

LISBOA E A REAL ÓPERA DO TEJO: UM MÓDULO ILUMINADO, ENTRE ATLANTES E TRITÕES

LUÍS ALVES DA COSTA*

INTRODUÇÃO

250 anos após o Grande Sismo, a Ópera de Giancarlo Sicinio Galli Bibiena reposicionou-se nos interesses. Se ela é um marco na transição cultural do operático religioso, de D. João V, para o operático civil de D. José, o seu custo foi desmesurado, «ciento ochenta tres millones noventa nueve mil cuatrocientos setenta y tres reis (183:099\$473rs)»¹, para uma infortunada vida, de escassos testemunhos de esplendor. Diversas reflexões e hipóteses são hoje o pretexto estético para a reconstrução do ícone perdido. Tal foi o móbil das equipas de Alexandra Gago da Câmara, Pedro Miguel Januário e Aline Gallasch-Hall.

O nosso modelo posiciona-se como hipótese de restituição espacial das ruínas do Real Teatro, e é sua finalidade participar nesse debate de fixação das características do monumento. A proposta assenta nas fontes primárias de uma gravura de 1757, de Philippe Le Bas, fundamentada no testemunho de MM. Paris e Miguel Tibério Pedegache Brandão Ivo², e em atuais evidências da Rua do Arsenal. Materiais técnicos, plantas, levantamentos *Autocad* e fotogramétricos sustentam-na e permitiram a disposição dos

* Professor de Estética, Escola Superior de Artes Decorativas, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva. heliogabalus@zonmail.pt.

¹ JANUÁRIO, 2008: 525.

² Nascido em Lisboa, em 1730, e falecido em Setúbal, em 1794, foi poeta, escritor, tradutor e técnico militar. Moço de câmara do cosmopolita Infante D. Manuel, e Coronel do 2.º Regimento de Infantaria de Elvas, redigiu a *Nova e Fiel Relação do Terremoto que experimentou Lisboa e todo Portugal* (1756), assim como esboçou a matriz da gravura, de Le Bas, da ruína da Ópera do Tejo.

elementos em planta³. O modelo executou-se na versão Sketchup Pro 2016, e destina-se a integrar a base de dados do Google Maps Pro.

Para lá das qualidades visuais, aqui se revaloriza a obra de Pedegache, como figura sinalizada das Luzes nacionais. Pretende-se reler a sua ilustração não como escatologia iconográfica do Sismo, mas como documento técnico da ruína de um edifício. Se Matos Sequeira a considerou *fantasia* de um artista estrangeiro, e Paulo Pereira lhe contrapôs o carácter «muito rigoroso» dos importantes elementos, já sinalizados por Sérgio Infante⁴, na nossa abordagem, e contra o espírito pré-romântico das ruínas, secundariza-se a leitura bucólica do ícone, e privilegia-se a sua vertente de rigor. Nela se entende a *Desolação da Ópera* como uma inscrição possível de dados fiáveis, suscetíveis de transmitir ciência. Nessa qualidade, ela deve suportar a crítica dos olhares da arquitetura, engenharia, urbanismo, ou da física, química e botânica⁵.

O MODELO

Sendo sabidas restrições, e inseguras as precisões, um dos motivos do debate é o da localização. A nascente, o limite possível é o Palácio da Ribeira; a norte, situa-se o complexo da Patriarcal; a sul, constrange-a o pendor técnico da Ribeira das Naus e, a ponte, posiciona-se o Palácio do Infantado. «Ao beco da fundição segue a caza da Opera q(ue) tem de extensão pella Sua frente athe o Arco do Ouro ou da Ribeira das Naus, cento outo varas quatro palmos e quatro decimos»⁶. Da concordância das limitações, emerge um edifício esforçadamente longo, de eixo paralelo ao Tejo⁷, e esta é a exata imagem da representação de Pedegache. Correlata com a gravura da Igreja de S. Nicolau, tal leitura longitudinal da ruína comporta um valor estético autónomo.

O primeiro dado concreto é o do desastre urbano precedente do Sismo. À esquerda, fundem-se fachada das Naus e limites de imagem. À direita, figuram-se escoras e cantarias da Rua do Arco dos Cobertos. Confronta-se-nos a objetividade de ruas estreitas, impróprias para a inserção de obras notáveis. Inexistem espaços de recuo indispensáveis para a real apreensão das dimensões do Teatro. Aqui se atesta continuar a ser a Lisboa de novembro de 1755 uma capital de becos repletos de monumentos.

A segunda indicação ilide a liberdade da profundidade, e baliza-a visualmente, pela lógica dos arcos transversos. Os seus pilares convidam o espectador a atravessar planos e prosseguir. Marcam-nos passagens e aberturas de interpretação adstrita a funções técnicas, e de circulação⁸. De nascente a oriente, implantam-se inferiormente

³ Disposição assente no levantamento Autocad do projeto, de 2006, de revalorização da Baixa Pombalina.

⁴ JANUÁRIO, 2008: 106.

⁵ JANUÁRIO, 2008: 603.

⁶ JANUÁRIO, 2008: 101.

⁷ Também a desproporção de um para três, do testemunho verbal do Chevalier de Courtils, assim se torna plausível.

⁸ JANUÁRIO, 2008: 603.

filas de arcos de suporte do nível chão. Eles ditam, em planta, as alterações de largura. No primeiro plano, quatro deles⁹ correspondem à secção estreita do monumento. Após o primeiro estrago, e até ao último *arco carpanel de cinco centros*, a explicação arquitetónica mais satisfatória¹⁰, o número de elementos, embora fragmentário, concorda com o ressalto da construção, e passa, como comprovável no corredor atual da porta mãe do Arsenal, de quatro para cinco.

