

Série monográfica
«Alberto Benveniste»

Vol. 4

*Le nove son tanto
e tante buone, che dir
non se pò*
**Lisboa dos Italianos:
História e Arte
(sécs. XIV-XVIII)**

Prefácio de António Augusto
Marques de Almeida

Nunziatella Alessandrini,
Pedro Flor, Mariagrazia Russo,
Gaetano Sabatini (orgs.)



**DESENHAR PARA OS TEATROS EM MEADOS DO SÉCULO
XVIII: OS TRABALHOS DE GIOVANNI CARLO SICINIO
BIBIENA EM LISBOA (1752-1760)**

MARIA ALEXANDRA TRINDADE GAGO DA CÂMARA
Universidade Aberta - CHAIA-UE

No âmbito alargado do ciclo temático dedicado à Lisboa dos Italianos - fundamentalmente centrado na abordagem da Arte e da História - pareceu-nos interessante partilhar algumas questões que se relacionam com o estudo e a circulação dos trabalhos realizados pelo bolonhês Giovanni Carlo Galli Bibiena (João Carlos Bibiena como ficou conhecido em Portugal) reavaliando a sua função enquanto arquitecto e cenógrafo activo em Lisboa entre os anos de 1752 e 1760.

Giovanni Carlo Bibiena fez parte da importante dinastia de arquitectos teatrais que ao longo do século XVIII deixou a sua marca inconfundível nas principais cortes da Europa.

1 - A Fortuna Crítica de Giovanni Carlo Bibiena

Os trabalhos de Giovanni Carlo Sicinio Bibiena foram dados a conhecer em Portugal pela antiga directora do Museu Nacional de Arte Antiga, Dr^a Maria Alice Beaumont, grande impulsionadora no estudo das cenografias dos Bibienas, um importante espólio que se encontra ainda hoje neste Museu¹.

O catálogo de 1987, decorrente da exposição dos *Desenhos dos Galli Bibiena- Arquitectura e Cenografia* (onde tivemos o privilégio de trabalhar no levantamento de arquivo e bibliografia e de tomar contacto mais directo com a obra gráfica bibienesca), constitui um marco, não só pela importância da exposição dos desenhos, nunca antes vistos em Portugal, mas igualmente pelos textos aí publicados, que apresentavam bastantes novidades sobre a ópera e a corte em Portugal durante o século XVIII. Destaco o texto de Manuel Carlos de Brito, sobre a chegada da Ópera a Portugal, o estudo do arquitecto Sérgio Infante do ponto de vista da interpretação das peças desenhadas assente na conhecida gravura² das ruínas do Teatro da Ópera do Tejo, e ainda os novos dados biográficos como o posicionamento do nascimento do Giovanni Carlo Bibiena para o ano 1717 de Maria Alice Beaumont, depois confirmado mais tarde em 1992 por outros historiadores como Deana Lenzi.

O estudo e a novidade sobre a atividade artística deste arquitecto prosseguiram nos anos 90 com trabalhos de âmbito académico,

¹ Maria Alice BEAUMONT, *Desenhos dos Galli Bibiena: Arquitectura e Cenografia*, Museu Nacional de Arte Antiga, [Lisboa], 1987.

² Ruínas da Ópera do Tejo depois do terramoto de 1755. Desenho de M. M. Paris & Pedegache I gravado por Jacques Ph. Le Bas, Museu da Cidade.

especificamente com a análise sobre os espaços teatrais em Lisboa no século XVIII, na publicação de alguns dos importantes recibos dos trabalhos realizados por este nos teatros régios e, na análise da materialidade do espaço e do discurso cénico, circunscrito à teatralidade do Barroco, através dos desenhos dos Galli Bibiena no contexto da cenografia barroca³.

Um dos principais pontos de viragem na forma de olhar a obra de Giovanni Carlo Bibiena estão directamente ligados aos trabalhos desenvolvidos por Guiseppina Raggi⁴ na sua investigação documental no âmbito na pintura de *Quadratura* e nas 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 pelo arquitecto para o teatro de Salvaterra de Magos; aos contributos de Isabel Mendonça⁵ nos esclarecimentos das relações entre o arquitecto bolonhês e o seu protector, o Conde Malvasia, com a descoberta da correspondência inédita trocada entre ambos, onde se desvendam, 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 este ainda mantinha ativa em Itália com o seu protector e, por ultimo; Luís Soares Carneiro⁶ que viu e analisou em profundidade o trabalho desenvolvido na arquitectura teatral portuguesa com influências italianas, tanto ao nível dos teatros régios, como dos públicos.

