

A NOSTALGIA DE UM PATRIMÓNIO DESAPARECIDO

Três obras emblemáticas de encomenda régia na Lisboa dos séculos XVII e XVIII

**Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara
Teresa Campos Coelho**

O lugar ocupado por Lisboa na Europa *Moderna*¹ merece ser – e tem sido em parte – objecto de avaliação fundamental, qualquer que seja a orientação da investigação escolhida. O propósito deste texto prende-se com a breve apresentação de uma história das intenções, e projectos de criação de uma capital, que, se transmitiram numa presença efectiva na memória da arquitectura da cidade entre os séculos XVII e XVIII.

A nossa escolha intencional foi para três obras significativas; referentes na iconografia urbana da cidade do período moderno. São as mais emblemáticas de uma encomenda régia, tanto religiosa como civil e, como tal, as mais representativas da arquitectura urbana, erudita, tendo tido nos seus riscos importantes arquitectos nacionais e estrangeiros: Referimo-nos ao Palácio Real, à Patriarcal e à Ópera do Tejo, as três estrategicamente localizadas junto ao rio.

O sítio de Lisboa constituiu um elemento fundamental da sua identidade como centro urbano, virtudes sempre realçadas no discurso político do início de Seiscentos e mesmo durante a centúria seguinte. Recordemos toda a literatura de exaltação da cidade bastante descritiva (deste Damião de Góis² (1554) passando por Francisco da Holan-

¹ Helena MURTEIRA, Lisboa antes de Pombal: crescimento e ordenamento urbanos no contexto da Europa moderna (1640-1755) in *Revista Monumentos*, nº 21, Setembro de 2004, pp. 50-58.

² Damião Gois, *Descrição da Cidade de Lisboa* (trad. Raul Machado), 3, ed, Lisboa, Frenesi 2003.

da³ (1571); a António Carvalho da Costa⁴ (1712) e os testemunhos de estrangeiros que nos visitaram, onde a tónica continuava a ser as condições magníficas do rio e do porto, a atenção às duas principais praças públicas (Terreiro do Paço e Rossio), ao destaque de edifícios mais importantes – onde se incluem as obras que escolhemos – mas sempre uma visão mais caótica da forma como, internamente, se estruturava a cidade.

A delimitação do perímetro urbano de Lisboa foi estabelecida em 1652 com a marcação de uma linha de fortificações modernas, enquanto a barra do Tejo se integrava num sistema defensivo mais vasto. Lisboa passou a ser, cada vez mais, objecto de estudo como entidade e facto urbano e o seu conhecimento tornou-se fundamental para nela se intervir.

Neste contexto surge o primeiro e conhecido levantamento topográfico de 1650 realizado pelo arquitecto João Nunes Tinoco. (**Fig. 1**) Ainda com uma incipiente intenção realizadora, estamos perante uma das primeiras tentativas para a reestruturação urbana de Lisboa. Esta planta impõe-nos a malha e a imagem de uma Lisboa de ruas labirínticas frequentemente pontuada por pequenas praças ou terreiros, na zona do Castelo e Sé, e na zona do vale – que do Rossio se estendia até ao Terreiro do Paço – e, mais ampla na área da Ribeira. Apesar de incluir a ocupação ribeirinha e a nova urbanização de São Roque – Vila Nova de Andrade – o Bairro Alto – todo o conjunto era ainda predominantemente de matriz medieval.

O estatuto de capital do reino para a cidade de Lisboa é reclamado no momento em que Filipe III visita Portugal no ano de 1619, acontecimento divulgado pelas gravuras de Lavanha⁵ (**Fig. 2**). Neste registo, Lisboa apresenta-se engrandecida com as realizações da cultura arquitectónica moderna.

Procurar inscrever trechos de ordem num espaço naturalmente desordenado foi um dos objectivos da política urbana dos Filipes para a cidade de Lisboa, pois o domínio filipino fora como sabemos responsável

³ Francisco da HOLANDA, *Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa*, introd.. notas e comentário de José Feleciano Alves, Lisboa, Livros Horizonte, 1984.

⁴ António CARVALHO DA COSTA, *Corografia portuguesa e descripçam topográfica do famoso reyno de Portugal (...)*, Lisboa: Off. De Valentim da Costa Deslandes, 1706-1712.

⁵ João Baptista LAVANHA, *Viagem da Catholica Real Majestade del Rey. Filipe II N.S ao reyno de Portugal e rellação de solene recebimento que nelle se lhe fez (...)*, Madrid: por Thomas Lunti, 1622.

pela mudança de feição da cidade. A iconografia traduz uma cidade mais ordenada, com maior aparato junto ao Terreiro do Paço. Este cuidado posto no seu melhoramento estava obviamente ligado à privilegiada situação e à tentativa de fixação de uma imagem de majestade que orientou praticamente todo o mecenato arquitectónico filipino.

Um dos eixos da renovação filipina centrou-se na valorização das infra-estruturas de apoio à administração da actividade mercantil e ao valor paisagístico do rio. O desenvolvimento da cidade moldou-se seguindo a linha estruturante do Tejo. Mas apesar de alguns esforços, Lisboa não foi, neste período, pensada enquanto unidade e apenas a arquitectura pontuava projectos de qualidade. Continuava a faltar um programa globalmente inovador.

Palácio Real e Patriarcal: vicissitudes de dois projectos do século XVIII sucessivamente adiados.