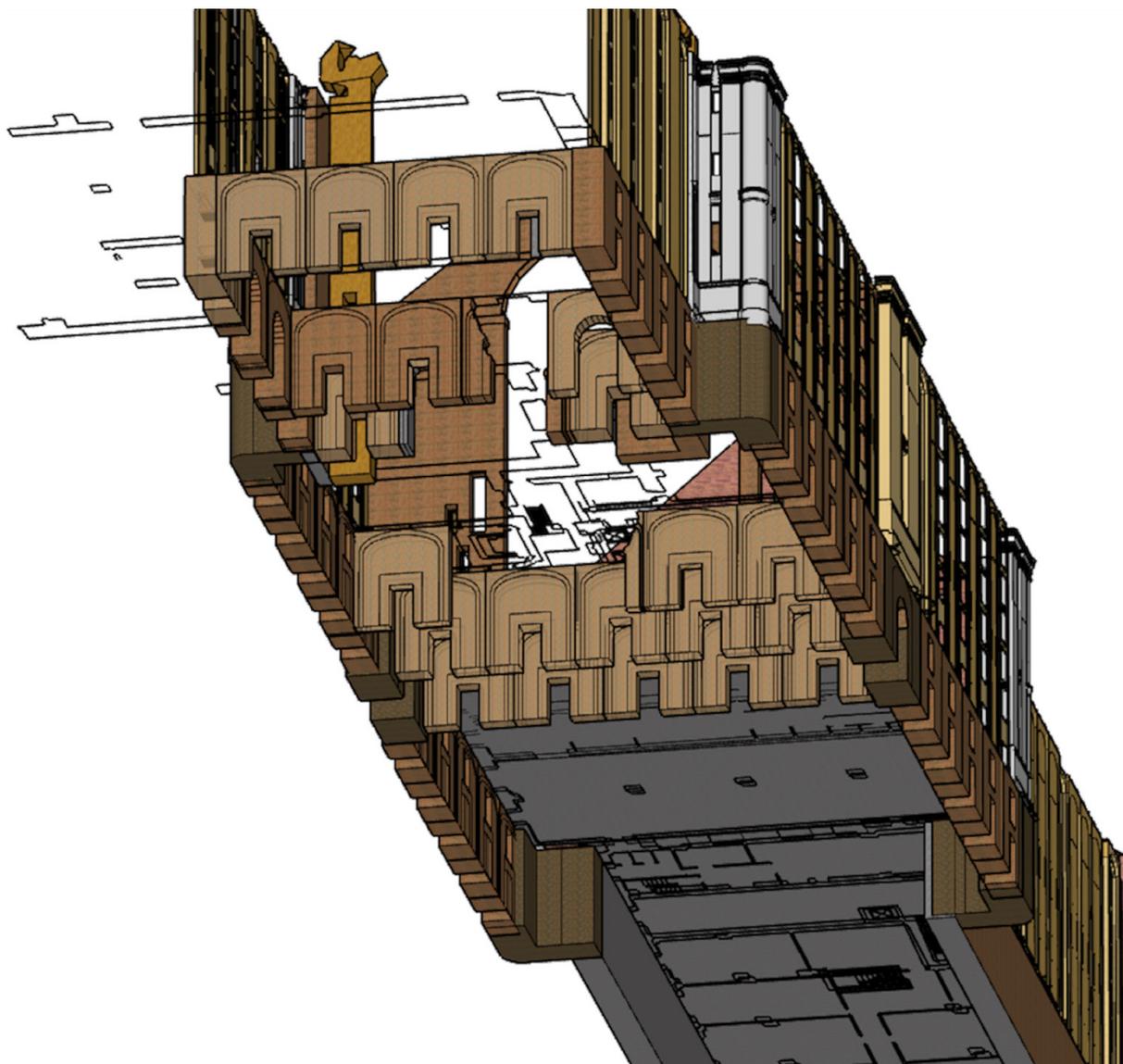


Fig. 1. Perspetiva inferior dos arcos¹¹

⁹ JANUÁRIO, 2008: 606.

¹⁰ JANUÁRIO, 2008: 607.

¹¹ Todas as imagens, exceto a 6, fotografia original de Pedro Miguel Januário, são captações do modelo original de Luís Alves da Costa, realizado na versão 2016, do Sketchup Pro. As figuras 4 e 8 foram compostas com a gravura original de Le Bas, em Microsoft PowerPoint 2016.

O terceiro testemunho é o da simetria norte e sul das paredes, imposta por vãos e métricas de janelas de arcos de meia volta. Independentemente das irregularidades, os topos contêm informação bastante sobre fachadas e alturas. Delas se torna possível inferir a cércea original da Casa da Ópera.

CUNHAIS E VESTÍGIOS

O corpo proeminente é uma *unanswered question* da monotonia pombalina e o inspirador das conjecturas sobre o quarteirão do Arsenal¹². Por analogia, ele introduz a possibilidade de adequar à imagem uma escala, ou *petipé*¹³ próprio. As propostas de reconstituição adotaram diversos matizes das dimensões¹⁴. Aqui, adotamos a ótica literal das coincidências.

A tese dos vestígios arquitetónicos¹⁵ introduz o terceiro parâmetro de conceção. Aceita-se como concreta a compatibilidade das singularidades do edifício e da gravura. Assim, após o cunhal nascente, há uma concordância entre o fragmento dextro do arco arruinado na imagem e a atual incongruência da água norte do telhado do Arsenal. Esta coincidência corresponde ao momento inicial da nossa compatibilização. Por abdução, tudo o que se segue é consequente: também o primeiro carpanel concorda com o corta-fogo do telhado central, e, no cunhal ocidental, sincronizam-se corta-fogo e segundo arco. Tais premissas esgotam a leitura horizontal da saliência, e validam um isomorfismo entre três elementos iconográficos e três elementos da cobertura. Esse isomorfismo fixa as dimensões e a situação em planta, ditando a primeira ordem de corolários:

- 1) São vizinhos cunhal nascente e vestígios do primeiro arco;
- 2) Após o cunhal nascente, Arsenal e ruína da Ópera salientam-se em planta;
- 3) Tal alargamento mantém-se até ao arco poente;
- 4) Após o arco poente, Arsenal e Teatro tornam à largura inicial.

Não aprofundando os efeitos da hipótese nos atuais modelos de reconstrução, a segunda ordem de consequências posiciona, por dedução, a Ópera relativamente ao Palácio Real:

- 1) Sendo vizinhos cunhal oriental e ruína do primeiro arco, todo o setor frontal de enfenestramentos estará a montante da saliência, no sentido do Terreiro do Paço;
- 2) Por simetria, também as fenestrações da Ribeira das Naus se situam aquém do cunhal nascente.

¹² De José de Figueiredo a Soares Carneiro.

¹³ Na senda do Cartesianismo, a cientificidade das escalas é a grande luta do Engenheiro-Mor Azevedo Fortes (1660-1749), como relatado na minuciosa monografia de Luís Manuel Bernardo (BERNARDO, 2005: 77-78).

¹⁴ CÂMARA, 2005: 21-33.

¹⁵ GALLASCH-HALL, 2012.

