certo rasgar de arquitectura Neoclássica (átrio e palácio de *La Clemenza de Tito*). Naqueles seis anos, apenas, de construção plenamente portuguesa, vemos que Ignácio de Oliveira, sem abandonar completamente um olhar *per angolo* bibienesco nos interiores (veja-se *Arcadia in Brenta*), é muito mais depurado e mais classicizante na construção espacial (*Il Mercato di*

Marmantile) ou nos espaço arquitectónicos palacianos (*Il Mondo della Luna*). Quanto a Azzolini, e talvez devido à sua formação bolonhesa e ao acompanhamento tão próximo que manteve com Bibiena nos primeiros anos de trabalho em Portugal, vacila entre o exuberante rocaille de Sicinio (veja-se a cenografia do jardim da Colecção particular de Coimbra) e o gosto pela ruína, totalmente classicizante (também pela temática, evidentemente) do trabalho inacabado (Fig. 292, *L'Olimpiade*). O facto de D. José ter mandado substituir Oliveira Bernardes por Azzolini quando este regressa de Coimbra poderá ter sido, também, pelo facto de lhe ser mais agradável uma estética própria dos primeiros anos do reinado, o que explicaria um certo “retrocesso” estilístico. Mas esta suposição é uma ideia a explorar em trabalhos futuros.

Em relação a Manoel Piolti, o seu trabalho como já referenciamos não é conhecido, não há qualquer cenografia que lhe seja atribuída, só é cônito o seu período de trabalho por ter substituído Azzolini no cargo de Arquitecto-decorador, em detrimento de Binhetti. Poderemos, no entanto, sugerir, a avaliar pelos desenhos de cenários de alguns dos trabalhadores dos teatros régios (como Buenforte e Vincenzo Manzoneschi⁸⁷¹, mais tarde cenógrafo do teatro S. Carlos), que assumem uma estética totalmente neoclássica e que é possível que o seu Mestre coordenador Piolti estivesse mais próximo desta linha do que do modo estilístico anterior.

Podemos verificar, ao caminhar para os últimos decénios do século XVIII, tanto expresso pelos tratados que são escritos (e já aqui alguns mencionados) na segunda metade do século, como por alguma correspondência entre o director dos teatros, João Pinto da Silva, e os seus “caça-talentos” em Itália, que a qualidade, tanto nos pintores como nos cantores, não era a mesma de outros tempos – pese embora as tentativas da rainha D. Maria I em manter o nível das apresentações de outrora. Podemos verificar isso em algumas passagens, tais como as que se seguem.

“(...)Mais por curiosidade que por vocação vezitei esre/ anno todos os Teatros: Em todos havia fraca muzica, e nos dois da Opera as primeiras partes herão sujeitos que em outro tempo herão sufficientes segundas. Isto produz a falta de Sopranos de esfera tendo faltado, ou envelhecido os que havia.

⁸⁷¹ A pouca informação dele é fornecida por Cirillo (*op. cit.*, p. 182). Dizia que “desenhava grandes pedaços de perspectiva, mas que não saberia pintar, embora fosse arquitecto civil e decorador. Acrescenta apenas que fez o teatro do Porto (S. João) e que morreu com cerca de 60 anos de idade, em Lisboa, tendo como discípulos alguns pintores de alguns teatros públicos (Salitre e Condes), como foi o caso de Domingos Scopeta e o seu filho, pintor de figuras e ornatos.

*Depoес que acabou o Carneval em Perugia vejo aqui por alguns dias o Contralto Carlos Contucci que cantou com Instrumentos, e sem elles em Caza de Mestre Pelli que o tinha proposto a Jozzi que era prezente com outros Intendentes: Segurou-me Jozzi, e outros que interpellei, ser muito sufficiente nas presentes circunstancias da falta de Contraltos por cantar com expressão grande, bastante corpo de voz na sua Classe, e sobre tudo saber bem a Muzica”*⁸⁷²

Por vezes a dificuldade para contratar era acrescida por ser para Portugal, um país considerado demasiado longínquo:

*“Não deixámos de conferir a miudo sobre a Comissão de que V. S. tem encarregado por ordem de Sua Mag.de mas as nossas diligencias até agora são infrutuozas, porque sujeitos de espera no tempo da prezente penuria não aceitão partido em parte tão remota e por tanto tempo, e os inferiores não servem.”*⁸⁷³

Bem como o receio de ficarem obrigados a tantos anos de serviço:

*(...) Seguro a V. S. que ainda no tempo em que havia maior abundancia de Muzicos o artigo de 24 añ. de serviço obrigado hera couza, que metia medo a todos a Rezerva dos Rapazes de pouca idade que tem hidio im/perfeitos na Muzica, que lá acabarão de aprender, e isto mesmo me confirma Battistino, que vejo passar aqui o Inverno.*⁸⁷⁴

Mas a dificuldade em encontrar um cantor que satisfizesse mantinha-se:

(...) esperando para o fazer que se abrissem os Teatros, e dar a V.S. huma genuina informação do que ao meu parecer, e de pessoas intelligentesachei nelles, que he muito pouco p.“ o q se esperava./

Do Teatro do Valle sahirão em outro tempo Battistino, Rampinetto, Leonardo, Schiattini, Capellani, e outros, que tiverão boa aceitação nessa Corte: Neste anno nºao ha hum só dos 5 que representão no dito Teatro para quem se possa olhar.

⁸⁷² Carta de Jozé Pereira Santiago a João António Pinto da Silva, Roma, 27 de Fevereiro de 1788. ANTT – Arquivo da Casa Real, caixa 3505.

⁸⁷³ Jozé Pereira de Santiago a João António Pinto da Silva, Roma, 23 de Junho de 1788. ANTT – Arquivo da Casa Real, caixa 3505.

⁸⁷⁴ Jozé Pereira de Santiago a João António Pinto da Silva, Roma, 10 de Dezembro de 1788. ANTT – Arquivo da Casa Real, caixa 3505.

(...) Assentei com Jozzi, que he dificultozo de contentar, como se houvesse muito por onde esolher (...)⁸⁷⁵

Sendo que as queixas de falta de qualidade na música já eram notadas anteriormente:

(...) Tendo feito as mais exactas diligencias para conseguir a Musica que V.M. me encomendou da/ parte da Rainha Nossa Senhora, pareceu-me mais acerta/do remetter lhe primeiro huma Lista das Oratorias q aqui ha, por que a vista della me poderá avizar as que querem, e/vitando com isto o poder mandar algumas que já lá tives/sem ouvido: peloo que pertence às Serenatas **não tendo athe agora descuberto alguma, que seja reputada por boa,** (sublinado nosso) espero q o Ministro de Napoles, a quem escrevi, me mande huā Lista das que lá achar, elogo que a receber lha remetterei.⁸⁷⁶

Essa má qualidade era evidente tanto na música como nos intérpretes:

(...) Temos este Carneval 3 ou 4 Theatros abertos, e em todos elles a dizer a verdade nem a Muzica, nem os Muzicos prestão para nada, menos hum certo Marcchesino, de que me pareceu, ja fallei a V. M. que se não pode negar, que canta sem difficuldade, mas tāobem he certo não ter a melhor voz (...)⁸⁷⁷

Daí a dificuldade em encontrar bons cantores, independentemente de se ir aos grandes ou pequenos teatros:

(...) Ja varias vezes tenho segurado a V. M. a falta, que há de bons Supranos, em todo o tempo, q tenho estado em Italia nao ouvi nenhum que me agradasse senão Marchesini, que he da pr.^a ordem, e Roncagli, que he muito soffrivel, tido o mais tem pouca differença huns dos outros, e todos são como os q Lá temos, e ainda assim máos como são pedem pagas exorbitantes, eu expressam.te para poder servir bem a S. Mag.de tenho hidio a todos estes Theatros pequenos, q aqui há para vêr se encontro algum, que tenha geito, mas verdadeiramente não o tenho achado, e o melhor he hum certo Andreini, em que já lhe

⁸⁷⁵ Jozé Pereira de Santiago a João António Pinto da Silva, Roma, 28 de Janeiro de 1789. ANTT – Arquivo da Casa Real, caixa 3505.

⁸⁷⁶ D. Diogo de Noronha a João António Pinto da Silva, Roma, 8 de Agosto de 1782. ANTT – Arquivo da Casa Real, caixa 3505.

⁸⁷⁷ D. Diogo de Noronha a João António Pinto da Silva, Roma, 18 de Janeiro de 1783. ANTT – Arquivo da Casa Real, caixa 3505.

*fallei, q faz de primeira Dona no Theatro do Valle, já trez annos, que aqui representa (...).*⁸⁷⁸

Sendo poucas as esperanças em encontrar algum:

*(...) Confesso a V. M. ter esgotado todos os meyos, que tinha para poder achar hum bom Soprano, mas athé aqui tem sido infrutifera toda a diligencia, que tenho feito, por-/que em Roma certamente o não há e fallando com estes Mestres de Cappella, que conti-/nuamente girão a compor por diversos Theatros, me Segurão, que prezente.te não/ há hum em que se possa haver esperanças, q venha a ser bom muzico(...).*⁸⁷⁹

E as diligências revelam-se infrutíferas para preencher as exigências régias de qualidade musical:

*(...) a licença que tive de S. Mag.de para hir a Portugal, e em chegando fallaremos largam.te sobre muzica, e muzicos, segurando desde agora, que apezar das grandes diligencias que tenho feito, não me tem sido possivel descobrir hum Suprano capaz de dezempenhar o para que Lá o querem.*⁸⁸⁰

Quanto aos pintores, é verdade que Gio: Sicinio Bibiena já falava da pouca celeridade e qualidade dos portugueses, comparativamente aos italianos, ainda em 1752:

*Il scenario si dipinge in Cita e mi e stato necessário metere al lavoro una dozzena di Pittori del Paese li quale a suo tempo spero che faranno, ma per hora conviene contentarsi se arrivano a fare in un giorno il lavoro che farebbe un solo de' nostri*⁸⁸¹

Porém, no final do século XVIII, Cirillo queixou-se grandemente da nova técnica de pintura cenográfica (de pintar no chão e, embora fosse rápido, não era “perfeito”)⁸⁸², técnica essa

⁸⁷⁸ D. Diogo de Noronha a João António Pinto da Silva, Roma, 8 de Fevereiro de 1786. ANTT – Arquivo da Casa Real, caixa 3505.

⁸⁷⁹ D. Diogo de Noronha a João António Pinto da Silva, Roma, 8 de Março de 1786. ANTT – Arquivo da Casa Real, caixa 3505.

⁸⁸⁰ D. Diogo de Noronha a João António Pinto da Silva, Roma, 3 de Maio de 1786. ANTT – Arquivo da Casa Real, caixa 3505.