Assinada a paz com Espanha em 1668, no reinado de D. Pedro II, estavam lançadas as condições para que, logo no início de setecentos, D. João V desse continuidade à ideia de fazer de Lisboa uma grande capital europeia, tal como sonhara Francisco d' Olanda em 1571⁶ (ideia como já referimos também partilhada no período filipino). A cidade abria-se para o rio no Terreiro do Paço que, desde o reinado de D. Manuel I, adquirira o estatuto de praça mais importante. Construído no reinado de Filipe I, o torreão da autoria de Terzi conferia-lhe um aspecto mais ordenado e imponente, permanecendo uma referência mesmo para a nova cidade renascida dos escombros, após o grande sismo de 1755. (**Fig. 3**)

Das várias iniciativas sonhadas por D. João V para Lisboa, todas marcadas por um forte simbolismo, constam as grandes obras das Necessidades e do Aqueduto, bem como outras que, embora não tenham passado do papel, são bem representativas do poder retórico que urbanismo e arquitectura podem assumir. Referimo-nos ao projecto para um novo palácio com patriarcal anexa (nunca construídos), projecto esse que estava intimamente ligado à crescente influência obtida pelo Rei junto da Santa Sé, para a qual contribuía o auxílio prestado, a pedido de Clemente XI

⁶ *Da Fábrica que falece à Cidade de Lisboa, op. cit.*

com uma armada na expedição contra os turcos: em 1710 a Bula Papal Apostolatus ministério elevava a Capela Real a Colegiada e, em 1716, pelo *motu proprio In supremo Apostolatus solio*, a cidade seria dividida em duas partes (reunidas, de novo, em 1740), com elevação da parte ocidental à categoria de igreja metropolitana, sendo escolhido para seu arcebispo (Patriarca de Lisboa Ocidental) o capelão-mor da referida Capela.

Para a realização de tão importante projecto em 1719 o monarca chamava a Lisboa Filipe Juvara, um dos mais notáveis arquitectos de então que faria, também, desenhos para o Convento e Palácio de Mafra (preteridos em favor do projecto apresentado por Ludovice). Desde logo, a escolha do local foi acompanhada de acesa discussão. Se para uns, o velho Terreiro do Paço parecia ser o local ideal para tão importante obra de retórica real (opinião partilhada, entre outros, pelo Marquês de Fontes, figura primordial na diplomacia portuguesa em Roma), para outros o sítio de Buenos Aires parecia ser o mais aconselhado, não só pela bondade do ar e da panorâmica que o caracterizavam, mas também por permitir um projecto de maiores dimensões, dificilmente compatível com a velha praça, como o desenho de Juvara guardado no Arquivo de Turim, deixa transparecer⁷. Esta polémica ou, mais provavelmente, o tempo necessário para a sua realização (cerca de trinta anos, segundo o próprio Juvara) terão sido determinantes para a decisão de D. João V de desistir da sua execução, tendo o monarca optado por fazer sucessivas remodelações nos edifícios do Terreiro do Paço. D. João V via-se obrigado, como tal, a tomar outras iniciativas: em 1726 comprava para residência a Quinta do Conde de Aveiras em Belém empreendendo, em seguida, obras no velho Palácio da Ribeira. É assim que, entre 1728 e 1733 Antonio Canevari, um outro italiano, é chamado a Lisboa para nele intervir (Canevari trabalhara para o monarca já em 1725, na Academia dos Arcades em Roma e, em Lisboa, na obra do Aqueduto). Esta campanha de obras integraria a construção da Torre do Relógio referida por Vieira Lusitano⁸, bem como

⁷ Publicado por Aurora SCOTTI, "L'attività de Filippo Juvara a Lisbona", in *Colóquio Artes*, nº 28, Junho de 1976, p. 54.

⁸ *O signe Pintor e Leal Esposo, História verdadeira que elle escreve em Cantos Lyricos. E oferece ao Illust. E Excellent. Senhor José da Cunha Gran Ataíde e Mello, Conde e Senhor de Povolide, do Conselho de Sua Magestade Fidelíssima, Gentil-Homem da Sua Real Camara, Comendador da Ordem de Cristo, Alcaide mor da Vila de Sernancelhe, Etc.*, Lisboa: 1780, pp. 579 e 580.

as ampliações de que se destacam a escada principal do quarto da rainha, novas salas (algumas com tectos pintados por Quillard) e os aposentos da princesa D. Mariana Vitória⁹, chegada a Lisboa em 1729, para desposar o príncipe D. José. Data deste período, a descrição de Martinière, que nos dá uma ideia da riqueza dos aposentos reais:

“Le palais Royal c’est un grand Dôme quarrée, élevé de quatre étages. Il y a dans ce Palais de très belles sales & des chambres magnifiques. Au troisième étage est la Bibliothèque du Roi. Les livres y sont dans de petits cabinets de noyer. De ce Dôme part une Galerie de cent pas de long, au bout de laquelle il y en a deux de même longueur. Elles ont chacune deux étages & des fenêtres ornées de balcons. Les vues des chambres & des sales donnent sur un Terrace, qui va jusqu’à la Mer, & où l’on se promène à pied. Les appartements sont grands, commodes & superbement meublés en hiver, mais en été on détend les tapisseries, parce que les murailles sont lambrissées»¹⁰.

