

CIDADE, QUOTIDIANO E *ESPECTÁCULO*.

LUGARES DE REPRESENTAÇÃO TEATRAL NA LISBOA DOS SÉCULOS XVII E XVIII.

Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara
Universidade Aberta

PROPÓSITOS

Quando pretendemos estudar a abordar a prática da História do Teatro em Portugal, sabemos que poucos séculos existiram como os séculos XVII e XVIII onde proliferaram tantos elementos documentais relativos ao espectáculo e simultaneamente tão eloquentes quanto à noção globalizante de festa que o espectáculo barroco assumiu um pouco por toda a Europa e, naturalmente também em Portugal.

O propósito deste texto centra-se deste modo, numa abordagem cronológica sobre o estudo do lugar teatral, procurando recensear a tipologia dos diferentes espaços de representação públicos em Lisboa¹, enquanto corte, pois se à Arquitectura compete a organização do espaço como realidade objectiva ao serviço de determinada função, e sempre como criação histórica, estudar a dramaturgia de uma época implica estudar a forma ou formas que o espaço teatral apresentou.

Encontramo-nos assim na confluência de diferentes áreas de trabalho: o enquadramento da história urbana (a cidade), a arquitectura teatral ou seja, o edifício protagonista de determinada paisagem urbana e, por fim a história do espectáculo, lugar onde se desenrola a acção dramática, englobando uma arquitectura de palco, e todo o sentido de leitura do espaço cénico-teatral.

Procurámos circunscrever-nos às principais características dos teatros de raiz profana durante este período e, não tanto integrá-los e estudá-los enquanto espaços-recepção dos hábitos culturais que propuseram, ou seja, a questão dos destinatários e receptores dos espectáculos – referimo-nos particularmente ao público - assunto que certamente nos levaria noutro sentido. Foi igualmente nossa opção não referir neste contexto os teatros régios.

O processo de reconstrução e “reabilitação” dos diferentes espaços de representação teatral em Lisboa ao longo dos séculos XVII e XVIII transporta-nos de

imediatamente à percepção da sua inexistência física assim como da escassez de fontes para o estudo referente à iconografia teatral² deste período, estando deste modo, a pisar territórios de obras desaparecidas e, assim a trabalhar apenas com fragmentos para tentar recuperar um todo, não descurando evidentemente do privilégio de algumas fontes escritas e documentais que é preciso forçosamente cruzar³.

Nesta sucinta abordagem cronológica sobre os espaços cénicos e os lugares de representação na Lisboa Barroca, procurámos privilegiar vários momentos, numa leitura cujo sentido foi propositadamente decrescente:

- Primeiramente, a referência à vivência do espaço e do lugar teatral e à sua contextualização na cidade – a malha urbanística da Lisboa Barroca, que tem obviamente uma importância crucial na escolha da implantação e fixação destes lugares de representação.

- Segundo, o destaque para importância dos espaços que antecederam as estruturas de pedra fixas, individualizando os célebres *Pateos de Comédias*⁴ como variantes para-arquitectónicas.

- A construção do efémero Teatro Real da Ópera do Tejo ligado ao despontar da chegada da ópera, onde de forma muito sucinta procurámos trazer novos elementos para a reconstituição da memória deste espaço. E, por último, contextualizando a teatralidade do Barroco uma brevíssima análise do discurso cénico.

I. LUGARES DE REPRESENTAÇÃO E CENOGRAFIA NA LISBOA BARROCA.

Constitui necessariamente uma referência quando nos debruçamos sobre as diferentes tipologias dos espaços de representação em Lisboa, a percepção do espaço ocupado e desempenhado por Lisboa como uma capital na Europa *Moderna*.⁵

O sítio de Lisboa constitui um elemento fundamental da sua identidade como espaço urbano, virtudes intensamente referidas e realçadas no discurso político do início de Seiscentos e mesmo durante o século seguinte. Lisboa passou a ser, cada vez mais, objecto de estudo como entidade e facto urbano e o seu conhecimento tornou-se fundamental para nela se intervir.

A delimitação do perímetro urbano da capital foi estabelecida em 1652 com a marcação de uma linha de fortificações modernas, enquanto a barra do Tejo se integrava num sistema defensivo mais vasto.