⁸⁸¹ GODINHO MENDONÇA, Isabel Mayer, «Os Teatros Régios Portugueses em Vésperas do Terramoto de 1755 », in *op.cit.*, pp.28-31. Circunstância também destacada por BRESCIA, Rosana, *op. cit.*, p. 290.

⁸⁸² MACHADO, Cirillo Wolkmar, *Dicionário...*, p. 182.

trazida por dois italianos que vieram para Portugal (Mignola e Bailla)⁸⁸³ e que, no fundo, ajudaram a disseminar essa influência, corrompendo a beleza das cenografias e diminuindo a sua qualidade. Assim, Cirillo Wolkmar Machado atribui a esta influência a degeneração no género da pintura de arquitectura fingida em cenografia:

*Pelo meado do ultimo seculo os Galliari, e os Gonzagas introduzirão um estylo mais prompto, mas pouco asseado, e muito imperfeito, para ser usado nos Theatros das feiras, aonde se entra por poucos baiocos. Infelizmente este mao estylo foi aqui introduzido no fim do século, e desde então tem este género de Architectura declinado tanto, que o podemos considerar quasi perdido.*⁸⁸⁴

Ou seja, segundo a visão dos contemporâneos, os tempos de glória da ópera régia, tanto a nível acústico, quanto a nível visual, estavam em verdadeiro declínio. Sendo este declínio uma forma de reflexo de um período conturbado ou não, o certo é que esta época é uma época de profundas transformações, de convulsões políticas, inseguranças sociais (Revolução Francesa) que acabam por se traduzir numa certa atmosfera de final de uma era que tem o seu remate com a ida da família real em saída estratégica para o Brasil.

⁸⁸³ MACHADO, Cirillo Wolkmar, *Dicionário...*, p. 180.
⁸⁸⁴ MACHADO, Cirillo Wolkmar, *Dicionário...*, p. 138.

NOTAS CONCLUSIVAS

Poderemos dizer que, após uma pequena reflexão do percurso por nós desenvolvido nesta matéria, surgiram-nos algumas notas conclusivas que dividimos em dois grandes grupos, correspondentes aos dois grandes n+ucleos da tese (I e II Actos). O primeiro, em relação aos teatros régios em Portugal na segunda metade do século XVIII e, o segundo, sobre a produção cenográfica desenvolvida durante o mesmo período.

Quanto aos teatros, poderemos dizer que:

Já fazia parte dos planos de D. João V a integração de um grande teatro de ópera italiana na corte portuguesa, tendo o seu filho, D. José, retomado esse plano. Este último não estabeleceu, portanto, um corte radical com a política paterna, como tem sido habitualmente referido;

A necessidade de um arquitecto especializado em arquitectura teatral leva os monarcas portugueses a direcccionarem a sua política teatral para Itália (Juvara, no caso de D. João V, e Sicinio Bibiena, no caso de D. José);

O ambiente de sociabilidade de corte que se encontrava nas casas de ópera régia era fundamental e de grande utilidade para equilíbrios sociais, políticos, económicos e diplomáticos, para além de ser uma arma de panegírico real;

O Teatro do Forte serviu como fábrica de algumas experiências de teatro à italiana e como ponto de apoio para a realização de cenários e outros elementos de outros teatros que se estavam construindo;

Houve, pelo menos no caso da construção do teatro de Salvaterra de Magos, uma conjugação de trabalho entre o responsável pelas obras dos palácios reais (Carlos Mardel) e o responsável pelos teatros régios (Sicinio Bibiena), tendo o primeiro feito o levantamento da planta baixa e um alçado do palácio de forma a facilitar a visualização ao arquitecto-decorador italiano do espaço disponível para a construção do seu teatro;

As plantas descobertas por Giuseppina Raggi e Soares Carneiro são, pelo menos, estudos do que viria a ser o teatro de Salvaterra de Magos, estando condizentes com as descrições do teatro e sendo perfeitamente possível a sua implementação na planta baixa do paço de Salvaterra, que por sua vez poderá ser redatada para o período de 1750-1752;

As antigas cocheiras do paço foram destruídas para a integração do teatro em Salvaterra, como se pode supor pela indicação na planta do paço com a designação “chão do Theatro”, e

pela conjugação plena entre as paredes exteriores da sala do teatro e as paredes envolventes das cocheiras destruídas;

Um dos *modus operandi* da reconstrução da Baixa Pombalina teve como base o reaproveitamento de algumas estruturas que sobreviveram ao Terramoto de 1 de Novembro de 1755, como poderão atestar algumas zonas do Palácio Real, a igreja da Conceição Velha, as dependências do palácio Corte-Real e a Ópera do Tejo;

O Arsenal da Marinha e outras dependências como o Tribunal da Relação e o Cofre da Previdência são, do ponto de vista estrutural, um reaproveitamento do que restou da Ópera do Tejo;

Os únicos testemunhos gráficos fidedignos que chegaram até nós, representando indubitavelmente a Real Caza da Ópera (Tejo) são a gravura das ruínas realizada por Le Blas e a sua demarcação no levantamento da planta da cidade de Lisboa;

Essa gravura mostra, no geral, o material que terá sido reintegrado na construção do novo edifício;

A esquina Poente e mais pronunciada do Arsenal da Marinha que pertence ao original da Ópera do Tejo não é, conforme tradicionalmente referido, a zona de separação entre a sala e o palco, ou seja, o arco do proscénio; como conseguimos perceber tratava-se, sim, do arco do poscénio;

Os desenhos descobertos por José de Figueiredo e normalmente atribuídos como sendo a Ópera do Tejo podem ser encarados como um estudo prévio para o que foi construído, dadas algumas semelhanças com o que ainda lá se encontra;

É de todo o interesse científico fazer-se um trabalho de pesquisa transdisciplinar no local, de forma a compreender como realmente se processou esse reaproveitamento das ruínas da Real Casa da Ópera, da Casa da Índia e do Paço Real, na permanência da memória da cidade e a aprofundar os nossos conhecimentos sobre a reorganização daquela zona de Lisboa pós-Terramoto;

As récitas de *Alessandro nell'Indie* na Ópera do Tejo foram num total de quinze em dois meses, com uma reposição especial, desconhecendo-se se terá mantido a reposição até o dia 29 de Junho. Enquanto *La Clemenza di Tito* permaneceu em cena durante cerca de cinco meses, desconhecendo-se o número total de récitas. Esta informação abre uma outra perspectiva sobre o funcionamento dos divertimentos operísticos no século XVIII, na medida em que conseguimos perceber que as óperas estreadas prolongavam-se por mais tempo do que se supunha;

A ópera *Antígono* nunca chegou a ser estreada;

Houve de facto um teatro em Belém. Poderá ter sido feito ainda no tempo de D. João V com uma readaptação realizada por Bibiena, ou construído de raiz por este. Independentemente de ser joanino ou josefino, o certo é que o arquitecto italiano fez obras nesse teatro, que estava em actividade a partir de Julho de 1755, com algumas remodelações em Outubro do mesmo ano;

O teatro da Ajuda estava a ser acabado pouco tempo antes do Terramoto (Outubro de 1755), não tendo sido uma construção posterior;

Ao contrário do que habitualmente é referido, o teatro da Ajuda não desapareceu com o incêndio do palácio da Ajuda em 1794, estando algumas das suas paredes ainda de pé e reintegradas na construção actual de serviços, garagem e camarata da Guarda Nacional Republicana;

A Real Barraca da Ajuda não era uma construção só em madeira, como é comumente aceite, tendo permanecido até hoje parte das suas cozinhas (em ruínas, na Calçada da Ajuda) e a Sala dos Serenins, construções ainda do original de Sicinio Bibiena;

Há semelhanças estruturais e estilísticas entre a esquina remanescente da Ópera do Tejo e um dos elementos do que restou do teatro da Ajuda;

Em Queluz não houve apenas um, mas vários teatros efémeros, em madeira, provavelmente por D. Pedro perceber a importância que a ópera italiana desempenhava na projecção da figura régia, evitando, assim, qualquer concorrência aberta com o rei, seu irmão. Só passa a ser um teatro permanente depois de D. Maria I se tornar rainha;

O teatro construído em madeira em Queluz foi armado e desarmado durante a década de 60 do século XVIII, não havendo qualquer documento que nos dê a data precisa da sua inauguração. Avança-se com a data de 1778 devido ao libreto fazer referência à sua construção e ao seu autor, Oliveira Bernardes;

O teatro de Queluz é o único teatro régio não construído por Bibiena, por ser um teatro ligado à Casa do Infantado;

Até hoje pensava-se que fossem cinco os teatros régios no tempo de D. José, mas foram, pelo menos, sete: o teatro do Forte, o de Salvaterra, o do Tejo, o de Belém, o da Ajuda, o do Santuário da Nossa Senhora do Cabo e o de Queluz. Os primeiros cinco eram da autoria de Sicinio Bibiena ou teriam a sua intervenção; o sexto, de autoria desconhecida e o último de Oliveira Bernardes. Este seria um teatro de carácter mais efémero, privado e pertencente à Casa do Infantado (e só depois do casamento de D. Pedro III com D. Maria I à Casa Real); o de Belém, teria um carácter mais particular e lúdico, e parece não ter tido o mesmo peso político;

Foram apresentadas mais óperas em Portugal nos teatros régios do que se supunha, não tendo chegado até nós todos os seus libretos, daí ser impossível qualquer estimativa total do número de óperas representadas. O caso do teatro de Belém e o do teatro do Santuário da Nossa Senhora do Cabo, ou a falta dos libretos das inaugurações dos teatros da Ajuda e de Queluz serão bons exemplos disso.

Em relação à produção cenográfica dos teatros régios em Portugal ao longo da segunda metade do século XVIII, a nossa investigação levou-nos a concluir que:

Foi um período dominado pelas ordens de quatro responsáveis (submetidos a um director), destacando-se Sicinio Bibiena e Oliveira Bernardes. O primeiro, pela mítica que o envolve, o facto de ser o primeiro grande arquitecto-decorador e o responsável por uma escola nessa área; o segundo, pela quantidade de trabalho que chegou até nós, pese embora o pouco tempo que ocupou nesse cargo;

Poderemos dividir esse período a nível estilístico segundo o consulado de cada um desses arquitectos-decoradores: Barroco/Rocaille (com Bibiena, 1752-1760); Neoclássico com apontamentos Rocaille (com Oliveira Bernardes, 1760-1766); Neoclássico com alguns elementos neo-barrocos (com Giacomo Azzolini, apesar de o seu trabalho inicial poder inserir-se no contexto de Barroco final, 1766-1787) e talvez um Neoclássico pleno (com Manuel Piolti⁸⁸⁵, 1787-1792);

Conseguimos contribuir com mais quatro atribuições inéditas de cenários de Sicinio Bibiena e a reatribuição de outra cenografia; de quatro cenários de Oliveira Bernardes;

Foi igualmente possível atribuir quatro cenografias a Giacomo Azzolini, embora uma com um grau de dúvida maior;

O trabalho desenvolvido pelos pintores de cenários que trabalhavam sob as ordens dos arquitectos-decoradores dividia-se, também, pela pintura em *tromp l'oeil* presente em outros ambientes como o religioso (tectos de igrejas, por exemplo), visto a sua acção não estar confinada apenas à produção de cenografia teatral, mas também à de estuque, pintura mural ou de cavalete;

O material que chegou até nós é de produção maioritariamente anónima pela desvalorização que esta arte manteve ao longo do tempo e, talvez, pelas vicissitudes que o material ligado aos teatros régios passou, desde incêndios até à sua desmembração de conjunto entre vários fundos durante os séculos XIX-XX;

⁸⁸⁵ Pelo menos é o que poderemos perceber pelos desenhos que deixou na Academia Nacional de Belas-Artes e na Biblioteca da Ajuda de motivos decorativos palacianos.

