

Modelos e Réplicas. A arquitectura dos teatros históricos Portugueses

Luis Soares Carneiro
Universidade do Porto

1. Antes dos teatros

Excluindo os exemplares realizados pelos Romanos no período clássico, é absolutamente claro que em Portugal não existiram locais especificamente dedicados às actividades de espectáculos teatrais antes de finais do século XVI. Só aí, com a oportunidade aberta pela legislação filipina que atribuía aos hospitais as rendas dos espaços onde as actividades teatrais ocorriam – os Pátios de Comédias – se iniciou a possibilidade de uma existência fixa e permanente.

Apenas no século XVIII, com a progressiva difusão pela Europa do conceito e dos modelos do *teatro à italiana*, se estabeleceram entre nós, com extensão, qualidade e continuidade, edifícios dedicados a estas práticas. E são esses que nos interessam pois dominaram os últimos trezentos anos da história dos edifícios teatrais e constituem, ainda hoje, um património de referência.

A expressão “*Teatro à Italiana*” alude a toda uma linhagem de edifícios teatrais desenvolvida em Itália a partir de finais do séc. XVI. Caracteriza-os – em contraponto aos da Antiguidade Clássica, aos Isabelinos e aos Pátios de Comédias do “*siglo d’oro*” espanhol – a confrontação de dois elementos complementares: cena e sala. A “boca de cena” articula ambos os espaços, enquadrando o palco e constituindo uma barreira imaginária entre este e a sala. E a cena é composta por um palco que conforma o espaço de representação, a que se sobrepõe uma caixa vazia. Nesta “*caixa mágica*” sucessivos bastidores definem quadros com pinturas, progressivamente mais pequenas quanto mais afastadas da sala, criando uma ilusão de profundidade de grande realismo, assegurando ainda a possibilidade prática da sua rápida mutação. Tratava-se de um dispositivo que foi consequência, directa e aplicada, das “regras da perspectiva” desenvolvidas no Renascimento.

A sala foi historicamente definida a partir de uma tríplice influência: os Pátios, os *Príncipes* e a *Ópera*. O sistema de camarotes em ordens

sobrepostas mais não é do que o resultado da sistematização e reinterpretação de uma disposição espacial que se foi sedimentando ao longo do tempo, a partir da experiência e tradição das companhias ambulantes da *comedia dell'arte*. Estas actuavam em pátios e pequenas praças urbanas, onde cada família assistia às representações das janelas ou varandas das casas circundantes, consagrando um posicionamento espacial que influenciou os termos da ulterior disposição das salas, por progressiva ordenação, racionalização e sistematização. Por outro lado, os *principes* das cidades-estado italianas, primeiros promotores e patronos dos novos teatros, tal como as famílias nobres que os rodeavam, tiveram também a sua importância. A exploração das regras da perspectiva, com o seu ponto de fuga central, estabelecia um único ponto de visibilidade máxima em função do qual se determinavam e concebiam os cenários. Passaria a ser esse, naturalmente, o “*lugar do príncipe*”, determinando tal facto a construção de uma Tribuna Central por ele ocupada. Naturalmente que os lugares mais próximos eram, simultaneamente, os de maior prestígio e os pontos de melhor visibilidade, sendo, por ambas razões, os mais prezados. Deste modo, ladeando a tribuna, surgiria um conjunto de janelas-camarotes (do italiano: *camera*, i.e.: quarto) eram ocupadas pelas principais famílias. Os lugares eram ocupados hierarquicamente. Na corte, de acordo e em função da posição social; nos teatros de acesso público de acordo com a posição financeira. A coincidência do interesse por este tipo de salas com a progressiva dominância dos espectáculos de ópera, sobretudo a partir de inícios do séc. XVII, determinaria a enorme importância e significado das qualidades acústicas dos espaços, dando origem a um longo, progressivo e aprofundado percurso de experiências e ensaios que sucessivamente foram testando disposições diversas, por vezes de extrema subtilidade, enriquecendo, afinando e evoluindo o *instrumento-sala*.

Da conjugação de diferentes factores – a adopção da *perspectiva* e a determinação do *lugar do príncipe*, a racionalização da disposição dos antigos pátios que possibilitavam a individualização das famílias pela colocação em camarotes-janela dispostos em ordens e assegurando a hierarquização dos lugares, tal como os esforços de pesquisa da melhor acústica determinando espaços de planta curvilínea – é que se foram conformando as salas da tradição italiana. Outros aspectos secundários se iriam agregar, sucessivamente, para constituir as versões maduras de tais teatros: como a crescente importância, dimensão e sofisticação dos espaços de recepção, distribuição e permanência dos espectadores, ou como o progressivo crescimento das dimensões gerais e dos espaços de apoio à cena.

O elevadíssimo grau de elaboração atingido por todo este dispositivo, associado à fulgurante ascensão do espectáculo operático, levariam a um sucesso generalizado que conduziria à sua consagração como tipo

dominante das salas de espectáculos durante cerca de trezentos anos, entre a primeira metade do séc. XVII e os princípios do séc. XX, sendo já um tipo amadurecido e completo desde a primeira metade do séc. XVIII. Exemplares destes teatros encontram-se por todo o mundo, acompanhando a disseminação dos valores culturais do ocidente, tanto reconhecendo o sucesso de uma extensiva colonização cultural como a excelência do dispositivo. O mesmo se passaria, naturalmente, em Portugal.

2. Modelos Estrangeiros

Das duas correntes da historiografia da arquitectura portuguesa, uma afirma que esta é o resultado de sucessivas vindas e apropriações de modelos estrangeiros que se vão substituindo ao longo do tempo; enquanto a outra afirma, pelo seu lado, a existência de um processo de adaptação que é estrutural e intrínseco a esse processo de adaptação, constituindo uma marca da especificidade da arquitectura desenvolvida entre nós. Devemos aqui tornar claro que, embora simpatizando com a segunda – e reconhecendo a pertinência de alguns dos seus argumentos –, nas investigações que temos desenvolvido relativamente a teatros, nada aponta nesse sentido. Como veremos de seguida, são claros os momentos de importação de novos modelos assim como é clara a dificuldade em transmutá-los em espécimes autóctones gerando novas entidades e identidades. E abundantemente se verifica também que, depois da importação original, ocorre um sistemático e sucessivo empobrecimento da pureza de princípios, dos padrões de qualidade e da qualificação formal e construtiva, sem contrapartida evidente e, sobretudo, sem que os sentidos das simplificações estabeleçam qualquer padrão ou sistema alternativo e evidente. E tampouco o próprio processo de simplificação aparenta uma regularidade ou identidade generalizável.

Assim, vamos argumentar que existiram quatro modelos estrangeiros, importados como entidades completas, em épocas diversas, que directa ou menos directamente deram origem a dinastias de teatros influenciados pela sua forma e pela sua tecnologia. A Ópera do Tejo, o Teatro de S. Carlos, o Teatro de D. Maria II e o Teatro da Trindade foram os momentos fundadores destas dinastias.

2.1 A Ópera do Tejo (1753-55)

Depois de um longo período em que D. João V resistiu, ou pelo menos ignorou, os apelos que a ópera e os seus encantos espalhavam por toda a Europa e também por Portugal, com o seu sucessor, D. José I, a concretização de um Teatro Real de Ópera tornou-se realidade com a sua inauguração em 2 de Abril de 1755. Porém, como é sabido, este

teatro desapareceria escassos meses depois no grande terramoto de 1 de Novembro.

O grande impacto da sua construção e a sua efémera existência numa capital que nunca tinha visto nada de semelhante foi muito significativo. A sua perda, após tão pouco tempo, e as histórias que sobre ele sucessivamente se contaram, deram origem a um processo de mitificação amplamente reproduzido que o tornaram verdadeiramente «de fábula». Sucederam-se afirmações como: “*não havia em toda a Europa teatro de taes dimensões e tão fabulosa riqueza*”¹; ou que “*...the new theatre (...) surpassed, in magnitude and decorations, all that modern times can boast*”²; ou ainda que “*il était placé sur les bords du Tage, de manière qu'en levant la toile on exécutait au natural une scène de mer*”³, sempre comentários de quem não conheceu o edifício. Deste modo, o mito constituiu-se e perdurou, ocorrendo por vezes ainda hoje. E nem a descoberta, por José de Figueiredo⁴, de desenhos relativos a este teatro foi suficiente para o impedir.