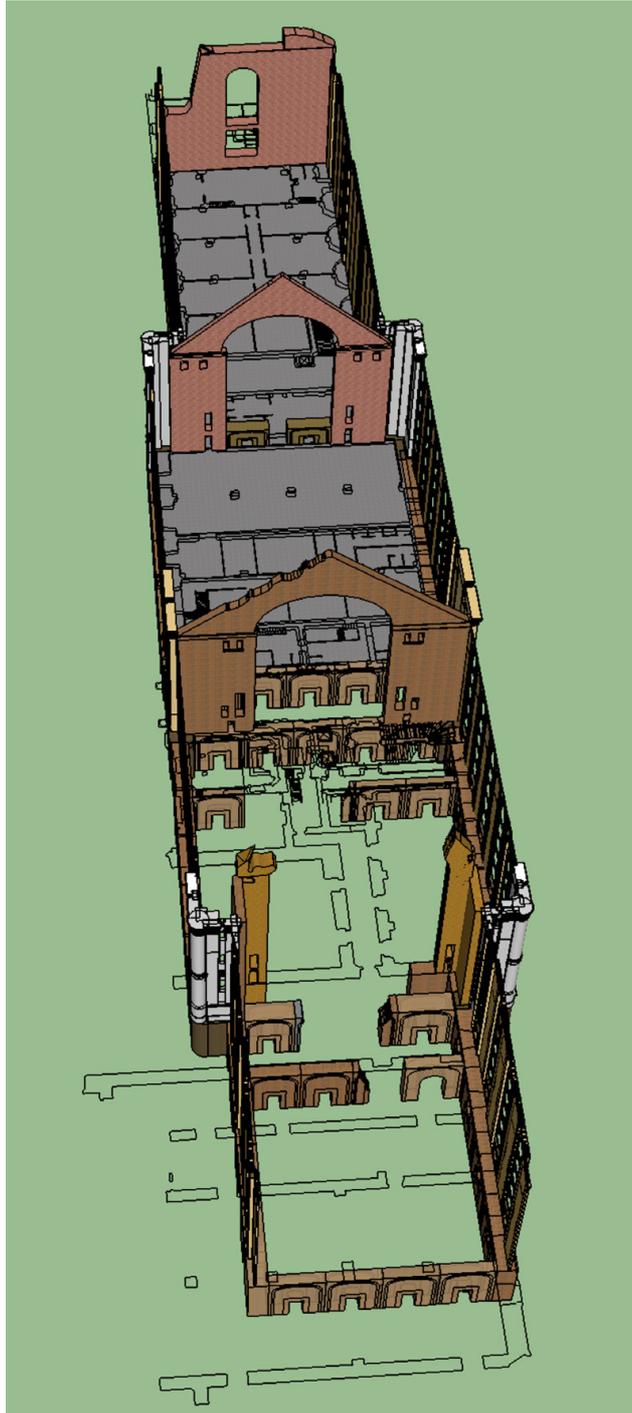


Fig. 2. Distribuição em planta

PERSPETIVAS E ATRATORES

Na tradição simbólica, a *perspetiva real* deveria presidir à conceção da Ópera. Na ruína, Pedegache substitui-a pelo princípio iluminista da *perspetiva do cidadão*, o mesmo olhar de Hubert Robert, em *Incendie de l'Opéra* (1781). Enquanto convenção e limitação, tais perspetivas projetam volumes em superfícies planas. São-lhe inerentes princípios de ocultação, os quais, por sobreposição, tornam ilegíveis, ou invisíveis, os elementos

afastados. A nossa investigação doutoral, estados de equilíbrio, e *teoria das catástrofes*, como morfogénese dos intervenientes estéticos¹⁶, sugere aqui a necessidade de um número de *atratores* suficiente para a fundamentação da imagem. Assim, por indução, e pelo *Princípio de Maupertuis*, haverá um atrator, independente da visibilidade, a assegurar-nos um padrão de janelas longitudinalmente sustentado. Arquitetonicamente, nada de novo ocorrerá. Na gravura, esse atrator sustenta um simultâneo carácter operativo do valor estético da profundidade, enquanto bucólica e emoção barroca do infinito.

O segundo atrator posiciona o observador na Rua dos Cobertos, e guia a leitura frontal da fachada norte. À direita e esquerda, a mediana do corpo saliente impõe semelhanças de elementos. Ao atrator longitudinal contrapõe-se um atrator de simetria. À sequência de janelas orientais sucede-se o cumhal nascente, e, entre cumhais, nova sequência de janelas, após a qual o atrator se tornará vago.

O terceiro atrator é funcional, e assenta na concordância das propostas de reconstrução. Para este, estão camarotes, plateia e zonas de aparato. No ressalto, entre proscénio e poscénio, situam-se palcos, e, para oeste, zonas técnicas e de bastidores. A conjugação do funcional com o atrator de simetria valida a génese da zona poente da fachada norte. Esta simetria inclui os acessos exteriores, onde a proposta do modelo é meramente hipotética: após o arco ocidental, impõe-se menor presença de janelas e maior afastamento vertical. Retorna-se à perspetiva do cidadão, e afinam-se conhecimento e dados da gravura: imediatamente antes do carpanel ocidental e da fachada poente, o autor atesta sequências de janelas idênticas ao timbre frontal.

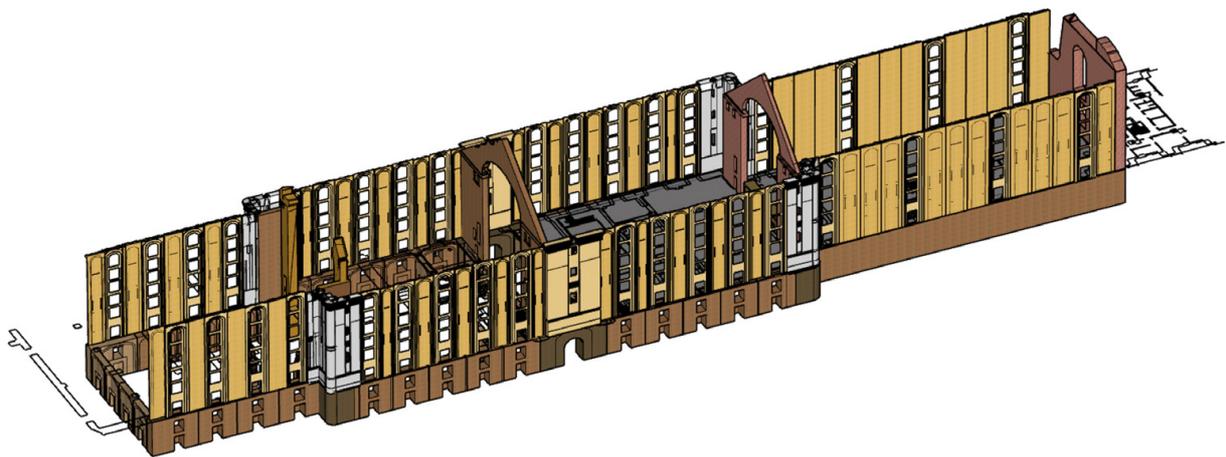


Fig. 3. A ruína, na Rua do Arco dos Cobertos

Desta conjugação se pode finalmente inferir a organização arquitetónica dos vestígios: à direita e esquerda, quatro fileiras verticais de janelas, interrompidas por um arco danificado, atrás do qual se situa o ressalto e um maior número de arcadas inferiores.