O fogo que deflagrou no Palácio a 24 de Dezembro de 1745 levaria a que D. João V fizesse uma nova campanha de obras, tendo mandado construir então, por cima dos armazéns da Ribeira das Naus, os quartos para as suas netas. Terminados em 1749, da autoria de Ludovice, constituíam um novo corpo situado no Largo da Patriarcal, que conduzia até ao teatro da ópera, segundo a descrição anónima referida por Camilo Castelo Branco¹¹. No entanto, todos estes melhoramentos parecem não ter sido suficientes para contentar D. Mariana Vitória (que continuava a preferir a Quinta de Belém, o que se devia, sem dúvida, aos seus imensos espaços ajardinados e de bosque), cujo desagrado pelas condições do Paço da Ribeira denunciava, em carta para seus pais, expressando o sentimento de que não se sentiria zangada, se fossem queimados os seus aposentos, pois obrigaria a que fossem feitos de novo¹² (**Fig. 5**).

Vicissitudes maiores esperariam, no entanto, a Patriarcal. Na década de trinta, estando já bastante adiantada a obra de Mafra, D. João V reto-

⁹ Francisco Xavier da SILVA, *Elogio fúnebre e histórico do muito alto, poderoso, augusto, pio e fidelíssimo rey de Portugal, e Senhor D. João V*, Lisboa: Regia off. Sylviana, 1750.

¹⁰ “Lisboa”, in *Le Grand Dictionnaire Geographique*, Tomo V, I Parte, pp. 245 e 246, Amesterdão/Roterdão: 1735.

¹¹ Maria CALADO, “Patriarcal e Palácio Real”, in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, 1ª Edição, Lisboa: Editorial Estampa, 1989, p. 345.

¹² *Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha*, apresentadas e anotadas por Caetano BEIRÃO, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1936, p.253.

mava a ideia de um novo projecto, num momento em que a situação política e religiosa voltava a ser favorável. Morto o Conde de Tarouca em 1736, pensou-se no terreno do seu inacabado palácio à Cotovia (zona do actual Jardim do Príncipe Real) para a construção de uma nova Patriarcal, projecto que em breve seria abandonado, ao que parece, pelo facto de ir tapar a vista que os Jesuítas usufruíam do Noviciado. Ludovice apresenta, então uma nova proposta: fazer da Capela da Ribeira “uma segunda S. Pedro de Roma”. Para o efeito são compradas, em 1740, casas na Tanoaria e na Rua Nova do Almada, empregando--se perto de duzentos oficiais de pedreiro e de carpinteiro na abertura dos respectivos alicerces (para a Ribeira das Naus e para as casas do Conde da Ericeira). Muito curiosa é a descrição do Folheto de Lisboa, em Fevereiro de 1742, sobre o andamento dos trabalhos, no qual se refere: “*chega Nau de Veneza em que há de vir o modello do Templo Basílica Patriarcal em que há muitos annos se trabalhava em Portugal e hé da mesma grandeza que se há de fazer. Supõe-se que será armado em Alcantara ou em alguma parte em que os olhos do povoo não vão registar*”¹³. Não encontrámos mais notícias sobre este modelo, sem dúvida italiano, não deixando de ser interessante a referência à sua dimensão “da mesma grandeza do original”, e a preocupação para que não fosse visto. De Veneza chegavam ainda, em Agosto do mesmo ano, os ricos ornamentos que a ela se destinavam¹⁴. Em 1743, também D. Mariana Vitória, na já citada correspondência, se refere à polémica obsessão do Rei pela Patriarcal, cujas despesas pareciam não agradar ao Príncipe “*on ne parle austeur ici d'autre chose que des juros qu'il a acheté pour la patriarcal, ce que tout le monde tienne pour mauvais*”¹⁵, chegando mesmo a afirmar, em carta datada de 7 de Agosto do ano seguinte, a propósito da sucessão do Infantado a favor de D. António “*ont dit que le Roi le voudrait qu'il lui ferait grand plaisir pour la Patriarcal*”¹⁶.

Os trabalhos de construção prosseguiriam no entanto, tendo D. Tomás de Almeida, 1º Patriarca de Lisboa, procedido à sua sagração em 13

¹³ B.N.L., Cod. 8066, fl. 59

¹⁴ *Ibidem*, fl.133.

¹⁵ *Cartas...*, op. Cit., p. 211.

¹⁶ *Ibidem*, p. 240.

de Novembro de 1746¹⁷. Dedicada ao Salvador do Mundo e a Nossa Senhora da Assunção tinha, para além do altar-mor, outros dez altares. Composta por três naves, no transepto situava-se, no lado da Epístola, a tribuna onde a Rainha assistia aos ofícios divinos e, do lado do Evangelho, o coro destinado aos cantores.

Continuando as vicissitudes por que tinham passado, no 1º de Novembro de 1755, Palácio Real e Patriarcal ficariam totalmente arruinados, tal como o resto da parte baixa da cidade. Da velha Patriarcal sobreviveriam duas colunas reutilizadas por Ludovice no pórtico da Igreja de S. Domingos. Por decreto de 23 de Maio de 1760, ordenava-se ao Mestre Jorge Rodriguez que se reutilizasse a pedra do edifício a ela contíguo, na construção da Igreja da Memória, em Belém¹⁸. Logo em 1759 D. José I determinava uma área para a construção de um novo Palácio, a S. João dos Bem Casados, procedendo à sua delimitação por decreto de 2 de Julho o qual, cumprindo um fatídico destino, nunca viria a ser construído. A Coroa teria que esperar mais uns anos, até se iniciar a construção dos aposentos reais na Ajuda em 1795 para ter, finalmente, o seu tão desejado palácio.