As grandes vistas e panorâmicas de Lisboa⁶ impuseram uma imagem e um modelo de representação da cidade que marcaram a iconografia urbana do período Moderno: uma cidade em diálogo com o rio Tejo, a importância das suas duas principais praças públicas - o Rossio e o Terreiro do Paço - mas, uma visão mais confusa da estrutura e da sua malha urbanística.

A memória urbana da Lisboa Barroca reflecte-se nestes pontos específicos, uma Lisboa valorizada com algumas realizações da cultura arquitectónica e, simultaneamente a falta de um programa globalmente inovador.

Os primeiros espaços para representação vão assim nascer nesta Lisboa “emaranhada” variando os locais escolhidos e apresentando diversos aspectos.

As primeiras formas teatrais estavam conotadas, como sabemos, a conteúdos celebrativos, sendo indissociáveis de um tempo da festa.

Com um rudimentar aparato cénico, sem carácter fixo, nem permanente, o lugar teatral era ocasional, a rua, a praça, a sala eram lugares eleitos para a improvisação de palcos ambulantes, ignorando-se a unidade do lugar, havendo a necessidade de justapor no mesmo espaço os diferentes momentos onde se desenrolava a acção dramática.

O palco estava dividido em várias zonas de representação, cenas estáticas que não passavam de simples figurações, interrompidas, pelo abrir e fechar de cortinas como nos documenta um registo existente no painel de azulejos do terraço do Palácio Fronteira em Lisboa dedicado à Retórica, destacando-se um palco montado para uma representação em praça pública. **(Fig.1)**

Filiado neste estrado montado e conotado com a ideia de praça pública, surgem no século XVI, os primeiros espaços públicos de representação com carácter fixo – *os Pateos de Comédias*⁷ – estruturas “para-arquitectónicas”, montadas em becos ou pátios e que permaneciam mesmo depois de uma representação, sendo considerados como a origem e génese de um modelo de teatro urbano estável e permanente.

Versão portuguesa dos corrales madrilenos, os *Pateos de Comédias* situavam-se dentro de um contexto social específico: o teatro como e enquanto acontecimento público.

Em Lisboa conhecem-se a existência de alguns destes pateos de comédias: o Pateo do Borratém ou Mouraria, ficaria situado na zona por detrás do Hospital Real de Todos os Santos, o Pateo das Hortas do Conde, construído junto do Convento da Anunciada numas hortas pertencentes aos Condes da Ericeira, o Pateo das Fangas da Farinha, construído quando da visita de Filipe II a Portugal em 1619 e, por último o conhecido Pateo das Arcas situado entre o Rossio e o Largo de S. Nicolau, muitas vezes identificado como o da

Betesga que funcionou entre 1591 e 1755, tendo sofrido um incêndio em 1697 como comprova a documentação⁸.

Que aspectos gerais apresentavam estes lugares de representação? Seguindo a tipologia e o modelo do teatro de comédias existente em Espanha, a estrutura destes espaços assumiu-se totalmente nova no contexto nacional? Que tipo de cenografia se utilizava?

Torna-se difícil reconstituir a história destes espaços bem como o seu modo e modelo de funcionamento. Não eram locais identificados pela sua fachada, nem possuíam qualquer elemento exterior que os diferenciasse de outras edificações da cidade. No início seriam estruturas bastante rudimentares, um recinto fechado não comunicando para o exterior⁹.

O que poderia oferecer este espaço do ponto de vista cenográfico¹⁰?

Um plano vertical e outro horizontal desenhavam e definiam uma planimetria cenográfica. A instalação cénica era efémera, o sítio da acção seria certamente vago e impreciso. A pouco e pouco este carácter arcaizante do traçado primitivo vai-se complicando, exigindo-se cada vez mais novos recursos cénicos.

Ligado à histórias destes espaços em Lisboa, e à contextualização e influência do teatro espanhol em Portugal ao longo da monarquia dual, surge-nos a figura de um espanhol Fernão Dias la Torre que se comprometia em contrato com o Hospital Real de Todos os Santos a edificar dois pátios de comedias, um deles o Pateo das Arcas, sabendo-se que o modelo de administração destes espaços estava a cargo de instituições piedosas, tais como Confrarias e Hospitais, que juntamente com o Senado obtinham parte das receitas.

Seriam seguramente e exclusivamente espanholas as companhias¹¹ que actuavam e pisavam o estrado deste espaço com repertórios idênticos aos dos corrais castelhanos e consequentemente com as mesmas necessidades cenográficas.