Apesar de ter existido um primeiro projecto de João Frederico Ludovice⁵, foi este recusado, sendo contratado, em Itália, o arquitecto e cenógrafo Giovanni Carlo Siccino Bibbiena que chegou a Portugal em fins de 1752 ou inícios de 1753.

Os Bibienas são uma das mais conhecidas famílias de arquitectos e cenógrafos da história do teatro⁶, sobretudo Ferdinando⁷ e Francesco (tio e pai de Giovanni Carlo) eram já então famosos em toda a Europa. Deste modo, Giovanni Carlo Bibbiena veio para Portugal aureolado pelo renome familiar e carregado de desenhos⁸. A fama dos parentes teve por

¹ Autor, entre outras, da obra essencial que é o *Diccionario de Theatro Portuguez* (1908); e também de obras como *Carteira do Artista* (1898); *Coisas de Theatro* (1895); *Recordações de Teatro* (1947); *Lisboa velha, sessenta anos de recordações, 1850-1910* (1947); etc.

² BURNEY, Charles, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, 4 vols. London, printed for the Author.:And Sold by J. Robson [...] and G. Robinson. Ed. moderna, 2 vols., NY, Dover Publications, apud: BRITO, Manuel Carlos de, *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Imp. Universitária, Editorial Estampa, 1989, p.113.

³ BALBI, Adrien, *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve*, Paris, Rey et Gravier Libraires, 1822, Tomo II, p.(ccv).

⁴ FIGUEIREDO, José de, Teatro Real da Ópera, *Boletim da A.N.B.A.*, III, Lisboa, 1938.

⁵ SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *Teatro de outros tempos. Elementos para a História do Teatro Português*, Lisboa, 1933, p.285.

⁶ Sobre este assunto vd.: LENZI, Deanna e BENTINI, Jadranka, *I Bibbiena, una famiglia europea*, Vicenza, Marsilio, 2000.

⁷ O célebre autor do tratado *L'Architettura Civile preparata su la Geometria, e ridotte alle Prospective*.

⁸ É do que resta desses desenhos que compõe a excelente colecção do MNAA. Vd. *Museu Nacional de Arte Antiga, Desenhos dos Galli Bibbiena, Architectura e Cenografia*, Catálogo de Exposição Temporária, Lisboa, MNAA, 1987.

consequência que, com a sua vinda para Portugal, foi sempre tomado, entre nós, por figura menor, e a sua importância em Itália foi igualmente desvalorizada com a sua saída. Porém, estudos mais recentes deixam perceber que teve uma formação e experiência qualificada, diversificada e rica, nos escassos dez anos entre a sua formação e a saída de Itália. E há suspeitas de que a sua actividade como arquitecto teatral entre nós poderá revelar uma actividade mais interessante do que actualmente parece, pese embora a falta de estudos aprofundados.

Conjuntamente com Giovanni Carlo⁹, vieram também artistas como o arquitecto Giacomo Azzolini e o arquitecto e maquinista Petronio Mazzoni, cuja permanência e fixação no país iria ter influência na arquitectura e na tecnologia teatral, assim como na arquitectura em geral. E independentemente do valor absoluto de Giovanni Carlo, o facto é que pela primeira vez chegava a Portugal, em bloco, um vasto e qualificado manancial de programas, de conhecimentos, de formas e de técnicas de construção de teatros.

A localização do novo teatro era a oeste do Paço Real onde está hoje a Rua do Arsenal junto à Praça do Município¹⁰. A sua forma e disposição interna permanecem conjecturais e a aproximação possível fizemo-la já em outro trabalho¹¹. Recordando o essencial, pode dizer-se que era um teatro de média dimensão, não muito distante do tamanho dos teatros ducais da época como o *Théâtre de Nancy*¹² ou como o *Markgräfliches Opernhaus*, em Bayreuth¹³, médios teatros, portanto, longe das dimensões de casos como o Teatro di S. Carlo, em Nápoles¹⁴, ou do Teatro Regio, em Turim¹⁵. A sua forma seguia uma disposição geral na tradição bibienesca, com sala em forma de sino, Camarote Real tripartido sob baldaquino, o mesmo se passando com os dois camarotes de boca, também destinados ao uso Real, quatro ordens de camarotes articulados por colunas, provavelmente de ordem gigante, e uma plateia para cerca de 350 lugares. O espaço do palco era particularmente longo ultrapassando os rácios sala-cena

⁹ DIAS, João Pereira, *Cenógrafos Italianos em Portugal*, Separata de Estudos Italianos em Portugal, nº4, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Italiana em Portugal, 1941, p.5-6.

¹⁰ SILVA, Augusto Vieira, A Sala do Risco, in *Dispersos*, 2ª ed., Lisboa, Biblioteca de Estudos Olissiponenses, Vol. 1, Publicações Culturais da CML, 1968.

¹¹ CARNEIRO, Luis Soares, *Teatros Portugueses de Raíz Italiana*, Tese de Doutoramento apresentada à FAUP, 2003, Policopiado.

¹² Projectado por Francesco Bibiena, concluído em 1709, com uma lotação de cerca de 600 lugares.

¹³ Projectado por Giuseppe Bibiena, concluído em 1748, com uma lotação perto de 1000 lugares.

¹⁴ Projecto de Giovanni Antonio Medrano, concluído em 1737, com 199 camarotes e cerca de 3000 espectadores.

¹⁵ Projectado por B. Alfieri e terminado em 1740, possuía 126 camarotes e capacidade para 2700 espectadores.

que eram correntes na Europa de então¹⁶, no que cremos constituir uma singularidade das concepções de Giovanni Carlo¹⁷. Por outro lado, praticamente não existiam espaços de recepção ou complemento porque, como bem apontou J.-A. França “*on a suivi la tradition de Jean V: le Théâtre n’est qu’une dépendence du Paço da Ribeira...*”¹⁸. Ou, como apontou um viajante francês, De Courtils, referindo-se a este teatro: “*La salle n’est pas assez grande proporcionellement au théâtre [refere-se aqui à «cena»]. Je la trouve trop petite pour une salle de représentation et de dignité, et trop grande pour un spectacle particulier*”.

Tal significa que o Real Teatro da Ópera era, ainda, um teatro de corte. Sendo luxuoso, não era um teatro de «Representação Real». Tratava-se, ainda e apenas, do «Teatro Particular d’el-Rei» que, magnânimo ou condescendente, admitia nos seus espectáculos a presença de súbditos ou de estrangeiros de passagem. A inexistência de um espaço formal e qualificado de Recepção e de Passos Perdidos, significa que a corte tinha, e usava, os seus espaços quotidianos próprios nas longas esperas dos intervalos ou antecedendo os espectáculos, com a naturalidade de quem está em casa. Todos os outros estavam limitados nos movimentos e excluídos da participação e da sociedade da corte.

Independentemente da forma exacta como tenha o teatro sido efectivamente realizado, torna-se evidente que se trata de um projecto e de uma obra pensados, programados e executados, a um nível de conhecimento tecnológico e artístico elevados e, sobretudo, sem precedentes no país. E esse manancial de documentos, de saberes, de *expertise*, de exemplos concretos – não obstante a perda do objecto concreto com o terramoto – vinha para ficar.

É evidente que com a grande catástrofe a dinâmica de construção de teatros esteve, inevitavelmente, interrompida. Mas a semente tinha sido lançada e, a partir dos anos sessenta, recomençaria a reactivação ou a edificação de teatros. Interessa-nos aqui referir o teatro da Rua dos Condes, de que existira uma primeira versão desde 1738, mas que, reconstruído

¹⁶ A Ópera do Tejo possuía uma relação palco-sala de 2,33:1. Ou seja, o palco é 2.33 vezes maior que a Sala, enquanto na segunda mais ampla relação que conhecemos, o Teatro Reggio de Turim, o rácio é de 2,27:1; o La Scala, de Milão (1776), com 2,0:1, já considerando o acrescento de 1809. O S. Carlos de Nápoles, tinha 1,86:1; o Markgräfliches Opernhaus, aproximadamente 1,68:1. Um teatro mais antigo, o Théâtre des Machines (1662), em Paris, projectado pelo italiano Gaspare Vigarani, tal relação é de apenas 1,57:1. Adicionalmente, refira-se que o «Teatro Ideal» definido em 1782 por Pierre Patte, que iria estabelecer o padrão dos teatros no meio século seguinte, era de apenas 1,44:1.