Se a família real conseguiu acomodar-se noutros palácios e na “Real Barraca”, o mesmo não aconteceria com a Patriarcal, alojando-se, provisoriamente, na Ermida de Santa Josefina e de Sant’Ana, contígua ao palácio do Marquês de Abrantes em Alcântara. Uma vez mais, a escolha do local para uma nova Patriarcal iria ser objecto de longa e acesa discussão. Segundo Frei Amador Patrício de Lisboa¹⁹ Eugénio dos Santos parece não ter estado de acordo quanto à possibilidade da sua instalação em S. Bento, como defendia Carlos Mardel. Com efeito, em 17 de Novembro de 1755 este informara o Patriarca sobre o bom estado da igreja de S. Bento, opinião que seria contrariada por Eugénio dos Santos, em exposição feita no dia seguinte. A questão parece ter sido ultrapassada

¹⁷ Frei Claudio da CONCEIÇÃO, *Gabinete Histórico que a Sua Magestade Fidelissima o Senhor Rei D. João VI, em o dis de seus felicissimos annos... offerece*, 2ª Edição, Lisboa: Imp. Nacional, 18__.

¹⁸ Teresa CAMPOS COELHO “Areconstrução pombalina de Lisboa-Utopia e Pragmatismo”, in *III Colóquio Temático: Lisboa-Utopias na viragem do Milénio*, Lisboa: Departamento de Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa, Divisão de Arquivos, Junho de 1999, p. 110.

¹⁹ *Memórias das principais providências que derão no Terremoto que padeceo a Corte de Lisboa no Anno de 1755*, Lisboa: 1758, Providência X.

no próprio dia 18, como refere Sebastião José de Carvalho e Melo em aviso para o referido Patriarca: “*Passando o Capitão Eugenio dos Santos, portador deste, a examinar a Igreja de S. Bento, concordando com o Tenente Coronel Carlos Mardel na segurança do corpo e cruzeiro da mesma Igreja, se fez suspeitissima huma parede da Capella mór que sendo ordinaria, se pode reparar com media despesa*”²⁰. Apesar do assento lavrado no dia 22 do mesmo mês ser, também, favorável à adopção de S. Bento para Patriarcal (assento no qual participaram, ainda, Felix Pinto da Silva, Theodosio Dinis Fereira e Tomás de Aquino), alguns dos seus ministros terão levantado alguma objecção quanto ao edifício. Optou-se, então, pela construção de uma “barraca” (edifício com estrutura de madeira) no sítio do palácio do Conde de Tarouca local que, como já vimos, fora uma das hipóteses escolhidas no reinado de D. João V. Benta em 16 de Junho de 1756, seria terminada só em 8 de Junho do ano seguinte. Com projecto da autoria de Eugénio dos Santos tinha “326 palmos de quadro e paredes de frontal”²¹, era composta por três naves. A nave principal tinha 40 palmos de largura (18 as laterais) por 171 de comprimento até à Capela-Mor. Esta, 50 palmos de largo por 90 de comprido. No cruzeiro, erguia-se um zimbório oitavado com 80 palmos de largura. Aqui ficou até 10 de Maio de 1769, data em que destruída por um pavoroso incêndio, levou a que se alojasse em S. Bento, onde um novo incêndio em 1772, obrigaria a uma nova mudança, tendo então sido escolhida a Igreja de S. Vicente de Fora para sua instalação (onde terminaria a sua peregrinação no século XVIII). Só o deflagrar de um outro incêndio no altar de N^a Sr^a do Pilar, permitiria descobrir o autor de todos eles: tratava-se do seu armador, Alexandre Franco Vicente, ao que parece para tentar encobrir os desvios de paramentos de alto valor que, entretanto, ia fazendo. Tendo fugido para Espanha, seria capturado e condenado à morte por garrote e o seu corpo queimado, em 28 de Janeiro de 1773, defronte das paredes da “Patriarcal Queimada”²², como viria a ficar conhecido o edifício e local do actual Príncipe Real. É assim que aparece já denominado na planta do último quartel

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, p. 125.

²² Mário COSTA, *A Patriarcal Queimada. Uma síntese da sua história*, Lisboa: C.M.L., 1959, p.8.

do século XVIII (com o nº 36), publicada por Vieira da Silva²³, (Fig. 4) na qual está marcada, também, a forma quadrangular referida por Frei Amador Patrício de Lisboa.

Em 1789, o Marquês de Ponte do Lima, então Presidente do Real Erário, sugere à rainha D. Maria I o aproveitamento das suas ruínas para aí se construir a sede da Tesouraria Central do Reino, cujo projecto era da autoria do arquitecto Costa e Silva (a sua maquete encontra-se hoje no Arquivo Histórico do Ministério das Finanças). Cumprindo o fatídico destino que acompanhava o sítio desde as inacabadas obras do Conde de Tarouca, iniciadas em finais do século XVII, também este viria a ser um projecto nunca construído.

A Real Ópera do Tejo

Por volta de 1752 chega a Lisboa o arquitecto bolonhês Giovanni Carlo Sicinio Bibiena²⁴, (membro da conhecida família de arquitectos – cenógrafos da escola de Bolonha) contratado pela corte portuguesa para a construção de novos teatros régios e dos respectivos aparatos cénicos. Dava-se assim início a um percurso de construção de diferentes espaços teatrais em Lisboa ligados como sabemos à recepção do espectáculo lírico em Portugal²⁵.

Lisboa procurava igualar-se às outras cortes europeias, exigindo um espaço que fosse capaz de corresponder à dignidade imposta por tais espectáculos.