Mais recentemente, em 2008, o estudo realizado por Pedro Januário⁷ foi talvez a biografia mais completa sobre este cenógrafo, com documentação inédita apresentada na sua dissertação de Doutoramento dedicada à Ópera do Tejo. A investigação para doutoramento de Aline

³ Maria Alexandra Trindade GAGO DA CÂMARA, *Lisboa: Os Espaços Teatrais Setecentistas*, Livros Horizonte, Lisboa, 1996; IDEM, "A Teatralidade do Barroco e a representação de espaços efémeros – Proposta de leitura do espaço cénico na opera setecentista", in *Revista Portuguesa de Musicologia*, Vol. 3, Lisboa, Associação Portuguesa de Ciências Musicais, 1993, pp.147-164.

⁴ Giuseppina RAGGI, "G. Carlo Sicinio Galli Bibiena: Il teatro di Salvaterra a Lisbona", in Deanna Lenzi e Jadranka Bentini, *I Bibiena – una famiglia europea*, Bologna, Marsilio, 2000, pp. 325-327; IDEM, *Architetture dell'Ingano: 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, Departamento de História de Arte, 2004, vols. I e II.

⁵ Isabel Godinho Mayer de MENDONÇA, "Teatros Régios Portugueses em 1755", in *Broteria: cristianismo e cultura*, vol. 157, nº1, 2003, pp. 21-43, e IDEM, "Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena na correspondência do Arquivo Malvasia (1745-1757)", in *L'Archiginnasio*, Vol. XCVIII, 2003, pp. 396-400.

⁶ Luís Soares CARNEIRO, *Teatros Portugueses de Raiz Italiana*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2003.

⁷ Pedro JANUÁRIO, *Teatro real de la Ópera del Tajo (1752-1755)*, *Investigación sobre un teatro de ópera a la italiana, para una posible reconstitución conjetural, basada en elementos iconográficos y fuentes documentales*, tese de Doutoramento apresentada na Universidade Politécnica de Madrid, Madrid, 2008, 2 vols..

Gallash Hall⁸ – defendida em 2012 na Universidade de Évora – trouxe-nos o ponto atual dos estudos sobre *A Cenografia e a ópera em Portugal no século XVIII*, especificamente sobre os Teatros Régios, entre 1752-1793.

Vejam os de seguida os temas que se prendem com a formação e o enquadramento artístico do arquitecto bolonhês, assim como a razão da sua escolha em vir trabalhar para Portugal e mais especificamente no contexto cultural da Lisboa que o recebe.

2 - O Contexto cultural da Lisboa enquanto Corte e a chegada de Giovanni Carlo Bibiena

A chegada do arquitecto Giovanni Carlo Bibiena à capital integrou-se num processo contínuo de italianização em Portugal durante o longo século XVIII, questão que se prendeu especificamente com um percurso de longa duração ligado à ideia da receção do fenómeno operístico como vivência e hábito cultural e, cada vez mais à familiarização da musica italiana por parte do núcleo social privado.

Importava-se de Itália quase tudo que fosse necessário ao espectáculo lírico assistindo-se a um verdadeiro e contínuo fluxo de meios materiais e humanos.

Em termos musicais, este demorado e lento processo de italianização iniciou-se com a vinda a Lisboa de Domenico Scarlatti e de David Perez, músicos e compositores da Capela Real e da música religiosa em geral, prosseguindo-se com a importação de partituras, guarda-roupas, instrumentos, cantores e actores. Uma complexa "máquina" exigia a contribuição das mais variadas profissões dentro do âmbito do espectáculo teatral. Artistas italianos vinham de fora para trabalharem nos teatros portugueses, legando e deixando testemunho aos artistas portugueses que decoraram os nossos palcos. O modelo era de facto Itália, e Portugal procurava manter um clima de boas relações para acompanhar o ritmo e as correntes culturais internacionais.

Sabemos também que famílias completas se deslocavam experimentando um percurso artístico nos vários teatros que percorriam, como é disso exemplo os membros desta família de arquitectos cenógrafos os mais conhecidos então na Europa: os Galli Bibiena, e que durante aproximadamente um século, entre 1680 e 1780, dominaram as festividades teatrais, projectando as ilusões visuais, quer fixas, quer mutáveis, e os seus locais mais apropriados: os teatros⁹.

⁸ Aline GALLASH HALL, "Perspective treatises in 18th Century: application in Portuguese Royal Theatres. The S. Carlos Opera House", in Hermann HUNGER, Felicitas SEEBACHER, Gerghard HOLZER (eds.), *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 IDEM, *A Cenografia e a Ópera em Portugal no século XVIII. Os Teatros Régios: 1750-1793*, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Évora, 2012, Vol. I.

