

Arquitectura dos Teatros Setecentistas Portugueses.

Dois Documentos

Luis Soares Carneiro
Universidade do Porto

1. Preâmbulo

Quando do casamento de D. João V com D. Mariana de Austria, em 1708, não existiam teatros em Lisboa. Um truculento cronista da época, Joseph Soares da Silva (1672-1739), na sua *Gazeta em Forma de Carta*, descrevia: – “...*Em honra dos régios noivos esmeraram-se os Jesuitas de Santo Antão em oferecer uma novidade, uma «tragicomedia», primeiro assistindo Mag.des e Altezas e depois, ou seja, no segundo dia, os tres estados de Ecclesiastico, Nobreza, e povo, e no tercr.o Sr.as, e não Sr.as e o mais q na verdade se achar... e se representou sufficientem.te com bastantes bastidores, e p.a o q cá se sabe, e se pode, húa opera (...) como as mais ordinárias de França e Italia. Foy o argum.to festejarem os desposorios de suas Mag. des, e assim o foy p.a a sua fabrica discorrer, e expor aos olhos a vida do Emp.or Leopoldo, de cuja architectura se imprimio som.te hu sumario*”¹. O que nos importa é que esta realização “*reprezentouse na Igr.a (lugar p.la sua decencia, indecente p.a semelhante teatro) impedida a cpp.a mayor desta, cõ a sua estructura, e m.tos tempos inbibida a Igr.a, por cauza, p.a os seus ministerios, sem missas, nem off.os divinos, em q.to durarão os dias da sua representação*”². Obviamente, se esta ausência de um lugar apto e condigno para a realização de um espectáculo de ópera, possuísse uma alternativa que não impedisse o culto na igreja de S. Antão-o-Novo³, ela teria, muito provavelmente, sido aproveitada.

¹ SILVA, Joseph Soares, *Gazeta em forma de carta/anos de 1701-1716*, BN-Ms. 512, apud CARVALHO, Ayres de, *Catálogo de Desenhos da BNL*, Introdução, p. XXII.

² SILVA, Joseph Soares, *Gazeta em forma de carta/anos de 1701-1716*, BN-Ms. 512, apud CARVALHO, Ayres de, *Catálogo de Desenhos da BNL*, Introdução, p. XXII.

³ Sobre a Igreja do Colégio de S. Antão-o-Novo vd: SANTANA, Francisco, SUCENA, Eduardo, *Dicionário de História de Lisboa*, Mem Martins, Carlos Quintas & Associados, 1994, p. 857-9; e também: CASTILHO, Júlio de, *Lisboa Antiga, Bairros Orientais*, IV, p.212.

Mas decorreria muito tempo até isso acontecer. O próprio conhecimento do que era um teatro não era então, de modo algum, um dado adquirido. O Abade da Costa, viajando por Itália e Áustria em meados do séc. XVIII, forneceu um testemunho concreto sobre este desconhecimento. Referindo-se aos teatros de Itália, tenta descrevê-los aos seus patrícios do Porto dizendo: “*O teatro por fora, ou a casa em que está a gente, que vê, é grandissima e altíssima à proporção do teatro de dentro; é oval e tem seis andares de camarotes. Para V. M. entender um pouco mais ou menos o feitio de ambos os teatros, suponha que é como a Igreja de S. Ildefonso, ou como a dos Clérigos. Representa-se na capela-mor; e a gente está no chão, a que chamam plateia, ou nos camarotes*”⁴. Significa isto que, em meados do século XVIII, o conceito de teatro-edifício era ainda alheio aos hábitos correntes dos portugueses, sendo o Abade obrigado a recorrer ao exemplo das igrejas para dar uma ideia do que seria o interior de um teatro. E, no entanto, pela mesma fonte, fica claro que muitos outros aspectos dos espectáculos de ópera, como a música, o canto, ou o vestuário, se praticavam já entre nós: “*os vestidos dos homens são pelo estilo dos que V.M. aí viu em S. Domingos, na ópera portuguesa que fez frei António...*”⁵. Mesmo quanto à cenografia perspectiva o conhecimento era bem mais antigo, pois já nos eventos teatrais da primeira metade do século, tanto de promoção Real, como eclesiástica⁶ ou mesmo particular, se tinha recorrido a estes processos, demonstrando tanto o domínio da tecnologia da perspectiva – que existia entre nós como conhecimento corrente desde o séc. XVI –, como a sua aplicação prática para efeitos cénicos.

Foram escassos os locais onde se realizaram espectáculos cénicos em Portugal, na primeira metade do século XVIII. Quando ardeu o Pátio das Arcas, em 1697, este era ainda um pátio de comédias na tradição dos *Corrales de Comédias* difundidos por toda a Península desde o *Siglo d’Oro* e promovidos e apoiados em Portugal pelos reinados filipinos⁷. Assim o indica a sua localização no centro de um quarteirão, a sua disposição geral, a

⁴ Transcrito por: GRAÇA, Fernando Lopes, Cartas do Abade António da Costa, *Cadernos da Seara Nova*, Lisboa, 1946, p.65.

⁵ Transcrito por: GRAÇA, Fernando Lopes, Cartas do Abade António da Costa, *Cadernos da Seara Nova*, Lisboa, 1946, p.64.

⁶ Vd.: FRÊCHES, Claude Henri, *Le Théâtre Neo-Latin au Portugal: 1550-1745*, Paris, A.G. Nizet, 1964; FARIA, Jorge de, O Teatro escolar dos séc.s XVI, XVII, XVIII, in *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, Lisboa 1948.

⁷ Sobre o Pátio das Arcas vd.: ELEUTÉRIO, Vitor, “Pátios das Comédias” in *Dicionário de História de Lisboa*, Mem Martins, Carlos Quintas & Associados, 1994, p.697; PENA, Mercedes, DONOSO Piedad, El Pateo das Arcas de Lisboa a finales del Siglo XVII, comparación con el corral Castellano, in *Actas Dialogos Hispanicos de Amsterdam*, 8/ III, Vol. III, s/d, s/l, p.813-42; CÂMARA, Alexandra Gago da, *Lisboa: Espaços Teatrais Setecentistas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1996.

existência de camarotes sobre o tablado, o facto de os espectadores rodearem a área de representação, a reduzida hierarquia dos pontos de vista e das acessibilidades. Mas a reconstrução do pátio ou uma sua posterior alteração, algures depois de 1700, teve já um carácter diferente. Aparentemente não se verificaram quaisquer modificações na dimensão do terreno e na sua forma, que coincide com as descrições mais antigas. Mas apareceram alterações substanciais na sua organização: o pátio passou a ter quatro andares de camarotes; o palco deverá ter recuado e desapareceram as referências às galerias e compartimentos sobre o tablado. E, sobretudo, a forma do fundo da sala, com os camarotes e galerias passou a ser curva “...em forma de uma meia laranja”⁸.

Tal significa que sendo ainda um Pátio de Comédias, e mantendo muitas das características que marcaram aquele tipo de espaços, apareciam já os indícios da influência dos teatros à italiana: – a forma curva do fundo da sala, eliminando os cantos e imitando a curva acústica dos teatros que então se faziam em Itália; assim como aparecia a separação radical entre zona de palco e zona de sala, agora frente a frente e não mais envolvendo o espaço da representação; a libertação e acréscimo do palco abrindo para as novas possibilidades de encenação e, principalmente, sintetizando tudo isto, a existência clara e definida do arco do proscénio. Mas a situação não deixava de ser pobre. Algures nos anos 20 do séc. XVIII, na *Description de la Ville de Lisbonne*, escrita por um viajante anónimo, dizia-se: “Lisboa não tem passeio algum, nem divertimento de nenhuma casta a não ser um mau teatro espanhol. Os fidalgos, não obstante, frequentam este teatro”⁹. – Pouco mudaria até à destruição deste Pátio pelo terramoto, em 1755.