Pela primeira vez chegava a Portugal um vasto e qualificado manancial de programas, de conhecimentos, de formas e de técnicas de construção de teatros, pois até meados de Setecentos era ainda entre nós

²³ *Plantas de Topographicas de Lisboa*, Lisboa: C.M.L., 1950, planta nº 4 “Planta Topographica da Cidade de Lisboa, comprehendendo na sua extensão abeira Mar da ponte de Alcantra, ate ao Convento das Commendadeiras de Santos, e sua largura, da Real Praça do Commercio ate ao Collegio dos Religiozos Agostinhos descalços na Rua de S. Sebastião da Pedreira. Tudo de banho vermelho he o que se conserva antigo; e vermelho mais vivo denotão as Igrejas: o banho amarelo, o Projecto do novo Plano e amarelo mais vivo as Igrejas novas”.

²⁴ Conhecida família de arquitectos cenógrafos de Bolonha. Veja-se: *I Galli Bibiena, una dinastia di archietti e scenografi*, dr. Deanna Lenzi, Accademia Galli Bibiena, 1997 e *I Bibiena, una famiglia europea*, Marsilio, 2000.

²⁵ Sobre a evolução da construção dos diferentes até à edificação do Teatro Real de São Carlos veja-se: Maria Alexandra T. GAGO DA CÂMARA: *Espaços Teatrais Setecentistas*, Livros Horizonte, Lisboa 1996.

muito incipiente e alheio aos hábitos correntes o conceito de teatro enquanto edifício.

Neste contexto, foi de facto muito grande o empenho de D. José I na concretização de um sonho que seu pai nunca realizara. Obcecado pelas obras da Patriarcal como referimos, e pelo espectáculo litúrgico, e a sua renitência em não autorizar a fixação de artistas de teatro, foram factores que retardaram a construção de um estabelecimento operático, dentro do plano urbanístico da cidade durante o reinado de D. João V.

A construção de um Teatro Real de Ópera tornou-se realidade com a sua inauguração no dia 2 de Abril de 1755, com a ópera de *Alessandre nell'Indie*, durando apenas sete meses.

O grande impacto da nova *Casa da Ópera* (assim designada) numa capital que nunca tinha tido um verdadeiro teatro, foi bastante significativo.

Este novo teatro projectado segundo risco de Bibiena, situava-se a nascente do Paço da Ribeira, com o qual comunicava ocupando aproximadamente o espaço hoje do edifício do Arsenal da Marinha. Pela "*Certidão da Medição de obra que sua Majestade mandou fazer no sítio da Tanoaria...*" passada em 1759, sabemos que a construção fora adjudicada, na obra de pedraria, a João Pedro Ludovice, filho do conhecido arquitecto João Frederico Ludovice.

Para além de algumas referências pouco descritivas, existem fontes documentais que nos podem ajudar a compor uma imagem do que foi na sua realidade a Ópera do Tejo. Todas as plantas relativas a este grandioso edifício perderam-se no terramoto, podendo imaginar como seria a sua grandeza através de alguns elementos iconográficos existentes, mas discutíveis: a gravura de 1757 da autoria de Philippe Le Bas (**Fig. 6**), colhendo pormenores sobre o estado das ruínas, a documentação desenhada que corresponde à planta e corte longitudinal pertencente à Academia de Belas Artes, assim como a folha descritiva das duas peças desenhadas²⁶ (**Figs. 7-8**) para além de algumas descrições coevas.

Um testemunho presencial e assíduo frequentador da Ópera, Chevalier des Courtils²⁷ fornece-nos informações sobre este espaço:

²⁶ José FIGUEIREDO, "Teatro Real da Ópera" in *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, 1938 e Desenhos dos Galli Bibiena. Arquitectura e Cenografia*, MNAA, Lisboa 1987.

²⁷ Viajante francês que visitou Lisboa em 1755. Cf., Albert-Alain BOURDON, "Une description de Lisbonne en Juin de 1755 par le chevalier des Courtils" in *Bulletin des Études Portugaise*" 26 (1965), pp. 145-180 a p. 162.

“A música e a caça são os maiores prazeres da corte portuguesa. O rei alimenta uma ópera italiana que lhe custa dois milhões por ano. Trata-se de um espectáculo majestoso, com grande pompa, que delicia a corte duas ou três vezes por semana. Mandou construir, para a ocasião, uma sala de espectáculos de grande beleza e magnificência, octogonal e com quatro filas de camarotes. O do rei situa-se ao fundo, decorado com colunas de cor mármore, revestidas com molduras de bronze dourado. À esquerda e à direita da boca de cena, encontram-se mais dois camarotes de estilo idêntico. Os restantes que formam a primeira e quarta fila, são revestidas de balustradas douradas. Finalmente, os da segunda e terceira fila são abertos à frente e magnificamente dourados a ouro brilhante. O chão ocupa a totalidade da sala e podemos-nos sentar nele confortavelmente; não existem anfiteatros como os de França. Apesar da beleza deste espaço verdadeiramente digno de um rei, a sua própria magnificência deixa transparecer grandes defeitos. As colunas de pilastras que suportam os camarotes e se prolongam, ostentando figuras de gigantes, são demasiado grossas para as dimensões da sala. Cada fila apenas tem três camarotes quando seriam precisos mais. Acho a sala demasiado pequena para sala de representação e tendo em conta a dignidade de que se reveste, e demasiado grande para servir de palco a um espectáculo específico. Não obstante estes defeitos, não podemos negar o nosso deslumbramento causado, ao penetrar na sala, pelo ouro e a magnificência que se expande e reluz de todos os lados”. [...]

Um outro testemunho também presencial foi o do Conde de Bashi²⁸, registando um cerimonial da ocupação dos lugares.