O arquitecto-decorador principal herdava, com o cargo, o material utilizado pelo arquitecto-decorador anterior;

As estruturas teatrais de suporte para as cenografias régias (maquinaria, palco, subpalco, todos os elementos que permitiam o bom funcionamento do espectáculo da conjuntura teatral) estavam consonantes com o que se fazia em toda a Europa em termos de espectacularidade e impacto visual;

O próprio suporte filosófico e mental que permitiu o desenvolvimento do teatro lírico na sociabilidade de corte régia portuguesa está perfeitamente enquadrado nos valores e nas linhas culturais da restante Europa setecentista;

Poderemos dividir o tratamento das cenografias em seis contextos distintos (marítimo, urbano, rural, mitológico, palaciano e bélico) e segundo arranjos de exteriores e interiores com motivos decorativos precisos e maioritariamente sem sobreposição entre eles;

Os elementos arquitectónicos escolhidos nas composições das cenografias para óperas sérias são mais ricos e diversificados que para as óperas cómicas, não havendo elementos de uso exclusivo para estas últimas, enquanto o contrário parece acontecer;

E ainda que, pelos tratados, os próprios autores das cenografias tinham consciência da distribuição de determinados elementos característicos para tipologias de cena, divididas como trágica, cómica e satírica, por ordem de preferência (o que poderá permitir agrupar, num estudo futuro, alguns dos desenhos sem autoria ou atribuição, segundo essa análise).

Portanto, aquilo a que nos propusemos perceber em relação à ópera como máquina de poder ao serviço régio, consentâneo com o restante quadrante europeu, foi confirmado. As práticas culturais e artísticas presentes nos teatros régios, não só pelos seus libretos, repertório escolhido, mas principalmente por espelhar o poder nas cenografias e na espectacularidade dos edifícios, bem com na maquinaria subjacente, demonstram uma construção híbrida de um Absolutismo em formação do período joanino para um Absolutismo Iluminado josefino. Houve necessidade de retornar aos grandes clássicos e, principalmente, a uma literatura de História Social e Política realizada no pós-II Guerra Mundial, reler as fontes sob uma perspectiva mais enquadrada sob esta literatura, para compreender que Portugal era um reino cosmopolita em termos europeus e não tão estruturado com o seu próprio império; toda a documentação projecta-nos e religa-nos ao continente europeu, e não para fora dele. Por isso reforça-se o paradigma cultural e artístico de ópera e maquinaria teatral segundo o modelo para a representação da Europa para além-Piranéus.

A ópera nos teatros régios portugueses não serve apenas para divertimento da família real, que a poderia usufruir – e usufruía – em contexto privado; mais do que tudo, serve para educar a corte, para controlar e colocar hierarquicamente todos os intervenientes sociais da estrutura cortesã portuguesa, na rígida pirâmide social em que o vértice é um rei, solarizado, para onde tudo confluía. Temos, a comprovar isso, a estrutura interna e disposição das salas dos teatros, as descrições dos intervalos e o facto de ser o rei, ele próprio, a convidar e a mandar os bilhetes – tendo estes um significado muito particular, como se viu no caso da Ópera do Tejo. A etiqueta dentro do teatro é, por isso, tão rígida, como espelhando o espaço social em que vivem e que é emanado e definido pelo rei.

No geral, o impacto do Terramoto de 1755 no quadro de reinvenção do comportamento cortesão e da figura régia não alterou completamente a nível político e social, tendo havido uma continuidade do que se pretendeu introduzir no reinado josefino, através das práticas culturais e artísticas teatrais, com a reinvenção operística de aparato.

Aliás, saem reforçados, e estão perfeitamente integrados no que acontecia na Europa, em termos de passagem para um despotismo iluminado, a partir de um modelo absoluto régio. A ópera, nos teatros régios josefinos e marianos, acabaram por constituir um “novo” e melhor meio de um “recente” poder educar uma “nova” corte.

Em termos gerais, foram estas as principais conclusões que retivemos da nossa investigação.

EPÍLOGO

Foram muitas as pessoas que, com a sua benevolência e amizade, ajudaram a concretizar este trabalho.

Começo por agradecer à Fundação para a Ciência e Tecnologia a bolsa de doutoramento que me concedeu e sem a qual, de outro modo, este trabalho nunca teria sido feito.

Não posso olvidar o Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nas pessoas do Professor Vítor Serrão, da Professora Maria João Neto e do meu antigo orientador, Professor Fernando Grilo, o facto de me terem recebido e incentivado. Nunca esquecerei.

À Universidade de Évora, por me ter acolhido no seu seio e me ter feito sentir em casa.

Ao Professor Nuno Gonçalo Monteiro, pelas indicações valiosas. Ao Professor Pedro Cardim pela paciência, pelos debates, por me ter ajudado a visualizar as preciosidades da Academia Nacional de Belas-Artes.

Ao Arquivo Nacional da Torre do Tombo e os seus funcionários, sempre prestativos.

À Guarda Nacional Republicana, por ter permitido, e por tantas vezes, a minha presença no quartel da Ajuda. Deixo um agradecimento especial ao Sr Comandante João Andrade e Sousa.

À Academia da Marinha e à Marinha Portuguesa, com destaque para o Sr Comandante Santos Teixeira pela enorme paciência e toda a incansável disponibilidade para permitir as minhas deambulações por todo o complexo do Arsenal da Marinha.

Ao Sr Presidente do Tribunal da Relação, Sr Juiz Conselheiro Luís Maria Vaz das Neves, pela simpatia e permissão da minha entrada no Tribunal. Um agradecimento especial à Juíza Dina Monteiro, que foi extraordinária.

Ao Sr Dr Alves da Silva, do Cofre da Previdência, por me ter mostrado todo o local, sem restrições, numa fase difícil em que não era permitida a entrada a ninguém.

Ao Sr Arquitecto Silva Dias, pela preciosa informação sobre o teatro construído para as Festas da N.a Sr.a do Cabo.

Ao maestro Adeílton Barral, à Susana, ao Bruno e ao Carlos, por terem sido inultrapassáveis na ajuda que me prestaram na Divisão de Música da Biblioteca do Rio de Janeiro; mas, acima de tudo, pela amizade.

À divisão de iconografia da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, que fizeram muito mais do que estava ao seu alcance para eu conseguir realizar as minhas investigações.

Neste percurso, não posso deixar de dar relevo a amigos muito especiais:

À Dra Simonetta Luz Affonso, pela partilha da sua sapiência e incentivo.

À Professora Natália Correia Guedes, por ter sido da maior amabilidade, generosidade, não só na transmissão do seu Saber, mas também por ter sido incansável nos contactos preciosos de algum material inédito sobre Salvaterra de Magos.

Ao Massimo Mazzeo e ao Nicholas MacNair por acreditarem em mim e por me apoiarem.

À Professora Otilde Simões, pelas palavras certas em alturas muito difíceis.

À Susana Mateus, querida amiga, que durante anos apoiou o meu trabalho, não só através das discussões sobre o assunto, em que muitas vezes ajudou-me a ver a luz, mas também pelas referências bibliográficas e documentais que me facultou e que, sem elas, nunca teria conseguido. Mas, acima de tudo, pela infinita paciência e amizade.

À Professora Cristina Fernandes, por todas as conversas, documentação, opiniões trocadas e por revelar-me tanto da sua sabedoria, numa partilha pouco habitual de encontrar.

À Rosana Brescia, incansável, independentemente da hora ou do local do mundo, sempre indo em meu socorro. Não só a nível técnico mas, principalmente, pelo conhecimento na área, que partilhou comigo, e que auxiliou a abrir os olhos para leituras e referências novas.

À Giuseppina Raggi, pela partilha, não só de documentação, mas também de opiniões e entusiasmo pelo tema.

À querida Maria Gil, por todo o apoio e força.

Ao Pedro Biscaia, por me aturar sem ligar a horas.

Ao Professor Gorjão Jorge, por ser a pessoa que é, por não haver número suficiente de palavras para agradecer. Bem-haja.

À Professora Maria Calado, pelo apoio, carinho e respeito, bem por acreditar em mim.

À Lúcia Carmona, que foi uma verdadeira LUZ.

Aos meus queridos orientadores, Professora Fátima Nunes e Professor Rui Vieira Nery, por terem sido os meus “pais” do mundo académico: com a amizade, o carinho, o respeito, mas também o rigor, a científicidade, a exigência. A preciosa ajuda e a compreensão em momentos tão complicados ao longo destes anos. Só tenho pena de o meu trabalho não estar à altura da orientação, por minha incapacidade. Mas foi um privilégio tê-los neste percurso, com quem aprendi e aprendo sempre. Muito obrigada!

Ao meu futuro marido, Thomas Antonius Beuvink, não só pela organização técnica e por dar um cariz mais profissional ao texto, mas, principalmente, pelo apoio, pelo amor, o carinho. Por ser o companheiro ideal em todos os momentos e por ser, acima de tudo, o meu rochedo. Nenhuma palavra é suficientemente forte para dizer tudo.

Ao meu querido irmão William que, mesmo longe, nunca deixou de apoiar-me, acreditar em mim e no meu trabalho e por todo o amor.

E, finalmente, aos meus pais queridos. Não há descrições possíveis para a infinita paciência e todo o apoio. Foram sempre o meu mundo e, sem eles, esta tese não teria existido nunca. É a eles que eu dedico este trabalho.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

1. Fontes Manuscritas

Arquivo da Igreja de N. Sra do Loreto

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Arquivo da Casa Real

Caixas 3100-3101; 3092-3117; 3121-3124; Cx. 3131-3133; 3137-3159; 3164-3188; 3194-3195; 3202-3207; 3220-3225; 3227; 3218-3219; 3236-3242; 3505-3507; 3584.

Livros 503, 504, 931-933, 2979, 2989, 2993, 2996, 2997.

