

A cidade do rei e os teatros da rainha: (re)imaginando Lisboa ocidental e a Real Ópera do Tejo¹

The city of the King and the theatres of the Queen: (re)thinking Lisbon and the Royal Opera Theatre

Giuseppina Raggi

RESUMO

Partindo da análise do impacto sociocultural determinado pela chegada a Portugal da rainha D. Maria Ana de Áustria (1708-1754), o artigo repensa as políticas artísticas e arquitetónicas do rei D. João V (1707-1750) e dos primeiros anos do reinado de D. José I, até ao terramoto de 1755. Graças a fontes e desenhos inéditos, o texto visa (re)discutir as dicotomias críticas entre os reinados joaninos e josefino, realçando também a centralidade da ação cultural de D. Maria Ana de Áustria. O artigo foca as seguintes questões: 1) a precocidade do processo de italianização da cultura de corte (música, dança, teatro) a partir de 1708; 2) o impacto duradouro dos projetos de Filippo Juvarra para Lisboa ocidental e a sua ligação com a planificação do sistema territorial de residências régias; 3) a mudança da política arquitetónica de D. João V em coincidência com o efetivo arranque do estaleiro de Mafra (1728-1729) e a persistência da sociabilidade de corte e das representações musico-teatrais promovidas pela rainha no Palácio da Ribeira até 1742; 4) a continuidade entre a ação cultural anterior da rainha-mãe e a política artístico-teatral implementada por D. José I entre 1750 e 1755; 5) a análise de três novos desenhos para a reconstrução gráfica integral do interior da Real Ópera projetada por Giovan Carlo Sicinio Bibiena e de duas

ABSTRACT

Starting from the analysis of the sociocultural impact determined by the arrival in Portugal of the Queen D. Maria Ana of Austria (1708-1754), this essay focuses on the artistic and architectural policies of King D. João V (1707-1750) and of King D. José I until the Lisbon's earthquake (1755). Thanks to new sources and drawings, the article aims to rethink the critical dichotomies between the Johannine and Josephine reigns, also highlighting the centrality of the cultural action of the Queen D. Maria Ana of Austria. To demonstrate it six crucial issues are focused: 1) The precocious introduction of Italian music, dance and theatre, thanks to the cultural model of the imperial court of Vienna; 2) The strong impact of the Filippo Juvarra's projects for Lisbon and its connection with the design of a territorial system of royal residences; 3) The change of D. João V's architectural policy coinciding with the (re)start of the royal construction site in Mafra (1728-1729), and the persistence of the court sociability with theatrical and operatic representations promoted by the Queen in the royal palace of Ribeira until 1742; 4) The continuity between the previous cultural action of the Queen Mother and the artistic-theatrical policy implemented by D. José I between 1750 and 1755; 5) The analysis of three new drawings for the integral reconstruction of

¹ A pesquisa foi financiada pela Fundação Calouste Gulbenkian: Projeto Mecenate no Feminino, nº 139568 (2015).

inéditas descrições do interior do teatro régio de Salvaterra de Magos; 6) a reconversão urbanística, funcional e simbólica da área de acesso à Real Ópera no Palácio da Ribeira.

PALAVRAS-CHAVE

D. João V / D. Maria Ana de Áustria / D. José I / Filippo Juvarra / Giovan Carlo Sicinio Bibiena

the Real Opera designed by Giovan Carlo Sicinio Bibiena and two unpublished descriptions of the royal theater of Salvaterra de Magos; 6) The urban, functional and symbolic reconversion of the access to the Royal Opera in the area of the royal palace of Ribeira in Lisbon.

KEYWORDS

D. João V of Portugal / Queen of Portugal D. Maria Ana of Austria / D. José I of Portugal / Filippo Juvarra / Giovan Carlo Sicinio Bibiena

Existiu uma cidade imaginada que, apesar de não ter sido construída, reconfigurou o pensamento sobre a cidade real. Quando, em janeiro de 1719, o arquiteto Filippo Juvarra chegou a Lisboa, recebido com honras extraordinárias pelo rei D. João V e pela corte portuguesa, concretizou em desenhos, discussões e projetos uma nova maneira de olhar para a cidade de Lisboa que influenciaria o desenvolvimento da arquitetura portuguesa ao longo do século XVIII. Este papel foi subestimado pelos estudos críticos², mas a análise reverte-se quando se considera o desenvolvimento das artes e da arquitetura como o resultado conjunto das políticas artísticas promovidas pelo rei D. João V e pela rainha D. Maria Ana de Áustria.

Este artigo entrecruza a história da arquitetura com a história da ópera e dos teatros. O quadro proposto permite (re)imaginar a cidade de Lisboa como sistema territorial alargado, quer do ponto de vista urbanístico-arquitetónico quer urbanístico-teatral. Assim, a nova leitura das dinâmicas artísticas da primeira metade do século XVIII evidencia a continuidade da política teatral de D. José I com a transformação socio-cultural implementada pela rainha austríaca durante o seu longo reinado (1708-1750) e como rainha-mãe (1750-1754)³.

Metodologicamente, o ensaio baseia-se tanto no levantamento sistemático da documentação do residente imperial Giuseppe Zignoni, que abrange os anos de 1704 a 1724, como no levantamento sistemático das cartas da Nunciatura Apostólica entre 1706 e 1755 e, ainda, no estudo da documentação do Arquivo Municipal de Lisboa relativa à polémica dos tanoeiros contra a reconfiguração urbanística levada a cabo pela construção da Real Ópera do Tejo por vontade de D. José I. Os dados oferecidos por estas fontes são, na sua maioria, inéditos e permitem preencher e esclarecer os vazios e as informações fornecidas pelas fontes portuguesas habitualmente utilizadas pela historiografia, nomeadamente as cartas de José da Cunha Brochado e a *História Genealógica* de António Caetano de Sousa.

² PIMENTEL, António Filipe - *Arquitectura e poder: o Real Edifício de Mafra*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1992; PEREIRA, Paulo; GORJÃO, Sérgio, coord. - *Do tratado à obra: génese da arte e arquitetura no palácio de Mafra*. Lisboa: DGPC, 2017. Uma diferente visão crítica é apresentada por ROSSA, Walter - Juvarra: cenografia e urbanística para uma capital do Iluminismo. *Estudos Italianos em Portugal*. 12 (2017), p. 271-294; RAGGI, Giuseppina - Dalla scuola romana di Carlo Fontana ai circuiti europei dei Galli Bibiena: architetti italiani in Portogallo nel XVIII secolo. *Estudos Italianos em Portugal*. 12 (2017), p. 295-324.