Tendo a primeira fila de camarotes só tem seis que se distribuem pelos filho naturais do Rei à direita, a Segunda à direita para os embaixadores e a terceira para o escudeiro-mor, e as do outro lado destinam-se ao cardeal patriarca, a segunda ao Grande Mestre e a última aos secretários de Estado. Os camarotes de esquerda são 1º ao Marquês de Tancos, o grande mestre da Rainha, 2º aos Ministros estrangeiros de Segunda ordem. E discordando do entusiasmo geral, refere com indiferença..” Quisemos ter um espectáculo magnífico mas ainda estamos longe dos de Madrid e de Dresde..[...].”

²⁸ Despacho do Conde de Bashi, 1 de Abril de 1755, Lisboa, MNE, Correspondência Política de Portugal, Vol. 87, fl.2-6 (tradução nossa).

Reunindo todos os diferentes elementos que possuímos e procurando fazer uma leitura simultânea, ressalta-nos de imediato a organização funcional do espaço e a tipologia de um teatro de raiz italiana²⁹.

No interior do edifício – com paredes em alvenaria de pedra revestidas a cantaria pelo exterior – foi montada uma estrutura em madeira que recriava uma espacialidade de raiz italianizante: uma sala para os espectadores (cuja planta seria provavelmente em forma de U) unida ao palco profundo pelo arco da boca de cena. Os camarotes e os vários anexos de serviços distribuíam-se pelos dois lados do palco.

Na gravura são visíveis: as arcarias que sustentavam a sala; lateralmente, o desenvolvimento vertical das fachadas (Sul e Norte), o arco da boca de cena e ao fundo o palco.

As legendas destes desenhos permitem-nos uma leitura do espaço reservado às representações e zonas de serviço anexas. O palco, com subpalco estava dotado de varadins destinados ao comando dos mecanismos dos cenários. Na parede exterior sul, ao lado dos camarins, rasgava-se a porta por onde entravam os cavalos destinados a determinadas encenações como nos documentam as informações fornecidas pelo membro da Colónia Inglesa de Lisboa Gerard de Visme³⁰ a quando da inauguração:

“.....Nesta ocasião Perez compôs uma nova versão da Opera Alessandro nell’Indie na qual aparecia no palco uma tropa a cavalo com uma falange macedónica. Um dos mestres de equitação do rei montava o Bucéfalo ao som de uma marcha que fora composta por Perez no picadeiro....O conjunto excedia tudo aquilo que Farinelli havia tentado fazer para a Corte de Madrid para o que dispusera de poderes ilimitados...[...]”

O piso térreo do teatro funcionava como vestíbulo e zona de acesso, no espaço sob o pavimento da plateia (através das quatro portas rasgadas nos alçados norte e sul e de outras de acesso à sala); e também como zona de serviços, no espaço sob o palco, onde trabalhavam todos os operários especializados.

²⁹ Luís Soares CARNEIRO, *Teatros Portugueses de Raiz Italiana*, 2 vols., Porto, 2002.

³⁰ Charles A. BURNEY, *A General History*, IV, p. 571, transcrito por MC Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century* (...), p. 28, 207 (nota 25).

Estamos deste modo perante a adaptação de um tipo de programa, reconvertido da solução clássica, para um teatro de ópera; uma edificação em três volumes: átrio, sala (constituída pela plateia e camarotes) e o palco.

Confrontando com os casos internacionais – o exemplo da Ópera de Nancy e o Teatro de Viena – cuja adaptação resultou de um programa funcional – poderemos falar de uma *tipologia* de família com formação nesta escola italiana de Bolonha. O arquitecto e cenógrafo italiano Giovanni C. Bibiena aplicaria a este espaço como era inevitável, os esquemas de raiz italiana, então em uso por toda a Europa, oferecendo à Corte e à cidade um verdadeiro teatro de representação Real.

Igualmente relacionado com este património, efémero e desaparecido, podemos através da difusão e circulação de libretos das óperas ali representadas advinhar a plasticidade das cenas – expressão que o libretista utiliza como *Aparato do Teatro e sua fábrica*) constituintes dos cenários: personagens, encenação, apontamentos que completam a descrição do discurso cénico.

É possível estabelecer uma aproximação entre texto – a descrição contida no libreto – e a imagem – desenho ou gravura criada para cenário –, servindo-nos do libreto impresso para a ópera de Pietro Metastásio, *Alessandro nell'Indie* representada neste teatro na Primavera de 1755 e a correspondência de cenários realizados por Giovanni Carlo Bibiena para esta obra impressos numa série de oito gravuras a água-forte avulsas. (Fig. 9)

A montagem de um espectáculo deste tipo envolvia um número elevado de personagens: actores, corpo de Baile e figurantes, destacando-se o papel do Arquitecto do teatro, inventor e criador de cenas, o maquinista, e o criador dos adereços.

As principais cenas desta ópera desenvolvem-se em recriações de ambientes exteriores e interiores, oscilando entre imagens estáticas tipo *vedutte*, visões simétricas e frontais com vistas assimétricas.

Muitas vezes as ilusões de perspectiva obrigavam os actores a conservarem distância suficiente do cenário de fundo para evitar comparações desproporcionadas entre a sua estatura e os edifícios ou paisagem pintados.

Os excessivos gastos com a produção operática da corte, a qualidade das cenografias concebidos por Bibiena bem como as diferentes concepções musicais possibilitaram certamente a realização na Ópera do Tejo de um espectáculo de excepcional qualidade.