Arquivo do Ministério das Finanças – Casa do Infantado

Caixas: 100 - 498

Inventários Orfanológicos

Ministério dos Negócios Estrangeiros

Passaportes L.º I. (1779-1785), Lv. 363 (M.F.6209)

Passaportes. L.º III. (1785-1794), Lv. 364 (M.F.6210)

Passaportes. L.º IV. (1794-1809), Lv. 365

Ministério do Reino

Registo de Decretos e Avisos, Livros 1, 2, 5, 6, 7, 8 (1786-1807)

Registo de Provisões e Ordens (1761-69): Livro 9, 10

Registo de Avisos, Lv. 23

Registo Geral de Testamentos

Biblioteca da Ajuda

Biblioteca Nacional de Portugal

Archivio di Stato di Milano

Archivio di Stato di Genova

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

2. Fontes Impressas

ADDISON, Joseph Addison E STEELE, Richard, *The Spectator*, Vol. I, nº 18.

ALGAROTTI, Francesco, (BURGUESS, Robin (ed.), *An Essay on the Opera/ Saggio sopra l'Opera in Musica*, by Francesco Algarotti, Anonymous English Translation 1768, The Edwin Mellen Press, 2005

Almanach de Lisboa para o anno de 1782. Lisboa: na Officina Patriarchal, com Priv. de S. Magestade, 1782.

Almanach de Lisboa para o anno de 1786. Lisboa: na Officina da Academia Real das Ciências, 1786.

Almanach de Lisboa para o anno de 1800. Lisboa: na Officina de António Rodrigues Galhardo, Impressor do Eminentissimo Senhor Cardeal Patriarca, 1800.

Almanach de Lisboa para o anno de 1807. Lisboa: na Impressão Régia, 1807.

A.P.D.G., *Sketches of Portugal Life, Manners, Costume, and Character (...)*. Londres: Geoffrey B.

Whittaker, 1826

Applauso Festivo dedicado à feliz aclamação da Rainha Didelissima D. Maria I Nossa Senhora pelo Senado da Câmara da cidade de Lisboa e relação individual da festividade de três dias de combate de touros, com exacta descrição da Praça, Entradas, Danças, Carros, e todo o sucedido neste festejo. Por J.J.M. de M. Lisboa: Na Officina de Francisco Borges de Souza, 1778.

ARTEAGA, Esteban de, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine al presente*, 1783.

Authentic Memoirs Concerning the Portuguese Inquisition, Never before Published: with remarks on the infamous Character given of the British Nation, by a late Apologist for that horrid Tribunal. Also Reflexions on Ancient and Modern Popery, and the causes of its present alarming Progress in this Kingdom. (...) In a serie of letters to a friend. Londres: W. Sandby, 1761

Auto do Levantamento e Juramento, que os grandes, titulos seculares, eccelesiásticos e mais pessoas, que se acharão presentes fizerão á muito alta, muito poderosa Rainha Fidelissima a Senhora D. Maria I...Na tarde do dia 13 de Maio. Anno de 1777. Lisboa: Na Régia Officina Typográfica, anno de 1780.

BALBI, Adriano, *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve* (...), 2 vols., Paris: Chez Rey & Gravier, 1822

BARETTI, Giuseppe, *Lettere Famigliari di Giuseppe Baretti à suoi Tre Fratelli tornando da Londra in Italia nel 1760.* Milão: Casa Editrice M. Guigoni, 1874.

_____, *A Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France* (...) 4 vols. Londres: Impresso para T. Davies & L. Davis, 1770.

BEATTIE, James, *Essay on Poetry and Music as They Affect the Mind*, 1778.

BECKFORD, William Thomas, *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787-1788* (edited with an introduction and notes by Boyd Alexander). Londres: Rupert Hart-Davis, 1954

_____, *Italy, With Sketches of Spain and Portugal. By the Author of "Vathek"*, 2 vols. Londres: Richard Bentley, 1834.

BEIRÃO, Caetano, *Cartas da Rainha D. Marianna Victória para sua família de Espanha (1721-1748)*, Caetano Beirão (ed.), Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1936

BENEVIDES, Francisco da Fonseca, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até à actualidade: estudo histórico*, Lisboa, Typ. Castro Irmão, 1883.

BOMBELLES, Marquis Marc-Marie de, *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal, 1786-1788. (édition établie, annotée et précédée d'une introduction par Roger Kann)*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Publications du Centre Culturel Portugais / Presses Universitaires de France, 1979

BOURDON, Albert-Alain, “Une description de Lisbonne en Juin de 1755 par le Chevalier de Courtils” in *Sep. Bulletin des Études Portugaises*, nº 26, 1965, pp. 111-180.

BLAINVILLE, Charles de, *L'esprit de l'art musical*, 1754.

BRAGA, Theófilo, *História do Theatro Português*, Porto, 1870-1871

BROUGHTON, S[amuel] D[aniel], *Letters from Portugal, Spain, & France Written during the Campaigns of 1812, 1813, & 1814* (...), Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme, & Brown, 1815

BROWN, John, *A dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations and Corruptions of Poetry and Music*, 1763.

BURNETT, Charles, *The Present State of Music in France and Italy: or, The Journal of a Tour* (...), 2 vols. 1^a ed. Londres: T. Becket & Co., J. Robson e G. Robinson, 1771, Elibron Classics Series, 2005.

CARRÈRE, Joseph-Barthélemy-François, *Voyage en Portugal, et particulièrement à Lisbonne, ou Tableau Moral, Civil, Politique et Religieux de cette Capitale, etc. Suivi de plusieurs Lettres sur l'état ancien et actuel de ce Royaume*. Paris, Deterville, 1798

CASTELO BRANCO, Camilo, “O Paço Real da Ribeira” in *Noites de Insomnias oferecidas a quem não pôde dormir: Bibliotheca de algibeira*, nº 8, Agos. 1874, pp. 28-34.

CIDADE, Manuel Pereira, *Memórias da Basilica da Estrela: escritas em 1790 por Manuel Pereira Cidade* (Publ. e Pref. por António Baião). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

COOK, Capitão James, "An Account of a Voyage round the World, in the Years MDCCCLXVIII, MDCCCLXIX, and / MDCCLXXI. (...) in HAWKESWORTH, John (ed.) *An Account of the Voyages Undertaken by the Order of His Majesty (...)*, 4 vols. 3^a ed. Londres: W. Strahan & T. Cadell, 1785

CORNIDE Y SAAVEDRA, José Andrés, "Algunas Cartas de mi Correspondencia con el Sr. Ayllón para Tener Presentes Varias Especies de mi Viage de Portugal". Cartas a José López de la Torre Ayllón y Gallo, escritas em 1799 e publicadas e prefaciadas por Fidelino de Figueiredo in *Viajantes Espanhoes em Portugal: Textos do Século XVIII. Separata do Vol. LXXXIV dos Boletins da Faculdade de Filosofia, Ciencias e Letras da Universidade de São Paulo, "Letras - Nº 3"*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1947

_____, *Estado de Portugal en el Año de 1800* (...), 3 vols., Madrid: Real Academia de la Historia (Memorial Histórico Español, Tomos XXVI/XXVIII), vol. I/1893, vol. II/1894, vol. III/1897

COSTIGAN, Arthur William [= FERRIER, James ?], *Sketches of Society and Manners in Portugal. In a Series of Letters (...)*, 2 vols. Londres: T. Vernor, s.d. [1779]

COURTILS DE BESSY, Jean-Baptiste-Charles-Christian des, Description de Lisbonne Extraite du Journal de la Campagne des Vaisseaux du Roy en 1755, in Jacques AMAN (ed.), *Bulletin des Etudes Portugaises*, Nouvelle Série - Tome XXVI. Lisboa: Institut Français au Portugal, 1965, pp.145-164.

DIDEROT, Dennis, *De la poésie dramatique*, 1773.

DUMOURIEZ, General [DU PÉRIER, Charles-François], *État Présent du Royaume de Portugal. Nouvelle édition revue, corrigée et considérablement / augmentée. / Avec une Carte géographique du Portugal*, Tomo I das Oeuvres Complètes du Général Dumouriez, Hamburgo, P. Chateuneuf, 1797 [1^a Edição, anónima, sob o título État présent du Royaume de Portugal en l'année 1766: Lauzanne, 1775]

ÉVÈQUE, Henri L', *Portuguese Costumes, by Mr. L'Eveque (...)*, Londres, Colnaghi and Co. e Edmund Lloyd, s./d. [= 1814]. Volume com páginas não numeradas. Ed. Facsimilada. Lisboa, Edições Inapa, 1993

FISHER, R[ichard] B[arnard], *A Sketch of the City of Lisbon, and its Environs (...)*, Londres, Impresso por W. Flint para J. Ridgway, 1811.

FORSTER, George, *A Voyage round the World (...) during the years 1772, 3, 4, and 5 (...)*, 2 vols. Londres, B. White, J. Robson, P. Emsly & G. Robinson, 1777

FRANCO Y BEBRINSÁEZ, Anastásio [= Rafael Mohedano], *Viage Topografico desde Granada a Lisboa, (...)* Granada: Imprenta Real, 1774.

Gazeta de Lisboa. Lisboa: Regia Officina Typographica, 1751-1762; 1778-1807.

GONZAGA, Pietro, *La musique des yeus et l'optique théâtrale*, S. Petersburgo, Imprensa Imperial, 1800.

GORANI, Conde Giuseppe, *Memorie di Giovinezza e di Guerra [1764-1766]*, Pubblicate da Alessandro Casati. Milão: A. Mondadori, 1936

HERVEY, Augustus John, Augustus Hervey's Journal, *Being the Intimate Account of the Life of a Captain in the Royal Navy Ashore and Afloat [1752-1755]*, Londres, William Kimber, 1953.

HICKEY, William, *Memoirs of William Hickey edited by Alfred Spencer vol.II (1775-1782)*, Londres, Hurst & Blackett, 1918.

LAMBERTINI, Vincenzo, *La regolata construzione de 'Teatri*, Napoles, V. Orsini, 1787.

LANG, F., *Dissertatio de actione scenica*, Monaco, 1727

LINDLEY, Thomas, *Narrative of a Voyage to Brasil; Terminating in the Seizure of a British Vessel (...)*. Londres, J. Johnson, 1805

LINK, Heinrich Friedrich, *Travels in Portugal, and through France and Spain. With a dissertation on the literature of Portugal, and the Spanish and Portuguese Languages*. Londres, T. N. Longman e O. Rees, 1801

(The) *Lisbon Guide, Containing Direction to Invalids who Visit Lisbon; with a Description of the City, and Tables of the Coin, Weights, and Measures of Portugal*, Londres, J. Johnson, 1800.