Há notícias de outros espaços na primeira metade de setecentos. Referiremos três deles: a Academia da Trindade, o Pátio do Conde de Soure e o Teatro Novo da Rua dos Condes. Em 1735 abriu em Lisboa o primeiro local destinado especificamente a espectáculos de ópera: a Academia da Trindade. Não era na verdade um teatro mas simplesmente a adaptação de uma sala do “...velho casarão quincentista de Álvaro Gonçalves de Moura, depois dos Monteiro Pains, Condes de Alva...”¹⁰ e era certamente um espaço

⁸ NOGUEIRA, José Maria Antunes, *Memórias do Teatro Português, Esparsos, Arqueologia, Etnografia, Bibliografia e História*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934, p.45.

⁹ *Description de la Ville de Lisbonne où l'on traite de la Cour, de Portugal, de la linge portugaise, et des Moeurs des Habitants; du Gouvernement, des Revenus du Roi, et de ses Forces par Mer et par Terre; des Colonies Portugaises, et du Commerce de cette Capitale*, Amsterdam, Pierre Humbert, 1730, p.33, Apud, CASTELO BRANCO, Camilo, Lisboa, in *Noites de Insónia*, nº3, Março de 1874, Livraria Internacional, Porto, 1874, p.28; Vd. também: MONFORT, Jaqueline, *Quelques Notes sur L'Histoire du Théâtre Portugais (1729-1750)*, in *Arquivos do Centro Cultural Português em Paris*, Vol. IV, Paris, FCG, 1972, p.568 e n.5.

¹⁰ SEQUEIRA, Gustavo Matos, *O Carmo e a Trindade*, Lisboa, Publicações Culturais da CML, 1939, 2ª Vol., p.32.

pequeno e improvisado, sendo novidade o ter sido a primeira vez que se fizeram espectáculos públicos de ópera em Portugal. A promoção foi de Alessandro Paghetti, empresário de Bolonha que tinha, em 1735, realizado um contrato com o Hospital de Todos os Santos¹¹, em que lhe era permitida a exploração de espectáculos públicos de ópera pelo prazo de dez anos¹². Porém, a reduzida dimensão da sala e dificuldades quanto às autorizações Reais levariam à falência da companhia e ao abandono e desaparecimento deste espaço.

Outro local activo nessa época foi o Pátio dos Condes, também designado como *Caza dos Bonecos*, onde foi possível a existência de actividades teatrais e operáticas¹³. O editor da obra de António José da Silva, Francisco Luis Ameno, tipógrafo, livreiro e amigo do autor, na “*Advertencia do Colector*” que precede a publicação dos dois volumes do *Teatro Cómico Português* contendo as obras do *Judeu*, refere quão grande foi o aplauso e aceitação com que foram ouvidas as óperas que no “*Teatro Publico do Bairro Alto de Lisboa se representaram desde o ano de 1733, até o de 1738...*”¹⁴. Mário Moreau sintetizou bem a pouca informação disponível sobre este espaço: “*pouco se conhece de concreto a respeito deste teatro. Sabe-se que existiu no Bairro Alto e, segundo parece, no Palácio do Conde de Soure (J. Castilho). Matos Sequeira pensa que, mais provavelmente, existia também na travessa do Conde de Soure, mas em local diferente do Palácio. Parece ter começado a funcionar em 1733 e foi explorado sucessivamente por vários empresários de «Teatro de Bonecos». Nele se representaram muitas peças de Nicolau Luis e de António José da Silva, O Judeu, conhecendo-se, entre as deste último A Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança (Outubro 1733); Esopaida (Abril de 1734); Os encantos de Medeia (Maio 1735); Anfitrião (Maio de 1736); As guerras de Alecrim e Manjerona (Carnaval de 1737); As Variedades de Proteu (Maio de 1737); O precipício de Phaetonte (Janeiro de 1838). Depois que o infeliz Judeu morreu queimado pela Inquisição (19 Outubro de 1739), ainda se representaram algumas peças como [...] A ninfa Siringa (1741), Adriano na Síria, Semíramis (1741) e Aquiles em Ciro, estas três ultimas da autoria de Metastásio. O terramoto*

¹¹ O Hospital de Todos-os-Santos era então, na tradição Filipina, o beneficiário da exclusividade de direitos sobre as representações teatrais.

¹² SEQUEIRA, Gustavo Matos, *O Carmo e a Trindade*, Lisboa, Publicações Culturais da CML, 1939, 2^o Vol., p.43.

¹³ Vd. GUIMARÃES, José Ribeiro, Teatro do Bairro Alto - Pateo do Conde de Soure, [série de artigos nº8, p.541-545; 201-I-49 nº10, p.663-670/nº11, p.744-754.] *Boletim da Real Associação dos Architectos Cívicos e Archeologos Portugueses*, 4^a série, Tomo XI, nº8, Lisboa, Typ. da Casa da Moeda e Papel Selado.

¹⁴ *Teatro Cómico Português*, “*Advertência do Colector*”, apud BARATA, José Oliveira, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991, p.228.

*causou grandes estragos ao teatro, que cessou então a sua actividade, se a não havia cessado antes*¹⁵.

O terceiro local sobre o qual existem notícias de representações foi o Teatro Novo da Rua dos Condes, erigido em 1738, e que constituiu o primeiro de uma linhagem de espaços de espectáculos que durante quase duzentos e cinquenta anos ocupou um mesmo terreno situado na Rua dos Condes (da Ericeira), perpendicular à Rua das Portas de Santo-Antão e, muito mais tarde, ligando no extremo poente ao passeio Público, depois substituído pela actual Avenida da Liberdade. Se sobre a sua forma pouco se sabe, já sobre a sua existência e funcionamento há alguma informação. O *Diário de Janeiro* de 4 de Fevereiro de 1738 relata que: “*Alguns homens de negócios pedem ao Conde da Ericeira parte de hum picadeiro e do canto da rua para um Theatro de Opera com 270 palmos de comprido por 110 de largo...*”¹⁶. Meses depois, em 15 de Julho, o mesmo jornal escrevia que “*esta ajustada a opera na horta do conde da Ericeira*”¹⁷. E cinco dias depois confirmava que “*Ja se trabalha no theatro de opera...*”¹⁸. Em Dezembro de 1738 o teatro estava já em pleno funcionamento pois que “*...o concursso da nova opera he grande pello bem que tem parecido, e há dias de mais de 300.000 réis*”¹⁹.

Porém, logo em 1742, com a doença de D. João V, por ordem Real, todos os divertimentos públicos, incluindo os teatros, cessariam. E assim se manteriam até que passou o ano protocolar sobre o desaparecimento do monarca.

¹⁵ MOREAU, Mário, *Cantores de Opera Portugueses*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1981, Vol.1, p.180-3.

¹⁶ *Diário de Janeiro* de 4.2.1738, Biblioteca Pública de Évora, Cod. CIV/1-8d, Fol. 10 Rº, apud MONFORT, Jaqueline, *Quelques Notes sur L'Histoire du Théâtre Portugais (1729-1750)*, in *Arquivos do Centro Cultural Português em Paris*, Vol. IV, Paris, FCG, 1972, p.589

¹⁷ *Diário de Janeiro* de 15.7.1738, Biblioteca Pública de Évora, Cod. CIV/1-8d, Fol. 54 Rº, apud MONFORT, Jaqueline, *Quelques Notes sur L'Histoire du Théâtre Portugais (1729-1750)*, in *Arquivos do Centro Cultural Português em Paris*, Vol. IV, Paris, FCG, 1972, p.590.

¹⁸ *Diário de Janeiro* de 29.7.1738, Biblioteca Pública de Évora, Cod. CIV/1-8d, Fol. 57 Vº, apud MONFORT, Jaqueline, *Quelques Notes sur L'Histoire du Théâtre Portugais (1729-1750)*, in *Arquivos do Centro Cultural Português em Paris*, Vol. IV, Paris, FCG, 1972, p.590.