³ MIRANDA, Susana Münch; MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis - *A rainha arquiduquesa: Maria Ana de Áustria*. Maia: Círculo de Leitores, 2014; RAGGI, Giuseppina - Una lunga passione per l'opera in Portogallo: la regina-consorte Maria Anna d'Asburgo, l'arte dei Galli Bibiena e nuovi disegni per il Real Teatro dell'Opera do Tejo. In FROMMEL, Sabine; ANTONUCCI, Micaela, coord. - *Da Bologna all'Europa: artisti bolognesi in Portogallo (secoli XVI-XIX)*. Bologna: Bononia University Press, 2017. p. 159-188.

A visão interdisciplinar entre arquitetura, artes e teatros abre um horizonte original de reflexões críticas, cujo complexo enquadramento histórico e historiográfico não pode ser integralmente resolvido no espaço deste artigo⁴, o qual aborda as seguintes questões:

- 1) A transmissão da cultura italiana vigente na corte de Viena no campo da música, do teatro e da dança graças à vinda de D. Maria Ana de Áustria em 1708.
- 2) A convergência dos interesses urbanístico-arquitetónicos de D. João V com a precoce definição do sistema de residências régias por parte da rainha.
- 3) Os projetos de teatros régios portugueses elaborados ao longo dos anos Vinte e Trinta, contextualizados no âmbito das dinâmicas culturais do reinado joanino⁵.
- 4) A continuidade entre a política artístico-teatral implementada em Portugal pela rainha D. Maria Ana de Áustria e a construção dos teatros régios durante os primeiros anos do reinado de D. José I (1752-1755) pelo arquiteto bolonhês Giovan Carlo Sicinio Bibiena.
- 5) A reconstrução visual do interior da destruída Real Ópera do Tejo a partir de novos desenhos conservados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, que levam a reconsiderar as propostas críticas anteriores.
- 6) A (re)conversão urbanística da área da Ribeira e do acesso à Real Ópera do Tejo por vontade de D. José I como testemunha do processo de transformação sociocultural encetado em 1708 e que culmina em 1755.

A RAINHA D. MARIA ANA DE ÁUSTRIA E A MÚSICA ITALIANA NAS CARTAS DE GIUSEPPE ZIGNONI

O recente estudo da correspondência diplomática entre Lisboa e Viena, escrita de 1704 a 1724 pelo secretário (1704-1710) e residente imperial (1710-1724) Giuseppe Zignoni, permitiu redesenhar o panorama artístico e cultural das primeiras décadas do reinado joanino, realçando o papel fundamental da rainha D. Maria Ana de Áustria. A arquiduchessa, filha do imperador Leopoldo I, casou com D. João V em 1708, acompanhando todo o reinado e sobrevivendo quatro anos ao monarca (1708-1754). Desde 1708, Viena tornou-se o modelo privilegiado para a transformação da vida de corte portuguesa. Diversamente das afirmações críticas recorrentes, o modelo francês revestiu uma importância limitada em comparação com o impacto da cultura austríaca. Esta, no âmbito das artes e do teatro (música, ópera, teatro, dança, *commedia dell'arte*, arquitetura teatral, arquitetura efeméa), estava caracterizada, desde o século anterior, pela clara matriz italiana, sendo italianos a maioria dos artistas ativos nestes campos em Viena⁶.

⁴ Para uma mais ampla contextualização das diferentes questões apresentadas ver: RAGGI, Giuseppina – The Queen of Portugal Maria Anna of Austria and the Royal Opera Theaters by Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena. *Music in Art*. XLII, 1-2 (2017), p. 121-140; RAGGI, Giuseppina – Repensando Mafra: o Real Edifício, Filippo Juvarra e a política arquitetónica de D. João V. In PEREIRA, Paulo; GORJÃO, Sérgio, coord. – *Do tratado à obra: génese da arte a da arquitetura no palácio de Mafra*. Mafra: Câmara Municipal, 2018, no prelo.

⁵ RAGGI, Giuseppina – L'effervescenza culturale del regno di Giovanni V di Portogallo (1707-1728): una visione controcorrente. In MARTÍNEZ MILLÁN, José; LABRADOR ARROYO, Félix; PAULA-SOARES, Filipa M. Valido-Viegas de, coord. – *Decadencia o reconfiguración? Las Monarquías de España y Portugal en el cambio de siglo (1640-1724)*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2017. p. 317-337.

⁶ SOMMER-MATHIS, Andrea – The imperial court theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena. *Music in Art*. XLII 1-2 (2017), p. 11-37. Cfr. LOURENÇO, Maria Paula Marçal – Os séquitos das rainhas de Portugal e a influência dos estrangeiros na construção da “sociedade de corte” (1640-1756). *Penélope*. 29 (2003), p. 49-82.

Através das cartas de Giuseppe Zignoni, é possível reconstruir o movimento de abertura cultural à Europa que marcou o intento do jovem rei lusitano em sintonia com a renovada vida de corte introduzida pela rainha. Sem dúvida, D. João V foi o rei português que mais entendeu as artes como principal instrumento de afirmação do poder da monarquia⁷. O seu interesse pela Patriarcal e pela música sacra não foi exclusivo. Antes pelo contrário, pelo menos até os finais dos anos Vinte, os seus intentos artísticos visaram conhecer todas as novidades e as tradições europeias quer no âmbito religioso, quer profano⁸.

A união matrimonial com a arquiduquesa austríaca introduziu, desde logo, o forte interesse pela música, o teatro e a dança. A ópera italiana encontrava na corte imperial de Viena o maior centro europeu de produção e fruição⁹. O italiano representava a língua cortesã e por isso foi utilizada nas cerimónias oficiais de pedido, aceitação e casamento durante a embaixada extraordinária do conde de Vilar Maior¹⁰.

O interesse pela ópera italiana foi o primeiro sinal da renovação cultural a que D. João V aspirava. Enquanto se aguardava a chegada da rainha, começaram os preparativos para os festejos. Em maio de 1708, começou a ser construída a sumptuosa ponte de arquitetura efémera para o desembarque no Terreiro do Paço. Em junho, o rei e a corte não pensavam «noutra coisa senão em apressar com todas as diligências os preparativos para o recebimento de Sua Majestade e, entre muitos festejos e divertimentos que se conceberam para a celebração das Reais Núpcias, querem representar aqui uma ópera italiana»¹¹. Em agosto, evocando os festejos do casamento de sua mãe, D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo, com D. Pedro II, D. João V ordenou também a construção de vinte arcos triunfais ao longo do percurso entre o Palácio Real e a Sé¹². Apesar das graves dificuldades financeiras dos grémios e das nações por causa da guerra de sucessão espanhola, a vontade do monarca foi cumprida. O rei mandou também construir um coche riquíssimo e, por causa do tempo necessário à realização destas obras, os festejos realizarem-se em finais de dezembro de 1708, isto é, dois meses depois do desembarque da rainha¹³.