- MACHADO, Cirillo Wolkmar, *Collecção de memorias, relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922
- MÁRTIRES, Fr. Veríssimo dos, *Director Ecclesiastico...*, Lisboa, Joseph da Costa Coimbra, 1755.
- MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho, *Os Últimos Faustos do Antigo Regime, Narração do Solemne Baptismo do Sereníssimo Senhor D. António Príncipe da Beira. Celebrado no Real Palácio de Queluz, No dia 4 de Abril do anno de 1795*, Lisboa, Chaves Ferreira-Publicações S.A., 2005.
- MENEZES, Ignacio de Souza e, *Memorias Historicas dos Applausos, com que a Corte, e Cidade de Lisboa celebrou o Nascimento, e Baptismo da Sereníssima Senhora Princeza da Beira (...)*. Lisboa, Jozé de Aquino Bulhoens, 1793.
- MILIZIA, Francesco, *Trattato completo formale e materiale del teatro*, Veneza, Pasquali, 1794.
- MONTAIGLON, Ade; GRUFFEY, J., *Correspondence de l'Accadémie de France*, Vol. 6, Paris, s.n., 1887-1912, p. 125, n. 2408, 3 de Março de 1722.
- MOTTA, Fabrizio Carinini, in LARSON, Orville K (int.), *The Theatrical Writings of Fabrizio Carini Motta*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1987
- MURPHY, James, *Travels in Portugal; through the Provinces of Entre Douro e Minho, Beira, Estremadura, and Alem-Tejo, In the Years 1789 and 1790 (...)*, Londres, A. Strahan, T. Cadell Jr. & W. Davies, herdeiros de Mr. Cadell, 1795.
_____, *A General View of the State of Portugal (...)*, Londres, T. Cadell Jr. & W. Davies, 1798.
- Noticia das solemnies, e magnificas funçoes com que se celebrou na sempre Augustissima cidade de Lisboa o Despozorio da. Senhora Infanta Dona Marianna Victoria com o...Senhor D. Gabriel Infante d'Hespanha,nos dias 11 12 e 13 de Abril de 1785. Lisboa, Domingos Gonçalves, 1785.
- NOVERRE, M., *Observations sur la Construction d'une nouvelle salle d'Opera*, Amesterdão, Paris, 1781.
- NOZES, Judite (ed.), *O Terramoto de 1755: Testemunhos Britânicos – The Lisbon Earthquake of 1755: British Accounts*. Lisboa, The British Historical Society of Portugal-Lisóptima Edicões, 1990.
- PATTE, Pierre, *Essai sur L'Architecture Theatrale ou de l'ordenance la plus avantageuse à une salle de Spectacle, relativement aux principes de l'Optique & de l'Acoustique*, Paris, Chez Moutard, 1782
- POZZO, Andrea, *Tratato Perspectiva pictorum et architectorum* (2 volumes, 1693, 1698).
- RATTON, Jacques, *Recordaçoes sobre ocorrencias do seu tempo em Portugal, durante o lapso de sessenta e tres annos e meio, alias de Maio de 1747 a Septembro de 1810 (...)*, Londres, H. Bryer, 1813. 2^aed, Coimbra, 1920.
- RIPA, Cesare, *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali*, Roma, 1593.
- ROSÁRIO, Fr. Domingos do, *Theatro Ecclesiastico*. Lisboa, Officina Joaquiniana de Musica de D. Bernardo Fernandes Gayo, 1743.
_____, *Theatro Ecclesiastico. Novamente correcto e acrescentado...*, 6^a impressão. Lisboa, na Officina Lusitana, 1779.
_____, *Theatro Ecclesiastico*. Lisboa, Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 7^a ed., 1782
_____, *Theatro Ecclesiastico [...]*, 2 vols., Lisboa, Impressão Régia, 9^a ed., 1817.
- RUDERS, Carl Israel, *Viagem em Portugal 1798-1802*, vol.1 (Castelo Branco Chaves, pref., António Feijó, trad.), Lisboa, Biblioteca Nacional, 2002.
_____, *Viagem em Portugal 1798-1802*, vol.2 (Inga Gullander, trad.). Lisboa, Biblioteca Nacional, 2002.
- SABBATINI, Niccolo, *Pratica di Fabricar Scene e Machine ne' Teatri*, Ravenna, Per Pietro de Paoli, e Gio. Battista Giovannelli Stampatori Camerali, 1638.
- SALGADO, João, *História do Theatro em Portugal*, Lisboa, David Corazzi, Editor, n. 120, 1885.
- SERLIO, Sebastiano, *Libro Secondo de Perspettiva*, 1545.
- SEQUEIRA, Gustavo Matos, *Teatro de outros tempos, Elementos para a História do Teatro Português*, Lisboa, 1933

SOUZA BASTOS, *Diccionario do Theatro Portuguez*, Lisboa, 1908.

TACCANI, Francesco, *Sulla forma della platea e del Proscenio di un Teatro più própria alla propagazione del suono e sulla matéria atta a rinforzalo e a sostenerlo*, Milão, A. Monti, 1840.

TEIXEIRA DE CARVALHO, J. M., *Domingos António Sequeira em Itália (1788-1795)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922

TWISS, Richard, *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773 (...)*, Londres, impresso para o Autor e vendido por G. Robinson, T. Becket & J. Robson, 1775

VIGNOLA, Giacomo Barozzi da, *Regola delli cinque ordini d' architettura*, Roma, 1562.

VISCONDE DE SANTARÉM, *Quadro Elementar das Relações Políticas e Diplomáticas de Portugal com as Diversas Potências do Mundo desde o Princípio da Monarchia Portuguesa ate aos Nossos Dias*, 1850, 6º Vol.

VENUTI, Rudolfo, *Accurata e Succinta Descrizione Topographica ed Istorica di Roma Moderna*, 2 vols. Roma, 1766, vol 2

WHITEFIELD, George, *A Brief Account of some Lent and other Extraordinary Processions and Ecclesiastical Entertainments. Seen last year at Lisbon (...)*, Londres, Impresso por W. Strahan e vendido por G. Keith, Thomas Field & E. Dilly, 1755

WOLFF, Jens, *Sketches and Observations taken on a Tour through a part of the South of Europe*. Londres, W. Wilson, 1801.

WRAXALL, Sir Nathaniel William, *Historical memoirs of my own time. Part the First, from 1772 to 1780. Part the Second, from 1781 to 1784*, 2ªed. Londres, Kegan Paul, Trench & Trübner, 1904

3. Obras consultadas

ABECASIS, Maria Isabel Braga, *A Real Barraca: A residência na Ajuda dos Reis de Portugal (1756-1794)*, Lisboa, Tribuna, 2009.

AGUIAR, José de; PAIVA, José Vasconcelos e PINHO, Ana, *Guia Técnico de Reabilitação Habitacional*, Vol. I, Lisboa, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 2006.

ALBUQUERQUE, Maria João Durães, *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Fundação Calouste Gulbenkian, 2006

_____, *Palácio Nacional de Mafra: Biblioteca. Inventário das espécies que não constam no catálogo de Azevedo. Série de livros de coro estampilhados* (policopiado), [Mafra], 1999

ALARÇÃO, Catarina, *Prevenir para preservar o património museológico*, s.d., disponível na internet no endereço <http://mnmachadodecastro.imc.ip.pt>, consultado este último a 15 de Setembro de 2011.

ALEGRIA, José Augusto, *Biblioteca Pública de Évora: Catálogo dos Fundos Musicais*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

_____, *Biblioteca Pública do Palácio Real de Vila Viçosa: Catálogo de Fundos Musicais*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

ALVARENGA, João Pedro d', "A música também é escrita", in *Tesouros da Biblioteca Nacional*. Lisboa:, INAPA, 1992, pp.253-284.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, *Le Roi-Machine. Spectacle et Politique autemps de Louis XIV*, Paris, Les Éditions du Minuit, 1981

_____, *Le Prince sacrifié, Théâtre et Politique au temps de Louis XIV*, Paris, Les Éditions du Minuit, 1985

ARAÚJO, Ana Cristina, *A Cultura das Luzes em Portugal. Temas e Problemas*. Lisboa, Livros Horizonte, 2000.

ARAÚJO, Ana Cristina; CARDOSO, José Luis; MONTEIRO, Nuno Gonçalo; ROSSA, Walter; SERRÃO, José Vicente (org.), *O Terramoto de 1755, Impactos Históricos*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005

- ARGAN, Giulio Carlo (introd.) e FERRERO, M. Viale, *Filippo Juvarra Scenografo e Architetto teatrale*, Turim, Fratelli Pozzo, 1970
- AYRES DE CARVALHO, Armindo, *Catálogo da Colecção de Desenhos*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1977.
- _____, *Os Três Arquitectos da Ajuda – do “Rocaille” ao Neoclássico*”, Academia Nacional de Belas-Artes, Direcção-Geral do Património Cultural, Secretaria de Estado da Cultura, 1979.
- AZEVEDO, João Manuel Borges de, *Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra: Catálogo dos Fundos Musicais*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- BALANDIER, G., *Le pouvoir sur scènes*, Balland, 1980.
- BANU, Georges, *Le Rouge et or: une poetique du théâtre à l'italienne*, Flammarion, Paris, 1989, p. 74.
- BARBIER, Patrick, *História dos Castrados*, Lisboa, Livros do Brasil, 1991
- _____, *La Maison des Italiens: Les Castrats à Versailles*. Paris, Grasset, 1998.
- BEAUMONT, Maria Alice (coor.), *Domingos António de Sequeira: desenhos*, Lisboa, Museu Nac. de Arte Antiga, 1972
- _____, *Desenhos dos Galli Bibiena: arquitectura e cenografia*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Inst. Port. do Património Cultural, 1987.
- _____, *Sequeira: um português na mudança dos tempos: 1768-1837*, 1a ed. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1996
- _____, “Arquitectura e cenografia nos desenhos dos Galli Bibiena” in Revista São Carlos, nº 5, (Junho-Outubro 1987), pp. 12-15.
- _____, *Eighteenth century scenic and architectural design drawings by the Galli Bibiena family from collections in Portugal*, Virginia, Art Services International, 1990.
- BEAUMONT, Olivier, *La musique à Versailles*. Paris, Editions Actes Sud, 2007.
- BEAUSSANT, Philippe (avec La collaboration de Patrícia Bouchenot-Déchin), *Les plaisirs de Versailles*. Paris, Fayard, 1996.
- BELO, André, “A Gazeta de Lisboa e o Terramoto de 1755: a margem do não escrito” in *Análise Social* nº 151-152, vol. XXXIV. Lisboa: ICS da Universidade de Lisboa, 2000, pp. 619-637.
- _____, *As Gazetas e os Livros*. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2001.
- BENVÉNISTE, E. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Éd. De Minuit, 1969, t. II
- BERGER, Francisco José Gentil, *Lisboa e os Arquitectos de D. João V: Manuel da Costa Negreiros no estudo sistemático do barroco joanino na região de Lisboa*, Lisboa, Cosmos, 1994
- BERGMAN, Gösta Mauritz, *Lighting in the Theatre*, New Jersey, Rowman and Littlefield, 1977
- BERGSON, H. *Les deux sources de la morale et de la religion*, dans, Oeuvres, Puf, s.d.
- BERNARDINO, Teresa, *Sociedade e Atitudes Mentais em Portugal (1770-1810)*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985.
- BERTHOLD, Margot, *História Mundial do teatro*, S Paulo, Perspectiva, 2001
- BLANNING, Tim, *The Culture of Power and the Power of Culture. Old Regime Europe 1660-1789*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- _____, *The Triumph of Music. Composers, Musicians and their Audiences*. Londres, Allen Lane (penguin Books), 2008.
- BLUCHE, François, *Louis XIV*, Paris, Fayard, 1986
- BOLÉO, Luísa V. De Paiva, *D. Maria I, a Rainha Louca*. Lisboa, Esfera dos Livros, 2008.
- BONNEY, Richard, *L'absolutisme*, Paris, PUF, 1989
- BORBA, Tomás e Fernando Lopes GRAÇA, *Dicionário de Música*, 2 vols. Lisboa: Cosmos, 1956