⁹ Como refere e nos indica Alice Beaumont: "A ação e o trabalho deste conjunto de «família-empresa» (fenómeno manifestamente italiano e que ainda hoje encontramos a nível da

O conjunto alargado dos seus desenhos de arquitectura e decoração (teatros de ópera à italiana e inovação na estrutura morfológica), e a tratadística atribuída a esta escola bolonhesa encontra-se hoje dispersa em diferentes arquivos, bibliotecas e museus europeus e até americanos como, por exemplo, a famosa colecção de desenhos patente no Metropolitan de New York, e até mesmo em colecções particulares.

Esta herança desenhada, escrita e construída dos Galli Bibiena estende-se desde Lisboa a São Petersburgo tornando-se uma clara e efectiva referência à arte do Barroco e Rococó Europeus.

Giovanni Carlo Bibiena, filho de Ferdinando Galli Bibiena, nasce em 1717 no interior desta conhecida e afamada família que tem as suas origens na Toscana. Faz a sua formação na Academia Clementina de Bolonha, onde parte da sua família eram professores e quase todos tinham redigido tratados concedidos como conjunto de ensinamentos que são muito para além das possibilidades convencionais, jogando com poderosas sugestões espaciais e decorativas que determinavam o carácter de cada cena.

Desde muito cedo, Giovanni Carlo Bibiena toma contacto com as preocupações do ensino da arquitectura e das artes em geral para além do aspecto operativo que visava a promoção das valências deste saber bolonhês muito aperfeiçoado e que sabia dar resposta aos desafios de importantes encomendas. Conhece bem – e disso são prova os seus trabalhos – a matriz cenográfica da cultura arquitectónica da época. Mais tarde foi também professor na mesma Academia Clementina, trabalhando em Arquitectura civil, religiosa e Teatral, para além de ter elaborado cenografias em Bolonha, Verona, Brescia e Cremona.

A sua entrada em 1752 ao serviço do monarca D. José I representará para este artista bolonhês uma enorme mudança cultural, pessoal e profissional.

Dentro do contexto cultural e artístico interessa entender e perceber a contração e chegada de Giovanni Carlo Bibiena para trabalhar em Lisboa, intimamente ligada à própria mudança da política cultural em relação às actividades musicais sentidas na corte portuguesa no início do período josefino, pois foi sobretudo entre o final do reinado e D. João V e D. José que se pensou numa política musical dirigida e actuante e que o gosto pela ópera se desenvolveu como instrumento do poder absoluto e representação do poder político.

Poderemos situar entre os anos 30 e 40 do século XVIII, o início de um percurso e campanha de construção de diferentes espaços teatrais em Lisboa e na sua progressiva automonização, ligados directamente a

industria e finança) foi múltipla: desde projetos de cenografia com inovações tecnológicas decorrentes da introdução e aperfeiçoamento dos seus cenários recorrendo à grande novidade da perspectiva «per angulo»". Cf. M. A. BEAUMONT, *Desenhos dos Galli Bibiena...*, cit., pp. 15 e Deanna LENZI e Jadranka BENTINI, *I Bibiena, una famiglia Europea*, Catálogo da Exposição de Bolonha Set. 2000 – Jan 2001, Marsilio Editore, Venezia, 2000.

uma estrutura vivencial europeia que paulatinamente chegará a Lisboa – a ópera – enquanto espectáculo *total*, genuinamente italiano.

A capital interessava construir lugares que fossem capazes de corresponder à dignidade exigida pelos espetáculos líricos.

A preferência do rei D. José I pela escola italiana, particularmente Bolonha, centro de tradição de uma prática de arquitectura teatral de grande mobilidade na restante Europa – traduz a ideia de edificar na capital o primeiro grande teatro com individualidade própria iniciando-se a integração de Lisboa na rede das grandes cidades que completavam o itinerário artístico dos Bibiena.

3. A encomenda. Itinerário e percurso artístico.

Bibiena chega a Lisboa com várias encomendas precisas: construir a pedido do monarca quatro teatros régios para a ópera italiana (Teatro do Forte ou Teatro da Sala dos Embaixadores no Torreão do Paço da Ribeira, Teatro Real de Salvaterra de Magos; Caza da Ópera ou Teatro Real da Ópera do Tejo e, finalmente, o Teatro da Ajuda). Acrescente-se a improvisação de um Palácio real em madeira e respectiva capela real para albergar a família real e parte da corte imediatamente a seguir ao Terramoto de Lisboa. Morre em Novembro de 1760, pouco tempo depois de ter iniciado a construção do seu último projecto: a Igreja de Nossa Senhora do Livramento e São José, ou como ficará conhecida Igreja da Memória.