A chegada da arquiduquesa, das damas alemãs e do séquito imperial produziu um forte impacto cultural, não isento de alguns choques. Como relatou o núncio apostólico, o atraso na finalização das obras para os festejos:

determinou não pouca inquietação por Sua Magestade a Rainha ter mostrado o desejo de querer sair [do Paço Real] pela cidade, não sendo costume [aqui] de o fazer antes das Rainhas Noivas terem ido à Sé para receberem a bênção. Comunicou-se a todas as Damas e a Nobreza que as Magestades do Rei e da Rainha querem que cada domingo e quinta-feira à noite haja conversação no Paço e, na realidade, já se começou a praticar com muito gosto de toda a Fidalguia¹⁴.

⁷ PIMENTEL, António Filipe, coord. – *A encomenda prodigiosa*. Lisboa: DGPC, 2013. RAGGI, Giuseppina – Filippo Juvarra a Lisbona: due progetti per un teatro regio e una complessa questione musicale. In KIEVEN, Elisabeth; RUGGERO, Cristina, coord. – *Filippo Juvarra (1678-1736): architetto dei Savoia, architetto in Europa*. Roma: Campisano, 2014. vol. II. p. 209-228.

⁸ Sobre a viagem europeia planeada entre 1715 e 1716 veja-se RAGGI, Giuseppina – Filippo Juvarra a Lisbona...; RAGGI, Giuseppina – *L'effervescenza culturale del regno di Giovanni V di Portogallo (1707-1728)*...

⁹ SOMMER-MATHIS, Andrea – The imperial court theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena...

¹⁰ FONSECA, Francisco da – *Embaixada do conde de Villarmayor, Fernando Telles da Sylva de Lisboa à corte de Vienna, e viagem da rainha (...) Maria Anna de Austria, de Vienna à Corte de Lisboa*. Wien: J. J. Kürnes, 1717. p. 311-312.

¹¹ Vienna, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Familienakten, kart. 39, 39-1, f. 165: «non si pensa ad altro che a affrettare con ogni diligenza li preparativi per il ricevimento di S. M.^{ta}, e fra varie feste, ed alegrie, che si sono ideate per la celebrazione delle Reali nozze, pretende di far qui rappresentare una opera italiana». (Tradução da autora).

¹² Vienna, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Portugal, kart. 11 (1707-1710), f. 10 (9 de agosto de 1708).

¹³ RAGGI, Giuseppina – Trasformare la cultura di corte: la regina Maria Anna d'Asburgo e l'introduzione dell'opera in Portogallo. *Revista Portuguesa de Musicologia*. (junho 2018). No prelo.

¹⁴ Roma, Archivio Segreto Vaticano, Segreteria di Stato, Portogallo 66, f. 399 (9 de novembro de 1708): «Há dato non poco calore l'havere la Maestà della Regina mostrato desiderio di volere uscire per la città, non essendo solito di farsi ciò se prima le Maestà Spose non sono andate alla Cattedrale a prendere la benedizione. Si è fatto sapere a tutte le Dame e Nobiltà che le Maestà del Re e della Regina vogliono tutte le domeniche e giovedì che vi sia la sera di conversazione a Palazzo e di fatto già si è iniziato a praticare, con molto gusto di tutta la Fidalguia». (Tradução da autora).

As palavras de José da Cunha Brochado registaram também esta novidade, embora sublinhando somente as resistências surgidas num primeiro momento por parte do conde de Vimioso contra o entusiasmo do conde de Ericeira:

ao Paço me dizem, que há grandes disputas entre os cavalheiros sobre a constituição da nova corte, porque huns querem que as Senhoras se deixem ver, e venham conversar com elles nas antecamaras, que joguem e que bailem sem distincção de sexo, e de idade; outros pelo contrario pregão retiro, silencio e recato, e detestão com politico anathema o commercio reciproco de Damas e Cavalheiros, ainda que seja em presencia da mesma Diana. O partido dos primeiros tem por seo General o Senhor conde de Ericeira que se defende com cronicas antigas. O segundo partido tem na frente o conde de Vimioso, illustre defensor do mais purificado decoro¹⁵.

As cartas do núncio apostólico e de Giuseppe Zignoni comprovam a rápida ultrapassagem desta fricção cultural, pois a vida de corte adquiriu e manteve novas formas de sociabilidade. A rainha ordenava gala na sua corte por ocasião dos aniversários e onomásticos de todos os membros das famílias reais dos Braganças e dos Habsburgos. Concedia o beija-mão e mandava executar serões musicais e representações teatrais. Desta forma, as ocasiões de festa no Paço Real multiplicaram-se, em particular nos dias celebrativos da família real portuguesa.

Assim, na tradição do teatro e da música espanhola herdada do século anterior, introduziu-se, desde logo, o forte impacto da tradição operática italiana. Porém, por causa da carência de *know-how*, de artífices e músicos especializados neste campo, o desafio de querer representar uma ópera italiana concretizou-se no espetáculo *sui generis* descrito na *Relaçam dos artificios do fogo, que se fizeram no Terreyro do Paço...*¹⁶. Mais uma vez, o núncio apostólico relatou a festa, escrevendo:

Terça-feira à noite do 27 do [mês] passado, realizou-se o sumptuoso fogo-de-artificio na grande praça do Paço real e foi muito impressionante e prazeroso, não só pela competência com que foi preparado, mas também porque, tendo sido misturado com *apparenze* e representação de um pequeno drama em música, manteve sempre divertido o concurso infinito de pessoas que foram espectadores¹⁷.

O uso da correta terminologia operática, como «dramma in musica» e «apparenze», permite identificar neste evento a «opera italiana» citada na carta de 20 de junho de 1708 por Giuseppe Zignoni, antecipando em vinte anos a datação da representação da primeira ópera em Portugal¹⁸. A *Relaçam dos artificios do fogo...* explicita o encargo conferido por D. João V ao conde de Vila Verde, vedor da Fazenda e responsável por todo o cerimonial para o recebimento da soberana. Para corresponder ao desejo do rei:

o Conde de Villa-verde [...] quiz, que ao luminoso dos fogos correspondesse a novidade da invenção: para este fim determinou, que a idea que se formasse, declarasse naõ só a presente occasião epitalamica, mas que diversificandose do costumado modo de hum simples, ainda que grande fogo, participasse tambem do Dramatico com a multipliciade e variedade das acções¹⁹.