¹⁹ *Diário de Janeiro* de 2.12.1738, Biblioteca Pública de Évora, Cod. CIV/1-8d, Fol. 85 Rº, apud MONFORT, Jaqueline, *Quelques Notes sur L'Histoire du Théâtre Portugais (1729-1750)*, in *Arquivos do Centro Cultural Português em Paris*, Vol. IV, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, p.591.

2. Os Primeiros Arquitectos-Cenógrafos Régios

Ao contrário de D. João V, pouco entusiasta da ópera e absolutamente devotado à música eclesiástica, o Rei D. José I rapidamente empreenderia acções conducentes à construção de espaços onde as representações pudessem condignamente realizar-se.

Há notícia de uma primeira tentativa de realização de um teatro de cujo projecto teria sido encarregado João Frederico Ludovice (1673-1752), o velho arquitecto de Mafra, tão ligado às obras Joaninas. Contudo, fosse por desconfiança das capacidades deste, fosse por qualquer outra razão, o projecto foi enviado para Itália para “apreciação”. É natural que fosse um projecto antiquado, pouco informado, sumário. Mas, fosse isso ou fosse simples estratégia para impôr um outro arquitecto, o facto é que, intermediado pelo consul de Portugal em Génova, o activo e verdadeiro embaixador para as artes do espectáculo e suas necessidades de aquisição de adereços, materiais e artistas que foi Nicolau Piaggio (como depois o seu filho e o seu neto), foi possível contratar o arquitecto e cenógrafo Giovanni Carlo Bibiena.

É bem conhecida a família Bibiena que, durante duzentos anos, difundiu por toda a Europa modelos de teatros e de cenografias²⁰. Mas é conveniente aqui referir alguns elementos sobre ela para melhor situar o seu elemento que veio para Portugal.

Na origem desta família esteve Giovanni Maria Galli (1619-1665), natural de Bibiena, na Toscana, cujo nome assumiu como apelido para estabelecer a diferença com o bolonhês Giovanni Galli, igualmente pintor. Do casamento com Ursula Passenti nasceram, entre outros, Ferdinando (1657-1743) e Francesco (1659-1739), os dois insígnis cenógrafos e arquitectos teatrais. Ferdinando foi o renomado autor do tratado *L'Architettura Civile preparata su la Geometria, e ridotte alle Prospettive*, e activo professor e cenógrafo, sobretudo em Itália, mas também no estrangeiro, como quando esteve ao serviço de Carlos III, em Madrid, entre 1709 e 1711. Já Francesco passou a maior parte da sua vida percorrendo a Europa e deixando um rasto de teatros e cenografias: pelos territórios que mais tarde seriam a Itália, Rússia, Alemanha, França, Austria...

De Ferdinando descendem Giuseppe (1695-1757) e Antonio (1697-1774) que atingiram, se não ultrapassaram, a envergadura do pai. Alessandro (1686-1760) e Giovanni Maria “Il Giovane” (1763-1777) – para se distinguir do avô! –, teriam igualmente actividade notória. Com Carlo Bernardo (1721-1787) e Ferdinando Antonio (1727-1788), filhos de Giuseppe, a estirpe prosseguiria, e apenas com Filippo (1765-1842), neto de Giuseppe, seria

²⁰ Sobre a Família Bibiena vd: LENZI, Deanna e BENTINI, Jadranka, *I Bibiena, una famiglia europea*, Vicenza, Marsilio, 2000.

encerrada. Pelo outro lado, e de modo diverso, de entre os vários filhos de Francesco apenas Giovanni Carlo (1717-1760) seguiu a tradição familiar.

Foi precisamente Giovanni Carlo Siccino Galli Bibiena quem, aureolado do renome familiar e carregado de desenhos do tio e do pai²¹, veio para Portugal em 1752. Segundo Corrado Ricci, Giovanni Carlo “...*qualque poco dispinse e architettó in Bologna*” e que depois “...*ricatasi a Lisbonna e la rimasto e morto fu quasi dimenticato degli scrittori bolognesi*”²². É verdade que as referências à obra de Giovanni Carlo na extensa bibliografia sobre a família são relativamente escassas e o seu trabalho em Portugal desvalorizado. Porém, estudos mais recentes, como o já referido *I Bibiena, Una Famiglia Europea*, desenvolvem um pouco mais as notícias sobre Giovanni Carlo. E daí se conclui que o seu percurso foi mais significativo do que Ricci deu a entender.

Giovanni Carlo nasceu em Bolonha em 1717, filho de Francesco e Anne Mitté, da Lorena, que se tinham conhecido quando este estava em Nancy para a construção do teatro local. Estudou na Academia Clementina, em Bologna, onde o pai e o tio tinham sido docentes. Venceu o prêmio Marsilio da Academia em 1736 e 1739 e ali obteve a agregação – isto é, o seu “diploma” – em 1742. Foi nomeado Professor em 1745, 46, 49, 50, 51 (tratava-se de um processo de nomeações anuais!), sucedendo ao pai e ao tio. Foi admitido como membro da Academia Florentina de Desenho em 1745. Realizou cenografias para os teatros Malvezzi, de Bolonha, Filarmonico, de Verona, Teatro Grande, de Brescia, Teatro de Cremona, em Cremona, em óperas como o “L’Artaserse”, de Chiarini, “Il Vologeso” de Galluppi, “Ezio” de Metastasio, ou “Alessandro nelle Indie”, de Hasse... Realizou a decoração dos sepulcros das Igrejas de S. Maria del Baraccano (1745) e de San Tommaso di Strada Maggiore (1748); os frescos da fachada do Palácio Malvezzi, em San Sigismondo. E executou as perspectivas do Salão de Festas da Villa Lecchi em Montirone (1746), além de múltiplos desenhos para gravações. Sabe-se ainda de diversas intervenções em arquitectura: a reconstrução do Palácio Banzi (1750); a bela escada helicoidal do Palácio Malvasia (1750); assim como intervenções nos palácios Bargellini e Panzacchi. Desenhos para a capela mor da Igreja de San Giuseppe de Cesena e para o interior da paroquial de Santa Maria Maggiore, de Castel San Pietro. E ainda um projecto de completamento do Duomo de Brescia (c.1746).

Consequentemente, sabendo-se que terá partido para Lisboa em fins de 1751 ou inícios de 1752 e considerando que passara apenas uma década desde

²¹ É do que resta desses desenhos que compõe a excelente colecção do MNAA. Vd. *Museu Nacional de Arte Antiga, Desenhos dos Galli Bibiena, Arquitectura e Cenografia*, Catálogo de Exposição Temporária, Lisboa, MNAA, 1987.

²² RICCI, Corrado, *I Teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, apud Pano de Ferro, *Diário da Manhã*, de 1.9.1937.

a sua formação, não parece de modo algum, ao contrário do que Corrado Ricci afirmava, que a sua actividade tenha sido escassa. Pelo contrário, tudo indica ter sido rica, intensa e diversificada.

Depois da sua vinda para Lisboa²³ realizou três teatros, inúmeras cenografias e ainda intervenções de arquitectura. Dos teatros que construiria em Portugal, o primeiro, um pequeno espaço improvisado na Sala das Embaixadas do Paço da Ribeira, seria inaugurado em 12 de Setembro de 1752. Depois, já um verdadeiro edifício, o Teatro de Salvaterra, de que falaremos adiante, seria inaugurado a 21 de Janeiro de 1753. Finalmente, a célebre Ópera do Tejo, inaugurada a 2 de Abril de 1755 e que desapareceria poucos meses depois, com o Terramoto. Alguns autores atribuem-lhe ainda o Teatro da Ajuda (de 1762) mas, embora seja de admitir a possibilidade de ter deixado o projecto, o seu desaparecimento antes desta data torna duvidosa a sua directa autoria. Acessoriamente, imediatamente a seguir ao Terramoto, foi responsável pelo projecto e construção da “Real Barraca da Ajuda” e, depois, da Igreja da Memória, em Lisboa, que seria terminada por Mateus Vicente de Oliveira. Depois do desaparecimento de Isabela Beccari, com quem casara em 1745 e que com ele viera de Itália, voltou a casar com a portuguesa Rosa Maria de Jesus, em Janeiro de 1755. Foi naturalizado português em 1 de Setembro de 1760²⁴ e morreria pouco depois, em 20 de Novembro de 1760, com apenas 43 anos de idade.