Não nos iremos centrar detalhadamente em cada um destes espaços teatrais, mas apenas referir em traços muito gerais a sua implantação e morfologia arquitectónica ou seja, muito precisamente entender esta dupla leitura entre o edifício protagonista de determinada paisagem urbana, e o espaço cénico, englobando uma arquitectura de palco, lugar onde se desenrola a acção dramática.

A primeira encomenda foi o vulgarmente conhecido por Teatro do Forte¹⁰, visto que se encontrava no torreão filipino do Paço da Ribeira, construído sob a antiga Casa da Índia, ou Casa do Forte, de onde provém o nome. Contudo não foi este 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, provavelmente uma forma de experimentar soluções a servir de ponto de apoio para os outros teatros que se iriam construindo.

Sabemos que se realizavam as serenatas com alguma regularidade nos salões do Paço ou em casas da aristocracia por ocasião dos aniversários e festas onomásticas da família Real onde nem sempre eram necessários aparatosos cenários¹¹.

¹⁰ A inauguração do teatro no Torreão deu-se a 12 de Setembro com a ópera *Il Siroe*, cujo libreto é de Metastasio e a música de David Perez.

¹¹ Habitualmente essa referência era indicada no libreto – que distinguia os dramas da *cantarsi da rappresentarsi*.

As fontes literárias da época aludem a festas, representações e concertos públicos, variando a encenação de acordo com os locais onde se realizavam. Podemos através de um rápido compulsar destas fontes, como por exemplo a *Gazeta de Lisboa* elaborar um levantamento de termos que se prendem às condições cénicas que o género dramático e musical impunha, em apontamentos ocasionais à construção de teatros, palavra assumida no sentido de palcos com cenários em perspectiva.

O teatro de Salvaterra de Magos¹² foi o segundo da autoria de Giovanni Carlo Bibiena, mas o primeiro a ser construído em alvenaria. Apesar de não ter restado nada do teatro *in loco*, existem algumas informações sobre a morfologia e funcionamento devido a alguns testemunhos coevos¹³.

Em relação à localização precisa deste teatro, bem como à sua morfologia e à descoberta de novos dados foram adiantadas algumas hipóteses sendo hoje possível uma releitura da documentação relacionada com o teatro edificado neste local¹⁴.

São ainda vários os libretos referentes às óperas representadas em Salvaterra, tendo sido identificados e atribuídos alguns estudos cenográficos dos espólios do Museu Nacional de Arte Antiga e Biblioteca Nacional de Portugal a algumas destas representações que trataremos mais adiante¹⁵.

Mas o testemunho material mais importante da obra construída de Bibiena ou pelos menos aquele que representa maior fascínio como teatro de encomenda régia e tem proporcionado mais especulação foi a Real Casa da Ópera, mais conhecido pela Ópera do Tejo. Em relação a este edifício, existem atualmente várias interpretações resultantes de investigações em curso que colocaram em destaque um conjunto de elementos pertinentes¹⁶.

Na sua relação com a cidade, a Lisboa Barroca, a Real Ópera do Tejo pontuou de forma bastante visível a zona ribeirinha. A Real Ópera do Tejo ocuparia o vasto espaço a oeste do Paço Real e Casa da Índia, zona

¹² Este complexo palaciano de Salvaterra – normalmente visitado pela família real para passar a temporada de Carnaval entre finais de Dezembro até Março ou Abril, era acessível habitualmente pelo rio Tejo a partir do cais de Belém, e vai sofrer grandes modificações desde o século XVI, sendo em particular no reinado josefino que a construção do teatro se inclui. Joaquim Manuel CORREIA e Natália Correia GUEDES, *O Paço Real de Salvaterra de Magos: a Corte, a Ópera e a Falcoaria*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989.

¹³ Uma planta assinada por Carlos Mardel, quando das obras no Paço onde se lê a legenda: *Chão de Teatro* assinalado para cavalaria, questão que se levanta em ter sido ocupado e utilizado anteriormente para cavalaria, ou estar assente sobre a estrutura de uma antiga cavalaria do Palácio. A. GALLASH HALL, *A Cenografia...*, cit., pp. 82 e 83.

¹⁴ Refiro em particular os trabalhos de investigação de Giuseppina Raggi, Luís Soares Carneiro e Pedro Januário especificamente na atribuição deste desenho ao Teatro de Salvaterra.

¹⁵ A. GALLASH HALL, *A Cenografia...*, cit., pp. 286-291.