A partir de 1709, a novidade do teatro em música italiana e da dança teatralizada caracterizaram a vida de corte. Palcos dotados de estruturas para trocar os cenários e de maquinaria para os efeitos cenográficos foram

¹⁵ Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Reservados, cod. 9591, Cartas que Jozé da Cunha Brochado escrevia de Lisboa ao Conde de Viana, q. se achava entam em Condexa, e outras partes, f. 147r.-v. (1 de dezembro de 1708).

¹⁶ Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Reservados, Res. 3450 P, *Relaçam dos artificios do fogo, que se fizeram no Terreyro do Paço em obsequios dos felicissimos desponsorios dos Serenissimos Senhores D. João V e de D. Marianna de Austria Reis de Portugal*. Lisboa: Na Officina de Manoel, & Joseph Lopes Ferreyra, 1708.

¹⁷ Roma, Archivio Segreto Vaticano, Segreteria di Stato, Portogallo 67, f. 5 (4 de janeiro de 1709): «Il mercoledì a notte 27 dello scorso si fece il sontuoso fuoco artifizato nella gran piazza del Palazzo regio e riuscì molto vistoso e dilettevole, non solo per il buon'ordine con che era stato preparato, ma anche perche, essendo frameschiato con apparenze e rappresentazione di un piccolo drama in musica, trattenne sempre divertito il concorso infinito di gente che ne fu spettatore». (Tradução da autora).

¹⁸ Tradicionalmente, a historiografia musical data a primeira representação de uma ópera italiana em Portugal em 1728. Sobre a estrutura do «drama em musica» de 1708 e o estilo musical e linguístico das representações no paço a partir de 1709, veja-se RAGGI, Giuseppina – Trasformare la cultura di corte..., com bibliografia anterior.

¹⁹ Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Reservados, Res. 3450 P, *Relaçam dos artificios do fogo...*, op. cit.

montados repetidamente nas salas do Palácio da Ribeira, em particular nos dias celebrativos do rei D. João V ou da rainha D. Maria Ana²⁰.

Este processo de renovação cultural ocorreu a par e passo com as ambições do rei de transformar radicalmente a cidade de Lisboa para a manifestar como capital da monarquia portuguesa e do seu vasto império ultramarino. Em 1716, a elevação da capela real em Patriarcal foi o detonador do período de máxima efervescência projetual do reinado joanino.

A NOVA CIDADE DE LISBOA OCIDENTAL E O SISTEMA INTEGRADO DAS RESIDÊNCIAS REAIS

A divisão da diocese de Lisboa, após a instituição pontifícia da Patriarcal, impulsionou entusiasticamente o interesse de D. João V para a transformação urbanística e arquitetónica da parte ocidental da cidade. Em 1716, o rei mandou o jovem engenheiro militar Manuel da Maia traçar o mapa da cidade sobre o qual o conde de Redondo escreveu ao monarca:

A Planta está acabada, e os nomes já nella postos de todas as Ruas, Igrejas e cazas principaes. Falta lhe só o título, por não saber ainda de *Vossa Magestade* se havia de ser unicamente o de Planta Icnographica da Cidade de Lixboa, ou com alguns epithetos dignos da sua grandeza: ou se no título se há de fazer diferença de Cidade Velha, e Nova; assim como com huma Linha quer *Vossa Magestade que vá dividida huma da outra na dita Planta e della quam conveniente seria, se fosse possível, fazer-se nessa Corte a obra, que na de Roma, com tanto aplauso executou Domiciano*²¹.

A referência às profundas transformações urbanísticas realizadas pelo imperador romano Domiciano revela a vontade do rei e da corte de incidirem radicalmente na trama urbana da cidade. Tal como Domiciano mandou construir o novo e imponente palácio imperial na área do Palatino, D. João V começou a repensar a área da Ribeira. O projeto não se limitava à nova Basílica Patriarcal, mas incluía a construção do sumptuoso palácio para o patriarca e os canónicos e a remodelação do Palácio Real da Ribeira. Em suma, entre 1717 e 1718, toda a área que se estendia para ocidente, do Terreiro do Paço até ao Corpo Santo, foi objeto de reconfigurações. Foram envolvidos os principais arquitetos romanos, como Tomaso Mattei que enviou um projeto para a Basílica Patriarcal, mas vingou a ideia promovida pelo marquês de Fontes que tinha escolhido em Roma Filippo Juvarra e Gaspar Vanvitelli como artistas prediletos²². Em janeiro de 1719, a chamada régia de Filippo Juvarra para Lisboa deu veste projetual definitiva à área palatina e patriarcal da Ribeira²³. Um esquiço original de Filippo Juvarra testemunha esta primeira fase de imaginação da Nova Lisboa [fig. 1]. A intenção de uma intervenção radical é confirmada também pelas palavras de Giuseppe Zignoni relativas à Ribeira:

Sua Magestade mostra-se inclinada a ter a dita Basílica próxima do seu Real Palácio, assim diz-se que não se deixa refrear neste seu desejo pela consideração do grande gasto que causará o facto de se ter de pagar muitas Casas, Tribunais e Armazéns, que será preciso derrubar nesta área e reconstruir noutra, necessitando o projeto da Basílica e do anexo Palácio patriarcal mais de mil passos de comprimento por ser semelhante à igreja de São Pedro em Roma²⁴.

²⁰ RAGGI, Giuseppina – *Trasformare la cultura di corte...*; A descrição pormenorizada da representação teatral de 1711 para o aniversário de D. João V encontra-se em Vienna, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Portugal, Kart. 12 (Berichte 1711-1725), Berichte Zignoni, f. 140r.-v. (26 de outubro de 1711).

²¹ ROSSA, Walter – No 1º plano. In TOSTÕES, Ana; ROSSA, Walter, coord. – *Lisboa 1758: o plano da Baixa hoje*. Lisboa: Câmara Municipal, 2008. p. 160.

²² RAGGI, Giuseppina – Gaspar ou Luigi Vanvitelli: estudo para o Palácio Real de Lisboa. In PIMENTEL, António Filipe, coord. - *A encomenda prodigiosa*. Lisboa: DGPC, 2013. p. 46-47. Sobre o marquês de Fontes / Abrantes ver DELAFORCE, Angela – *Art and patronage in eighteenth-century portugal*. Cambridge: University Press, 2002.