Um outro Arquitecto e Cenógrafo, agora português, teve actividade significativa após o desaparecimento de Giovanni Carlo. Trata-se de Inácio de Oliveira Bernardes²⁵, nascido em 1695, em Lisboa. Filho de um pintor de azulejos, António de Oliveira Bernardes, e irmão de Policarpo Oliveira Bernardes, também azulejista. Pertenceu desde cedo à confraria dos pintores (Irmandade de S. Lucas) pois já em 1718 se encontrava inscrito. Dado os seus méritos foi enviado por D. João V para estudar em Itália, ingressando na Academia Portuguesa de Roma em 1720, onde estudou pintura e arquitectura, regressando em 1725. Teve também intensa actividade como pintor. E enquanto arquitecto projectou edifícios como a Igreja de S. Francisco de Paula e o Palácio Devisme, em Lisboa. Teve uma intensa actividade de cenografia nos teatros régios sobretudo entre a morte de Giovanni Carlo Bibiena (em 1760) e o retorno de Giacomo Azzolini de Coimbra, onde

²³ Juntamente com ele veio um conjunto de especialistas, entre os quais Giacomo Azzolini, Petronio Mazzonni, Giovanni Bernardi e o pintor Marco. Destes, dos quais os dois primeiros radicar-se-iam em Portugal e aqui teriam influência no futuro dos teatros, da cenografia e da arquitectura.

²⁴ ANTT, Ministério do Reino, Livro 208, Fl.194v.

²⁵ Veja-se: SANTOS, Maria Teresa Sequeira Júlio da Silva, *A Igreja de S. Francisco de Paula: O encomendante, os artistas e a obra*, Tese de Mestrado, Dep. História da Arte, da FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 1997.

este estivera desde o terramoto. Permaneceu activo até avançada idade participando ainda, em 1780, com CiriloVolkmar Machado e Vieira Lusitano, na direcção da Academia do Nu, fundada pelo Intendente de Polícia Pina Manique. Morreu pouco depois, em Lisboa, em 1781.

O facto é que Giovanni Carlo Bibiena se manteve no serviço Real desde a sua chegada, em 1751/2, até à sua morte, em 1760, ininterruptamente, não obstante a perturbação que o terramoto causou. E é também um facto o ter de imediato sido substituído por Inácio de Oliveira Bernardes como responsável pelos teatros reais. Ainda que naturalmente beneficiando da notoriedade e do prestígio certamente grangeado por Giovanni Carlo, a sucessão de Inácio de Oliveira Bernardes significou o implícito reconhecimento de uma nova necessidade e mesmo a institucionalização do cargo, por reconhecer a existência de uma nova profissão especializada e paga. Mas também, e sobretudo, significou o reconhecimento da qualidade, do prestígio e da afirmação de um conjunto de saberes ligados ao Teatro e à Cenografia que ultrapassavam a soma da arquitectura e da pintura²⁶.

É verdadeira e bem conhecida a actividade de pintores e cenógrafos em Portugal no séc. XVIII. Desde os italianos Vincenzo Baccarelli, Roberto Clerici, Salvatore Colonelli, Giovanni Servandoni, aos portugueses Simão Caetano Nunes e Lourenço da Cunha... múltiplos foram os artistas que, com carácter mais ou menos regular, participaram na concepção ou na realização de cenografias. Contudo, não restam delas nem espólio conhecido nem o reconhecimento profissional autónomo como cenógrafos, mas apenas como pintores ou arquitectos. Ou seja, seria apenas com Giovanni Carlo que a profissão seria estabelecida e reconhecida e consagrada com a sucessão no cargo de Inácio de Oliveira Bernardes.

3. Documento I – O Teatro de Salvaterra

Desde que começou a ser construído, na década de quarenta do séc. XVI, o Paço de Salvaterra foi continuamente sofrendo alterações e acrescentos vários. No início da segunda metade do séc. XVIII, D. José I empreendeu um vasto projecto de remodelação, incluindo, de acordo com os seus interesses e inclinações, a realização de um teatro. Possibilitava assim à Corte o dispôr de espectáculos de ópera nas temporadas que esta ali passava, normalmente Janeiro e Fevereiro, “...representadas na nova sumptuosa casa, que para semelhante uso fez Sua Magestade expressamente edificar...”²⁷.

²⁶ BRILHANTE, Maria João, “Apontamentos sobre iconografia teatral: os esboços cenográficos de Inácio de Oliveira Bernardes”, *Letras, Sinais para David Mourão-Ferreira, Osório Mateus, Margarida Vieira Mendes*, pp. 503-9, Lisboa, Cosmos, 1999.

²⁷ *Gazeta de Lisboa*, de 31 de Janeiro de 1754.

É sabido que em 21 de Janeiro de 1754²⁸ foi inaugurado o Teatro Real de Salvaterra, construído segundo um projecto de Giovanni Carlo Bibiena, de acordo com atribuição generalizada²⁹. O terramoto não o destruiu nem lhe interrompeu a actividade, como se comprova por, escassos três meses depois do dia 1 de Novembro de 1755, ali terem sido postos em cena dois dramas e uma comédia³⁰.

Segundo descrição coeva, sabemos que: *“La salle de spectacle de Salvaterra peut tout au plus contenir 500 personnes il y a 3 ranges de loges qui sont aux premieres 3 loges de chaque cote. Le fonds est un amphitheatre avec une galerie qui prolonge de chaque cote les 1.eres Loges. Cet amphitheatre couvert d’un tapis a franges et soutenu par des arbres en mania detente est la place du Roi qui y a fauteuil au millieu à sa droite l’infant Don Pedro son frère & la reine du Brésil & les 23 autres Princesses & le long de la galerie a gauche les dames d’honneur. L’autre cote à droite de la galerie reste vide: il y a 8 secondes & 8 troisiemes loges qui sont ocupeés par des portugais et des Etrangeres auxquels on donne des billets, les ministres du Roi sont aussi au Parquet avec les fidalgos”*.

O volume do Teatro devia ser relativamente grande: *“sobressai a toda esta vila – dizia um contemporâneo – a eminencia da casa da Opera de Sua Magestade e adjunto a esta o Palacio Real”*³¹. Para um Palácio que, não sendo alto, era, no entanto, vasto, ficar *“adjunto”* significa ser, de facto, de substancial dimensão.

Recentemente, a investigadora italiana Giuseppina Raggi, cruzando informação entre a planta de um teatro *“até agora não identificada nem atribuída”* existente no *“Fundo Antigo”* do MNAA (nº Cat. 1670) e desenhos encontrados no *“Album de Desenhos”* de José da Costa e Silva – o arquitecto do Teatro de S. Carlos –, um conjunto de desenhos, documentos profissionais e pessoais, existente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, chegou à conclusão de que esse desenho representava a planta da sala do

²⁸ CORREIA, Joaquim Manuel da Silva e GUEDES, Natália Brito Correia, *O Paço Real de Salvaterra, a Corte, a Opera, a Falcoaria*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989, p.39.

²⁹ MACHADO, Cyrillo Wolkmar, *Collecção de memorias relativas às vidas dos Pintores, escultores achitectos, e grabadores Portuguezes, E dos estrangeiros que estiverão em Portugal*, Lisboa, (Ed. orig.:1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, 2ª Ed., p.151; ou VITERBO, Sousa, *Diccionario histórico e documental dos architectos, engenheiros e construtores portugueses*, Lisboa, INCM, 1988 - Reprodução em fac-símile do exemplar com data de 1899 da Biblioteca da INCM. - Vol. 1, p.75.

³⁰ BRITO, M. C., *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 206.