Em síntese, duzentos e cinquenta anos após o grande terramoto de Lisboa, o Terreiro do Paço / Praça do Comércio é ainda hoje memória de espaços que continuam a povoar o imaginário urbano, mesmo que já desaparecidos (Palácio Real, Patriarcal e Ópera do Tejo), símbolo de um período de rara prosperidade económica e cultural e em simultâneo teste de que a História se constrói também a partir das grandes catástrofes.



Fig. 1 – Excerto da planta de 1650 de João Nunes Tinoco.



Fig. 2 – Panorâmica da Cidade de Lisboa (1619), no livro de João Baptista Lavanha dedicada à entrada de Filipe III em Lisboa.

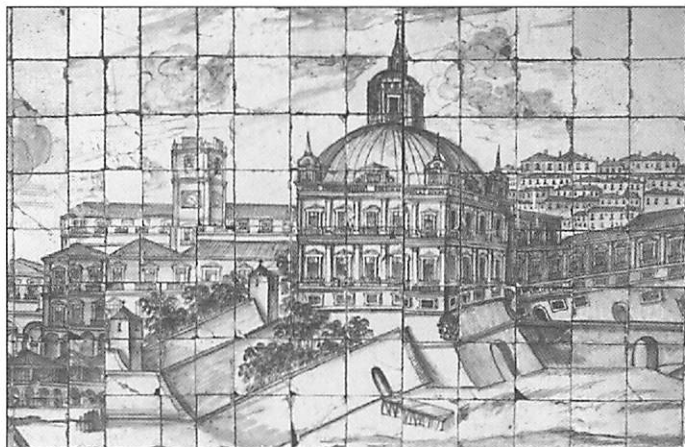


Fig. 3 – Pormenor da Panorâmica de Lisboa em azulejo (1º terço do século XVIII), Torreão do Palácio Real.

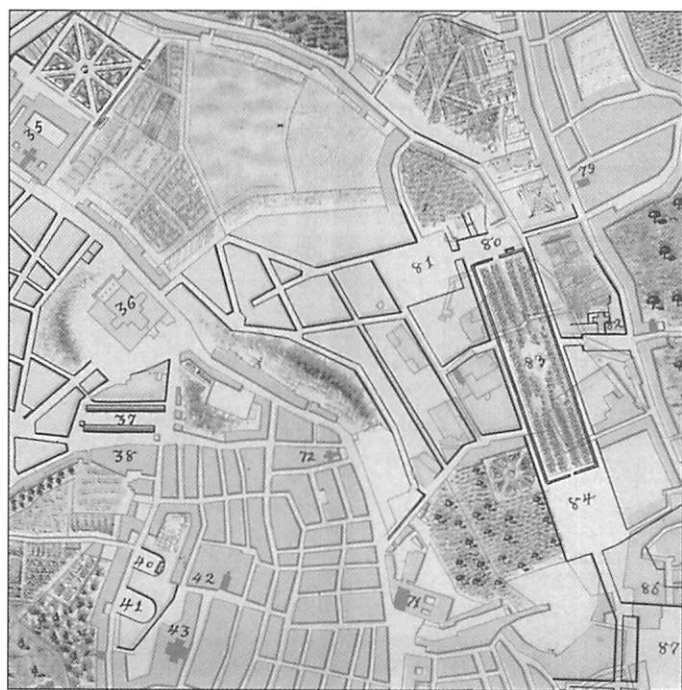


Fig. 4 – Excerto de planta do último quartel do séc. XVIII: “Planta topographica da cidade de Lisboa...”. Com o nº 36 a “Patriarcal Queimada”.



Fig. 5 – Incêndio da Patriarcal: Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786), óleo s/tela, Sala das Esteiras, Museu – Escola de Artes Decorativas Portuguesas.