¹⁶ COSTA, 2016.

Entre ele e o cunhal poente, reproduzem-se janelas. Na secção longínqua da gravura, subsistem moderados enfenestramentos, de distribuição hipotética. Após a sequência dos arcos de sustentação do piso¹⁷, desenha-se um plano horizontal contínuo, geralmente identificado como palco. De cada lado, perfilam-se duas volumetrias, com o significado de portas. Incluída a assimetria, o arco da fachada poente, e, no lugar exato do cidadão, a propositada (?) ausência de frontaria nascente, a imagem parece ter-nos transmitido toda a informação possível sobre os vestígios da Ópera.

OS LUGARES INVISÍVEIS



Fig. 4. A perspectiva do cidadão, no modelo e na ruína

Outras diferenças separam a gravura de Le Bas da variante litográfica (1837) do «Jornal Encyclopédico»¹⁸. Na litografia, amontoam-se destroços de alvenaria das paredes-mestras da Ópera. Em ambas, as paredes do Teatro são menos espessas e mais altas do que as da Patriarcal. Só na gravura, as segundas surgem sustidas, decerto, pela

¹⁷ No nível térreo, a atual descontinuidade estrutural aventa a hipótese do sacrifício de um eventual cunhal original, nascente/sul.

¹⁸ JANUÁRIO, 2008: 599.

presença de varandas. O valor proposto para Bibiena é de 1,45 metros de grossura¹⁹, cifra verosímil para a resistência de 1755, mas incompatível com a representação. Incongruente com o olhar científico de Pedegache, esta discrepância assenta na finalidade de enfatizar elementos e otimizar informações.

A tacanhez da Rua do Arco dos Cobertos impede o respeito das escalas. Uma exata projeção de tal espessura de fachada colidiria com a rua exígua e tornaria ilegíveis os elementos humanos. Essa distorção tem caráter expressionista, e possibilita um notável arquetónico num urbano confinado. Apesar de oticamente inverosímil, a simultânea visibilidade, a norte e sul, de quatro enfenestramentos é o recurso adotado para maximizar dados e permitir caracterizar simetrias laterais. Respeitada a largura do Arsenal, também o modelo comprovará a dificuldade desta sincronia.

Esgotada a literalidade, devem-se concordar convenções de perspectiva e elementos locais. Após o cunhal nascente, o ressalto da Casa da Ópera posiciona-se num plano paralelo aos enfenestramentos frontais. Até ao arco poente, esta situação gera ocultação parcial de janelas e elementos. Embora determinantes da sobrevivência das fachadas, *tais cunhais encontram-se, pelas leis da ótica*²⁰, *visualmente ocultos*. Qualquer opção estética assente na profundidade interior das ruínas os tornaria despercebidos. Pedegache decide sacrificá-los. Essa invisibilidade é uma pedra-chave do modelo.

Nela se formam, por abdução, os derradeiros corolários:

- 1) Ao adotar a perspectiva interior do ponto único de fuga, a gravura contém informação visível e informação invisível;
- 2) As distorções premeditadas maximizam dados, impedindo-os de colidir com outros dados;
- 3) De nascente a poente, a existência de simetrias norte e sul dita um módulo único de enfenestramentos;
- 4) Os quatro cunhais são uma cláusula fóssil da Reconstrução, sobreviveram ao Grande Sismo, e constituem uma explicação física da subsistência das paredes.

¹⁹ JANUÁRIO, 2015: 246.

²⁰ Januário atribui à atual saliência da esquina o valor total de 3,80m, sensivelmente 2,62 vezes maior do que a espessura das paredes-mestras. Perspetiva e distorção consideradas, a única possibilidade de visualização do cunhal nascente confina-se à fileira de janelas imediatamente anterior à direita do arco arruinado. Então, a breve zona iluminada, não perturbada por escoras, é a representação possível do cunhal nascente (JANUÁRIO, 2008: 670).