³¹ CERQUEIRA, Pe. Miguel, *Memórias Paroquiais, 1758*, apud, CORREIA, Joaquim Manuel da Silva e GUEDES, Natália Brito Correia, *O Paço Real de Salvaterra, a Corte, a Opera, a Falcoaria*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989, p.39.

Teatro Real de Salvaterra³². A argumentação desta investigadora assenta sobre vários aspectos e parece convincente. Além da planta do referido teatro ser de claro “*impianto bibienesco*”, dois desenhos do Album de Costa e Silva parecem ter relação estreita com este teatro. Um destes desenhos é exactamente igual à planta existente no MNAA, sendo o outro um corte transversal do mesmo teatro onde, no arco do proscénio, se encontram representadas as Armas Reais portuguesas. Consequentemente, “*la perfetta coincidenza tra la struttura della decorazione del soffito e la pianta del Museo Nazionale di Arte Antica, la sontuosità della decorazione, la destinazione regia dell’architettura, permettono di riferire questi tre disegni ad un teatro bibienesco portoghese*”³³. Mais ainda, a autora verifica também que não se trata nem da Ópera do Tejo nem do Teatro da Ajuda pelo que conclui que se tratará de Salvaterra. Uma descoberta entusiasmante.

Porém, existe um outro desenho na Colecção do MNAA, igualmente não identificado nem atribuído, e que, a nosso ver, diz igualmente respeito ao Teatro de Salvaterra. Na verdade, por razões que desconhecemos, nem mesmo Giuseppina Raggi constatou, ou não refere, que existem evidentes pontos de consonância entre a planta que – com precisão – identificou como sendo a Planta do Teatro de Salvaterra (MNAA, Des. Inv. 1670) e este outro desenho (MNAA, Des. Inv. 1696).

O desenho inventariado com o nº1696 é o corte longitudinal de um teatro. O desenho está incompleto, pois a zona da sala está apenas desenhada em linhas gerais a lápis não estando, sequer, desenhadas as partes para trás da parede limite posterior da sala. Em contrapartida, a base e a zona do palco estão desenhadas a tinta e coloridas com aguadas. Não existem quaisquer indicações suplementares, tal como não existe legenda ou escala.

No citado artigo, G. Raggi, refere, que “*diversamente dalle soluzioni adottate dai suoi maestri, l’andamento della cavea è scandito dalla successione di colonne, binate nella parte ad anfiteatro, probabilmente di ordine gigante* [sublinhado nosso]”³⁴. Ora é exactamente essa solução que apresenta o corte agora em questão. Mas vários são os pontos de coincidência: – o mais importante é, sem dúvida, o facto de a disposição das colunas de ordem gigante terem perfeita correspondência no corte e na planta, inclusivé nas

³² Cf. RAGGI, Giuseppina, G. Carlo Sicinio Galli Bibbiena, Teatro di Salvaterra a Lisbonna, Cat.82, in LENZI, Deanna e BENTINI, Jadranka, *I Bibiena, una famiglia europea*, Catalogo da Exposição de Bologna Set.2000-Jan.2001, Marsilio Editore, Venezia, 2000, p.325-6.

³³ RAGGI, Giuseppina, G. Carlo Sicinio Galli Bibbiena, Teatro di Salvaterra a Lisbonna, Cat.82, in LENZI, Deanna e BENTINI, Jadranka, *I Bibiena, una famiglia europea*, Catalogo da Exposição de Bologna Set.2000-Jan.2001, Marsilio Editore, Venezia, 2000, p.325.

³⁴ RAGGI, Giuseppina, G. Carlo Sicinio Galli Bibbiena, Teatro di Salvaterra a Lisbonna, Cat.82, in LENZI, Deanna e BENTINI, Jadranka, *I Bibiena, una famiglia europea*, Catalogo da Exposição de Bologna Set.2000-Jan.2001, Marsilio Editore, Venezia, 2000, p.326.

colunas duplas na Tribuna Real; o mesmo acontecendo com o módulo das pilastras com arcos que seguram a parede lateral do palco. Estabelecendo a proporção entre os dois desenhos, verifica-se que correspondem, exactamente, aos quatro módulos que existem na planta na parede lateral da sala. O arranque da escada que se vê no corte, em baixo, junto à parede anterior da sala corresponde à escada em «L» que existe nos cantos anteriores da planta. Adicionalmente, as cores cinza, rosa e amarelo, são idênticas em ambos os desenhos e ambos não têm indicação de legenda ou escala. Do mesmo modo, a marca de água do papel (“*C e II HONG*”) possui igualmente correspondência. A única pequena discrepância ocorre nas colunas que antecedem o proscénio que, embora mantendo as mesmas distâncias entre si, tal como ocorrem na planta, estão ligeiramente destacadas dos respectivos alinhamentos. Mas, tal como já referimos anteriormente, pode tratar-se de desenhos intermédios, de estudo, o que pode justificar a variação.

Infelizmente, se o corte não representa a parte que antecederia a sala, a planta não apresenta a zona do palco, pelo que não se podem estabelecer mais pontos de identidade. De qualquer modo, parece-nos razoável concluir que, em face do aduzido, se poderá atribuir o documento “*MNAA, Des. Inv. 1696*” a Giovanni Carlo Bibienna como um desenho destinado ao Teatro de Salvaterra. Não obstante existir um conjunto de desenhos de levantamento do Paço de Salvaterra no AHMOP³⁵ e nada aí se encontra que possa mostrar a forma do teatro. Apesar de um dos locais legendados nas plantas se denominar ainda “*Xão do Teatro*”, tratava-se já de simples reminiscência toponímica, pois que, à época do levantamento, tinha sido já transformado em cavalaria.

Fazendo-se o exercício de redução dos elementos do teatro que conhecemos, planta e corte, e 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. Porém, quanto a vãos ou quanto aos contrafortes das paredes, nada se encontra. A parede central e as mangedoiras são já, como é natural, alterações posteriores. Ainda assim, parecem ser substanciais as semelhanças entre planta e o corte para que se estabeleça a identidade dos desenhos, daí resultando que poderemos passar a considerar estes dois elementos para, incompleto embora, se ter reforçado o conhecimento existente sobre este teatro.

O carácter bibienesco deste teatro pode constatar-se comparando, por exemplo, algumas das suas características com outros exemplares da produção da família, nomeadamente de Francesco Galli Bibiena, pai

³⁵ PEREIRA, Maria Stela Afonso Gonçalves, COSTA, Mário Alberto Nunes, *Catálogo do Arquivo Histórico do Ministério da Habitação e Obras Públicas*, Lisboa, AHMOP, 1980, Cat. nº652 a nº 655.

de Giovanni Carlo. Do Teatro de Nancy (1709), reconhecem-se aspectos como as arcadas da parte lateral da caixa de cena ou a disposição dos tangões e bastidores do palco. Do mesmo modo que se pode reconhecer a identidade dos camarotes de boca de cena e do camarote principal em “forma de tenda”. Comparando com o *Grosses Hoftheatre* de Viena, na Austria, realizado também por Francesco, em 1704, pode reconhecer-se a o anfiteatro colocado por sobre o camarote real ou, virtualmente, a solução das arcadas que interligam, ao nível da ordem superior, as colunas de ordem gigante que suportam a sala e dividem os camarotes laterais. É verdade que no desenho em questão (Des.MNAA 1696), estes arcos não se encontram desenhados, pois, como referimos, o desenho está incompleto. Não obstante, o espaço vazio entre o topo das colunas e a armação da cobertura da sala existe espaço suficiente e adequado à aplicação de uma tal solução.