O Pateo das Arcas de Lisboa afirmou-se como a projecção de um dos corrais espanhóis em terreno vizinho mantendo a sua hegemonia com as representações castelhanas desde a sua criação até ao seu total desaparecimento com o terramoto de Lisboa.

Confirma-se através de alguma documentação consultada no Arquivo Histórico do Hospital de S. José que se situava próximo da Praça da Palha, pertencendo à freguesia de Santa Justa, e que este seu primeiro proprietário o construiu num *quintal* (assim designado pela documentação. coeva), anexo a umas casas que comprou a D. Denis de Lencastre,

“comendador – mor da Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo na rua da Praça da Palha” por escritura realizada a 31 de Março de 1593.¹²

Foi possível identificar através da documentação a localização deste espaço e a sua configuração espacial, especificamente nas medições do Tombo¹³ **(Fig. 2)**

Numa sua primeira fase anterior ao incêndio de 1697, a estrutura seria a de um paralelogramo irregular, rodeado em 3 dos seus lados por uma galeria sobre colunas e pilares, devendo existir uma galeria com bancos corridos. Deste lugar podem distinguir-se três núcleos: envolvimento, pátio e tablado. No recinto existiria o piso térreo a nível do chão para o público assistir de pé, um segundo com galerias corridas (gradas) e, um último piso com camarotes e casas e, um cenário sem boca de cena.

Os materiais empregues na edificação seriam a pedra na estrutura base e a madeira em todo o edifício. As representações realizavam-se até ao por do sol.

O acesso era feito por três portas existentes, uma das quais ligava directamente com a casa dos Marqueses de Cascais.

Numa segunda fase pós incêndio, e tomando como referência a planta de Augusto Vieira da Silva¹⁴, vimos como é assumida a nova estrutura de modo a favorecer a visibilidade dos espectadores onde o palco deverá ter recuado, provavelmente numa proposta de modernizar o *corral* colocando o palco em curva à maneira italiana. **(Fig.3)**

Uma leitura formal deste pátio está ainda longe de respostas definitivas, no entanto podemos referir que o primeiro teatro público adapta uma estrutura urbana pré-existente. Para um espaço exíguo, transpôs-se a ideia de praça, aparecendo este lugar como a derivação directa de local público, onde as galerias de passagem poderão ser a recordação e vivência de edifícios abertos e porticados podendo falar-se de uma continuidade tipológica, uma persistência de um modelo.

Até ao momento Lisboa desconhecia a presença de um teatro público, fixo e regular. Só na 2º metade do século XVIII se irá assistir a uma maior fixação de espaços destinados a esse fim, consequência lógica de um processo de tentativa de individualização dos diversos espaços cénicos que paulatinamente procuravam aproximar-se dos possíveis destinatários, escolhendo no plano urbanístico da cidade locais mais adequados.

A familiarização e aproximação com a música e o teatro sobretudo italianos circunscrevia-se a pequenos núcleos privados, à intimidade de uma sala¹⁵.

A alternativa para se ouvir ópera podia estar igualmente fora do Paço. Eram em espaços reconstruídos e pensados à maneira de teatros públicos, primeiro na Academia da Trindade, depois no teatro da Rua dos Condes edificado junto ao Convento da Anunciada

em terrenos pertencentes aos Condes da Ericeira, que algumas franjas da sociedade portuguesa se familiarizavam com a ópera séria italiana de compositores por aqui passaram ou que acabaram por se fixar entre nós.

Simultaneamente a estes espectáculos, sempre com grande participação por parte da aristocracia lisboeta, outro dos espaços considerados alternativos era Casa de Divertimento ou Casa de Bonecos do Bairro Alto que apresentava desde 1733, óperas portuguesas de António José da Silva funcionando numa sala do Palácio do Conde de Soure.

É também sob a designação de Teatro do Bairro Alto, que surgem referências posteriores em 1750 ligada à gestão e arrendamento de um novo espaço na tentativa de uma divulgação do género operístico entre nós.

No que respeita aos outros restantes espaços públicos de representação, teatro da Rua dos Condes, o teatro do Salitre e da Graça, a sua história é igualmente muito pouco conhecida. Do primeiro, as referências colocam-no anterior ao terramoto, como referimos, numa adaptação de palco, num pátio conhecido pelas Hortas do Conde. Fora reconstruído depois do terramoto entre 1756 e 1765, apresentando linhas rudimentares e arcaizantes.. Logo após a sua inauguração, o teatro foi utilizado por companhias líricas italianas, sendo posteriormente utilizado para teatro declamado, seguindo-se a gerência do Conde de Farrobo, acabando por ser demolido depois da última temporada de 1881-1882.