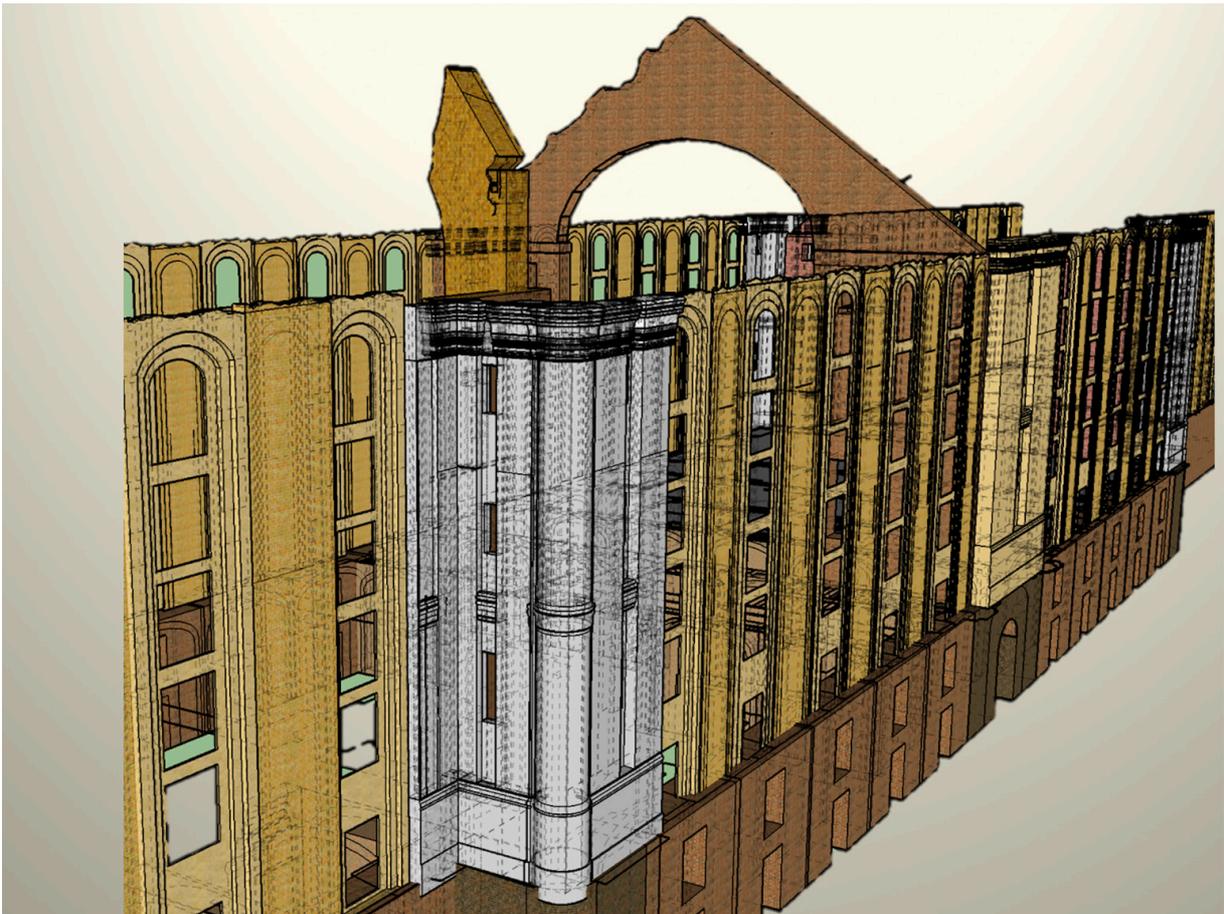


Fig. 5. Os cunhais ocultos

A RATIO MUNDI

Dadas tais conclusões, passámos ao impacto da ruína na Reconstrução. Na *Relação* (1756), do Terremoto, Pedegache analisa as edificações, dividindo-as entre afetadas grandes e pequenas. «Todas [essas] casas descreverão hum arco, tanto maior, quanto mais altos foraõ os edificios, e quanto maior foy a sua distancia de centro»²¹. Pelo princípio de conservação angular, a velocidade aumenta nos pontos mais elevados e «os maiores edificios padeceraõ maior estrago [...] que os mais pequenos»²². Para os padrões do tempo, a Ópera não era obra baixa e sofreu severas perdas.

O pensador devolve aos danos a lição de uma peritagem de engenharia. Um dos arcos colapsou, mas os restantes ostentam estereotomias²³ próprias, e indicam um majo- rante natural da altura sísmica capaz. Ao cair, a madeira das asnas impediu-as de se tornarem em cunhas involuntárias de ruinosos esforços horizontais. «[...] O madeira- mento dos colmos fazendo-se sempre sem traves, as asnas se encolherão sobre o mesmo

²¹ PEDEGACHE, 1756: 21.

²² PEDEGACHE, 1756: 21.

²³ JANUÁRIO, 2008: 606.

muro, de sorte que o pezo do tecto, e do telhado faz o mesmo effeito, que hum cunho, e empurra os muros para fora»²⁴. Na Ópera, todavia, e até aos níveis mais altos, as paredes-mestras resistiram. Na desfavorável topografia paralela ao rio, os simultâneos extremos da Terra, Água e Fogo transformaram o seu longo pano estrutural no desenho de uma quase incólume silhueta atmosférica. Também as fundações são notáveis, porquanto, constrangidas por aluviões e solos alagados²⁵, sobreviveram à instabilidade e liquefação sísmica²⁶. Excetuado o posterior colapso de topo da fachada oeste²⁷, a volumetria do Teatro encontra-se em estado de ruína estável. Mesmo na lógica chã do ensaio destrutivo do laboratório, atravessou meteoros, e estoicamente sobreviveu à guerra dos elementos. O aterro diminuirá alturas, mas a sua resistência mais sairá reforçada, pois a Ópera é um milagre laico, a testemunhar direção e futuras dimensões possíveis. As suas paredes fazem o eclipsado Bibiena reemergir num inesperado triunfo da Engenharia.

Num inédito protocolo de circunstâncias²⁸, Manuel da Maia inverte tradições e reúne artistas e técnicos para uma lógica agrimensural de sinalização²⁹ de «bandeiras firmes»³⁰. Na memória futura das plantas da Sala do Risco, ela deverá refletir a real situação do terreno³¹. Obriga-se ao aterro dos escombros e à elevação e consolidação dos solos. O decreto de 29 de novembro de 1755 ordena-lhes a associação de paredes e posses³². Já o tombo dos estragos dita duas dinâmicas, a do «bota abaixo», do sargento-mor de engenharia, José Monteiro de Carvalho³³, e a da «correspondência» de Da Maia, prevista na *Dissertação*³⁴, do «antigo com o moderno, no caso de haver alguma comutação do velho com o novo, que he aonde consiste a mayor dificuldade»³⁵. Entre tais destinos, indiferente ao profundo exercício de reafetação da propriedade³⁶, o *Decreto da Ribeira das Naus* fixa-lhe, em 1758, a definitiva metamorfose do Cetro: «a indispensavel necessid.de q[ue] há não só de reparar as sobreditas roinas [...] mas de ampliar os m.^{mos} edificios, de sorte q[ue] nelles hajaõ as competentes accomodaçoens de q[ue] antes careciaõ, p.^a constituïrem o primeiro Arsenal da n.^a Real Marinha»³⁷.

²⁴ PEDEGACHE, 1756: 21.

²⁵ JANUÁRIO, 2008: 521.

²⁶ CHESTER, 2003: 374.

²⁷ «Mr. Ward, [...] vizinho imediato do monumento me contou no dia seguinte, que naquele instante ia ele a sahir de casa, [...] quando a parte do teatro que olhava para Occidente desabou toda» (JANUÁRIO, 2008: 593).

²⁸ SILVA, 2008: 132.

²⁹ FORTES, 1729: 35.

³⁰ AYRES, 1910: 31.

³¹ AYRES, 1910: 39.

³² AYRES, 1910: 21.

³³ MONTEIRO, 2008: 92.

³⁴ AYRES, 1910: 34.

³⁵ AYRES, 1910: 45.

³⁶ AYRES, 1910: 46.

³⁷ GALLASCH-HALL, 2012: 72.

A frase final afina-lhes a função de *templum*³⁸ e lugar técnico da conceção das naus. Por «comutação», o monumento torna-se na sede administrativa e militar do Ministério das relações ultramarinas da Marinha, de onde provêm os principais rendimentos da Fazenda e da Coroa³⁹.

A Eugénio dos Santos, *Arquitecto do senado*, incumbe «dar desenhos» sobre as simetrias de altura e formas encontradas em portas e janelas, para inspiração das partes da cidade a edificar de novo⁴⁰. Esses serão os esboços de Gualter da Fonseca, Pinheiro da Cunha, José e Elias Pope, Carlos Andrea e Eugénio dos Santos. Uma das melancolias da *Dissertação* é a Rua Nova dos Ferros, a *decumanus maximus* dos traçados romanos: «conservar algúas ruas no seu próprio estado, como [...] a rua nova dos ferros, e ainda a dos Escudr.^{os} e Odreiros»⁴¹. Esta persistência dita o pentágono irregular da tensão entre a Rua Nova e a ortogonal do Paço e Ópera⁴². Nada dela subsistirá, para além da inflexão da Rua da Alfândega, e dos vestígios integrados da Misericórdia, pois que, ao pentágono, os modelos ora opõem retângulos secos, concordantes, ou longitudinais, ao rio. Paralela e perpendicularmente, respeitam-se as reservas científicas de Kant⁴³, e o novo xadrez da Baixa, elidindo a predominância de paralelismos ao rio, sobretudo expõe, à propagação das ondas sísmicas⁴⁴, fachadas e eixos de mais diminuta extensão⁴⁵.