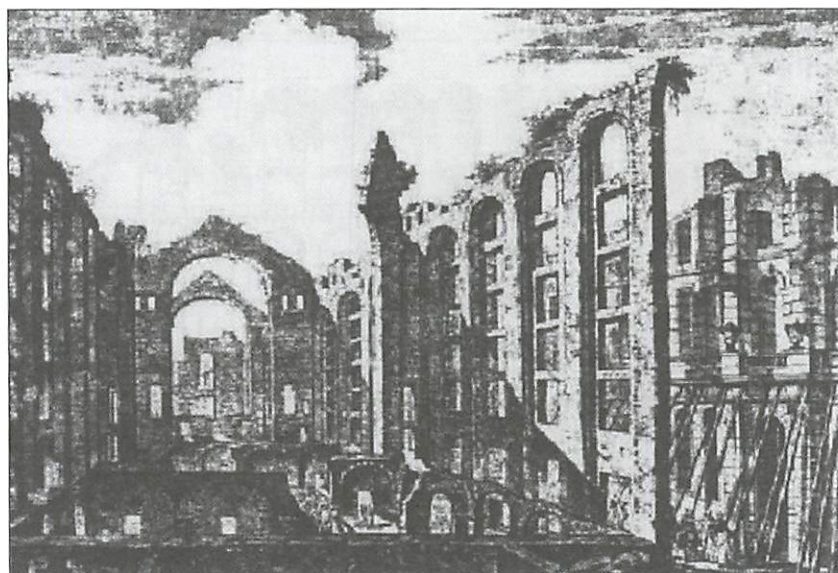
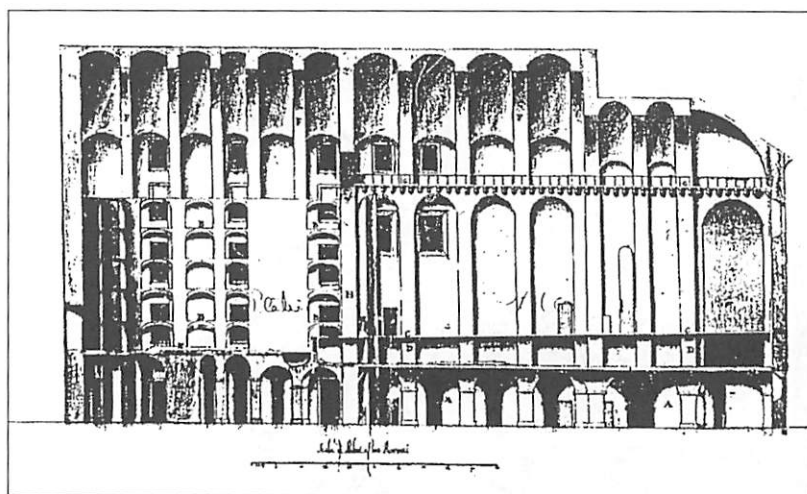
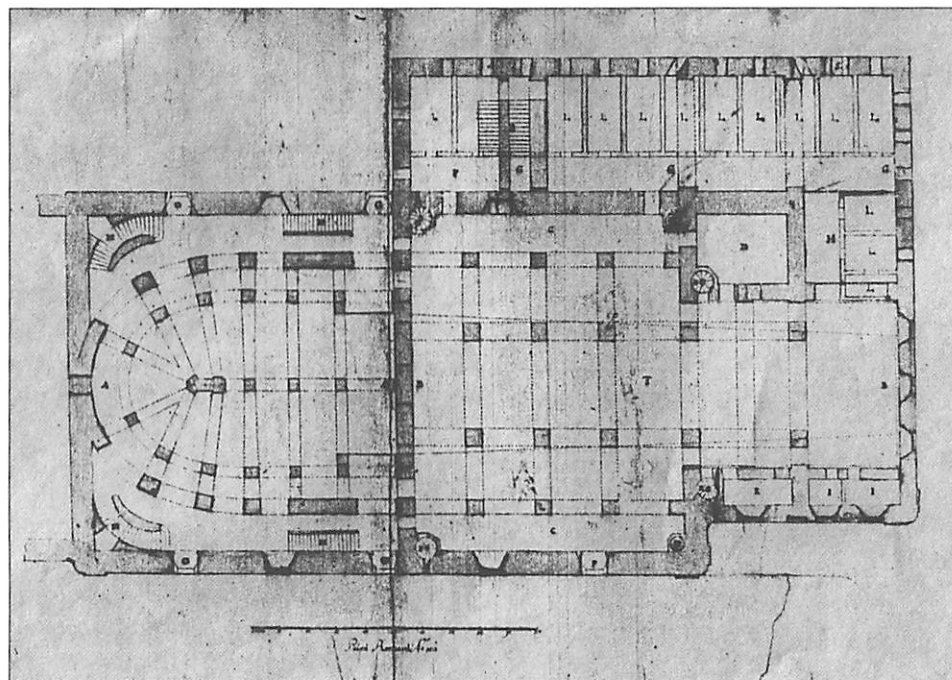


Fig. 6 – Gravura da Real Ópera do Tejo, Philippe de Bas (1757).



Figs. 7-8 – Real Ópera do Tejo, planta do nível térreo e corte longitudinal, 1755, Academia Nacional de Belas Artes.

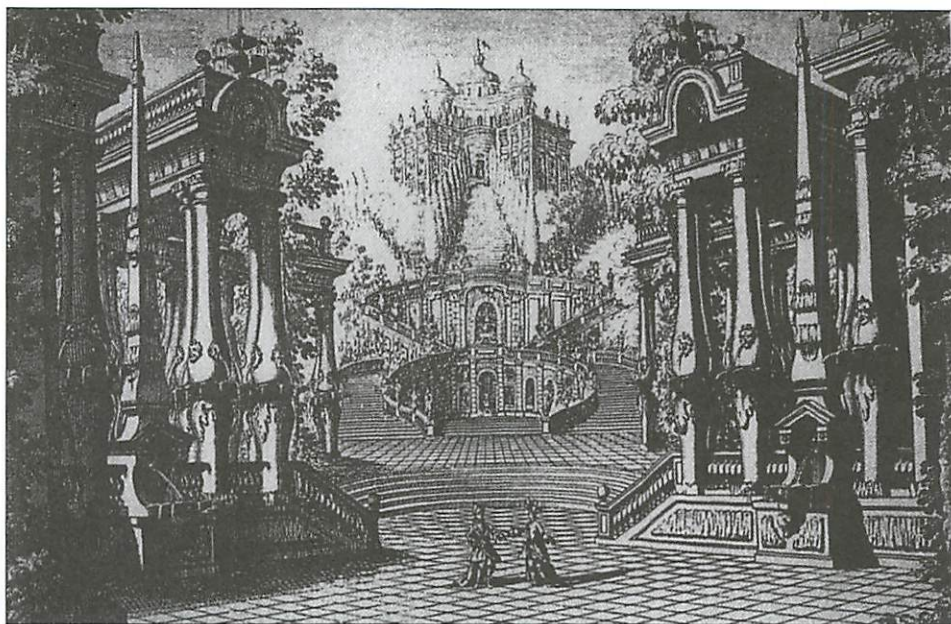


Fig. 9 – Cenário para a ópera “La Clemenza di Tito”, 1º Acto,
8º cena – Retiro sobre a colina do Palatino, desenho de Giovanni Carlo Bibiena.