O teatro do Salitre nem por isso oferecia melhores condições. Numa nota manuscrita de 1792 redigida por Pina Manique¹⁶, Inspector Geral da Polícia temos indicações da precariedade deste lugar e falta de segurança.

O teatro da Graça, situado provavelmente no lanço oriental da Calçada da Graça, seguiria uma tipologia de espaço que servia esta zona geográfica da cidade. Nos registos da *Décima da Cidade* (Livro de Arruamentos), há confirmação da sua existência física, funcionando com interrupções de 1767 a 1781.

Estes teatros transformaram-se em pontos de confluência de grupos sociais. A família Real e obviamente a Corte, frequentavam os teatros públicos, não obstante a ausência de conforto e a péssima qualidade.

II. O EFÊMERO EDIFÍCIO DO TEATRO REAL DA ÓPERA DO TEJO. NOVAS ABORDAGENS PARA A SUA “MEMÓRIA”.

No início do reinado de D. José I, a ópera vai adquirindo lentamente uma vivência própria com o planeamento de construção de um teatro de corte permanente.

O rei procurou contratar alguns dos melhores cantores italianos, então existentes, assegurando-se igualmente da colaboração de um dos membros da família de arquitectos cenógrafos italianos em moda na Europa, Giovanni Carlo Bibiena para seu arquitecto teatral. Ao nosso país chegava pela primeira vez em bloco, um vasto e qualificado manancial de programas, de conhecimentos, de formas e de técnicas de construção de teatros.

A escolha deste arquitecto-cenógrafo foi decisiva e determinante na adopção de uma tipologia e modelo concretizado neste edifício, (na sua própria autoria e filiação): um teatro de raiz italiana¹⁷ que irá integrar por seis meses Lisboa na rede e circuito das grandes capitais europeias.

O Teatro Real da Ópera¹⁸ ocuparia a vasta zona onde hoje se encontra o edifício do Arsenal da Marinha e seria seguramente a sala de espectáculos mais importante de Lisboa, com técnicas cenográficas actualizadas na época, e com ricos pormenores decorativos¹⁹.

Subitamente desaparecido pelo Terramoto de Lisboa, e deixando poucos registos documentais e iconográficos²⁰ (**Fig. 4**) este espaço empolou deste muito cedo muitas imaginações, criando-se à sua volta uma vaga ideia lendária e fantasiosa. A sua memória foi-nos sempre restituída com algum vazio.

Foi precisamente para restituir esta memória que decidimos evocar o espaço com a ajuda das novas tecnologias da computação gráfica, através de um trabalho de “arqueologia virtual” - e ainda em fase embrionária²¹ - que nos permitiu a imediata criação não só da estrutura e aparência do edifício como da sua própria animação, dando corpo a um objecto simultaneamente didáctico e recreativo e que articulará obviamente as componentes científica e tecnológicas (**Fig. 5**)

O proposto nesta fase foi construir e desenhar um protótipo, através de um modelo idealizado que sugerisse a sua volumetria e o seu interior. Tentamos, assim, com esta recente abordagem - através de uma proposta orgânica do teatro a nível espacial e cenográfico - dar uma “nova vida” a um dos principais equipamentos culturais da Lisboa do tempo barroco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o terramoto desaparece este projecto de teatro aúlico ao serviço de uma corte e de um rei que procurou acertar o passo com as cortes da Europa, tendo para isso se apetrechado, como já referimos, de um conjunto de meios necessários. E neste ponto refiro-me em particular aos “bastidores” da ópera, aos “fazedores” do teatro e da imagem do mundo que constroem: cantores, bailarinos, compositores e cenógrafos, tendo consciência que a materialidade do “teatro” não se centra apenas e exclusivamente no edifício, mas numa estrutura mais vasta que engloba a ideia de espectáculo e toda a descrição de um discurso cénico.

Torna-se, assim interessante, observar a partir dos exemplos que dispomos como a cenografia barroca apresentou variações e evoluções de temas iconográficos e de motivos decorativos, servindo como campo de ensaio ideal, livre para experimentações. Soluções difíceis de se realizarem em arquitectura, puderam figurar na imaginação de um cenógrafo.