- BORGES, Artur Goulart de Melo, “Inácio de Oliveira Bernardes, Arquitecto decorador dos reatros régios, in FARIA, José Carlos; CID, Isabel e GOULART, Aren (dir.), *Doutor Carlo Goldoni veneziano, posto em gosto português*, Évora, 1994, pp. 10 - 34.
- BOYD, Malcolm e CARRERAS, Juan José (eds), *La Música en España en el Siglo XVIII*. Madrid, Cambridge University Press, 2000.
- BRANCO, João de Freitas, *História da Música Portuguesa*., 2^a edição revista e aumentada. Lisboa, Publicações Europa-América, 1995.
- BRANDI, Cesare, *Teoria do Restauro*, Amadora, Edições Orion, 2006
- BRESCIA, Rosana de Moraes Marreco Orsini, *C'est là que l'on joue la comédie: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise ai XVIIIe siècle*, tese de Doutoramento apresentada à Universidade da Sorbonne, Paris IV, Paris, 2010.
- BRIGOLA, João Carlos, *Colecções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003.
- BRITO, Manuel Carlos de, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- _____, *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa, Estampa, 1989.
- _____, e David CRANMER, *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na primeira metade do século XIX*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.
- _____, e Luísa CYMBRON, *História da Música Portuguesa*. Lisboa, Universidade Aberta, 1992.
- _____, “As relações musicais entre Portugal e Itália no século XVIII”, In Salwa El-Shawan Castelo Branco(Ed.), *Portugal e o Mundo: o encontro de culturas na musica* Lisboa, D. Quixote, 1997, pp. 115-124.
- _____, e Luísa CYMBRON, “Opera orchestras in Portugal”, in *The Opera Orchestra in 18th- and 19th- Century Europe, I: The Orchestra in Society*, vol. 2. Berlim: BWV. Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 441-446.
- BRUTON, Eric, *The History of Clocks and Watches*, Chartwell Books, 2004.
- BURKE, Peter, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven, London, Yale University Press, 1992.
- CALADO, Maria Margarida, *Arte e Sociedade na época de D. João V*, Dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, (12 vols.), 1995.
- CÂNCIO, Francisco, *O Paço de Queluz*, Lisboa, 1950.
- _____, *O Paço da Ajuda*, Lisboa, 1955.
- CAPPELLETTO, Sandro, *La Voce Perduta: Vita di Farinelli Evirato Cantore*. Torino: EDT, 1995.
- CARDIM, Pedro, *Cortes e Cultura Política no Portugal do Antigo Regime*. Lisboa: Cosmos, 1998.
- _____, “A corte régia e o alargamento da esfera privada” in (MATTOSO, José, dir.) *História da Vida Privada*, Vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001., pp. 166, 167.
- _____, *O Poder dos Afetos. Ordem Amorosa e Dinâmica Política no Portugal do Antigo Regime*, dissertação de doutoramento, mimeo., Lisboa, Universidade Nova, 2000.
- CARDOSO, Arnaldo Pinto, *O terrível terramoto da cidade que foi Lisboa: correspondência do Núncio Filippo Acciaiuoli*. Lisboa, Alêtheia, 2005.
- CARDOSO, José Maria Pedrosa, *Cerimonial da Capela Real: Um manual litúrgico de D. Maria de Portugal (1538-1577)*, Princesa de Parma. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda/Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- CARNEIRO, Luís Soares, *Teatros Portugueses de Raiz Italiana*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2003.
- CARRERAS, Juan José e Bernardo García García (eds.), *La Capilla Real de los Austrias: música y ritual de corte en la Europa moderna*. Madrid, Fundación Carlos Amberes, 2001.
- CARVALHO, Ayres de, *Dom João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, A. de Carvalho, 1960.

- _____, *A Basílica da Estrela no segundo Centenário da sua Fundação*. Lisboa, Direcção Geral do Património Nacional, 1979.
- _____, *Os Três arquitectos da Ajuda. Do Rocaille ao Neoclássico*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1979.
- CARVALHO, Mário Vieira de, “Trevas e Luzes na ópera do Portugal setecentista” in *Vértice*, 27, 1990, pp.87-96.
- _____, “Pensar é morrer” ou *O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.
- _____, *Razão e Sentimento na Comunicação Musical*. Lisboa: Relógio d’Água, 1999.
- CASTILHO, Júlio de, *Lisboa antiga*, vv.volumes, s.n., 1902-1952.
- CHARTIER, Roger, *A História Cultural, entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 2002.
- CHAUNU, Pierre, *A Civilização da Europa das Luzes*, Lisboa, Imprensa Universitária, 1985, Vols. I e II
- CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*, Lisboa, Edições 70, 2006
- CLAYTON, Martin, Trevor HERBERT e Richard MIDDLETON (eds.), *The Cultural Study of Music: a critical introduction*. New York: Routledge, 2003.
- CORREIA, Joaquim Manuel e GUEDES, Natália Correia, *O Paço Real de Salvaterra de Magos: a Corte, a Ópera, a Falcoaria*, Livros Horizonte, 1989.
- CORREIA, Joaquim Manuel da Silva, “Teatros Régios no século XVIII”, in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, nº 3-4, vol. V, Lisboa, 1969, pp. 24-38.
- COSANDEY, Fanny e DESCIMON, Robert, *L'absolutisme en France. Histoire et Historiographie*, Paris, Éditions du Seuil, 2002
- COSTA, Fernando Marques da; DOMINGUES, Francisco Contente e MONTEIRO, Nuno Gonçalo, *Do Antigo Regime ao Liberalismo, 1750-1850*, Lisboa, Vega, D.L. 1989
- COSTA, Luís Xavier da, *As Belas Artes Plásticas em Portugal durante o século XVIII*, Lisboa, 1934.
- CRANMER, David, *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*, Tese de doutoramento, 2 vols. London: University of London, 1997.
- CURTO, Diogo Ramada, “Ritos e cerimónias da Monarquia em Portugal (Sécs. XVI a XVIII)”, in *A Memória da Nação*. Lisboa: Sá da Costa, 1991, pp. 201-265.
- DELAFORCE, Angela, “Giovanni V di Braganza e le relazioni artistiche e politiche del Portogallo com Roma”. In *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*. Roma: Argos, 1995,p.21-39.
- _____, *Art and Patronage in Eighteenth Century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002
- DELGADO DA SILVA, António, *Suplemento à coleção de legislação Portuguesa, anos 1750-1762*, Lisboa, Tip. Luiz Correa da Cunha, 1842, pp. 238-239.
- DIAS, João Pereira, “La Scénographie Baroque au Portugal”, in *XVe Congrès International d'histoire de l'Art*, vol. II, Lisboa – Porto, 1949.
- DODERER, Gerhard, “O fenómeno Barroco na música portuguesa do séc. XVIII”. In *Actas I Congresso Internacional do Barroco*, vol. II, 1991, pp.621 - 633.
- _____, e Cremilde Rosado FERNANDES, “A Música na Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa 1706-1750”, in *Revista de Musicologia*, 3, 1993, pp.69-81.
- DE'SOMMI, L., *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, Milano, Ed. Il Poliflico, 1968.
- DROMGOOGLE, Nicholas, *Performance, Style and Gesture in Western Theatre: a History of Performing Styles*, Oberon Books, 2007
- ELIAS, Norbert, *A Sociedade da Corte*. Lisboa, Estampa, 1995.

_____, *Mozart, Sociologia de um Génio*, 2000.

FERNANDES, Cristina, “O Terramoto de 1755 e as suas implicações na organização da prática musical na Capela Real e na Patriarcal”, in *1755: Catástrofe, Memória e Arte, ACT14*. Lisboa: Edições Colibri/ Centro de Estudos Comparatistas, 2006, pp. 219-228.

_____, “Patronos da arte dos sons: o sistema produtivo da música sacra na Patriarcal e na Capela Real de Lisboa entre 1750 e 1807”. Comunicação apresentada no III Ciclo de Conferências para o Estudo dos Bens Culturais da Igreja – Mecenas e Patronos: A Encomenda Artística e a Igreja em Portugal, 28 e 30 de Maio de 2009 (Salão Nobre do Patriarcado de Lisboa). [entregue para publicação em Actas]

_____, “A Patriarcal e as Capelas Reais da Corte portuguesa entre 1750 e 1807: rede institucional, organização interna e perfil musical”, in Rui Vieira NERY (coord.), *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime. Repertórios, Práticas e Representações*, Colóquio Luso-Brasileiro (Lisboa, 7-9 de Junho, 2008). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian [em preparação].

FERREIRA, Manuel Pedro, "Da Música na História de Portugal". In *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5, 1994-95, pp.167-216.

FERRO, Inês, *Queluz – O Palácio e os Jardins*, Lisboa, IPPAR – Londres, Scala Books, 1997.

FRANÇA, José Augusto, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, 2ª edição. Lisboa: Bertrand, 1977.

_____, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. I. Lisboa: Bertand, 1990.

_____, *Lisboa, História Física e Moral*. Lisboa, Livros Horizonte, 2008.

FIGUEIREDO, José, “O antigo Teatro Real da Ópera de Lisboa” in *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, Vol. III, 1938, pp. 33-35.

FIGUEIREDO, Manoel de, *Teatro*, vol. XVI, Lisboa, 1815

FUBINI, Enrico, *Musica e Cultura nel Settecento Europeo*. Torino: EDT, 1986.

GAMEIRO, Alfredo, “A Ajuda de outros tempos” in *O Comércio da Ajuda*, 17 de Dezembro de 1932, nº 31

GAMEIRO, José, *Documentos para a História de Salvaterra de Magos, Os Teatros e os Cinemas que existiram na vila*, vol. VI, p. 2, 2007.