Às expensas das fronteiras minimizadas do princípio protetor, o novo plano secular⁴⁶, «regular e decoroso»⁴⁷, da zona nobre e «erudita»⁴⁸ da Reconstrução, acresce armazenamentos, e incrementa interfaces comerciais. Após a *Patriarchal* e a *Residência*, também os teatros da majestade devem agora partir em busca de novos lugares. O derradeiro Eugénio dos Santos culmina a dialética na proporção de lados quadrangulares da Idade Moderna, onde as três paridades, simbólica, bélica e mercantil, se sacralizam, na definitiva morfogénese de frente em U.E., com o rei recolhido *in Absentia Principis*⁴⁹, todo o espaço se reordena⁵⁰, *in melodiam absentia*. Porquanto, por economia e equilíbrio, também o «grande L»⁵¹ do eixo fóssil de Lisboa definitivamente colapsa no eixo

³⁸ «Templum, espace délimité dans le ciel par le bâton des augures pour servir de champ d'observation au vol des oiseaux. La projection sur le sol de cet espace délimite les temples et autres espaces consacrés» (DURET & NÉRAU-DAU, 1983: 13).

³⁹ AYRES, 1910: 36.

⁴⁰ AYRES, 1910: 41.

⁴¹ AYRES, 1910: 35.

⁴² SANTOS, 2012: 125-129.

⁴³ KANT, 2005: 43-44.

⁴⁴ MIRANDA, 2011: 14.

⁴⁵ AYRES, 1910: 6.

⁴⁶ ANDRÉ, 2012: 269.

⁴⁷ MONTEIRO, 2008: 83.

⁴⁸ SILVA, 2008: 132.

⁴⁹ FARIA, 2012: 223.

⁵⁰ RATTON, 1920: 221.

⁵¹ FRANÇA, 1989: 33.

topológico do Tejo⁵², onde, *thomsianamente*, se identifica a *catástrofe*, uma típica catástrofe em forma de cúspide, na qual o tensor morfológico da organização da malha, pelo atrator inicial da Rua dos Ferros, passa à obediência do atrator axial da Rua do Arsenal⁵³. Sob o olhar do estilizado rei-estátua, a cidade é agora finalmente livre de comerciar.

CONCLUSÃO

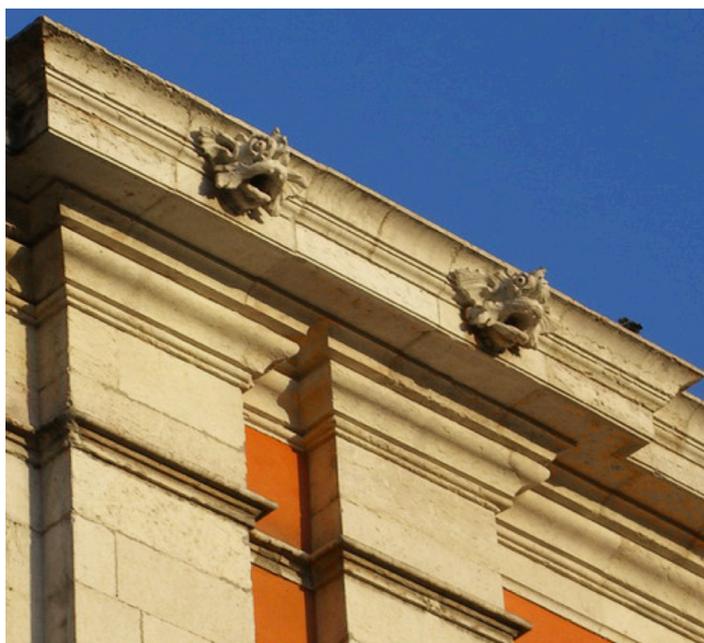


Fig. 6. Os tritões⁵⁴

Este ensaio aceitou a tese da persistência dos despojos arquitetónicos da Casa da Ópera, identificados por Gallasch-Hall na imparidade dos pisos do Arsenal com a métrica das janelas da ruína⁵⁵, e aplicou-lhe o destino «económico» das «pedras mortas»⁵⁶, condenadas, pela arquitetura, à sobrevivência⁵⁷ expedita das *fachadas-epitáfio*. Tal foi o ajuste de contas proporcionado pela «desgraça mais feliz»⁵⁸, do Grande Sismo, às antigas pelejas⁵⁹ entre italianos arquitetos e nativos engenheiros⁶⁰, pois que, por «comutação» da *Arquitetura* em *Urbanismo*, a cidade inviável de Ratton⁶¹ assim se viu extinta no simplismo da escola militar.

⁵² «a morfologia pode sempre ser [...] encarada como uma resposta local a uma predominância de [atratores]» (COSTA, 2014: 31).

⁵³ «En tout point, le régime qui l'emporte est le minimum le plus bas» (THOM, 1980: 91).

⁵⁴ Os tritões do Arsenal.

⁵⁵ GALLASCH-HALL, 2012: 69.

⁵⁶ SILVA, 2008: 132.

⁵⁷ SILVA, 2008: 46.

⁵⁸ ROSSA, 2008: 46.

⁵⁹ AYRES, 1910: 20.

⁶⁰ AYRES, 1910: 40.

⁶¹ RATTON, 1920: 223-224.