Tomando como referência os dois exemplos representativos; os libretos impressos para as óperas já referidas – *Alessandro nell’Indie* e *La Clemenza di Tito* e os seus respectivos cenários realizados por Giovanini Carlo Bibiena, gravados numa série de 18 estampas a água-forte, foi possível acompanhar estas propostas visuais que nos transmitem toda a visualização plástica do texto dramático²².

Estas gravuras, executadas a partir dos desenhos de G.C. Bibiena, conduzem-nos ao estabelecimento de uma rede de semelhanças temáticas e estilísticas, diríamos mesmo tipológicas. Em cenas quer de exterior ou de interior podemos registar e salientar a descrição e visualização de acampamentos de guerra, salas de trono, jardins porticados, enormes átrios, sugestões de espaços vastíssimos, com recurso ao artifício prospectivo, aberto com galerias ou *loggias* dispostas sucessivamente em direcção a um único corpo central.

Outros exemplos apontam para uma classificação de motivos arquitectónicos individualizados tais como: o obelisco (peça que a cenografia barroca escolheu como acento vertical), a escada, elemento de grande mobilidade no discurso cénico, e com grande carga decorativa, o arco triunfal, conotado com o discurso celebrativo, a balaustrada também com grande impacto visual, entre muitos outros.

Esta grandiosidade cenográfica radica na tridimensionalidade e numa relação de fantasia com a citação de um classicismo histórico.

As invenções cénicas para estas óperas podem ser reconduzidas a um complexo programa que conjugava a poesia, os bailados e os cenários, a fim de se poder chegar a um resultado unitário e expressivo.

O drama para música e todo o novo conceito de produção dramática assumia-se como um produto elaborado que passava pela adequação da palavra (quando não mesmo sujeição) a domínios novos como o da música e da cenografia. A visualização do espectáculo tornou-se tão importante como compreender o texto do libreto.

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

É esta a grande produção de um espaço teatral da ilusão e da festa barroca.

Em síntese, inserido no conceito amplo de espectáculo e da festa, a cenografia e a arquitectura procuram interligar-se, sendo pois no intercâmbio entre o papel das duas que se encontra e se entende em muitos casos o sentido de um determinado espaço teatral.

¹ O estudo da arquitectura teatral do período barroco não tem sido um campo de trabalho privilegiado no domínio da história da arte portuguesa. Apesar de alguns trabalhos, permanece como uma área de investigação em aberto. Vejam-se: Maria Alexandra Trindade Gago da CÂMARA, “Os Espaços Teatrais na Lisboa Setecentista” in *Revista Adágio*, nº 7, Nov-Dez, 1991, pp. 25-32 ; idem, *Lisboa: Espaços Teatrais Setecentistas*, Lisboa: Livros Horizonte, (Coleção Cidade de Lisboa), Lisboa, 1996; *O Teatro em Lisboa no Tempo de Marquês de Pombal* (co-autoria com Vanda ANASTÁCIO), Coleção Páginas de Teatro, Museu Nacional do Teatro, Lisboa 2004; idem “Relembrar o Património perdido: A Real Ópera do Tejo, obra emblemática de encomenda régia na Lisboa Setecentista” in 1755, *Catástrofe, Memória e Arte*, Edições Colibri, 2006, pp. 202-211.

² A iconografia teatral constitui – segundo a autora Maria João BRILHANTE – “ uma área de estudo em expansão que visa recolha e análise de informação histórica sobre teatro a partir de material visual. Dever ser entendida na sua dupla vertente de disciplina que estuda as imagens e os seus sentidos e de coleção de imagens entendidas como fontes históricas para a investigação da arte do teatro.Vd. Maria João BRILHANTE, Apontamentos sobre Iconografia Teatral: Os esboços cenográficos de Inácio de Oliveira Bernardes” . *Letras, Sinais para David Mourão Ferreira, Osório Mateus, Margarida Vieira Mendes*, Lisboa. Cosmos, 1999, pp. 503-509.

³.Chamo a atenção para a enorme variedade de fontes documentais sobretudo para o teatro e a ópera do século XVIII que vão desde os libretos de ópera, à imprensa da época, à literatura de viagens, entre muita outra documentação como exemplo a documentação camarária, tais como às disposições especiais por parte do Senado municipal. Vd. FREIRE DE OLIVEIRA, *Elementos para a História do Município de Lisboa*, 17 vols, Lisboa: Typographia Universal, 1882-1911..