GAGO DA CÂMARA, Maria Alexandra, *Espaços Teatrais Setecentistas*. Lisboa, Livros Horizonte, 1996.

_____, “A Teatralidade do Barroco e a representação de espaços efêmeros – Proposta deleitura do espaço cénico na ópera setecentista” in *Revista Portuguesa de Musicologia*, Vol.3. Lisboa, Associação Portuguesa de Ciências Musicais, 1993, pp.147-164.

_____; ANASTÁCIO, Vanda, *O Teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*, Museu Nacional do teatro, Lisboa, 2004

_____, «A Nostalgia de um Património Desaparecido: Uma obra Emblemática de Encomenda Régia na Lisboa do século XVIII – a Real Ópera do Tejo», in, *O Grande Terramoto de Lisboa: Ficar Diferente*, organizado pelo Centro dos Estudos Comparatistas na Faculdade de Letras de Lisboa, edições Colibri, 2006, pp.202-211

_____, ”Reconstruir a Ópera do Tejo” in *Revista Pedra & Cal*, n. 33, Janeiro-Março 2007, pp. 15, 16

GALLASCH-HALL, Aline, “A Ópera do Tejo: uma possível reconstituição espacial e o impacte do Terramoto numa estrutura cultural de imagem”, in *1755: Catástrofe, Memória e Arte*, Lisboa, Edições Colibri, Centro de Estudos Comparatistas, 2006, pp. 229-237.

_____, «Perspective treatises in 18th Century: application in Portuguese Royal Theatres. The S. Carlos Opera House» in HUNGER, Hermann; SEEBACHER, Felicitas; HOLZER, Gerhard (ed.), *Styles of Thinking in Science and Technology, Proceedings of the 3rd International Conference of the European Society for the History of Science*, Vienna, OAW, 2008, pp. . 1175 – 1185.

_____, e JANUÁRIO, Pedro, “A Ópera do Tejo: materialização da festa como símbolo do poder régio” in *Colóquio LISBOA E A FESTA: Celebrações Religiosas e Civis na Cidade Medieval e Moderna*, Grupo de Amigos de Lisboa e Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, de 12 a 14 de Novembro de 2008, 2009, pp. 237-268.

- _____, *Pedro Alexandrino de Carvalho e Mateus Vicente de Oliveira: dois percursos, duas últimas vontades*, no prelo.
- GIRARDET, R. *Mythes et mythologies politiques*, Seuil, 1986.
- GOMES, Maria Eugénia Reis, *Conribuições para o Estudo da Festa em Lisboa no Antigo Regime*. Lisboa, Centro de Estudos de História e Cultura Portuguesa, 1985.
- GUEDES, Natália de Brito Correia; e CORREIA, Joaquim Manuel, *O Paço Real de Salvaterra de Magos – A Corte, a Ópera, a Falcoaria*. Lisboa, Livros Horizonte, 1988.
- _____, *O Palácio dos Senhores do Infantado em Queluz*, Lisboa, Livros Horizonte, 1971.
- GUIMARÃES, Carlos e SOARES CARNEIRO, Luís, “Entender o existente, deduzir a solução. Um Consenso de Arquitectura para os espaços exteriores do Palácio Nacional de Queluz”, separata de: Carlos Alberto Ferreira de Almeida, in *Memoriam*, Porto, FLUP, 1999, pp. 365-375.
- GUIMARÃES, Maria Luísa de Oliveira, *A Capela de S. Roque no Real Arsenal da Ribeira das Naus*, Lisboa, Comissão Cultural da Marinha, 2006.
- HABERMAS, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Enquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge Mass., 1992.
- HAZARD, Paul, *O Pensamento Europeu no século XVIII (de Montesquieu a Lessing)*, Vols. I e II, Lisboa, Editoria Presença
- HEARTZ, Daniel, *Music in European Capitals – The Galant Style, 1720-1780*. New York: Norton, 2003.
- HESPANHA, António, *Poder e Instituições na Europa do Antigo Regime*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- _____(coord.), O Antigo Regime (1620-1807), Vol. IV in MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Estampa, 1993.
- HOGWOOD, Christopher, *Music at Court. London*, The Folio Society, 1977.
- HYLAND, Paul (com Olga Gomez e Francesca Greensides), *The Enlightenment, a Sourcebook and Reader*. Londres, Routledge, 2003.
- INFANTE, Sérgio, “Leitura arquitectónica da iconografia atribuída à Ópera do Tejo” in *Desenho dos Galli Bibiena: arquitectura e cenografia*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, Museu Nacional de Arte Antiga, 1987, pp. 39-43
- IZENOUR, G., *Theatre Design*, New York, McGraw-Hill, 1977
- JANUÁRIO, Pedro, *Teatro real de la Ópera del Tajo (1752-1755), Investigación sobre un teatro de ópera a la italiana, para una posible reconstitución conjectural, basada en elementos iconográficos y fuentes documentales*, tese de Doutoramento apresentada na Universidade Politécnica de Madrid, Madrid, 2008, 2 vols.
- KENRICK, John, *Musical Theatre: A History*, Continuum International Publishing Group Ltd, 2010
- LENZI, Deanna e BENTINI, Jadranka, *I Bibiena, una famiglia Europea*, Catálogo da Exposição de Bolonha Set. 2000 – Jan 2001, Marsilio Editore, Venezia, 2000.
- LOPES, António e Paulo GUINOTE, “Os tempos da Festa – Elementos para uma Definição, Caracterização e Calendário da Festa na primeira metade do século XVIII”, in *A Festa – Comunicações apresentadas no VIII Congresso Internacional*. Lisboa, 18 a 22 de Novembro de 1992, Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII. Lisboa: Universitária Editora, 1992, 365-389.
- LOPES, Flávio e CORREIA, Miguel Brito, *Património arquitectónico e arqueológico – Cartas, Recomendações e Convenções Internacionais*, Lisboa, Livros Horizonte, 2004.
- LOPES, Maria Antónia, *Mulheres, Espaço e Sociabilidade. A transformação dos papéis femininos à luz de fontes literárias (2ª metade do séc. XVIII)*. Lisboa, Livros Horizonte, 1989.
- LOPES, Rui Miguel Cabral, *O vilancico na Capela Real portuguesa (1640-1716): o testemunho das fontes textuais*, 2 vols., dissertação de doutoramento em Música e Musicologia, Évora, Universidade de Évora, 2006.

- LOUSADA, Maria Alexandre, *Espaços de Sociabilidade em Lisboa, Finais do Século XVIII a 1834*. Dissertação de Doutoramento em Geografia Humana, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995.
- _____, “Sociabilidades mundanas em Lisboa. Partidas e Assembleias, c. 1760-1834”, in *Penélope*, nºs 19-20, 1998, pp.129-160.
- LUIZ, Carlos Santos, João de Sousa Carvalho. *Catálogo Comentado das Obras Existentes nos Principais Arquivos e Bibliotecas de Portugal*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- LUZ AFFONSO, Simonetta, *O Palácio de Queluz*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.
- LUZ AFFONSO, Simonetta; DELAFORCE, Angela, *O Palácio de Queluz: jardins*, Lisboa, Quetzal D.L., 1989.
- MACAULAY, Rose, *They went to Portugal*, Londres, Penguin Books, 1985.
- MACHADO, Cirillo Wolkmar, *Tratado de Arquitectura e Pintura*, edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p. 160,(fólio 67).
- MACNAIR; Nicholas, “O ressurgimento de Antígonos” in *Antígonos*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, Ministério da Cultura, Divino Sospiro, 2011
- MADUREIRA, Nuno Luís, *Lisboa. Luxo e Distinção, 1750 - 1830*. Lisboa: Editorial Fragmentos, 1990.
- MANDROUX-FRANÇA, Marie Thérèse, “La Patriarcale du Roi Jean V de Portugal”, *Colóquio Artes* 83,1989, pp. 34-43.
- MARAL, Alexandre, *La Chapelle Royale de Versailles sous Louis XIV: cérémonial, liturgie et musique*. Liège: Mardaga/Centre de Musique Baroque de Versailles, 2002.
- MARAVALL, José António, *Regimes, politics, and markets: democratization and economic change in Southern and Eastern Europe*, (trad. Justin Byrne), Oxford, University Press, 1997.
- _____, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1984, 2^a ed.
- _____, *Estado moderno y mentalidad social : siglos XV-XVII*, Madrid, Alianza, cop. 1986, II Vol.
- _____, *A Cultura do Barroco*, Lisboa, Instituto de Novas Profissões, 1997.
- MARQUES, António Jorge, *A Obra Religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): Catálogo Temático, Crítica de Fontes e de Texto, Proposta de Cronologia*. Dissertação de doutoramento em Ciências Musicais apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2009.
- MARQUES, Luís, *O Paraíso no “fim do mundo”: o culto de Nossa Senhora do Cabo*. Lisboa, Sextante, 2007.
- MARQUES, Maria Adelaide Salvador, “Músicos de Câmara no Reinado de D. José I”, in *Do Tempo e da História*, I, 1965, pp 193-218.
- MARTIMORT, A. G., *L'Église en Prière IV. La Liturgie et le Temps*, 2^a ed. revista. Paris: Desclée., 1983.
- MATTA, Jorge, “Pedro António Avondano e a sua ópera Il Mondo della Luna”, in *Colóquio Artes*, Lisboa, S. 2, ano 38, n. 110 (Julho-Setembro 1996), pp. 52 – 61.
- _____, *A Música Orquestral em Portugal no século XVIII*. Dissertação de doutoramento apresentada à FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 2006.
- McCLYMONDS, Marita, Niccolò Jommelli: *The Last Years 1769-1774. Studies in Musicology*, UMI Research Press, 1980.
- MELLO, Bruno, *Trattato di scenotecnica*, Instituto Geográfico DeAgostini, Novara, 1993
- MENDONÇA, Isabel Godinho Mayer de, “Teatros Régios Portugueses em 1755” in *Broteria,: cristianismo e cultura*, vol 157, nº1, 2003, pp. 21-43
- _____, *António José Landi, 1713-1791: um artista entre dois continentes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003.
- _____, “Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena na correspondência do Arquivo Malvasia (1745-1757), in *L'Archiginnasio*, Vol. XCVIII, 2003, pp. 396-400.