¹⁶ Destaco aqui o trabalho exaustivo sobre este espaço de Pedro Januário e a investigação de levantamento de dados no terreno de Aline Gallasch: veja-se muito recentemente o artigo de A. GALLASH HALL, “A Ópera do Tejo e a sua ligação ao Paço Real: possíveis vestígios arquitectónicos”, in Miguel Figueira FARIA (Coord.), *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio*, Lisboa, UAL, Universidade Autónoma, INCM, 2012, pp. 93-111.

actual onde se encontra o edifício do Arsenal da Marinha, provavelmente abrangendo toda a distância entre o Beco da Fundação (o limite ocidental do teatro) e o Arco da Ribeira (junto ao Terreiro do Paço).

Não conseguimos ainda nenhuma descrição pormenorizada desta obra, existindo referências que a descrevem como um espaço magnífico, tratando-se de um dos melhores teatros da Europa, questão difícil de se aceitar ou de se contrariar por falta de elementos concretos. Apesar de algumas contradições, seria certamente a sala de espectáculos mais importante de Lisboa, com técnicas cenográficas actualizadas na época, e com ricos pormenores decorativos.

Para uma leitura muito abreviada do seu espaço arquitectónico, a base de trabalho de que dispomos, discutível mas muito possível, são apenas três conhecidos elementos iconográficos: a gravura da autoria de Le Bas (fig. 1), a planta e corte longitudinal, assim como a folha descritiva atribuída a estas duas peças desenhadas, materiais que igualmente suscitam dúvidas¹⁷.

Assente numa raiz italianizante, o interior deste edifício teria uma sala provavelmente em forma octogonal unida ao palco profundo pelo arco da boca de cena e com quatro ordens de camarotes distribuídos por ordem de importância. A plateia supõe-se com uma capacidade para trezentas pessoas: era menor do que o palco.

Os camarotes e os vários anexos de serviços distribuíam-se pelos dois lados do palco. As legendas indicam-nos áreas destinadas a funções muito precisas, tais como: espaços que deviam servir entradas e acessos, a iluminação, vestiários, realização e montagem de cenários (desenho e pintura), poços, e uma referência particular ao camarote real. São visíveis e referenciadas arcarias que sustentariam a sala.

Estamos certamente perante a adaptação de um tipo de programa funcional (no fundo trata-se de um espaço de circulação de pessoas, rígido e controlado assente no modelo clássico da “tipologia de família” – com formação na escola italiana de Bolonha –, sendo sempre possível que esse mesmo modelo apresentasse variações decorrentes da adaptação às condições topográficas e outros condicionalismos locais. Giovanni Carlo Bibiena aplicaria, como era inevitável, os esquemas tipicamente italianos então em uso por toda a Europa, oferecendo à cidade teatro de Corte de aparato régio.

No sítio da Ajuda construiu Giovanni Carlo Bibiena o seu último teatro. Todas as referências encontradas para este local, até à pouco tempo,

¹⁷ Com a ajuda das novas tecnologias da computação gráfica e dos mundos virtuais procuramos uma possível reconstrução conjectural, um modelo interpretativo e representativo do que pode ter sido este teatro; sabendo que a realidade virtual é hoje uma área emergente no estudo da pesquisa histórica de investigação em história de arte. Maria Alexandra Trindade GAGO DA CÂMARA, “Reconstruir a Ópera do Tejo”, in *Revista Pedra & Cal*, n. 33, Janeiro-Março 2007, pp. 15-16, informação disponível em: <http://operadotejo.org/category/reconstrucao-virtual/> [consultado em 3 de abril, 2013].

constituíam um conjunto de peças soltas que recentes investigações e levantamentos no terreno têm tentado apurar e reconstituir¹⁸. Concomitantemente na zona superior da Ajuda, inicia-se a construção de um palácio de madeira, que ficará conhecido como a Real Barraca, autoria também de Giovanni Carlo Bibiena, designação que ficou na memória coletiva.

É hoje possível visitar em corpo anexo do actual Palácio da Ajuda, a designada Sala dos Serenis¹⁹, correspondendo a uma antiga Sala de Música, provavelmente uma readaptação posterior feita por Petronio Mazzoni, em colaboração estreita com Giacomo Azzolini, ambos arquitectos pertencentes à equipa de Bibiena, (trabalham sob sua orientação) um testemunho *in situ* deste cenógrafo que prolongou e continuou a obra de Giovanni Carlo Bibiena ao longo da segunda metade do século XVIII nos teatros régios portugueses.

4 - Desenhos e gravuras: o *corpus* cenográfico de Giovanni Carlo Bibiena

Revisitando deste modo a produção artística de Giovanni Carlo Bibiena e ligando-a à história dos espaços teatrais na Lisboa de Setecentos apercebemo-nos que as representações dramáticas não estavam necessariamente reservadas ao perímetro de uma sala, nem ligadas à existência de um edifício construído para esse fim²⁰.