¹⁷ O mesmo se passa, por exemplo, com o seu projecto para o Teatro Real de Salvaterra, de 1753.

¹⁸ FRANÇA, José Augusto, *Une Ville des Lumières, La Lisbonne de Pombal*, Paris, FCG-CCP, 2ª Ed., 1988 p.53.

por Petrónio Mazzoni – um dos companheiros de Giovanni Carlo, falecido entretanto, em 1760 – recomeça a funcionar a partir de 1765. Tratava-se de um teatro que, embora formalmente muito diferente da Ópera do Tejo, constituía o exacto cruzamento entre a interpretação das condicionantes da situação pós-terramoto com os conhecimentos e a experiência dos italianos que ficaram entre nós. O resultado seria um teatro de sala rectângular, alongada e baixa, quase sem espaços complementares que ficaria como uma das linhagens de modelos de teatros entre nós, perdurando até inícios do século XX. Ecos longínquos do acto fundador que foi a realização da Ópera do Tejo e a vinda de Giovanni Carlo Bibiena e do seu grupo para Portugal.

2.2 O Teatro de S.Carlos (1792-3)

Apesar de serem evidentes as limitações que o Teatro da Rua dos Condes oferecia, no período entre o desaparecimento da Ópera do Tejo e a edificação do S. Carlos, a inexistência de alternativa levou a que até o Rei o frequentasse, tendo mesmo sido, em alguns períodos da sua existência, considerado e financiado como Teatro Nacional de Ópera e, mais tarde, já depois da existência do S. Carlos, como Teatro Nacional. A necessidade de um bom teatro era evidente.

Alguns nos anos sessenta do século XVIII existiu uma primeira tentativa de edificação de um grande teatro de ópera – o Teatro da Rua Áurea¹⁹ –, adaptando todo um quarteirão da nova baixa, que incluía espaços e acessos exclusivos para a família Real, sendo embora um teatro público. Sendo conhecidos os desenhos de projecto, desconhece-se o autor dos mesmo e os eventuais promotores. E embora sendo astuta a solução de conjugar a baixa pombalina com o novo teatro, acumulando uma visão pragmática (aproveitamento das fachadas previstas para outros fins), uma visão comercial (lojas no piso térreo e teatro sobre elas) e uma visão empresarial (uma avantajada capacidade e máximo aproveitamento dos espaços para público), o certo é que não houve capacidade para o promover e realizar. Para um empreendimento desses ser possível, eram não só necessários meios técnicos e financeiros avultados como também empenho directo dos poderes públicos. E foi essa a diferença que fez o projecto do S. Carlos avançar e realizar-se.

Mas esta tentativa falhada revelava já uma alteração que depois S. Carlos concretizaria, introduzindo um conceito de teatro como centro de encontro e sociabilidade bem para além do “teatro da corte”. Pelo contrário,

¹⁹ Não existe uma designação formal, ou da época, para este teatro. Por conseguinte, as suas designações mais correntes foram atribuídas pela mais importante das ruas que o rodeavam: a Rua do Ouro (ou Rua Áurea). As restantes vias eram as Travessas de S. Justa e da Assumpção, assim como a Rua dos Sapateiros.

tratava-se de um teatro público onde a Família Real era recebida, com centralidade e solenidade, sim, mas sem autoridade ou contróle particular. Revelava também, com os seus amplos espaços de encontro de público, o esforço do pombalismo por “*erradicar os costumes mouriscos...*” a que se referia Jácome Ratton²⁰, e estabelecer o local de troca para uma nova sociabilidade²¹.

Há dois grandes e repetidos mitos que envolvem a construção do Teatro de S. Carlos. O primeiro diz respeito a quem cabe a sua promoção e o segundo a qual seria a sua *fonte de inspiração* arquitectónica. São múltiplas as afirmações de autores diversíssimos que referem que a responsabilidade da primeira teria cabido a um grupo de burgueses que teriam promovido o teatro, assim como é também corrente a afirmação de que o S. Carlos (de Lisboa) teria por modelo o Teatro de S. Carlo, de Nápoles.

Não obstante a repetição, ambas as afirmações são falsas. Com efeito, a ideia da promoção do S. Carlos não se deve a um conjunto de “*homens de negócios da praça de Lisboa*” – no que alguns quiseram ver o sinal oportuno de uma afirmação pública da burguesia – apesar de, aparentemente, certos sinais parecerem dar força a tal interpretação. Entre esses estão dois dos sinais inscritos nas tabelas existentes na fachada principal. Por um lado, o *caduceu de Mercúrio* usualmente tomado como alusão ao comércio e de que falaremos adiante. Por outro o texto que contém a dedicatória do teatro a D. Carlota Joaquina, homenageada por uma longamente desejada primeira gravidez, onde se diz: – “*Em honra de Carlota Joaquina, Princesa do Brasil, por ter consolidado a próspera condição do estado através de uma régia descendência, cem cidadãos de Lisboa provados no solicito amor e duradoura fidelidade para a Casa Real, sob patronato de Diogo Inácio de Pina Manique, Pai da Pátria, ergueram este teatro, com bons auspícios, para servir de testemunho do júbilo nacional. Ano de 1793*”²².

Na verdade, estes “*cem cidadãos*” foram apenas cinco e, apesar de provavelmente partilharem do interesse “cultural” e “social” pelo teatro, estiveram ligados ao processo como simples financiadores e não como mecenas. Dois argumentos em favor desta ideia: quando, em 1805, o Estado lança um pedido de financiamento a pagar com bons juros para edificação de um lazareto no Bugio, quem subscreveu de imediato a operação foram exactamente os mesmos cinco financeiros. Na verdade, como o primeiro banco português seria apenas fundado trinta anos depois, nada mais natural

²⁰ RATTON, Jácome, *Recordações sobre ocorrências do seu tempo em Portugal, durante o lapso de sessenta e tres anos e meio, lias de Maio de 1747 a Setembro de 1810...*, Londres, H. Breyer, 1813, p.349.

²¹ Sobre as alterações da sociabilidade na segunda metade do séc. XVIII veja-se: MADUREIRA, Nuno Luis, *Lisboa, Luxo e Distinção. 1750-1830*, Lisboa, Fragmentos, 1990.

²² Trad. cf. SEABRA, A.M., *Ir a S. Carlos*, Lisboa, Correios de Portugal, 1993, p.15.

do que estes “cidadãos” terem sido, não os “mecenas” mas simplesmente os “banqueiros” da operação. Outro argumento reforça a convicção: em 1854, cinquenta e um anos depois da inauguração, o Estado liquidaria a dívida aos descendentes dos financiadores e tomaria posse do edifício, com a Lei de 5 de Agosto, pela qual foi “*autorizado o Governo a adquirir o Teatro S. Carlos para o Estado*”²³.

O reverso da ideia de que são os negociantes lisboetas a promover o teatro é o da virtual oposição do Intendente Pina Manique à realização deste teatro. Na verdade, Pina Manique, o temido Intendente de Polícia, terror de quantos ousassem questionar o regime e feroz repressor de qualquer suspeito de jacobinismo, teve sempre uma relação ambígua com os teatros. Por um lado vigilância estreita por incumbência legal e clara desconfiança para com os que a essa actividade estavam ligados, enquanto, por outro lado, e simultaneamente, foi sob sua autoridade que foram reabertos os palcos a actores de sexo feminino...