²³ RAGGI, Giuseppina – Filippo Juvarra a Lisbona, p. 209-228; ROSSA, Walter – L'anello mancante: Juvarra: sogno e realtà di un'urbanistica delle capitali nella Lisbona settecentesca. In KIEVEN, Elisabeth; RUGGERO, Cristina, coord. – *Filippo Juvarra (1678-1736). Architetto dei Savoia, architetto in Europa*. Roma: Campisano, 2014. vol. II. p. 183-196.

²⁴ Vienna, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Portugal 6, 6-2, c. 133r.-v., (14 febbraio 1719): «S.Mª [D. João V] si dimostra inclinata ad havere dª Basilica vicino al suo Reggio Palazzo, cosi dicesi, che non si lascia rallentire in questo desiderio dalla considerazione del grande dispendio, che cagionerà il dover pagare molte Case, Tribunali, e magazzeni, che sarà dhuopo diroccare in quel sito, e reedificare in un altro, volendosi, che per la Basilica, ed il Palazzo Patriarcale annessovi siano necessarij più di mille passi di longo, secondo il progetto di somiglianza alla chiesa di S. Pietro di Roma». (Tradução da autora).



Figura 1 Ideia para o projeto do Palácio Real, Basílica e Palácio patriarcais na área da Ribeira, Filippo Juvarra, 1717-1719, Turim, Biblioteca Nacional, Ris. 59.6, fol. 22v (antigo fol. 31bis-v). Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Na história de Portugal nenhum artista estrangeiro foi acolhido na corte com maior entusiasmo, honras e reconhecimentos paragonáveis aos recebidos por Filippo Juvarra. A chegada do arquiteto siciliano e o clima de efervescência projetual que a determinara criaram as condições favoráveis para repensar profundamente a cidade. Foi neste período que a visão sobre Lisboa mudou, nasceu um «novo paradigma»²⁵ que incidiria profundamente no desenvolvimento da arquitetura portuguesa do século XVIII²⁶.

O urbanismo cenográfico de Juvarra, a sua habilidade em traçar perspectivas à escala territorial, a magniloquência da sua linguagem arquitetónica, o conhecimento direto da configuração naturalística de Lisboa fizeram eclodir novas hipóteses projetuais. Deslocações aos diferentes sítios panorâmicos, encontros e conversações sobre a arquitetura e a potencialidade geográfico-simbólica da cidade determinaram a decisão de elaborar um segundo imponente projeto que, da área da Ribeira, deslocava o centro nevrálgico do poder político e religioso para a área em torno da «Cruz de Buenos Aires», localizada na colina sobre Alcântara e próxima do confim ocidental de Lisboa²⁷.

²⁵ ROSSA, Walter – Juvarra. Cenografia e urbanística para uma capital do Iluminismo...

²⁶ RAGGI, Giuseppina – Dalla scuola romana di Carlo Fontana ai circuiti europei dei Galli Bibiena...

²⁷ RAGGI, Giuseppina – Filippo Juvarra in Portogallo: documenti inediti per i progetti di Lisbona e Mafra. *ArcHistoR*. 7, p. 33-71. Sobre as divergentes hipóteses de Sandra Sansone e Tommaso Manfredi. Cfr. ROSSA, Walter – L'anello mancante...; ROSSA, Walter – Juvarra. Cenografia e urbanística para uma capital do Iluminismo...

A ambição arquitetónico-urbanística de D. João V abrangia a cidade como um todo. Durante a estadia de Filippo Juvarra, o monarca visitou

com o referido Arquiteto Juarra [*sic*] (com quem gosta também de se entreter frequentemente no Paço conversando sobre Arquitetura) diversos lugares desta cidade, fora e dentro, para avaliar as localizações mais apropriadas para as para as fábricas projetadas de uma Basílica com Palácio patriarcal, de um Palácio Real, de uma Régia Casa de Campo, de um Arsenal e de outros edifícios²⁸.

O facto de terem surgido dois projetos para o complexo real-patriarcal determinou, a meu ver, duas visões de distribuição topográfica da nova cidade: uma mais compacta, outra mais extensa. A primeira previa manter o polo principal na Ribeira, identificando o sítio de Buenos Aires-Necessidades para a quinta de recreio, isto é «a Regia Casa de Campo»²⁹. A segunda preferia transferir o complexo real-patriarcal para o sítio de Buenos Aires-Alcântara, escolhendo-se Belém para a construção da quinta de recreio.

A incerteza inicial relativa ao destino do sítio de Buenos Aires é descrita por Giuseppe Zignoni:

Sabado *Sua Magestade* foi outra vez com ele [Filippo Juvarra] fora da cidade, num sitio muito alto chamado a Cruz de Buenos Ayres, próximo do rio para mandar medir e examinar aquele terreno para edificar, como se diz, uma Régia Casa de Campo, ou para o destinar para outra ideia. *Sua Magestade* desejou que a *Magestade* da Rainha fosse até lá ao mesmo tempo [...] e ela chegando no dito lugar [de Alcântara] prosseguiu em cadeirinha [...] enquanto o Rei andou a cavalo³⁰.

Como relata também João de Castro no *Mapa de Portugal antigo e moderno*, durante este encontro foi discutida a possibilidade de construir aí o novo Palácio Real, a Basílica e o Palácio patriarcais. A proposta foi posta a votos entre todos os presentes e, nos meses seguintes, D. João V tomou a decisão definitiva de construir aí o novo centro político-religioso, conforme o segundo projeto que Filippo Juvarra estava a desenhar.

O envolvimento da rainha testemunha o seu papel ativo no processo de redesenhar a cidade como um sistema territorial integrado, onde o baricentro, constituído pelo Palácio Real e conjunto patriarcal, se articulava com outras residências reais mais ou menos distantes. A escolha do lugar onde construir a «Régia Casa de Campo» considerou os percursos que a rainha tinha vindo a traçar desde a sua chegada a Portugal.