Por outro lado, importa reconhecer uma singularidade. A proporção entre o comprimento da sala e o comprimento do palco é extremamente grande (1:2). O mesmo, aliás, se verificava na Ópera do Tejo, podendo entender-se aí um assumir de uma intencionalidade ou especificidade do autor. Na verdade, se na disposição da sala ou nas cenografias não há indícios de particulares inovações aportadas por Giovanni Carlo, já neste particular do rácio sala/palco parecem existir indicações de assim não ser. De facto, comparando com outros teatros então existentes, incluindo os projectados pela família, esta relação aparece claramente avantajada. Se olharmos, por exemplo, para um dos teatros onde esta relação é mais próxima, como a *Galerie des Machines*, realizada no Louvre, em Paris, por Gaspard Vigaranni, em 1662, verificamos que, ali, a proporção é de apenas 1:1,57, longe, portanto, dos valores explorados por Giovanni Carlo Bibiena. Não são claros os objectivos que este arquitecto procurava atingir com este aspecto em particular, mas que a coincidência parece estabelecer uma qualquer meta ou objectivo, parece um facto.

4. Documento II – O Teatro do Palácio de Queluz

O Palácio de Queluz é ainda hoje um conjunto de peças soltas ou, como dizia o Conde Lichnowsky, uma “*aglomeração sem gosto de alas e pavilhões...*”. A partir de uma pequena construção original, datada do séc. XVI, disposta paralelamente ao rio Jamor e sobre cujos restos está a actualmente designada “cozinha velha”, foram sendo construídos, em fases sucessivas, os restantes elementos. De qualquer modo, seria o “Palácio Velho” que constituiria o núcleo central, realizado entre 1747 e 1758, pelo Infante D. Pedro – mais tarde D. Pedro III –, irmão de D. José I, e cujo arquitecto foi Mateus Vicente de Oliveira. Este núcleo foi organizado em quadrado,

em torno de um pátio, a partir do qual evoluía uma sucessão de espaços em “U”, voltados para leste, em direcção à estrada Lisboa-Sintra, sendo o último deles de forma arredondada, forrando e escondendo, no lado norte, a construção primitiva. Do lado sul, o extremo deste “U” prolongava-se por uma manga comprida que terá inicialmente funcionado como um conjunto de anexos-muro. Toda a estratégia de composição é clara: simetria centrada na porta principal, eixos visuais que a partir desta porta definem os vértices das alas, dimensionamento determinado pelo rebatimento das larguras...³⁶. Posteriormente, entre 1860 e 1786, realizar-se-ia uma terceira fase de construção, mas, ao contrário da fase anterior que expandia o palácio para leste, o crescimento seria agora realizado numa direcção diversa, já não em direcção à estrada, antes voltando para o centro da quinta os novos volumes, enquadrando jardim internos. Primeiro com uma ala em “L”, para oeste do núcleo central, a Ala Robillion (designada pelo nome do seu arquitecto, o francês Jean Baptiste Robillion), de seguida, e do lado oposto, com a Sala do Trono e a Entrada de Honra que lhe está associada. Entre 1786 e 1792 foi ainda edificado um pavilhão, com projecto de Manuel Caetano de Sousa, situado no extremo sul do corpo da Sala do Trono e que, embora originalmente destinado ao Príncipe D. João, ficaria conhecido como o Pavilhão de D. Maria I, pois que esta ali passaria os últimos anos da sua vida. A curiosa angulação que este corpo faz com os restantes sucitou durante muito tempo alguma perplexidade. Mas a descoberta, por Simmonetta Luz Afonso, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro³⁷, de um desenho relativo a um ambicioso projecto de desenvolvimento e expansão do Palácio de Queluz ajuda a compreendê-lo, pois o pavilhão era a primeira peça desse plano. Tratava-se, nada menos, que o projecto de duplicar todo o conjunto então existente, realizando construções simétricas para o lado leste, criando entre as construções existentes e as novas uma grande Praça, próxima das Places Royales da França dos séc.s XVII e XVIII. Deste plano ainda seriam edificadas a Mantearia (hoje transformada em Pousada) e o corpo simétrico do Palácio Velho (hoje instalações militares), mas ficaria incompleto por demasiado ambicioso para poder ser realizado, e por as condições do país em finais do séc. XVIII e inícios do séc. XIX não o terem permitido.

O casamento de D. Pedro com D. Maria I, sua sobrinha e herdeira ao trono, ajuda a explicar o surto de obras realizadas a partir de 1760.

³⁶ Sobre o sistema compositivo pode ver-se: GUIMARÃES, Carlos, CARNEIRO, Luis Soares, *Entender o Existente, Deduzir a Solução. Um Concurso de Arquitectura para os Espaços Exteriores do Palácio Nacional de Queluz*, Separata de: *Carlos Alberto Ferreira de Almeida, In memoriam*, Porto, FLUP, 1999, p.365-75.

³⁷ Embora datado correntemente de c.1795, o plano tem de ser pelo menos de 1786, data em que se iniciou a edificação do Pavilhão que pressupõe e assume já o seguimento do mesmo.

O interesse por teatro e ópera era fortíssimo, pelo que foi natural a realização de espectáculos em Queluz. Temos notícias de actividades ali realizados a partir de 1761. E é conhecida a existência de uma “Caza da Opera”, realizada em 1769, que subsistiria até 1773-4, e onde se representava “...*uma opera por ocasião de todos aniversários reais, armando-se por vezes um pavilhão no terraço norte, junto à Sala dos Embaixadores*”³⁸. Não obstante, de acordo com alguns autores, somente a partir de 1773-1774 e até 1784 teriam sido executados em espaço próprio e específico³⁹, com base na notícia de ter este sido demolido (para a construção do Pavilhão de D. Maria), de acordo com uma notícia de despesa rubricada por Matheus Vicente de Oliveira, datada de 22 de Julho de 1784, para “...*desmanchar a Casa da Opera e a nova Cavalariça*”⁴⁰.

Como mostramos em outro estudo⁴¹, não se tratam, de facto, de dois teatros – a «Casa da Opera» e o «Teatro de Queluz» – mas de um único, tratando-se somente da deslocalização de uma mesma construção e a sua remontagem junto ao topo sul do Palácio, o que gerou a ideia de se tratar de um “novo” teatro. – Significa isto que uma data mais precisa para o início da existência do “Teatro de Queluz” deveria ser a de 1769 e não 1773-74 como tem sido afirmação corrente.

São de há muito conhecidos dois desenhos atribuídos a Inácio de Oliveira Bernardes, existentes na Colecção de Desenhos da Biblioteca Nacional de Lisboa⁴² representando estudos para um pequeno teatro em Queluz. Trata-se de dois desenhos de teatros «provisórios», ou «desmontáveis» ou ainda «de construção ligeira», constituindo duas versões distintas, de estudo, para um único e mesmo teatro: a Caza da Opera/ Teatro de Queluz.

Ambos os desenhos estudam a forma e de organização de um pequeno teatro, constituindo o que parecem ser alternativas à sua localização, ou implantação, em relação às paredes exteriores de um edifício importante – um palácio –, como se pode depreender da forma trabalhada da porta principal que aparece em ambos os desenhos. A sua localização, seria, como diz a legenda de um deles, junto à “*Sala das Colunas de Vidro*” – que

³⁸ AFONSO, Simonetta Luz e DELAFORCE, Ângela, *Palácio de Queluz, Jardins*, Quetzal e IPPC, Lisboa, 1989, p. 27.

³⁹ Como, por exemplo: AFONSO, Simonetta Luz e DELAFORCE, Ângela, *Palácio de Queluz, Jardins*, Lisboa, Quetzal e IPPC, 1989, p.27.

⁴⁰ ANTT, Casa do Infantado, Maço de Contas. Despesas de Particulares. Anno de 1784, apud CÂMARA, Maria Alexandra Gago da, *Os Espaços Teatrais na Lisboa Setecentista: Subsídios para o Estudo da Arquitectura Teatral*, Tese de Mestrado apresentada à FCSH-UNL, Lisboa, Policopiado, 1991, Vol. I, n. 48, p.179.

⁴¹ CARNEIRO, Luis Soares, *Teatro Portugueses de Raiz Italiana*, Tese de Doutoramento apresentada à FAUP, Porto, Policopiado, 2003, Cap. III, 1.3.