Debrucemos por último na questão do discurso cénico e na teatralidade do barroco²¹, ou seja mais especificamente na análise da vertente plástica de Giovanni Carlo Bibiena no contexto da cenografia barroca em Portugal.

Sempre ligado à ideia de espectacularidade, tão específica deste tempo circunstancial do barroco, o espetáculo teatral utilizou desde sempre recursos plásticos – designados por aparatos móveis nas mais diversas ocasiões, desde entradas régias, casamentos, exéquias, procissões, onde esta arte do provisório se aplicava à brevidade do momento em questão.

Poucos séculos, como o XVIII nos oferecem tantos elementos relativos ao espetáculo. Apelou-se incessantemente à capacidade visual. Através da difusão e circulação de libretos (com respectivos apontamentos e descrições de cenários) imaginamos a realização das obras dramáticas, adivinhando a plasticidade das cenas, vulgarmente designada por *Aparato de Teatro e sua Fábrica*, expressão que o libretista utilizava no sentido do aparelho grandioso das cenas, nos elementos constituintes dos cenários:

¹⁸ Trabalhos já citados de Giuseppina Raggi, Pedro Januário, Luís Soares Carneiro.

¹⁹ O tecto da sala ovalada segue muito de perto uma tipologia e modelo bibienescos.

²⁰ Apercebemo-nos que o teatro como edifício cruza continuamente com várias histórias – História literária (texto dramático/literatural teatral), a própria história urbana, a história social; o teatro como espaço de sociabilidade; e aquela que também faz parte da nossa leitura, a história do espaço cénico, da cenografia, englobando toda uma arquitectura de palco.

²¹ M. A. T. GAGO DA CÂMARA, *A teatralidade do Barroco...*, cit., pp. 147-164.

personagens, encenação, apontamentos que completam a descrição do discurso cénico.

Constatamos uma aproximação entre texto (descrição contida no libreto) e a imagem (desenho ou gravura criada para cenário). Servimo-nos de um exemplo feliz nesta relação texto-imagem: o libreto impresso para a ópera de Pietro Metastásio, *Alessandro nell'Indie*, representada no Teatro da Ópera do Tejo, na Primavera de 1755²² e a correspondência de cenários realizados por Giovanni Carlo Bibiena para esta obra, impressos numa série de oito gravuras a água-forte avulsas gravados por Berardi, Bouteaux e Dourneau pertencentes à Biblioteca Nacional de Portugal.

Estamos perante propostas visuais que nos transmitem a grandiosidade cenográfica desta obra. Temática quase lendária é adotada por Metastásio²³, desenvolvendo um esquema-tipo e uma estrutura estandardizada de ópera séria: três actos concebidos por modificações de cena sempre dentro do contexto do argumento da obra, divididos em quinze cenas os dois primeiros, e dez o terceiro, entremeados com dois bailes, que preenchiam o tempo vago de mudança de cenário através de maquinismos complicados.

Sabemos pela descrição do libreto que a montagem de um espectáculo deste tipo envolvia um número elevado de pessoas: 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. A sua posição na hierarquia social dentro dos teatros régios ainda não está totalmente esclarecida, é possível que estivesse repartida pelas suas diferentes áreas de trabalho.

Papel importante e destacado era dado aos diretores dos teatros régios que foram dois, que acumulavam outros cargos importantes relacionados com o funcionamento da Casa Real, nomeadamente o importante lugar de “Guarda-Jóias de Sua Magestade”. Esses diretores foram Pedro José da Silva Botelho (?-1773) e o segundo e último, João António Pinto da Silva (?-1823)²⁴.

As principais cenas da ópera *Alessandro nell'Indie* desenvolvem-se em recriações de ambientes exteriores e interiores, oscilando entre imagens mais estáticas tipo vedutismo, visões simétricas e frontais com imagens mais movimentadas em vistas assimétricas.

²² *Alessandro nell'Indie* [Libreto]: dramma per musica da rappresentarsi nel gran teatro nuovamente eretto alla Real Corte di Lisbona, nella Primavera dell'anno MDCCCLV [...] / La poesia del dramma è del Celebre Sig.r Ab.e Pietro Metastasio, Romano; La musica è del Sig.r David Perez, Napolitano Lisbona: Nella Regia Stamperia Sylviana, e dell'Accademia Reale, 1755.