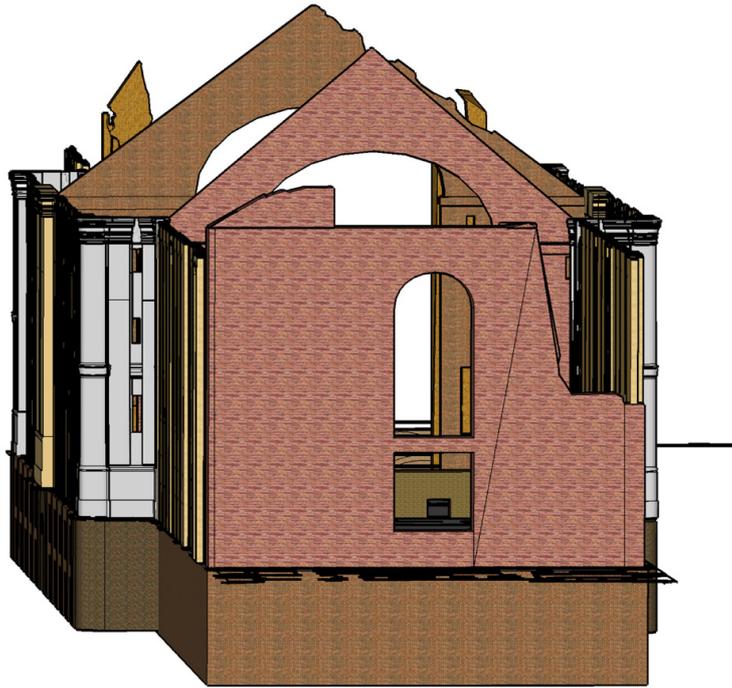


Fig. 7. Ruína da fachada ocidental

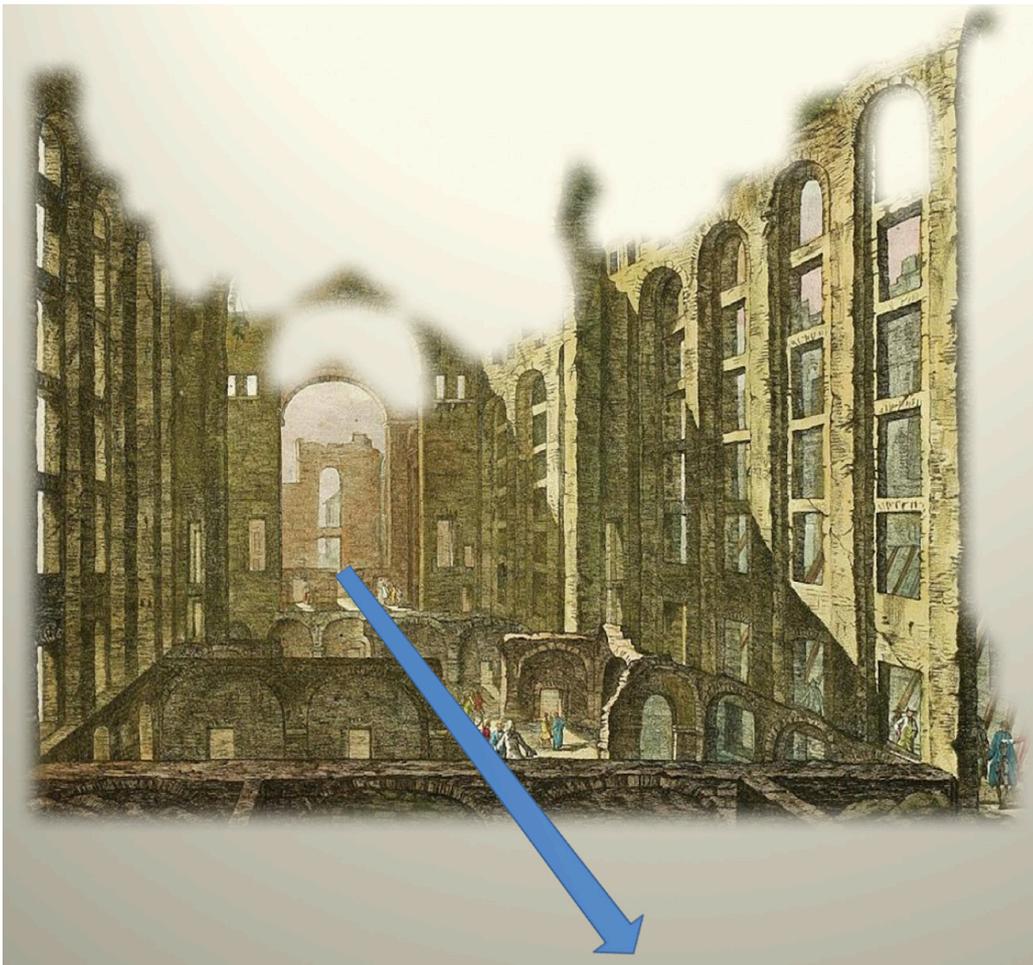


Fig. 8. Mira da fachada poente

Dada a evidência do singular desvio axial entre a Baixa e o norte geográfico, a nossa hipótese considerou, *ratio mundi*, a mira natural da janela da fachada poente como eixo inaugural da Reconstrução. Por ela, e findo o esplendor interior, a ruína da Ópera impôs, *vanitas vanitatum*, e a *cerca de 13° NO*, a definitiva orientação da Reconstrução. Sobre tal linha, os técnicos da Sala do Risco assestaram instrumentos⁶², talvez a velha *groma*, a *prancheta*, o *livel*, ou o *oculo*, de Azevedo Fortes, e fixaram a nova *decumanus maximus*. Nem a aplicação dos *textos gromáticos*, de Higino, ou dos *cadastros* de Orange, nem a divisão em centúrias, ou o seu eventual alinhamento com a estátua e o torreão nascente, ainda que remanescendo meras conjeturas, aqui se excluem ou aprofundam, apenas se retendo que, fixado o *locus gnomæ* e a *cardus* da Rua Augusta, todo o traçado hipodâmico da Baixa se tornou racionalmente viável⁶³. E é nesse traçado simplificado que o sonho barroco do monumento sofreu a osmose final de uma reconciliação cartesiana: tal o ângulo do Picadeiro, o desvio da Conceição Velha e as esquinas chanfradas do Convento Corpus Christi, também os edifícios do Arsenal cumprem hoje a derradeira missão de *mausoléu* do Real Teatro de Bibiena.

Foram os seus 100 metros, ritmados de fachadas calcinadas⁶⁴, a ditar aos olhos e mentes da Sala do Risco as formas, a *cércea*⁶⁵ e as bitolas do passeio oposto do Arsenal. Neles se cumpriu o majorante natural dos gabaritos norte e sul da rua⁶⁶, primeiro, se espraiando à desejada largura mínima da via, de Manuel da Maia⁶⁷, «formando novas ruas com liberd.º competente, tanto na largura, como na altura dos edif.ºs q nunca poderá exceder a largura das ruas»⁶⁸, e, em seguida, contagiando a volumetria, a orientação e as próprias formas da Praça do Comércio. As questões finais serão porventura ainda mais hipotéticas, por ecoarem um Arsenal apoteótico na influência das envergaduras e quarteirões da Reconstrução, a ditar, pela metamorfose das ruínas da Ópera de Sicino, um silencioso módulo póstumo, inspirador de toda a morfologia pombalina.

Para lá das intuições, apenas a peritagem forense, e a datação laboratorial dos elementos, adequando quantidades e dimensões de cadernos originais de encargos às volumetrias possíveis, poderá desfazer suspeitas, e é esse o desafio dos leitores do texto. Num tom quimérico, a nossa dissertação cessa aqui, por que também o modelo será aperfeiçoado, e, na desapareição decorativa dos seus atlantes interiores⁶⁹, acreditaremos em muitos tritões ocultos, vigiando ritmos nos cunhais originais de Bibiena. Tal a

⁶² BERNARDO, 2005: 77.