Na verdade, é a Pina Manique que devemos a promoção e realização do S. Carlos, embora não, provavelmente, por entusiasmo teatral. De facto, quatro diferentes razões convergiram para o levar a agir. – Por um lado, constituía uma homenagem à princesa (e ao príncipe D. João, depois D. João VI) pelo nascimento do primeiro descendente e, simultaneamente, substituiu ou dificultava pretexto para a ruínosa ideia da edificação de um grande novo convento (à semelhança de Mafra) que alguns defendiam como mais adequada homenagem. – Por outro lado, Pina Manique via no teatro uma oportunidade de angariar, com os valores das concessões e aluguéis, bons financiamentos para a sua obra favorita, a Casa Pia. Por outro ainda, e talvez mais importante, podemos retornar agora ao “caduceu” referido anteriormente, gravado na fachada principal. – O “caduceu” é uma aste na qual se enrolam duas serpentes que se beijam. Era, na Roma antiga, o objecto simbólico levado pelo chefe militar que, depois de um conflito, ia selar a paz. Por extensão, posteriormente, este símbolo da paz tornou-se símbolo do comércio. Mas em finais do séc. XVIII, para homens de cultura clássica, ou neoclássica, mantinha ainda o significado primitivo. Pina Manique ao promover o teatro procurava também alcançar um objectivo e afirmar um significado político. Num momento em que as sequelas da revolução francesa estavam bem vivas, em que o horror do questionamento, não só do papel mas da própria pessoa do Rei, estava ao rubro, pela primeira vez em Portugal (que desde a destruição, com o terramoto, da Ópera do Tejo, não tinha um verdadeiro teatro de corte), promoveu-se um espaço de espectáculos onde corte e público seriam admitidos por igual. O S. Carlos seria o principal local, se não o único,

²³ LENCASTRE, Francisco (comp.), *Índice Remissivo da legislação novíssima de Portugal compreendendo os annos de 1833 até 1868*, p.423, “Theatros”.

onde, em finais do séc. XVIII, o desejo político de Pina Manique se poderia expressar: “...congrajar o amor dos vassallos para com os príncipes, e o destes para aqueles”²⁴. Isto é: congrajar monarcas e vassallos, vassallos e monarcas, e pacificar as serpentes antagónicas...

Esta intenção era marcada e reforçada por outros símbolos. No tecto primitivo do salão de entrada, Cyrillo Wolkmar Machado fora instruído para pintar uma alegoria ao “*Precipício de Phaetonte*” (de novo a cultura clássica!) que, como se sabe, se refere ao episódio em que *Phaetonte*, filho de *Helius*, Deus do Sol, tenta guiar o carro do astro rei. Mas não controla os cavalos e precipita-se para a terra arriscando queimá-la, quando Zeus o fulmina com um raio, tomando conta da situação e repondo a ordem natural. Em complemento, no tecto da sala de espectáculos, o tema pintado foi o firmamento, com o sol, a lua e as estrelas... A mensagem era clara: que monarcas e vassallos convivessem, pois que as tentativas de revolução seriam fulminadas logo na entrada e que na sala devia reinar a paz dos astros... Estava ali a assinatura de Pina Manique!

Por outro lado, há o erro, mil vezes repetido, das fontes de inspiração arquitectónica do teatro. Com efeito, pelo menos desde que Fonseca Benevides publicou *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: desde a sua fundação em 1793 até á actualidade: estudo historico* (1883), que se estabeleceu a falsa certeza de que o S. Carlos era cópia do seu homónimo de Nápoles. E, depois de Benevides, não há notícia, artigo, descrição ou referência a este teatro, tanto de amadores como de autores qualificados que – sem confirmar a veracidade da informação – não o reafirme e assevere.

Conforme demonstramos detalhadamente²⁵, as fontes de influência do S. Carlos seguiram, por um lado, a linguagem exterior do Teatro *La Scala*, de Milão, assim como elementos da sua disposição interna: salão de distribuição, sistema de escadas, relação altimétrica entre os níveis das ordens e dos salões... Por outro lado, e com risco e coragem, não retomava este modelo na forma e proporção da sala (já na época consagrada como de excelente sonoridade!), antes apostando em aplicar as então avançadas teorias do francês Pierre Patte, cujo tratado (*Essai sur l'architecture théâtrale ou de l'Ordonnance la plus avantageuse à une Salle de spectacles relativement aux principes de l'Optique et de l'Acoustique*, de 1782) definia um conjunto de regras – nomeadamente a aplicação da sala em elipse – que o autor do projecto inteligentemente recuperou, adaptou e integrou com as restantes influências, articulando-as com as capacidades do sítio, dos materiais e

²⁴ Cf. MARTINS, F. A. de Oliveira, *Pina Manique. O politico, o amigo de Lisboa*, Lisboa, Tip. da Sociedade Industrial de Tipografia, Lda., 1948, p.281.

²⁵ Ver: CARNEIRO, Luis Soares, *Teatros Portugueses de Raiz Italiana*, Porto, Policopiado, 2003, Cap. VI.

das circunstâncias da construção, revelando-se uma síntese inovadora, ou pelo menos singular.

O arquitecto do S. Carlos, José da Costa e Silva (1747-1819), formado em Itália, revelou com esta obra uma tripla capacidade: a hábil aplicação prática do seu aprendizado em Itália, a consciência do debate que então corria na Europa sobre os méritos e vantagens da forma elíptica nas salas de ópera (face às qualidades das salas em “ferradura”, em “U” e suas muitas e subtis variantes...), e pelo conhecimento e domínio de informação avançada, então muito recentemente publicada.

Mais importante para o nosso argumento é o facto de que Costa e Silva, português do lugar de Póvoa (Vila Franca de Xira), ser sempre tomado por italiano²⁶, pelos estrangeiros que visitaram Portugal e se referiram ao S. Carlos em finais do séc. XVIII ou durante a primeira metade do séc. XIX. De facto, não era credível, para qualquer visitante com conhecimento de outros teatros importantes que uma obra vasta e qualificada como o S. Carlos, pudesse ser produto de um arquitecto português. E em verdade não era: tratava-se, mais uma vez, de uma importação. Não de só de uma personagem mas de um novo conjunto de saberes, de uma informação e de uma formação adquirida em Itália que aparecia, providencialmente, em Portugal, vinda directamente do estrangeiro. Técnica, estilística e programaticamente, o S. Carlos era uma importação de Itália. Era o «segundo projecto estrangeiro» que nos chegava, cinquenta anos depois da realização da Ópera do Tejo. E o facto de Costa e Silva ser de nacionalidade portuguesa era completamente irrelevante.

Embora, dada a qualidade e dimensão do original, dificilmente pudesse ser emulado, ou replicado, o facto é que teria não só um sucedâneo directo – o Teatro de S. João, no Porto (1796-98) – mas uma influência duradoura, nos padrões de qualidade, na complexidade das circulações e na diversidade de espaços complementares de muitos dos teatros posteriores.

²⁶ Charles-Victor d'Hautefort (HAUTEFORT, Charles-Victor d', *Coup d'Oeil sur Lisbonne et Madrid en 1814...*, Paris, 1820, p.45.) na sua visita a Lisboa em 1814, descreve o Teatro observando que “*C'est aux talens de l'architecte Joseph da Costa e Silva, qui a fait ses études en Italie* [sublinhado nosso] *que l'on doit cette belle salle*”. Outro visitante estrangeiro, o Reverendo Inglês W. M. Kinsey (KINSEY, W. M., *Portugal. Illustrated in a series of Letters...*, London, A. J. Valpy, 1829, 2ª Ed., Letter III, p.65) vai um pouco mais longe e diz mesmo, depois de fartos elogios ao edifício, que “*The architect was an Italian* [sublinhado nosso], *of the name of Joseph da Costa e Silva*”. Mais tarde, também o Príncipe Felix Lichnowky (LICHNOWSKY, Prince Félix Von, *Portugal, Recordações do anno de 1842*, Ed. Castelo-Branco Chaves, Lisboa, Ática, 1946, p.20 - Ed. original: 1843) é taxativo: considerando que se trata de “...um dos mais belos e consideráveis edificios desta cidade”, e “*Foi edificado (...) por um Italiano* [sublinhado nosso] *chamado José da Costa...*”.

2.3 O Teatro de D. Maria II (1841-45)

O Teatro Nacional foi o resultado de um longo e denodado esforço das forças ligadas ao liberalismo para concretizar uma velha aspiração: a realização de um “teatro normal” que se dedicasse à promoção da língua e do teatro português, estabelecendo o padrão de qualidade artística para os teatros restantes, e confrontasse o “teatro italiano”, ou seja, a ópera.