⁴² Vd. CARVALHO, Ayres de, *Catálogo da Colecção de Desenhos*, BNL, Lisboa, 1977, N^os 389 (D.108 V.) e 390 (D.86 A.), p.61-62 e estampas respectivas.

corresponde hoje à «Sala dos Embaixadores» (designada assim depois de 1794 e anteriormente nomeada «Sala das Colunas», das «Serenatas» ou dos «Serenins») – e a porta que ali se vê seria a saída poente da parte da primeira fase da construção, dita «de D. Pedro».

O primeiro dos desenhos – BN, Cat. 389-108 V – apresenta-nos um esquema de teatro em que se vê a plateia, com nove bancos corridos, local para a orquestra e três camarotes, sendo um maior, ao centro, e dois menores, de ambos os lados; além das referidas paredes de um edifício fazendo canto, atrás e à direita. A porta principal deste está do lado direito, junto ao flanco do teatro. E uma legenda completa a informação: na parede que fica em baixo “*Frente da sala das Colunas de Vidro que parte com o jardim pequeno*”; na parede do lado direito “*Prospecto do Palácio velho, da parte do dito jardim, o qual tem de comprido ao Cunhal 110 palmos*” e indicando na direcção do alinhamento desta fachada que “*tem mais a terasa q contenua atbe ao para peito vinte e tres p.os*”; e o jardim que aparece sob o desenho do teatro tem a legenda “*Largura do Jardim de sesenta e sete palmos*”. No teatro, propriamente dito, a mesma legenda aponta: “*Vão e forma da plateia*”, “*Orchestra*”, “*Boca do Teatro*”, “*Fundo do palco senario*”, “*Tribuna Real*”, “*Camarote do Cardeal*” e “*Outro Camarote Correspondente*”. O tamanho é diminuto. Pela escala gráfica, consegue-se verificar que as dimensões são de cerca de 9 metros de largura de plateia por 6,5m de comprimento, sendo os bancos corridos, com uma largura de 1,5 palmos (33cm) e espaçados entre si de cerca de 2 palmos (44cm). A largura da Boca de Cena é de cerca de 7m e a Tribuna Real tem 5,5m de largura por 2,5m e os dois Camarotes têm 2,5m de frente por 2m de fundo.

O segundo desenho tem semelhanças com o primeiro, de que segue a disposição genérica, mas encontra-se mais detalhado. A implantação foi alterada, pois a porta do palácio que se abria contra o seu flanco direito está agora a eixo do teatro, atribuindo-lhe um reforçado protagonismo. É nele nítido o acesso, por dois lances de escada, para a Tribuna Real. E aparece uma solução curiosa – apesar de um pouco ambígua pois não é claro se se trata de uma planta à cota baixa, se à cota alta, se misturando as duas –, uma solução que, ou suprime os camarotes laterais, ou os substitui por dois conjuntos de três degraus em bancada de ambos os lados do teatro. Evidentemente que pode dar-se o caso de a planta, simultaneamente – 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 largamente durante todo o séc. XIX. Mais ainda, poderia até ter entradas independentes pelas aberturas existentes a meio dos lados do teatro que poderiam ser utilizadas pelo pessoal menor do Palácio. Aparecem também, nesta versão, uma coxia central, a definição de bastidores na cena,

a escada de ligação entre a cota do palco e das circulações e as aberturas do exterior do teatro, assim como da sua estrutura.

A estrutura é muito importante por duas ordens de razões. Por um lado dá-nos as medidas gerais da construção que seriam de cerca de 11,5 metros de largura útil, ou seja, 50 palmos mais 1 palmo de espessura dos elementos estruturais de cada lado, perfazendo 52 palmos (11,44m); e o comprimento total – que não é verificável, pois, como referimos já, a folha está cortada – que deveria ser de cerca de 120 palmos. Porquê essa medida? porque a estrutura está dividida em módulos de 10 palmos (o que torna coerente a modulação da largura com a do comprimento), e sabemos – como já o apontamos acima – da existência de vários documentos que referem os “12 vãos”, referindo-se à plateia, é certo. Como também é certo que $6+6=12$, ou seja, que a adição dos dois lados da “Sala” do teatro contém os 12 módulos, pode isto admitir-se como uma razoável identificação. Mais ainda, verificamos que o módulo pelo qual alinha o proscénio é o sexto. Conhecendo o gosto pela simetria dos arquitectos da época, parece plausível que a linha do proscénio estivesse exactamente a meio do teatro, possuindo este, portanto, uma medida total de 12 módulos, i.e., de 120 palmos. Este sentido do predomínio da lógica e da geometria interna do projecto sobre o pragmatismo da construção, torna-se claríssimo se notarmos como a localização dos prumos da estrutura assentam indiferentemente em «plataforma» ou em «relva» no terreno subjacente, quando, com pequenas alterações dos módulos, tal seria possível evitar.

Além das duas plantas já referidas, durante pesquisas que realizamos no acervo da Collecção de Desenhos da Biblioteca Nacional, deparou-se-nos um corte longitudinal do que era, obviamente, um pequeno teatro. O *Catálogo de Desenhos* da BN⁴³, apontava-o como um desenho “Anónimo”, descrevendo-o, erradamente, como: “*Estudo com alçado e corte de um pavilhão, tendo indicado no interior uma varanda sobre colunas. Trata-se provavelmente de um picadeiro com camarim para os espectadores e cavalaria*”.

Com efeito trata-se, nem mais nem menos, do «corte longitudinal» correspondente às plantas anteriormente referidas. Não só o referido corte é congruente com aquelas, como todos os dados complementares o confirmam. A marca de água, ou filigrana, do desenho 389 é o mesmo deste 633 (D & C BLAUW); assim como os instrumentos e as cores: lápis e china com aguadas ocre e acastanhadas.

Este desenho – BN, Cat. D. 155-A – mostra, do lado direito, os arranques de uma porta de um palácio. Diante desta porta existe um largo patamar em pedra que termina em dois degraus. Mais adiante, existe no chão um

⁴³ CARVALHO, Ayres de, *Catálogo da Colecção de Desenhos*, BNL, Lisboa, 1977, 633, D. 155-A, p.106.

ressalto que se prolonga formando o que tudo indica ser um pequeno lago. O pavimento da plateia é inclinado e termina no ressalto do palco. A plateia possui onze bancos, três dos quais, sob a Tribuna que se estende pelos lados até ao proscénio, suportada em colunelos de base estreita, alargando para cima. Sobe-se para esta Tribuna por uma escada de dois lanços, um deles paralelo ao eixo longitudinal do teatro e o outro perpendicular a este, existindo sobre a Tribuna uma bancada de dois patamares. Debaixo da Tribuna, contornando a plateia, existia um murete baixo que devia abrigar igualmente uma pequena bancada. O palco tinha inclinação em sentido contrário ao da plateia sendo claramente visíveis o arco do proscénio e quatro bastidores, por detrás dele. No lado de lá da Tribuna, na lateral da sala, estão assinalados cinco prumos que parecem ser pilares em madeira. Cobre o conjunto um telhado suportado por uma estrutura de asnas de madeira.

Confrontando este Corte com a Planta (Des, BN 86-A, Cat. nº390) verifica-se que tudo condiz. Lá está a porta do palácio, o patamar diante dela e até o arranque do lago de forma circular. Lá está a plateia com oito bancos (os outros estão escondidos sob a Tribuna pois a planta é feita à cota alta), o proscénio e até os quatro bastidores. Vê-se igualmente a bancada sobre a Tribuna e os prumos da estrutura. Tudo condiz. Os dois desenhos, corte e planta, dizem, portanto, respeito ao mesmo objecto.