De facto, seguindo a tradição vienense da cíclica deslocação da corte às residências de caça e de recreio ao longo do ano, D. Maria Ana de Áustria elegera lugares de sua preferência. Desde 1709, para passear em bergantim, ouvir música e caçar aves pequenas, escolheu Belém e a tapada da Ajuda, de onde regressava a Lisboa ao fim do dia; gostava também de ir à tapada das Necessidades, próxima da ermida homónima e da Cruz de Buenos Aires, para caçar. Assim, as opções discutidas durante a estadia de Filippo Juvarra coincidiam também com os circuitos preferidos da rainha. A estes, acrescentava-se a preferência da soberana pela residência de Salvaterra de Magos no período dedicado à caça de animais de maior dimensão e que implicava a deslocação da corte. De 1713 a 1715, a corte deslocou-se anualmente a Salvaterra entre janeiro e fevereiro estabelecendo uma rotina que, entre 1720 e 1725, incluiu também a celebração do carnaval com música, mascaradas e danças³¹.

²⁸ Vienna, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Portugal 6, 6-2, f. 132r. (7 de fevereiro de 1719): «con il consaputo Architetto Juarra [*sic*] (con cui anco prende piacere di trattarsi spesso in Palazzo in discorsi di Architettura) in varij contorni di questa città fuori, e dentro, a esaminare le situazioni più proprie per l'ideate fabbriche di una Basílica con Palazzo Patriarcale, di un Palazzo Reggio, di una Casa di Campo reggia, di un Arsénale ed altri edifitij». (Tradução da autora).

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Vienna, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Portugal 6, 6-2, c. 133r.-v. (14 de fevereiro de 1719): «Sabbato la M.S. ritornò con lui fuori di città a un sito molto alto, chiamato la croce di Buenos Ayres vicino al fiume per far misurare, ed esaminare quel terreno per fabbricarvi, come si dice, una Casa di Campo reggia, o per servirsene per altra idea. S. M.à desiderò, che la M.tà della Regina si trasferisse colà all'istesso tempo, e la M.S. per compiacere al Re pranzò, e partì con tanta fretta, che la mag.or parte degli uffiziali di sua Casa non stavano pronti per accompagnarla all'uscire da Palazzo, e gionta al dº in loco, seguì in sedia volante con la S.ra Infante dona Francesca, il Re che girava a cavallo, e di là si portò alla solita divozione das Necessidades». (Tradução da autora).

³¹ RAGGI, Giuseppina – Trasformare la cultura di corte...

O projeto da basílica, do convento e do palácio de Mafra inseriu-se, também, nesta visão territorial alargada. As cartas de Giuseppe Zignoni oferecem notícias inéditas sobre o envolvimento de Filippo Juvarra na ampliação e redefinição do projeto do complexo de Mafra³². O desenho original de Filippo Juvarra referente ao primeiro projeto da área da Ribeira [fig. 1] mostra afinidades compositivas com a comprida fachada do palácio-convento com a basílica ao centro. De facto, o conjunto arquitetónico de Mafra não foi concebido como principal palácio real alternativo aos projetos elaborados por Filippo Juvarra para Lisboa³³, mas como um lugar particularmente querido pelo rei e integrado no sistema de construções reais.

Até 1724, D. João V manteve viva a vontade de iniciar a construção do projeto para o sítio de Buenos Aires. As relações com o arquiteto italiano mantiveram-se estreitas ao ponto do cardeal Nuno da Cunha ficar uma semana em Turim durante a viagem de volta a Portugal em 1722. Foi o próprio Filippo Juvarra a acompanhar o alto prelado pela cidade em nome do rei Vitor Amadeu II³⁴. Naquele ano, além de atender às obras arquitetónicas como as do imponente Castelo de Rivoli, Juvarra estava a reestruturar os teatros de corte em virtude do casamento do príncipe Carlos Manuel, idealizando também as cenografias para as óperas a representar e as arquiteturas efémeras para os festejos. Nesses mesmos anos, em Lisboa, a corte lusitana necessitava de dar lugar adequado à intensa vida musical que se executava e representava no paço. Por isso, é possível datar um projeto do arquiteto siciliano para o teatro de corte português entre 1720 e 1722 [fig. 2]³⁵.