Almeida Garrett e o Setembrismo dariam o primeiro impulso, e o escritor e primeiro “Inspector Geral dos Teatros” seria um incansável promotor da ideia. Mas a realização concreta demoraria mais de uma década e muitas e complicadas peripécias. As dificuldades do processo prenderam-se, predominantemente, com questões de definição do local e do programa, para além de questões diversas de financiamento, e de diversas questões pessoais entre alguns dos notáveis da época. A questão da definição do local foi extremamente importante, pois pela primeira vez na história dos teatros portugueses se procurou uma localização que, ultrapassando a mera circunstância ou conveniência, tivesse um impacto na cidade. A escolha entre oito locais previamente determinados, cuidadosamente medidos, avaliados e ponderados, foi aprofundada. O local mais desejado e evidente foi o topo norte do Rossio – onde de facto acabaria por ser localizado – mas questões com a propriedade do terreno (que entretanto tinha sido cedido pelo Governo à Câmara de Lisboa) goraram tal possibilidade num primeiro momento, gerando nova ronda do processo de escolha. Felizmente, depois de um longo impasse, foi possível rearticular vontades com todos os interessados e reeleger o Rossio como lugar de implantação, coroando o seu remate norte – onde estava o Paço dos Estaus, antiga sede da inquisição, em estado de grande decadência – conseguindo, finalmente, para a segunda praça de Lisboa, um remate digno para a intervenção pombalina, quase um século depois do terramoto.

Questões de programa também se revelaram significativas. Existe, entre várias versões ou propostas apresentadas para o novo teatro – por convite ou de modo espontâneo –, uma, do arquitecto italiano Luigi Chiari, então já de avançada idade, que se destaca pela sua desmedida dimensão. Mostramos em outro local²⁷ que tal se devia ao facto de esta versão incluir no próprio edifício do teatro as intalações para o Conservatório, outro dos equipamentos previstos por Garrett e pelo poder Setembrista. Mas o excessivo custo desta obra era evidente, pelo que aconteceu novo impasse. Porém, paralelamente, a nacionalização dos bens das ordens religiosas tinha libertado uma enorme quantidade de património, tendo-se verificado a disponibilidade do Convento dos Caetanos, em Lisboa, para onde foi

²⁷ Ver: CARNEIRO, Luis Soares, *Teatros Portugueses de Raiz Italiana*, Porto, Policopiado, 2003, Cap. VIII.

remetida a instalação do Conservatório, permitindo renovar, com um mais contido programa, o processo do teatro.

Mas tudo foi mais complicado. Um proposta do Conde de Farrobo, que tinha sempre feito parte do grupo dos entusiastas e financiadores, farto dos sucessivos impasses, assegurava a construção e total financiamento do teatro, caso o Governo lhe cedesse, para esse efeito, a cerca do Convento de S. Francisco a baixo custo. Tal ousadia, ou soberba, despertou um conjunto de reacções que ofenderiam o Conde afastando-o do processo.

Seria então lançado um Concurso de Projectos – o primeiro na história da arquitectura portuguesa, em termos modernos – ao qual foram apresentadas seis propostas. Dificuldades com a nomeação do Júri, críticas e suspeitas quanto à seriedade do concurso, adendas ao regulamento, contribuíram para atrasar ainda mais todo o processo. E o Júri, lento, analisaria e comentaria as propostas apresentadas, acabando por nada decidir, remetendo ao Governo qualquer escolha. Entretanto, fora de concurso, seria remetida ao Júri, para apreciação, uma proposta do arquitecto italiano Fortunato Lodi, um familiar do Conde de Farrobo, cuja mulher era de origem italiana. O Governo, face ao impasse ou a pretexto dele, decidiria arbitrariamente pela escolha da proposta do italiano, face a um coro de protestos dos concorrentes e da indignação da opinião pública.

É com base nesse projecto que a obra avançaria, rodeada sempre de comentários sarcásticos e da má vontade dos lisboetas, dubitativos face às dificuldades da obra e ressabiados com o seu autor estrangeiro.

Fortunato Lodi era então muito jovem, tendo vindo de Itália refugiar-se – por pecadilhos de juventude – junto do tio, Francesco Lodi, antigo empresário do S. Carlos radicado em Portugal e pai da mulher do poderoso Conde de Farrobo. Seria para este que Fortunato realizaria o seu primeiro projecto, o Teatro das Laranjeiras (de 1842), um pequeno mas muito qualificado teatro na quinta homónima do Conde. Lodi formara-se em Bolonha e Roma, dentro de um sólido gosto neoclássico e possuía qualidades e saberes de que nenhum arquitecto português da época era capaz. E o “empalmanço” do projecto – na saborosa expressão de J.A. França – de um ponto de vista nacional e desapaixonado, revelar-se-ia, afinal, um facto positivo.

A arquitectura do Teatro de D. Maria II destaca-se no panorama português por quatro ordens de razões. A primeira era que com o D. Maria II, pela primeira vez em Portugal um teatro assumia um tão grande protagonismo formal e urbano, como o complexo processo de localização bem revela. A Ópera do Tejo era parte integrante do Paço da Ribeira, sendo absolutamente neutra em relação à cidade. O Teatro – não realizado – da Rua Áurea, escondia-se por detrás das fachadas de um quarteirão pombalino, sem revelar intencionalidade na sua colocação. O Teatro de S. Carlos teve de criar uma pequena praça para não ficar entaipado numa rua estreita.

Os restantes teatros, ou estavam escondidos, quase sem visibilidade, senão mesmo fora da estrutura do centro (como no caso do Teatro do Salitre), ou, apesar de visíveis, eram construções pobres, como o Teatro da Rua dos Condes.

A segunda foi a da introdução de uma Galeria que ocupava o local onde habitualmente se situavam as Frisas²⁸. Com efeito, ao invés do usual renque destas ladeando a Plateia, apareceu no D. Maria II uma solução invulgar que realizava uma bancada circundando a Plateia. A solução comportava diversas vantagens, pois possibilitava a colocação de um grande número de espectadores em posição muito próxima das saídas, sem ter de recorrer a sistemas de escadas de maior dimensão e superiores cargas estruturais. Mas a solução chocava com os hábitos instituídos e foi muito contestada. A introdução deste elemento era, simultaneamente, uma intenção de Fortunato Lodi de uma recuperação pontual dos teatros da antiguidade e de um contributo para a questão prática de aumentar o número de espectadores, coerentes, ambas, com o neopaladianismo da linguagem geral do edifício resultante do gosto e da formação do arquitecto e da sua experiência de teatros em Itália.

O terceiro aspecto que importa focar no Teatro de D. Maria II é o modo como o projecto resolvia o problema da colocação da Tribuna Real, simultaneamente ao nível do Salão Nobre e da 1ª Ordem de camarotes. A questão, teoricamente fácil, não é simples de realizar de modo prático. E, até então, nunca havia sido resolvida em Portugal sendo claro no Teatro de S. Carlos este problema que Costa e Silva importou, sem alterar, do *La Scala*. Para que, como é desejável, a Tribuna Real esteja nivelada com o piso do Salão Nobre, impõe-se resolver uma contradição: por um lado, o salão de entrada do teatro tem necessariamente que possuir um pé-direito elevado, assegurando uma altura digna a este importante espaço; por outro lado, para que a Tribuna fique colocada na 1ª Ordem de camarotes significa que, ou a plateia tem de ser alteada cerca da altura de uma ordem em relação ao nível da entrada ou, como acontece no S. Carlos, se aceita que a diferença de altura seja resolvida entre a Tribuna e o Salão Nobre, colocado, em regra, por sobre o átrio de entrada. A solução de altear a plateia, sendo aparentemente simples, coloca no entanto a dificuldade de resolver substanciais diferenças de nível entre a entrada desta e a cota do

²⁸ Esta solução, muito contestada e demolida dez anos depois da inauguração do teatro, seria mais tarde recuperada e amplamente difundida por todo o país, na segunda metade do século XIX, a partir da edificação do Teatro da Trindade (1966-7), que a reintroduziria com sucesso, sobretudo pelos teatros de província ou de carácter mais popular, justificada e apreciada por a massa de público que assistia a espectáculos ter, a partir de meados do século, uma grande expansão e democratização, que em meados da década de 40 estava ainda longe de ter.

átrio, o que, dada a habitualmente reduzida distância, coloca um problema de resolução concreta assaz complexo. Fortunato Lodi, com habilidade e um excelente sentido do compromisso, estabeleceria uma solução simultaneamente simples e elegante, criando um átrio-vestíbulo seguindo por sucessivos e integrados tramos de degraus e patamares de modo a eliminar o problema. Pela primeira vez em Portugal se apresentava uma resolução concreta e equilibrada que teria seguidores e imitadores diversos.