Porém, não se pode deixar de observar um facto interessante. O desenho é aqui não um instrumento de “apresentação” mas de “trabalho” e “concepção”. O Corte é absolutamente irregular, isto é, é uma composição de vários cortes por sítios diferentes e em simultâneo. Uma técnica sintética de controlar e explorar a forma que é bem conhecida dos arquitectos. Na cobertura, por exemplo, as asnas da parte anterior do teatro estão cortadas como estando dispostas perpendicularmente ao eixo, sendo um facto que o ponto onde estas são seccionadas não existe, pois que, em nenhum ponto do seu perfil, uma secção que «respeite a geometria» produziria tal resultado; simultaneamente, este processo de representação permite avaliar a secção das peças envolvidas sendo, é certo, um calculado abuso da geometria e das regras de representação. Do mesmo modo, a representação das mesmas asnas em vista transversal na parte superior direita da cobertura não é literal, pois, do ponto de vista construtivo, seria uma irracionalidade, dado que essas asnas não teriam apoio próximo sobre o arco de cena e tal apenas complicaria a forma da cobertura. Mas, de novo, é o mesmo processo de desenho como instrumento de concepção e não de simples apresentação: esboça-se um detalhe do corte transversal sobre o corte longitudinal, como estratégia “de teste” a uma possível solução. Vários outros destes aspectos existem: o corte olha do lado direito para o esquerdo do teatro, porém, dessa posição as escadas representadas na planta não seriam visíveis. Ou ainda: se o corte mostra as bancadas existentes nos lados da Tribuna não

poderia mostrar, em simultâneo, a própria Tribuna como se a cortasse a eixo do teatro... O significado de tudo isto é que se trata de desenhos de estudo e preparação e não de representação formal, ou de apresentação. O que não significa que o teatro tivesse sido muito diferente, pois o essencial do que aqui é indicado não se afasta das descrições existentes⁴⁴.

A descoberta deste desenho, além de repôr no seu devido lugar um documento que estava perdido, permite um maior esclarecimento sobre a forma deste teatro. A consequência de tudo isto é a de que a história oficial do Palácio de Queluz fica agora a necessitar, pelo menos no que concerne aos seus teatros, de alguns pequenos acrescentos e correcções...

5. Nota Final

A descoberta destes dois documentos dos teatros setecentistas portugueses coloca em evidência alguns factos importantes. O primeiro deles é que a descoberta é importante em si mesma pois identifica documentos que estavam não identificados, não reconhecidos ou extraviados, e que poderemos passar a designar como:

– *Documento 1:*

«MNA, Inv.1696 (Corte longitudinal inacabado do Teatro de Salvaterra, Giovanni Carlo Bibiena, cerca 1752/3)»;

– *Documento 2:*

«BN, des.155-A (Corte longitudinal de estudo da Caza da Opera/Teatro do Palácio de Queluz, Inácio de Oliveira Bernardes, cerca 1769)»;

Com isto, abre-se a possibilidade de avançar com mais segurança para ensaios de reconstituição que sintetizem o conhecimentos sobre estes dois casos e sobre a arquitectura dos teatros setecentistas em Portugal. Marginalmente, permite ainda e simultaneamente o renovar da esperança e da expectativa de que poderão, com mais profundas e mais vastas pesquisas, serem ainda encontrados outros documentos referentes a este campo de estudo. Na verdade, os arquivos brasileiros, mas também os portugueses, contêm certamente mais e melhores elementos para o estudo dos teatros deste período que ainda não foram, ou não puderam ser, devidamente explorados...

Outro facto importante é que estes documentos mostram que a diferença de ambição, capacidade técnica e de projecto existente entre Giovanni Carlo Bibiena e Inácio de Oliveira Bernardes, assim como a ambição, a

⁴⁴ Ver: CARNEIRO, Luis Soares, *Teatro Portugueses de Raíz Italiana*, Tese de Doutoramento apresentada à FAUP, Porto, Policopiado, 2003, Cap. III, 1.3.

capacidade e até o empenho da Casa do Infantado em relação à Casa Real, eram grandes. E que a substituição de Giovanni Carlo Bibiena por Inácio de Oliveira Bernardes assim que desapareceu o primeiro, enquanto revela, como referimos, o reconhecimento do cargo de responsável pelos teatros régios e a intitucionalização da profissão, revela, igualmente, as profundas diferenças de qualidades e competências então existentes entre o saber e experiência dos italianos e as capacidades dos portugueses de então, no que concerne à arquitectura teatral. Não surpreende pois que, assim que regressou Giacomo Azzolini de Coimbra, tenha retomado as funções de Giovanni Carlo, dispensando Inácio de Oliveira Bernardes para outros serviços e actividades.

Imagens:

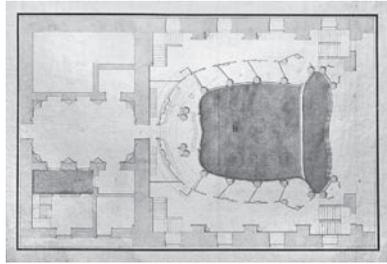


Fig. 1: MNAA, Inv. 1670, Planta do Teatro de Salvaterra.

Fonte: RAGGI, Giuseppina, "G. Carlo Sicinio Galli Bibbiena, Teatro di Salvaterra a Lisbonna, Cat.82", in LENZI, Deanna e BENTINI, Jadranka, *I Bibbiena, una famiglia europea*, Venezia, Marsilio Editore, 2000, p.326.

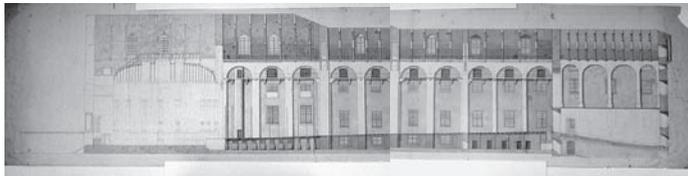


Fig. 2: MNAA, Inv. 1696, Corte Longitudinal do Teatro de Salvaterra.

Fonte: Fotografias MNAA.

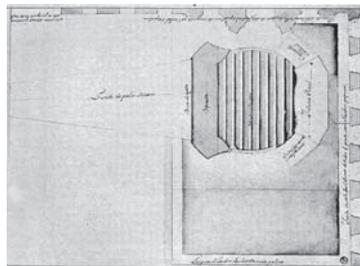


Fig. 3: BNL, D.389-108V. Planta de Estudo da Casa da Ópera/Teatro de Queluz.

Fonte: CARVALHO, Ayres de, *Catálogo da Coleção de Desenhos*, Lisboa, BNL, 1977, p.61.

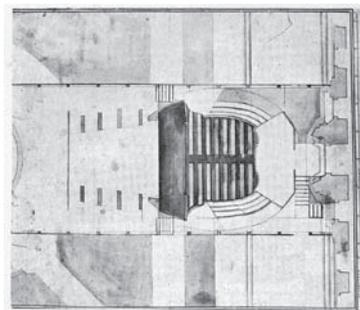


Fig. 4: BNL, D. 390-86^A. Planta de Estudo da Casa da Ópera/Teatro de Queluz.
Fonte: CARVALHO, Ayres de, *Catálogo da Coleção de Desenhos*, Lisboa, BNL, 1977, p.62.

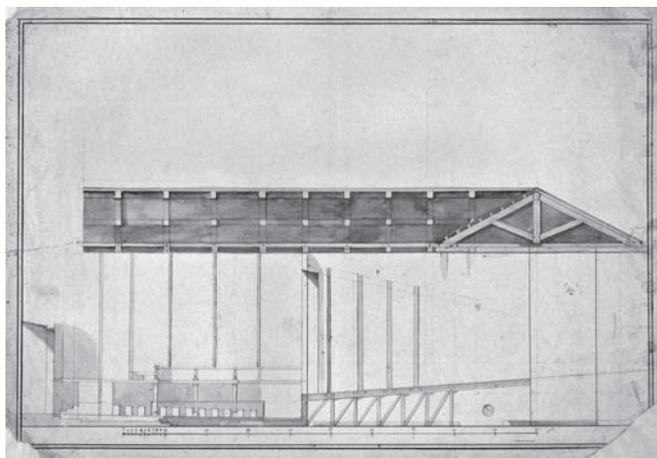


Fig. 5: BNL, Col. Estampas, D. 155A, Corte Longitudinal da Casa da Opera/Teatro de Queluz.
Fonte: Fotografia BN.