- MEUNIER, Alexis, “La musique religieuse sous Louis XV”. In *Versailles en dentelles au temps de Louis XV* (Livre-programma édité à l'occasion des grandes journées anniversaire réalisées par le Centre de Musique Baroque de Versailles, Automme 2007).
- MOINDROT, Isabelle, *L'opera seria, ou le règne des castrats*, Fayard, 1993
- MONTEIRO, Nuno Gonçalo, *O crepúsculo dos Grandes: a casa e o patrimônio da aristocracia em Portugal (1750-1832)*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.
- _____, *Elites e Poder*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2004.
- _____, *D. José*. Lisboa, Círculo de Leitores, 2008.
- NERY, Rui Vieira, “Italian Models and Problems of Periodization in Portuguese Baroque Music”. In *Routes du Baroque: La Contribution du Baroque à la Pensée et à l'Art Européens*. Lisboa: Conselho da Europa / Secretaria de Estado da Cultura, 1990, pp. 217 - 223.
- _____, e Paulo FERREIRA DE CASTRO, *Sínteses da Cultura Portuguesa: História da Música*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91- Portugal / Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990.
- _____, “Música e dança na sociedade pombalina: As Cartas de Giuseppe Baretti (1760)”. In *Adagio*, 20, 1998, pp. 24-39.
- _____, “Teatro Eclesiástico: A Liturgia Musical Barroca como Espectáculo”. In Maria da Graça Ventura, ed., *O Barroco e o Mundo Ibero-Atlântico*. Lisboa, Colibri, 1998, pp. 103-116.
- _____, “Espaço Sagrado e Espaço Profano na Música Luso-Brasileira do Século XVIII”, in *Revista Musica*, São Paulo, v. 11, 2006, pp. 11-28.
- _____, “Vozes da Cidade: Música no Espaço Público de Lisboa no Final do Antigo Regime”, in *Praças Reais: Passado, Presente e Futuro* (coordenação de Miguel Figueira de Faria). Lisboa: Livros Horizonte: 2008, pp. 23-44.
- _____, *A Música e a Dança na Sociedade Luso-Brasileira do Final do Antigo Regime. O Testemunho dos Viajantes Estrangeiros (1750-1834)*, (em preparação). New Grove Dictionary of Music and Musicians. Londres: Macmillan, 2000.
- OLIVAL, Fernanda do, *As Ordens Militares e o Estado Moderno, Honra, Mercê e Venalidade em Portugal (1641-1789)*, Lisboa, Estar Editora, Colecção Thesis, 2001
- OLIVEIRA, Eduardo Freire de, *Elementos para História do Município de Lisboa*. Lisboa, Tipografia Universal, 1882-1943.
- PACHECO, Alberto José Vieira, *Cantoria Joanina: A prática vocal carioca sob influência da corte de D.João VI, castrati e outros virtuosos*. Tese de doutoramento, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2007.
- PAGANO, Roberto (trad. de Frederick Hammond), *Alessandro and Domenico Scarlatti: two lives in one*. Hillsdale, New York: Pendragon, 2006.
- PAMPLONA, Fernando, *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, Lisboa, 1954-1959.
- PEREIRA, Ângelo (introd.), *O Terramoto de 1755*, Lisboa, Ferin, 1953.
- PEDREIRA, Jorge e Fernando Dores COSTA, D. João VI. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.
- PEREIRA, José Castel-Branco (coord.), *Arte Efêmera em Portugal* (Catálogo da Exposição), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- _____, “Os Teatros da Aclamação Real”, in *Arte Efêmera em Portugal* (Catálogo da Exposição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp.280-299.
- PÉREZ-GOMEZ, *L'architecture et la crise de la science moderne*, Liège, s.d.
- PESTELLI, Giorgio, *L'Età di Mozart e di Beethoven*, Torino, EDT, 1989.
- PIMENTEL, António Filipe, “D. João V e a Festa Devota: do espetáculo da política à política do espetáculo”, in *Arte Efêmera em Portugal* (Catálogo da Exposição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 150-173.

- _____, *Arquitectura e Poder: O Real edifício de Mafra*. Lisboa, Livros Horizonte, 2002.
- PIRES, António Caldeira, *História do Palácio Nacional de Queluz*, 2 vols. Coimbra, Imprensa Da Universidade, 1924-26.
- _____, *Portugal no século XVIII- De D. João V à Revolução Francesa*. Lisboa, Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII-Universitária Editora, 1991.
- QUIETO, Pier Paolo, *Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII secolo: la pittura a Mafra*, Évora, Lisboa. Bologna: P. Quieto, 1988.
- _____, *D. João V de Portugal: a sua influência na arte italiana do séc. XVIII*, Lisboa Mafra, Elo, 1990.
- QUINTAS, Joana de Avelar Teixeira Califórnia, *Acções de Salvaguarda e Reabilitação do Património: o exemplo do palácio Fronteira*, tese de Mestrado apresentada na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2010
- RAGGI, Giuseppina, “G. Carlo Sicinio Galli Bibiena: Il teatro di Salvaterra a Lisbona” in *I Bibiena – una famiglia europea*, Bolonha, 2000, pp. 325-327.
- _____, *Architetture dell'Inganno: Il lungo cammino dell'Illusione. L'influenza emiliana nella pittura di quadratura luso-brasiliiana del secolo XVIII*, Tese de doutoramento apresentada na Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História de Arte, 2004, Vols. I e II
- _____, “G. Carlo Sicinio Bibiena e il Conte Cesare A. Malvasia: un progetto per il nuovo Teatro Pubblico di Bologna” in *Arti a confronto: studi onore di Anna Maria Matteucci*, Bolonha, Editrice Comportorie, 2004
- RAMOS, Luís de Oliveira, *D. Maria I*. Lisboa, Círculo de Leitores, 2006.
- RANDALL, Adrian, *Before the Luddites: Custom, Community and Machinery in the English Wollen Industry, 1776-1809*, Cambridge University Press, 1991
- RIBEIRO, José Silvestre, *Historia dos estabelecimentos científicos, litterarios e artísticos de Portugal, nos sucessivos reinados da monarquia*. Lisboa: Typ. da Academia Real das Sciencias, 1871-1893.
- RIBEIRO, Mário de Sampaio, “A Música em Portugal nos Séculos XVIII e XIX: Bosquejo de História Crítica”, separata da revista *História*, Lisboa, Inácio Pereira Rosa, 1936.
- _____, *Do sítio de Nossa Senhora ao actual Largo da Ajuda*, Lisboa, Anais das Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico Municipais, 1936
- RIBEIRO, Nelson Pôrto, “Para um estudo da cultura e da estrutura mental predominante na sociedade luso-brasileira do século XVIII”, In *Alcipe e as Luzes*. Lisboa, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna/Colibri, 2003, pp. 9-40.
- RODRÍGUEZ, Pablo, “La musica delle Quaranta ore nella Cappella Reale spagnola nel XVII secolo” in M. Padoan (ed.), *La musica e il sacro. Atti del XII Convegno Internazionale sul Barocco Padano (Secoli XVII-XVIII)*, Brescia, 2007.
- ROSSA, Walter, “Arquitectura e Engenharia Civil: Qualificação para a Reabilitação e a Conservação – Reflexões finais”, in *Seminário A Sustentabilidade e a Reabilitação* de 17 de Março de 2008, Universidade de Aveiro.
- SAMPAIO RIBEIRO, Mário, “Teatro de Ópera em Portugal” in *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, 2º Ciclo, 2ª série de Conferências promovidas pelo Século, 1947, pp. 88-89.
- SANTOS, Maria Helena Carvalho dos (coord.), *A Festa – Comunicações apresentadas no VIII Congresso Internacional*, Lisboa, 18 a 22 de Novembro de 1992, Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII. Lisboa: Universitária Editora, 1992.
- SANTOS, Mariana Amélia, *Biblioteca da Ajuda, Catálogo de Música Manuscrita*, 9 vols. Lisboa, Biblioteca da Ajuda (1958-68).
- SANTOS, Teresa Sequeira, *A Igreja de São Francisco de Paula – o encomendante, os artistas e a obra*, 3 Vols., Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996

- SCHERPREEEL, Joseph, *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- _____, “Patrocínio e «Performance Practice» in Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX”, in *Revista Portuguesa de Musicologia* 9, Lisboa, Associação Portuguesa de Ciências Musicais, 1999, pp.37-52.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz (com Paulo César de Azevedo e Angela Marques da Costa), *A longa Viagem da Biblioteca dos Reis – Do Terramoto de Lisboa à independência do Brasil*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.
- SENO, Nuno, *O Paço da Ribeira*, Lisboa, Editorial Notícias, 2002.
- SEQUEIRA, Gustavo de Mattos, *Depois do Terramoto* (4 vols.). Lisboa, Academia das Ciências, 1916.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *Notícia de uma viagem a Portugal 1765-66*, Lisboa, 1960
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da, *D. João V*. Lisboa, Círculo de Leitores, 2006.
- SILVA, Vanda de Sá Martins, *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. Dissertação de doutoramento em Musicologia apresentada à Universidade de Évora, 2008.
- SIMÕES, Anabela de Sousa, *Jerónimo Francisco Lima (1741-1822). Aberturas de óperas e de serenatas*, 2 vols., Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1994.
- SOARES CARNEIRO, Luís, *Teatros portugueses de raiz italiana*, tese de Doutoramento apresentada na Faculdade de Arquitectura do Porto, Porto, 2 vols, 2002.
- STROHM, Reinhard (Ed.), *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians (Speculum Musicae Series)*. Turnhout: Brepols, 2001.
- TENDIN, José Manuel, “O Triunfo a Festa Barroca. A troca das Pincessas”, in *Arte Efémera em Portugal* (Catálogo da Exposição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 174-215.
- _____, “A procissão das procissões. A Festa do Corpo de Deus”, in *Arte Efémera em Portugal* (Catálogo da Exposição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 216-235.
- TOMÉ, Miguel, *Património e Restauro em Portugal (1920-1995)*, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2002
- TUDELA, Ana Paula, “Genealogia socioprofissional de uma família de escultores e organeiros dos sécs.XVIII e XIX: os Machados – Contributo para o estudo das Artes e Ofícios em Portugal”. In *Anais – Série História*. Vol. XI-XII. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2007-2008, pp. 97-164.
- UMBERTO, Baldini, *Teoria del restauro e unitá di metodologia*, 4^a ed., Vols. II e III, Florença, Nardine Editore, 1988
- VASCONCELOS, Joaquim de, *Os Músicos Portugueses: Biografia-Bibliografia*, 2 vols. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870.
- VIEIRA, Ernesto, *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, 2 vols. Lisboa: Lambertini, 1900.
- VIEIRA DA SILVA, Augusto, *As muralhas da Ribeira de Lisboa*, Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1^a edição, 1941, pp. 117,118.
- _____, *A ribeira de Lisboa: descrição histórica da margem do Tejo desde a Madre-de-Deus até Santos-o-Velho*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1893.
- _____, *Dispersos*, Vol. III, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1954-1960.
- VITERBO, Francisco Marques de Sousa, *Diccionario dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portuguezes*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1899.
- _____, *Subsídios para a História da Música em Portugal*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932.
- VV. AA., *Tribunal da Relação, Uma Casa da Justiça com Rosto*, Lisboa, Tribunal da Relação, 2010.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Philosophie des images*, PUF, Paris, 2^a edição, 2001 (1^a edição, 1997)