O quarto ponto tem a ver com a definição do salão nobre como um verdadeiro pólo social do teatro constituindo uma espécie de “*Passeio Público Coberto*” replicando o velho “Passeio Publico” pombalino construído em Lisboa na segunda metade do século XVIII. O Salão situava-se no piso nobre, de nível com a Tribuna Real e com os Camarotes de 1ª Ordem, iluminado pelas cinco grandes janelas-portas que abriam para o terraço do lado Poente, articulando as várias portas da sala anexa à Tribuna Real, situada entre esta e o Salão. Essa solução não permitia o perfeito isolamento do acesso Real, pois havia que, inevitavelmente, cruzar as áreas públicas, ou seja, o Salão, para aceder à Tribuna, no que é uma consequência directa da opção pela colocação desta no nível daquele. Porém, tal objecção não era já uma consideração decisiva dado que o ambiente social do Cabralismo, com os grandes burgueses em processo de miscigenação com a velha nobreza, ser de natureza relativamente familiar. E os Reis, suficientemente «burgueses» para o suportarem com bonomia. Outro aspecto importante deste espaço era o facto de o Salão possuir um elevado pé-direito, de modo a que tanto ao nível da 2ª Ordem de camarotes como da 3ª Ordem, foi realizado um varandim que corria todos os quatro lados da periferia do Salão, proporcionando a essas ordens uma visão completa “*da sociedade da primeira ordem*”. As intenções sociológicas eram evidentes: proporcionar o cruzamento de diferentes estratos, preparando, de algum modo, uma sociedade mais democrática, ou, pelo menos, uma sociedade mais civilizada, pela emanção, para o maior número, dos hábitos e maneiras da «1ª ordem».

O sucesso desta solução foi completo. A ponto de, décadas mais tarde, ter sido adoptada nas alterações realizadas por Ventura Terra, em 1908, no Teatro de S. Carlos. Ou seja, introduzindo, em inícios do séc. XX, num teatro de fins de Séc. XVIII, uma novidade criada por Lodi em meados do século XIX.

Fortunato Lodi e o Teatro de D. Maria II, constituíam um novo projecto estrangeiro, o terceiro. Um jornal da época²⁹ – em sistemático ataque a tudo o que dizia respeito ao teatro novo – concluía afirmando: – “*Ali tudo é italiano*”. E era verdade! Nenhum português da época saberia ter feito

²⁹ Citado por: SEQUEIRA, Gustavo Matos, *História do Teatro Nacional D. Maria II*, Lisboa, Ministério da Educação, 1955, Vol. I, p. 89.

aquele teatro. Com efeito, “...em 40 não havia no país architectos capazes duma obra de tal modo significativa.” confirma J.-A. França³⁰. De algum modo isso é reconhecido num artigo publicado na *A Illustração*, por alturas da inauguração formal do teatro, em 1846: – “Na edificação d’este theatro houve uma cousa singular, e que foi que, sendo a idéa tão portugueza, a execução d’ella foi quasi toda confiada a estrangeiros, muito entendedores é verdade, muito primorosos no bem acabado de quanto fazem, mas no fim de tudo estrangeiros. – Custa-nos, que assim acontecesse, se bem que não sabemos se este nosso sentimento de brio, e amor nacional teria de curvar-se perante a imperiosa necessidade de aproveitar o serviço dos estrangeiros [sublinhado nossal], ou ainda desaparecer perante a consideração não menos nobre, e elevada de que não hã estrangeiros no reino das artes...”³¹. O não haver estrangeiros no reino da arte era, convenhamos, um modo de resolver a questão com alguma elegância.

Com a sua inauguração, em 1845, o assombro popular calou as críticas e o entusiasmo foi genuíno. Porém, o teatro tinha problemas que foi preciso corrigir. A cobertura em chapa fazia demasiado ruído em caso de chuva, a acústica era problemática e os utentes detestavam a galeria à cota baixa, envolvendo a plateia. Um conjunto de obras de alteração destes aspectos ocorreriam dez anos depois da sua inauguração, mas de novo orientadas por um estrangeiro, o também italiano Giuseppe Cinatti.

Este «terceiro projecto estrangeiro» foi responsável pela introdução de uma nova consciência da importância urbana do “edifício teatro” entendido agora como instituição urbana, além de um conjunto de inovações técnicas que, não podendo também aqui ter emulação ou concorrência, teriam segura influência no desenvolvimento dos futuros teatros. Casos como o Teatro Portalegrense (Portalegre, 1854-58), ou como o o Teatro D. Maria Pia (Leiria, 1878-80) seriam dele directos descendentes. E sobretudo a ideia de uma galeria que ligava as ordens superiores ao salão da 1ª ordem teria uma enorme repetição por quase todos os teatros posteriores.

2.4 O Teatro da Trindade (1866-7)

O Trindade é o último dos espaços teatrais portugueses que seria relevante no panorama dos teatros portugueses, pela influência que teria em tantos outros, até ao advento dos Cine-teatros, já no séc. XX.

Foi construído em 1866-67 e inaugurado em Novembro de 1867, tendo-se mantido em funcionamento ininterrupto até 1920. Esteve para ser demolido nos anos 20 do séc. XX – e foi-o parcialmente – mas acabou

³⁰ FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal no Séc. XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, Vol. I, p.242.

³¹ Theatro de D. Maria 2ª [sic], *A Illustração, Jornal Universal*, nº1, Vol. II, Abril de 1846, p. 2.

por sobreviver com algumas modificações, sendo recuperado nos anos sessenta e utilizado ainda hoje.

Na sua definição e concretização esteve um homem, Francisco Palha, que com os seus contactos franceses, a sua lúcida visão e experiência teatral³², permitiram a realização de um edifício inovador e de uma prática renovada que teriam grande influência.

O Trindade introduziu inovações quer de ordem programática quer de ordem formal, tanto na forma e disposição da sala como na distribuição geral. Em termos de programa, sublimou o uso já informalmente praticado no salão nobre do teatro de D. Maria II, criando um salão onde se realizavam múltiplas actividades (bailes, exposições, concertos, conferências, recitais, actos mundanos³³, e até, muito mais tarde, sessões de animatógrafo...), articulado com espaços onde se jogava, um grande restaurante, no piso térreo e, evidentemente, a sala de espectáculos.

A sala de espectáculos introduzia em si um conjunto de novidades, entre as quais a criação de um Balcão colocado diante da primeira ordem de camarotes, a reintrodução da bancada ou galeria baixa que envolvia a plateia e que tanto tinha sido criticada (e mesmo eliminada) quando da sua primitiva realização no Teatro D. Maria II, além de uma galeria superior de grande capacidade. E tudo isto num recinto compacto, num terreno de dimensões limitadas, aproveitando cada palmo do terreno. O objectivo era, naturalmente, maximizar a capacidade de público em qualquer das diversas actividades e aproveitar as potencialidades de cruzamentos de interesses, garantindo ao conjunto uma actividade constante.

A fonte de influência da arquitectura deste teatro foi o *Théâtre du Châtelet*, realizado em 1862 por Gabriel Davioud, um dos arquitectos ligados ao Perfeito Haussmann e à sua renovação do urbanismo parisiense. Esta opção assinala o momento de viragem na reprodução do já longínquo filão da tradição italiana, abrindo caminho a uma crescente influência dos modelos da variante francesa³⁴. Esta influência arquitectónica, adicionada à visão estratégica de Francisco Palha, foram muito mais determinantes do programa, da forma, do carácter e da importância deste teatro do que a

³² Francisco Palha (1826-1890). Formado em Direito, Poeta, Autor Dramático, Jornalista, Empresário e Comissário do Governo junto do Teatro de D. Maria II. Chefe de Repartição da Direcção Geral da Instrução Pública (organismo que então tutelava os teatros em Portugal) e, mais tarde, seu Director Geral, teve acção decisiva na modernização legislativa dos teatros no sentido da profissionalização e regulamentação, organizando a maior evolução desde as iniciativas do Setembrismo, em 1836. Foi sobretudo o estratega e absoluto director do Teatro da Trindade até ao seu desaparecimento.

³³ É ali, por exemplo, que Eça de Queiroz localiza o célebre “Sarau da Trindade” na sua obra *Os Maias*.

³⁴ Ao contrário do que por vezes se afirma, os teatros “à francesa” são um sub-tipo dos teatros “à italiana” e não uma linhagem autónoma.

personalidade, talento ou saber do seu autor material, o Arq. Miguel Evaristo, alguém que “*não tem notoriedade*”³⁵. — Miguel Evaristo talvez não tivesse notoriedade, mas era, de qualquer modo, suficientemente conhecedor para realizar uma obra difícil a vários títulos, pois o facto é que o Teatro da Trindade é uma boa peça, compacta e funcional, reflectida e controlada, astutamente realizada, inovadora na organização e na técnica. E era alguém suficientemente credível para que Francisco Palha nele tenha confiado, embora, acreditamos, no essencial da definição e originalidade desta obra seja no promotor e não no arquitecto que se encontra mérito.