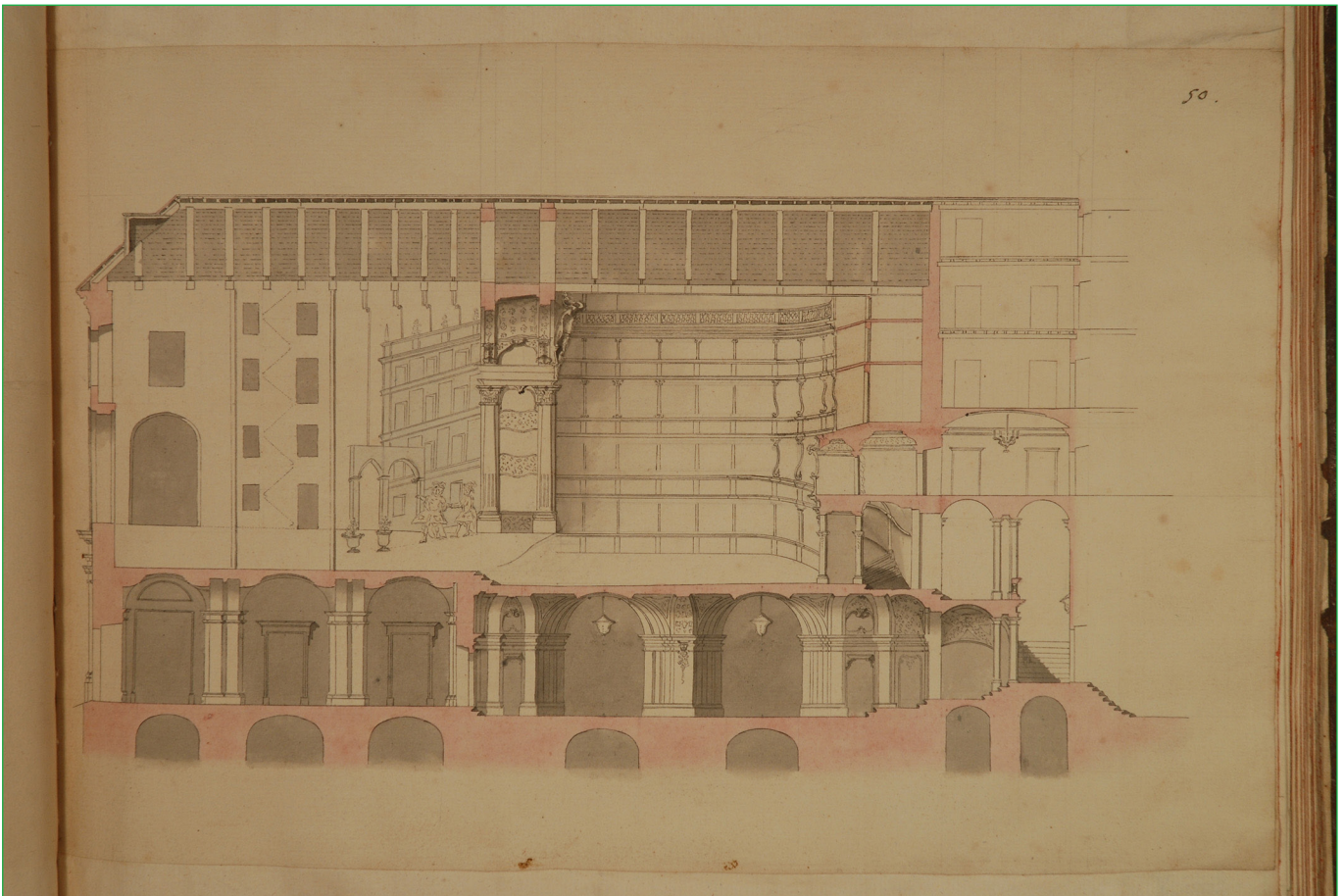


Figura 2 Projeto para um teatro de corte português, corte longitudinal, Ignazio Agliaudi Baroni di Tavigliano de um projeto de Filippo Juvarra, 1720-1722, Turim, Biblioteca Nacional, Ris. 59.17, f. 50. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

³² RAGGI, Giuseppina – Filippo Juvarra in Portogallo...

³³ Cfr. PIMENTEL, António Filipe - *Arquitetura e poder: o real edifício de Mafra*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1992; PEREIRA, Paulo; GORJÃO, Sérgio, coord. – *Do tratado à obra: génese da arte e arquitetura no palácio de Mafra*. Lisboa: DGPC, 2017.

³⁴ Agradeço a Andrea Merlotti por esta importante informação que está a investigar.

³⁵ Vejam-se as imagens dos projetos teatrais de Filippo Juvarra para Lisboa in RAGGI, Giuseppina – A idealização de dois projectos para o teatro régio e um novo desenho do arquitecto Filippo Juvarra para a corte portuguesa. *Revista de História da Arte – Estudos de Lisboa*. 11 (2014), p. 136-151. Em relação à datação por mim proposta, novos dados, que publicarei em breve, permitem colocar a realização destes projetos entre 1720-1722.

OS TEATROS NO PALÁCIO REAL DA RIBEIRA DURANTE O REINADO DE D. JOÃO V E D. MARIA ANA DE ÁUSTRIA

Em 1719, a contratação simultânea de Filippo Juvarra e de Domenico Scarlatti não foi mera coincidência. Representou o *climax* da introdução do novo gosto pela música italiana começado em 1708. O marquês de Fontes/Abrantes assumiu um papel de grande importância, pois tinha conhecido e contratado ambos os artistas durante a sua embaixada romana (1712-1718)³⁶. Com a chegada de músicos e cenógrafos, a representação de óperas italianas passou a festejar os dias de aniversário e onomásticos de D. João V e D. Maria Ana de Áustria. Conforme a ocasião, alternativamente, uma das salas dos apartamentos do rei ou da rainha transformavam-se em teatros. Pela paixão e pela frequência com que se executava música na corte da rainha, os seus apartamentos tornaram-se o lugar privilegiado para encenações e serões musicais.

Além do citado projeto de teatro atribuível a Filippo Juvarra [fig. 2], em 1722 D. João V tencionava também envolver Francesco Bibiena, o afamado cenógrafo e arquiteto teatral bolonhês que projetara o *Grosses Hofburgtheater* de Viena (1704) e a remodelação do teatro Alibert, «o mais bonito teatro de Roma» (1719), para mandar construir em Lisboa «um igual»³⁷.

Apesar da mudança da política artística joanina, coincidente com a ruptura diplomática das relações com a Santa Sé (1728-1732) e com o repentino investimento no estaleiro de Maфра³⁸, a vida teatral do Palácio Real consolidou-se e ficou estável até 1742, ano da grave doença do rei. Nos primeiros anos da década de Trinta é possível referir um segundo projeto para um teatro público régio português, elaborado, mais uma vez, por Filippo Juvarra³⁹.

Apesar destes projetos ficarem no papel, havia no Palácio Real da Ribeira uma sala destinada a «Caza da Ópera», conforme a definição dada pelo conde de Ericeira⁴⁰. Em janeiro de 1736, o residente imperial Conrad Adolph von Albrecht forneceu uma descrição inédita do teatro de corte no Palácio da Ribeira:

Foi hoje o aniversário da Infanta D. Francisca e gala mesmo sem o beija-mão; a mesma compareceu publicamente no anfiteatro preparado como habitualmente, acompanhada da Rainha, Princesa herdeira e Princesa do Brasil e D. Pedro. O Rei e o Infante D. António assistiram do início ao fim na loggia coberta à direita; às 7 horas começada e só acabada às 12 horas, meia-noite. O príncipe Manuel foi de Belas à ópera esta noite [...] Quando Ele chegou à sala da ópera e ao seu camarote, chamou Ele de lá por mim e perguntou publicamente pelo meu estado de saúde [...]. A ópera é Democritus ridens, um Sujeito há quatro anos produzido na corte imperial, [...] a música é uma nova composição do Antonio José, um real compositor Português, desde há muito reconhecido em Roma e tem muitas árias bonitas segundo o novo estilo. Esta peça será apresentada durante as restantes semanas de carnaval, três vezes por semana para servir como entretenimento da corte⁴¹.

A descrição é preciosa e corrobora a regularidade das representações operáticas numa sala teatral adequadamente preparada para a encenação e a fruição. A carta prova também a presença simultânea de homens e mulheres, distribuídos em lugares distintos: o anfiteatro destinado às mulheres e os camarotes aos homens. Ao longo dos anos Trinta, as representações operáticas no teatro do Paço Real da Ribeira mantiveram--se, estabelecendo estreitas ligações com a atividade promovida nos teatros públicos pela companhia dos Paghetti e pela presença em Lisboa do compositor Giovanni Bononcini e do arquiteto-cenógrafo Roberto Clerici. Os artistas de origem emiliana dominavam naqueles anos a cena teatral lisboeta, graças ao circuito que interligava Bolonha com Viena e Viena com Lisboa⁴².

³⁶ DELAFORCE, Angela – *Art and Patronage in Eighteenth Century Portugal...*

³⁷ RAGGI, Giuseppina – *Una lunga passione per l'opera...*, p. 165-166.