⁴ *Casas de Divertimentos* era por vezes uma expressão utilizada na documentação coeva.

⁵ Vd. Helena MURTEIRA - ” Lisboa antes de Pombal: crescimento e ordenamento no contexto da Europa Moderna (1640-1755)” in *Revista Monumentos*, nº 21, Setembro de 2004, pp.50-58.

⁶ Cf. *Lisboa do século XVII “ a mais deliciosa Terra do Mundo”*. Imagens e Textos nos Quatrocentos anos do Nascimento do Padre António Vieira”. Gabinete de Estudos Olissiponenses , Lisboa, CML, 2008

⁷ O *Pateo das Comédias* como espaço privilegiado da cidade, apresentou-se como modelo de um lugar que teve seguramente reminiscências num teatro de rua. Este elemento morfológico do espaço urbano consegue transfigurar-se em lugar teatralizado, onde o lúdico conquista a cidade, no beco, no pátio, na rua, na praça. Teve antecedentes no designado teatro portátil, palanque de rua improvisado para os comediantes nómadas, montado e desmontado para o efeito, culminando na preocupação de instalar em sítios determinados as também chamadas *Casas de Comédias*, espaços e estruturas que permaneciam mesmo depois de uma

representação. Cf. Maria Alexandra Trindade Gago da CÂMARA – *Lisboa: Espaços Teatrais Setecentista...*, op. cit, pp.29-30

⁸ Cf. “ *Memória de algumas cousas que sucederão, começando no anno de 1680 por /diante assim das calamidades dos tem/pos como das cousas do estado no Reino [...] Almeida [com rubrica]*”, Biblioteca Nacional de Portugal, Cód. 510, fol. 220v.

⁹ Estabelecendo parâmetros comparativos com a documentação existente em Espanha sobre estes modelos de representação – Os *corrales* - podemos conjecturar alguns dados referentes à sua espacialidade : defronte ao cenário - no tablado, em pé ou sentados em bancos não fixos, estavam os homens. As mulheres assistiam ao espectáculo em zonas próprias, as cazuelas, normalmente em andares superiores. Vd. Mercedes de los Reyes PENAE Piedad Bolanos DONOSO – “ El Pátio das Arcas de Lisboa a Finales del Siglo XVII. Comparacion com el Coral Castellano” in *El Teatro Espanhol a Finales del Siglo XVII. História, Cultura Y Teatro en la Espanha de Carlos II*, vol. III. Representaciones y Fiestas. Diálogos Hispânicos de Amsterdam 8/III, 1988, pp. 811-842. e José Maria Diez BORQUE, *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Pnínsula Ibérica*, ed. Cuardenos de Teatro Clásico, 6, 1991; 2007, 2 ed. Consulte-se ainda os documentos electrónicos em: <http://arstheatrica.com> e <http://www.museoteatro.mcu.es>

¹⁰ Não existe para o caso português um estudo pormenorizado nem referências sobre o relacionamento entre as estruturas arquitectónicas e as anotações dos dramaturgos acerca da entrada e saída de actores. Cf. *Os Espaços Teatrais da Lisboa Setecentista op. cit*, pág. 31

¹¹ Existe alguma documentação manuscrita sobre a vinda de companhias de comédias espanholas até Lisboa durante o século XVII, mais especificamente na década de 60. Quem aborda esta questão é o abade GiovanniDomenicoMaserati, representante diplomático da Monarquia Espanhola em Lisboa, em algumas das suas cartas que se encontram no Archivo General de Simancas, Estado, legajo 2628, como por exemplo a Carta de 16 de Abril de 1674, para Don Diego de la Torre: o abade de Maserati, desde Lisboa, pede que se envie «*una compañía de comediantes que tanto desean los portugueses*». Estas indicações foram cedidas gentilmente pelo Prof. Doutor Pedro Cardim.

¹² A documentação existente no Arquivo Histórico do Ministério das Finanças revela-nos dados importantes que dizem respeito à sua localização. O Pátio das Arcas estava situado como especifica uma escritura datada de 24 de Maio de 1707 “ *entre a Rua das Arugas que he a que uaj do Rossio pela da Praça da Palha péra São Nicolau” na Freguesia de Santa Justa*”. Cf. Mercedes de los Reyes PENAE Piedad Bolanos DONOSO, pág.813.