O Teatro da Trindade coroava e optimizava, com a sua forma, o seu programa arquitectónico e a sua programação, um conjunto de experiências que se tinham vindo a realizar desde os anos 40 do séc. XIX (os diversos Teatros Ginásio, o Teatro Baquet, o Teatro de D. Fernando, o Teatro Príncipe Real...) visando estabelecer teatros comerciais, vivendo exclusivamente das suas receitas, sem depender de mecenas ou de financiamentos públicos, que conseguissem viver dos seus lucros.

Destacam-se três grandes aspectos em que este teatro estabeleceu a diferença em relação ao que se conhecia e praticava. Todos eles jogando numa perspectiva de qualificação da estratégia comercial. Por um lado, um Programa que estabelecia como princípio a autonomização e modulabilidade de funções complementares. O Café da Trindade, o Salão da Trindade, o Teatro da Trindade, conformavam partes capazes de funcionarem em separado ou em simultâneo, em complementaridade ou em conjunto. Enquanto, até ali, apesar de existirem todas estas componentes nos teatros, tinham sempre estado dependentes do teatro-representação como função principal. Agora, numa nova perspectiva, o teatro aparecia como uma das peças de um conjunto integrado. Por outro lado, surgia uma ideia de conforto e modernidade que completava a do programa. Sistema de aquecimento e ventilação, *fauteils* em mogno e com braços, plateia nivelável com o palco, ganchos fixos à cadeira da frente para colocar o chapéu, assentos das cadeiras rebatíveis. Todo um ar de modernidade, de luxo, de progresso acessível. As rótulas das Frisas para quem quisesse assistir incógnito às representações, assim como os preços “*para todas as bolsas*” eram igualmente elementos de uma mesma estratégia. Por outro lado ainda, além de tudo isso, era uma construção moderna. Com bom padrão de segurança e garantindo saídas rápidas, que reabilitava a solução da Geral em Bancada, que inovava a disposição com o novo Balcão, aumentando a lotação da ordem nobre sem formalmente a substituir, em simultâneo com a ampliação das varandas para lotações que nunca se tinham, proporcionalmente, atingido entre nós.

³⁵ FRANÇA, J. A., *A Arte em Portugal no Séc. XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, Vol. I, p.327 e N.275.

O êxito comercial que o teatro conseguiu, foi o coroamento de um plano bem gizado que assegurou lucros aos seus accionistas, que prestou importantes serviços ao Teatro e à vida cultural lisboeta e nacional e que, por solidez, qualidade técnica e construtiva, garantiu, até hoje, a sua sobrevivência enquanto infraestrutura cultural. Temos assim que, de novo, ainda que projectado por um português, é um teatro de raiz estrangeira que vai implantar-se e instituir-se em nova referência para o gosto, novo padrão para a exigência e novo modelo para a construção de teatros.

E, tal como os «Projectos Estrangeiros» que o antecederam, ao modelo sucederem ecos, todos eles mais pálidos e mais fracos que o original.

A influência dos elementos de modernidade e conforto do Trindade, teriam uma grande repercussão sobre os teatros portugueses. Não só um novo padrão se estabelecia, como se repetiriam e copiariam muitos dos temas que ele tinha introduzido. Desde 1867, data da sua inauguração, até 1925, quando reabriu o último dos «Teatro do Ginásio», na sua última reconstrução depois do incêndio de 1921, a generalidade dos edifícios construídos ou reformulados, tinham sinais do modelo escolhido por Francisco Palha. O Avenida, em Lisboa (1888); o S. Luiz, também em Lisboa, (1894); o Luiza Todi, em Setúbal (1894); ou o Teatro Moderno, Lisboa, (1908). Mas também o Teatro Mousinho da Silveira, em Castelo de Vide (1900); o Pedro Nunes, em Álcacer do Sal (1895), o Esther de Carvalho, em Montemor-o-Velho (1900); ou ainda o Eduardo Brazão, do Bombarral (1921), todos replicavam de algum modo o teatro lisboeta.

3. «Projectos Estrangeiros» e Réplicas de Réplicas

Em face do que denominamos “Projectos Estrangeiros”, todos eles projectos singulares – em dimensão, em qualificação técnica, formal e artística, em inovação e impacto na opinião pública da época –, as restantes realizações, considerada a inexistência de técnicos e artistas capazes de criarem escola autóctone, tenderam sempre a reproduzir os modelos de que os seus autores tinham conhecimento directo, os tais “projectos estrangeiros” ou os seus derivados directos. Daí, por um sistema de sucessivas réplicas, por um duplo processo de imitação e simplificação, se tenham estabelecido as arquitecturas dos teatros secundários. Verifica-se, com efeito, a existência de uma grande pluralidade de autores de teatros que raramente tiveram ocasião de repetir abordagens ao tema, o que significa que não havia oportunidade de aprender com os erros e corrigi-los. Os conhecimentos por via erudita e teórica eram, por outro lado, naturalmente escassos e de difícil acesso. Como a capacidade de conhecimento de diversos teatros era tanto mais limitada em raio de visão quanto menor e menos importante era o teatro realizado, também

o saber do seu arquitecto ou construtor tendiam a ser menos eruditos, menos vastos e mais superficiais. Em consequência, a generalidade dos teatros portugueses foi concebida copiando modelos de teatros existentes num raio geográfico – e também técnico – progressivamente mais curto, podendo apenas reproduzir ecos de teatros menores que, por sua vez, eram já ecos de outros mais importantes...

Um exemplo notório deste processo é constituído pela verificação de que o Teatro de S. Carlos – um dos seminais «Projectos Estrangeiros» –, influenciou o Teatro de S. João (1796-98), assim como este influenciou o Teatro Diogo Bernardes (1893), de Ponte do Lima e este, por sua vez, influiu decisivamente no Teatro Valadares (1897-8), de Caminha... Isto é: existem sequências de transmissão de informação, aleatórias e ocasionais, caracterizadas, genericamente, por uma progressiva simplificação técnica e conceptual, normalmente acompanhada de redução de dimensões e de importância, desde um teatro de nível nacional até a um dos mais pequenos teatros locais.

4. *Filogenias Paralelas*

Alfred Kroeber³⁶, antropólogo americano da primeira metade do século XX, propôs um esquema gráfico de comparação entre a estrutura da filogenia cultural com a filogenia natural, biológica. Neste, representam-se duas árvores. Uma tem a forma tradicional das árvores: tronco a partir do qual se ramificam elementos sucessivos de dimensão cada vez menor. No outro, parece também ser uma árvore mas os ramos em vez de se subdividirem sucessivamente, reencontram-se interceptam-se, fundem-se, cruzam-se em novas formas onde só a aparência da árvore se mantém. Se é verdade que a antropologia desenvolveu muito e em sentidos diversos alguns destes conceitos, não deixa este esquema de ser válido e útil para o nosso propósito. De facto, no panorama dos teatros portugueses, o expectável não se verifica. Isto é, o cruzamento das diversas experiências, das diversas fontes, das diversas práticas em novas realidades mais elaboradas, mais ricas, mais diversas, geradoras de novas e mais adaptadas soluções às necessidades e objectivos dos promotores, dos actores, dos públicos, do país, limitam-se a ser, afinal, réplicas, réplicas de réplicas, e réplicas de réplicas de réplicas...

A razão e a fonte desse estado de coisas encontra a sua explicação na diversidade de autores dos respectivos projectos, pois que apesar de ser um tema de grande exigência técnica e especialização, observa-se que é

³⁶ KROEBER, Alfred L., *Antropology, race, language, culture, psychology, prehistory*, London, 1923.

preciso aproximarmo-nos dos finais do século XIX – exceptuando o caso de Giovanni Carlo Bibiena e do seu grupo, ainda no séc. XVIII – para encontrarmos alguém que esteja envolvido na construção de mais do que um único edifício deste tipo. E, como acontece ainda hoje, a encomenda não era distribuída porque um arquitecto tinha capacidade, conhecimento, mérito ou, simplesmente, experiência, para solucionar um determinado problema, mas sim por outros critérios. Proximidade, amizades, interesses, simples voluntarismo de alguém que se oferecia para realizar o projecto, eram os critérios de atribuição da concepção ou construção de um novo teatro. O certo é que um arquitecto ou construtor que tinha oportunidade de fazer um teatro, dificilmente voltava a repetir a experiência. Por conseguinte, não era possível estabelecer um capital de experiência pessoal que pudesse crescer, ser sucessivamente testado e refinado e, criando discípulos, pudesse ser transmitido. E isso – uma “escola” – não teve portanto, entre nós, possibilidade de existir.