⁶³ FORTES, 1729: 34.

⁶⁴ RATTON, 1920: 20.

⁶⁵ Dimensão vertical medida desde a cota de soleira até ao ponto mais alto do edifício, incluindo a cobertura. O termo *cércea*, *bitola* ou *gabarito*, é usado, em engenharia, para referir a altura da edificação.

⁶⁶ AYRES, 1910: 30.

⁶⁷ RATTON, 1920: 221.

⁶⁸ ROSSA, 2008: 49.

⁶⁹ JANUÁRIO, 2008: 108.

Pompeia e Herculano, de Carlos III de Bourbon-Nápoles, assim Miguel Tibério voltará a ocultar o infortúnio do arquiteto nos segredos da sua gravura, oferecidos ao Rei de Portugal como espantosas ruínas. E, como previsto, da mesma forma, o grande Cometa Halley voltará, não no modo de Kepler, mas no de Cassini e Pedegache⁷⁰, pois que, numa estranha analogia dos céus, também os abalos conhecem a lógica dos ciclos, e se regem por uma simples equação cósmica, num outro paradoxo do Grande Sismo de Lisboa.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRÉ, Paula (2012) — *A pré-existência do Cardo/Decumanus no plano pombalino e a sua herança na Lisboa contemporânea*. Disponível em <<https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/31569/6/23-%20espa%C3%A7os%20e%20paisagens.pdf>>. [Consulta realizada em 07/10/2017].
- AYRES, Cristóvão (1910) — *Manuel da Maya e os engenheiros militares portugueses no Terremoto de 1755*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- BERNARDO, Luís Manuel A. V. (2005) — *O projecto cultural de Manuel de Azevedo Fortes, um caso de recepção do cartesianismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CÂMARA, Alexandra Gago da (2005) — *Ópera Real de Lisboa, 1755*. Disponível em <<https://operadotejo.org/wp-content/uploads/2007/01/Opera-Real-de-Lisboa.pdf>>. [Consulta realizada em 01/04/2017].
- CHESTER, David (2003) — *The effects of the 1755 Lisbon earthquake and tsunami on the Algarve region, southern Portugal*. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/27557243_The_effects_of_the_1755_Lisbon_earthquake_and_tsunami_on_the_Algarve_region_southern_Portugal>. [Consulta realizada em 12/10/2017].
- COSTA, Luís Alves (2014) — *Da Geometria à Estética, através das formas naturais*. Lisboa: Húmus/FCT.
- (2016) — *Morfogénese e processos literários: de René Thom a Henri Michaux*. Monte de Caparica: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa. Tese de doutoramento.
- DURET, Luc; NÉRAUDAU, Jean-Pierre (1983) — *Urbanisme et métamorphoses de la Rome Antique*. Paris: Les Belles Lettres.
- FARIA, Miguel Figueira (2012) — *A Estátua Equestre, in Absentia Principis e o Rei Escondido*. In FARIA, Miguel Figueira, coord. — *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio, História de um espaço urbano*. Lisboa: INCM, p. 157-227.
- FORTES, Manoel de Azevedo (1729) — *O Engenheiro Portuguez*. Lisboa: Oficina do Santo Officio de Manoel Fernandes da Costa, tomo I.
- FRANÇA, José-Augusto (1989) — *A reconstrução de Lisboa e a arquitectura pombalina*. Lisboa: Bertrand.
- GALLASCH-HALL, Aline (2012) — *A Ópera do Tejo e a sua ligação ao Paço Real: possíveis vestígios arquitectónicos*. In FIGUEIRA DE FARIA, Miguel, coord. — *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio, História de um espaço urbano*. Lisboa: INCM, p. 83-109.
- JANUÁRIO, Pedro Miguel (2008) — *Teatro real de la Ópera del Tajo (1752-1755), Investigación sobre un teatro de ópera a la italiana, para una posible reconstitución conjetural, basada en elementos iconográficos y fuentes documentales*. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid, vol. I. Tese de doutoramento.
- (2015) — *Proporção, Identidade, na obra arquitectónica dos Galli Bibiena*. In KONG, Mário Ming, coord. — *Proporção des-Harmonias e Identidades*. Lisboa: ARCHI&BOOK'S, p. 230-247.
- KANT, Immanuel (2005) — *Escritos sobre o Terramoto de Lisboa*. COIMBRA: Almedina.

⁷⁰ Contraposto a Kepler, o intelectual Pedegache adota a tese Cassini da órbita cíclica dos cometas (PEDEGACHE, 1757).

- MIRANDA, Frederico Antunes Sanches (2011) — *Caracterização dos edifícios pombalinos da Baixa de Lisboa*. Monte de Caparica: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa. Dissertação de mestrado.
- MONTEIRO, Cláudio (2008) — *Escrever direito por linhas rectas*. In ROSSA, Walter; TOSTÕES, Ana, coord. — *1758, Lisboa, o plano da Baixa hoje*. Lisboa: Câmara Municipal, p. 83-125.
- PEDEGACHE, Miguel Tibério (1756) — *Nova e fiel relação do Terremoto que experimentou Lisboa e todo Portugal no 1.º de Novembro do anno de 1755; com algumas observaçoens curiosas, e explicação das suas causas*. Lisboa: Oficina de Manoel Soares.
- (1757) — *Conjecturas de varios filosofos ácerca dos cometas, expostas e impugnadas por Miguel Tiberio Pedegache*. Lisboa: Oficina Patriarcal e Francisco Luiz Ameno.
- RATTON, Jácome (1920) — *Recordações*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- ROSSA, Walter (2008) — *No 1.º Plano*. In ROSSA, Walter; TOSTÕES, Ana, coord. — *1758, Lisboa, o plano da Baixa hoje*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, p. 25-81.
- SANTOS, Maria do Céu Mata (2008) — *Estudo dos danos ocorridos em Lisboa causados pelo Terramoto de 1755: quantificação e discussão*. Lisboa: Instituto Superior Técnico. Tese de doutoramento.
- SANTOS, Maria Helena Ribeiro (2012) — *A Praça do Comércio e os planos para a renovação da Lisboa baixa*. In FARIA, Miguel Figueira, coord. — *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio, História de um espaço urbano*. Lisboa: IN-CM, p. 111-133.
- SILVA, Raquel Henriques (2008) — *Lisboa reconstruída e ampliada (1758-1903)*. In ROSSA, Walter; TOSTÕES, Ana, coord. — *1758, Lisboa, o plano da Baixa hoje*. Lisboa: CML, p. 127-168.
- THOM, René (1980) — *Modèles mathématiques de la morphogenèse*. Paris: Christian Bourgeois Editeur.