²³ É oportuno recordar que foi uma das primeiras obras de Metastásio que se representaram e imprimiram em Portugal, data de 1736, a 1ª edição bilingue italiano/português. Foi sem dúvida o autor mais encenado e representado avaliando pelo numero considerável de traduções e adaptações do original italiano. Daniela DI PASQUALE, *Metastasio al gusto portoghese: traduzione e adattamenti del melodrama Metastasio nel Portigallo da Settecento*, Roma, Aracne, 2007.

²⁴ A. GALLASH HALL, *A Cenografia...*, cit., pp. 261.

Analisando as didascálias cénicas e os títulos genéricos das cenas presentes na série de gravuras identificamos os principais cenários distribuídos em atos e cenas bem demarcadas.

A riqueza dos interiores e a decoração apresentada em busca de uma espectacularidade vista e vivida nos tempos de um barroco absolutista são notórias presente em muitos indicadores como cornucópias, volutas trabalhadas, recortes volteados ou a repetição perspéctica dos cenários, não só jogando com a perspectiva mas também com a aplicação da noção de profundidade na repetição dos diversos bastidores, profusamente decorados.

As cenas sucedem-se entre a chegada de um aparatoso exército montado com tendas, à recriação de paisagens ecléticas e revivalistas, envolvidos por uma arquitectura ilusionística.

Como em quase todas as óperas o final apoteótico estava materializado numa máquina teatral, pois torna-se interessante seguir este encadeamento plástico e visual, que conduz o espectador à mutação final na qual se previa a prodigiosa transformação dos heróis da ópera em divindades, ilustrado na última gravura deste libreto (Fig. 2).

Na cena de apoteose final, recorria-se a uma maquinaria específica: maquinismos de voo, as conhecidas glórias, envolvidas por nuvens que desciam à terra carregando toda a assembleia de divindades.

Auroras em carros alegóricos, crepúsculos, nuvens e palácios do sol são elementos de imaginação que produzem efeitos luminosos e acústicos excelentes auxiliares do espetáculo lírico. A presença de fontes de luz, reais ou ilusionísticas reforça a ideia de tridimensionalidade, tornando quase real o espaço criado.

A preocupação máxima das cenas finais era de particular tensão, o culminar de todo o processo operístico, um desfecho feliz no coro final de cantores.

A escolha de Giovanni Carlo Bibiena para arquitecto e cenógrafo destas óperas ligar-se-ia às suas propostas de reconstituição de um ambiente de tipo clássico (imagens mais severas e rígidas), (Fig. 3) concomitantemente capaz de apresentar graças tardo-barrocas tão à moda europeia da época.

O discurso cénico de Giovanni Carlo Bibiena situa-se entre um gosto rococó e uma visão classicista consoante os ambientes e a temática de composição dramática, compreendendo um largo arco temporal. Os cenários apresentados demonstram a capacidade imaginativa e a facilidade com que Sicinio Bibiena dominava os vários estilos artísticos.

Muito ligado à técnica do vedutismo, o espaço proposto por Giovanni Carlo Bibiena é a imagem que se fabrica com a ajuda de certas técnicas. O seu profundo conhecimento das leis da perspetiva e a utilização da cena “per angulo” ou “multifocal” – técnica desenvolvida por esta família em Bolonha – permitiam que o espectador experimentasse uma visão mais próxima da realidade.

A cenografia barroca escolhe motivos arquitectónicos singulares como sugestões persistentes; tais como: o obelisco, peça insólita que a cenografia barroca escolheu como acento vertical; a escadaria elemento arquitectónico de grande mobilidade resultando como criação mais elaborada e espectacular; a coluna salomónica ou torcida de grande valor simbólico, o arco triunfal conotado com o discurso celebrativo e por fim a balaustrada, sempre com grande empatia visual (Fig. 4).

É esta a grande produção de um espaço teatral de ilusão barroca, assumindo-se como a capacidade e vontade de colocar em cena o mundo num sentido de totalidade e numa ambiência de aparato.

Em síntese é hoje possível conhecer um pouco melhor a obra de Giovanni Carlo Bibiena como arquitecto teatral e como cenógrafo, procurando estabelecer pontos de ligação entre os aspetos arquitectónicos e decorativos dos edifícios que projetou e construiu e a identificação de alguns desenhos de cenografia.



Fig. 1 – 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.