¹³ Cruzando informação com dados topográficos, e com os trabalhos das autoras Mercedes de los Reyes Pena e Piedad Boloanos Donos, foi possível reconstituir em 4 plantas os diferentes pisos/andares do Patio das Arcas entre 1696-1697 e posteriormente após o incêndio de 1697, onde é assumida uma nova configuração em, propor um espaço tridimensional através de uma maquete realizada pelo Museu Nacional do Teatro e da autoria do cenógrafo Fernando Filipe. Cf. Maria Alexandra Trindade Gago da CÂMARA, *Lisboa: Espaços Teatrais Setecentista...*, op. cit, pp.42 a 44.

¹⁴ Vd. Augusto VIEIRA DA SILVA, *Plantas Topográficas de Lisboa*, Câmara Municipal de Lisboa, 1950

¹⁵ Como sabemos, as serenatas eram realizadas com alguma regularidade nos salões do Paço ou em casas da aristocracia por ocasião dos aniversários e festas onomásticas da família Real onde nem sempre eram necessários aparatosos cenários (habitualmente essa referência era indicada no libreto - os *dramas da cantarsi e da rappresentarsi* . As fontes literárias da época aludem a festas, representações e concertos públicos, variando a encenação de acordo com os locais onde se realizavam. Cf. *Lisboa: Espaços Teatrais Setecentista...*, op. cit, pp.112-113.

¹⁶ Vd. IAN'TT, *Intendência Geral da Policia*, 1792, Secretarias, Livro III, fls. 264-267. Cf. *Lisboa: Espaços Teatrais Setecentista...*, op. cit, pág. 77.

¹⁷ Veja-se o recente trabalho de: Luís Soares CARNEIRO, *Teatro de Raiz Italiana em Portugal*, Faculdade de Arquitectura do Porto [texto policopiado]Porto 2002.

¹⁸ Veja-se o actualizado estudo do Arquitecto Pedro Januário onde se avança para uma visão unificadora sobre a historiografia do edifício da Real Ópera do Tejo, assim como uma possível reconstituição conjectural do que poderá ter sido este edifício. Vd. Pedro Miguel Gomes JANUÁRIO, *Teatro Real da Ópera do Tejo (1752-1755): investigation sobre un teatro de ópera a la Italiana, para una posible reconstituición conjetural, basada en elementos iconográficos y fuentes documentales*, Universidad Politécnica de Madrid, [texto policopiado], Madrid 2008.

¹⁹ Não se conseguiu até agora uma descrição pormenorizada deste edifício, mas existem referências e testemunhos de alguns viajantes que o descrevem como sendo magnífico. Recordo Charles Burney a partir de informações fornecidas pelo membro da Colónia Inglesa de Lisboa Gerard de Visme. Cf. Charles BURNEY, *The general Histoty of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, Vol. IV, London 1776-1789, p. 571, citado em Manuel Carlos de BRITO, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Londres, Cambridge University Presse, 1989, p. 52.

²⁰ Os desenhos descobertos em 1933 por José de Figueiredo então director da Academia de Belas Artes de Lisboa (planta do nível térreo e corte longitudinal), assim como a gravura aberta por Jacques Philippe Le Bas

sobre as Ruínas da Ópera (1756) permitiram determinar as dimensões do teatro, o seu programa e a sua morfologia, continuando a serem os poucos elementos iconográficos que são tomando como referência.

²¹ Pensámos que uma das melhores formas de evocar este património desaparecido era procurar recuperá-lo com o apoio das novas tecnologias da computação gráfica: a recriação em 3 D do edifício em realidade virtual dinâmica com a ajuda dos poucos elementos iconográficos que existem. Veja-se Maria Alexandra Trindade Gago da CÂMARA, “Reconstruir a Ópera do Tejo” in *Pedra & Cal* – Revista da Conservação do Património Arquitectónico e da Reabilitação do Edificado, Ano IX, nº 33, Jan/Fev e Março de 2007, pp, 15-18 e consulte-se o sítio www.operadotejo.org

²² Vd. Idem, “A Teatralidade do Barroco e a Representação de Espaços Efémeros” in *Actas das Jornadas Musicológicas*, Associação de Ciências Musicais, volume 3, Lisboa 1993, pp. 145-165 e Maria João BRILHANTE, “Godoni e Inácio de Oliveira Bernardes: um encontro de Artistas” in *Revista de Estudos Italianos em Portugal*, n.s, 2, 2007, pp. 49-62