A escassez de arquitectos com educação formal ou erudita, nomeadamente neste campo, acrescida da ausência de formação empírica ou profissional, gerou, inevitavelmente, a ausência de um núcleo, de um corpo que constituiria uma base de conhecimentos e recursos susceptíveis de serem utilizados quando este tipo de programa tinha de ser enfrentado. Em consequência, sempre que se colocava a necessidade de realizar um novo teatro, o indigitado construtor, fosse Arquitecto, Engenheiro, Condutor de Obras Públicas, Mestre de Obras, ou nem isso, visitava o, ou os, casos mais próximos, e recordava os teatros de seu directo conhecimento, reproduzindo algo de muito aproximado, adaptando-o simplesmente – as questões teóricas ou estilísticas nem se colocavam! – ao caso concreto. Daqui resulta que também os teatros – repercutindo aliás uma situação mais geral da arquitectura portuguesa – sejam também uma história de «obras» e não uma história de «arquitectos».

Obviamente que foram arquitectos quem realizou os casos mais importantes. E arquitectos estrangeiros ou estrangeirados, sobretudo nos primeiros tempos. Pessoas como Giovanni Carlo Bibiena (Ópera de Salvaterra, 1753; Ópera do Tejo, 1753-55; Ópera da Ajuda, 1762), Petrónio Mazzoni (Teatro da Rua dos Condes (I), 1756-65), Vincenzo Mazzoneschi (S. João (I) (1796-98), Fortunato Lodi (Laranjeiras, 1842-3 e D. Maria II, 1842-46). E estrangeirados ou aculturados como Inácio de Oliveira Bernardes (Teatro de Queluz, 1769), Simão Caetano Nunes (Teatro da Graça, 1767; e Teatro do Salitre, 1782), ou José da Costa e Silva (S. Carlos, 1792-3). O dominante, porém, é a atomização dos autores e intervenientes. E há de tudo: Arquitectos, Engenheiros, Condutores de Obras Públicas, Maquinistas Teatrais, Construtores Cívicos, Mestres de Obras... E nos teatros secundários – afinal a maioria – além de uma multidão de desconhecidos, encontram-se como autores gente com os mais diversos interesses e aptidões a fornecerem

“os riscos” ou “as indicações”. Gente com evidentes qualificações, tais como “*empregado publico e jornalista*”³⁷, “*escrivão da Fazenda*”³⁸, “*distinto amador de arte e em especial do teatro...*”³⁹, “*negociante de panos*”⁴⁰, e até mesmo um “*médico em Almodovar*”⁴¹. A fragmentação das autorias domina e os nomes sucedem-se sem que se pudesse gerar um grupo de profissionais, de especialistas, de pessoas rodadas na construção de múltiplos teatros, capazes de capitalizar as sucessivas experiências, para desenvolver estratégias e técnicas pessoais, estabelecer reflexão e, com os seus seguidores, gerar “escola” e cultura própria, capaz de produzir genealogias autónomas e individualizáveis.

Em consequência deste panorama geral a árvore dos teatros históricos portugueses não é uma, mas sim quatro, com raízes diferentes, em cada um dos «Projectos Estrangeiros». Nascidas em momentos diferentes cresceram em paralelo, mantendo-se os seus desenvolvimentos como simples sucessão, sem que se tenham gerado cruzamentos e hibridações com as árvores próximas, mantendo, impávidamente, a suas linhagem sem enriquecimento e progresso. Sem miscigenação, sem reflexão e sem resolver os novos desafios, sem criar experiência própria, saber próprio, formar escola e desenvolver linhas de síntese e experimentação, o resultado acabou resumido a réplicas de réplicas, ecos de ecos, cada vez mais longe do original, cada vez mais apagados e débeis...

³⁷ Teatro da Alegria II, Lisboa, 1890.

³⁸ Teatro Gil Vicente, Peniche, 1891.

³⁹ Teatro Arrudense, Arruda dos Vinhos, 1901.

⁴⁰ Teatro de D. Luiz, Coimbra, 1861.

⁴¹ Teatro Recreativo Almodovarense, 1858.

Imagens:



Figura 1: Gravura da ruínas da Opera do Tejo, com desenho de MM. Paris e Pedegache, gravadas por Le Bas, Paris, 1757.

Fonte: MNAA, Inv.915.



Figura 2: Exterior do Teatro Nacional de S. Carlos, Lisboa.

Fonte: Foto do autor.



Figura 3: Gravura do Projecto de Fortunato Lodi para o Teatro de D. Maria II.
Fonte: GUIGL. P.A., (gravador), “Lith. De M. L. da C.tª, M. R. dos M.tes nº12, Lx” (editor).
– BN, Gabinete de Estampas.

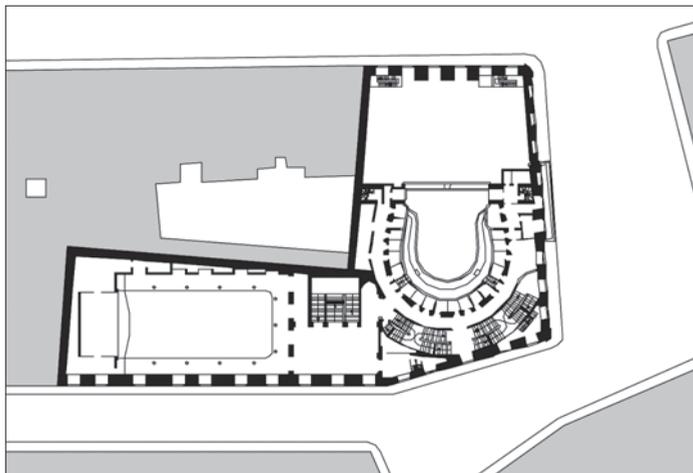


Figura 4: Planta do Piso da 1ª ordem de Camarotes do Teatro da Trindade.
Fonte: Reconstituição do autor.



Figura 5: “Árvore da filogenia cultural”
Fonte: KROEBER, Alfred, L., *Antropology: race, language, culture, psychology, prehistory*, London, 1923.

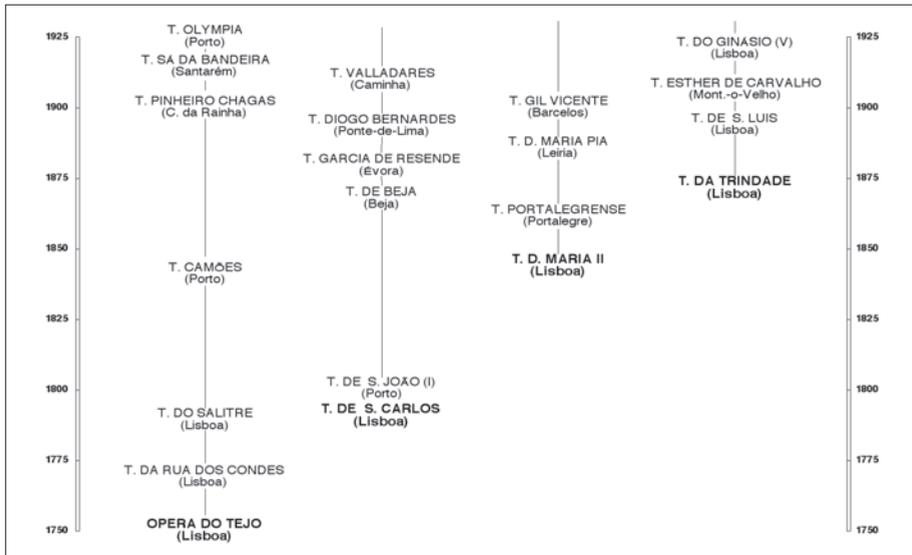


Figura 6: Esquema dos quatro filões dos teatros portugueses

Fonte: Original do autor