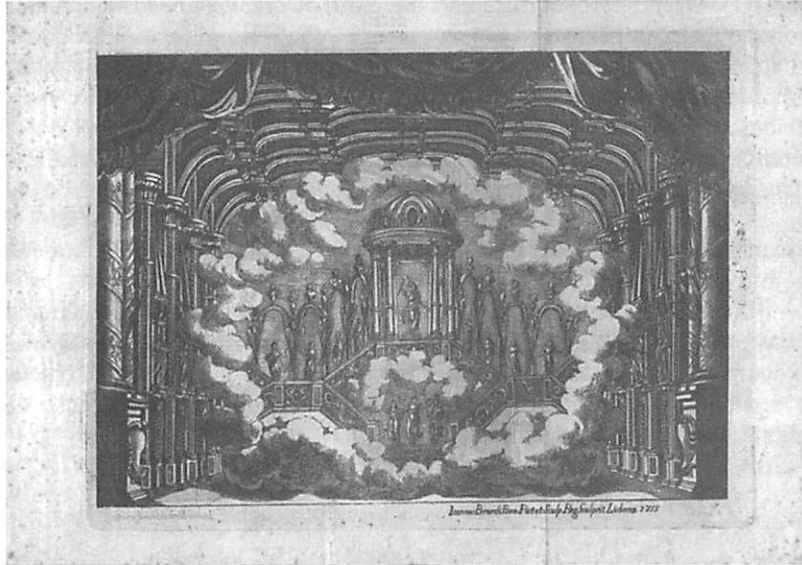


Fig. 2 - Gravura representando a última cena do III Acto da ópera *Alessandro nell'Indie*, 1755. Técnica de aguaforte, tinta negra sobre fundo branco, 225 x 167 mm. Foto BNP.

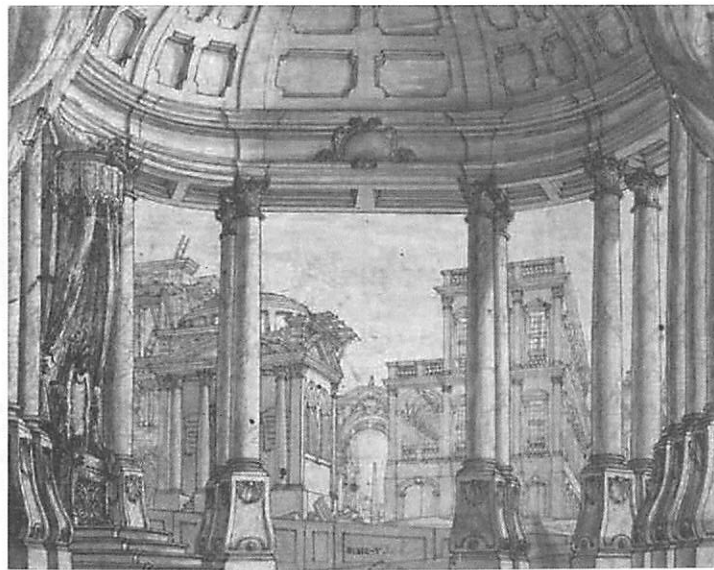


Fig. 3 - *Il Demofoonte*, II Acto, Cena VIII, com legenda p. 34 (34 palmos). Papel branco, 375 x 481 mm, técnica a tinta-da-china e bistre. Sem informação sobre marca d'água. A autoria foi atribuída a Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena por Ayres de Carvalho. Foto BNP.

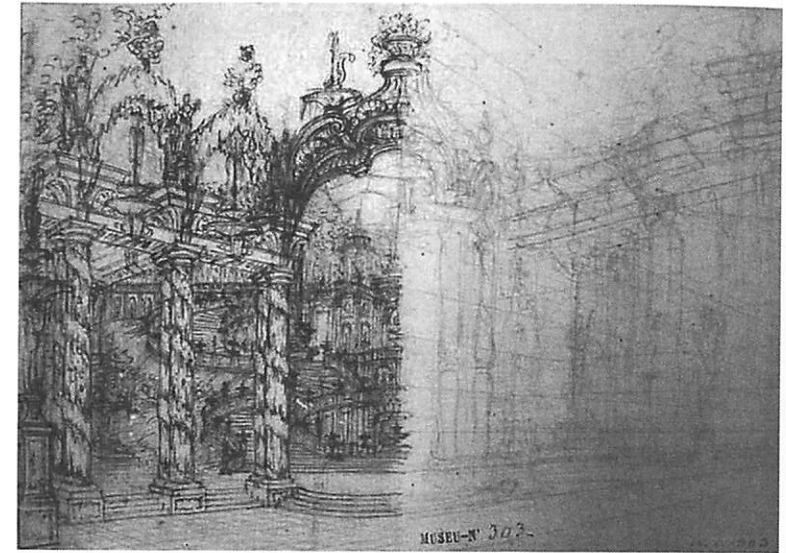


Fig. 4 - Estudo para cenário de *La Clemenza di Tito*, Oitava cena do I Acto. Desenho a lápis, tinta-da-china, bistre, 152 x 217 mm. Autoria: Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena (?). Foto MNA.