³⁸ RAGGI, Giuseppina – *Dalla scuola di Carlo Fontana ai circuiti europei dei Galli Bibiena...*, p. 299-303; RAGGI, Giuseppina – *Repensando Maфра...*

³⁹ Neste momento, estou a finalizar uma nova proposta de datação deste segundo projeto teatral de Juvarra, realizado em conjunto com o primeiro projeto de 1720-1722 (fig. 2). Vejam-se as imagens in RAGGI, Giuseppina – *A idealização de dois projectos para o teatro régio...*

⁴⁰ RAGGI, Giuseppina – *Una lunga passione per l'opera...* p. 170.

⁴¹ Vienna, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Portugal, kart. 13 (Berichte 1732-1737), f. 516v.-517r. (30 de janeiro de 1736). Agradeço a Andrea Sommer-Mathis com quem escrevi o texto – Giuseppe Zignoni and Conrad Adolph von Albrecht, imperial representatives at the Portuguese Court (1703-1724; 1734-1737): between diplomacy, music and theatre. In YORDANOVA, Iskrena [et al.] – *Diplomacy and aristocracy as patrons of music and theatre in Europe of the Ancien Régime*. Wien-Queluz: Holitzer, 2018. No prelo. (Tradução da autora do alemão).

⁴² RAGGI, Giuseppina – *Una lunga passione per l'opera...*, p. 171-172; RAGGI, Giuseppina – *Dalla scuola di Carlo Fontana ai circuiti europei dei Galli Bibiena...* As cartas do nuncio apostólico permitem atribuir a Roberto Clerici o projeto e a decoração do primeiro teatro público, a Sala da Trindade. Em relação ao teatro régio de Belém, cuja abertura em 1737 foi dada como certa aquando da recente inauguração do Teatro Lu.Ca, publicarei em breve os resultados das minhas atuais investigações.

A RAINHA-MÃE D. MARIA ANA DE ÁUSTRIA E O SISTEMA INTEGRADO DE TEATROS RÉGIOS DE D. JOSÉ I

A recente descoberta do manuscrito original utilizado por Gustavo de Matos Sequeira em *Teatro de outros tempos*, sem indicação da sua localização, acrescenta uma fonte de época josefina à documentação sobre os teatros régios projetados por Giovan Carlo Sicinio Bibiena. O manuscrito relata o encargo dado ao arquiteto João Pedro Ludovice por D. José I

de fazer a planta de huma Caza magnifica para estas representaçõeñs, o que executou, depois mandando El Rey o risco a Italia, e vindo de lá outros diversos; escolheo o que melhor lhe pareceo, que se executou com grandeza tal, que diziaõ os que tinhaõ viajado a Europa não terem visto Theatro de semelhante gosto, e riqueza⁴³.

João Pedro Ludovice era filho do arquiteto João Frederico, tinha colaborado com o pai em Mafra⁴⁴, gozando por isso do favor da corte. Após a morte de D. João V,

Viose El-Rey D. Jozé na urgentíssima precisão de nomear secretários, e foram [...] Sebastião Jozé de Carvalho e Diogo de Mendonça Corte Real [...] filho não legitimo do grande Diogo de Mendonça [...] Havia mais secretários de Estado (suposto que sem carta) [...] Antonio da Costa Freire, João Pedro Ludovice, Pedro Antonio Vergolino, Estevão Pinto de Moraes, André Ferreira Nobre [...]⁴⁵.

João Pedro Ludovice, Pedro António Vergolino e Estevão Pinto de Moraes foram os responsáveis pela organização e administração das companhias teatrais contratadas por D. José I em Itália. A função de intendente geral da construção e gestão dos teatros régios foi exercida por João Pedro Ludovice que, em julho de 1752, adjudicou a obra da Real Ópera a Giovan Carlo Sicinio Bibiena⁴⁶. Por isso, é plausível que, numa primeira fase e antes da chegada do arquiteto bolonhês em março de 1752, João Pedro Ludovice tenha desenvolvido ele próprio ideias para o principal teatro régio, procurando em Itália modelos e projetos. Faltam, por enquanto, notícias sobre essas trocas entre Portugal e Itália⁴⁷. Seja como for, D. José I decidiu contratar diretamente um dos membros da mais afamada família de arquitetos teatrais da Europa. A escolha reatava da melhor maneira o fio da tradição musico-teatral da corte lusitana interrompido entre 1742 e 1750, pois o rei resolveu chamar o filho de Francesco Bibiena, responsável pelo projeto do *Grosses Hofburgtheater* de Viena, onde o conde de Vilar Maior, em abril de 1708, assistira à magnífica serenata *Il Natale di Giunone in Samo*, durante a embaixada para o casamento de D. Maria Ana de Áustria com D. João V⁴⁸.

Como rainha-mãe, D. Maria Ana de Áustria assistiu à construção de teatros nos lugares que mais privilegiara: o Palácio Real da Ribeira, o palácio de caça de Salvaterra e os palácios de recreio de Belém e Ajuda.

A correta interpretação da carta escrita ao conde Cesare Alberto Malvasia por Giovan Carlo Sicinio Bibiena, em novembro de 1752, ajuda a entender a construção dos teatros régios como sistema integrado no circuito das residências reais:

A primeira ordem recebida e assim que desembarquei foi de projetar com a máxima urgência o Teatro grande e estável; concebi uma Ideia adequada para um Príncipe e não [para um teatro] público e a pagamento; todo o projeto encontrou

⁴³ São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. ms. B 18 b, História política económica do reinado do S. Rey D. Jozé I, f. 342r.-v.

⁴⁴ RAGGI, Giuseppina – *Una lunga passione per l'opera...*, p. 165-166.

⁴⁵ São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. ms. B 18 b, f. 8 e f. 9r.-v.

⁴⁶ CARNEIRO, Luís Soares – *Teatros portugueses de raiz italiana*. Porto: [s.n.], 2002. p. 51. Tese de doutoramento em Arquitetura, apresentada à Universidade do Porto.

⁴⁷ Fica por esclarecer a eventual influência dos dois projetos de teatros régios portugueses de Filippo Juvarra sobre a primeira fase projetual da Real Ópera do Tejo. Porém, os projetos de Turim mostram uma clara identidade juvarriana, comprovada pela presença do cenário da ópera *Il Racimero* desenhado por Juvarra em 1722. Ignacio Agliaudi de Tavigliano (Pinerolo 1705 - Turim 1769) nunca foi arquiteto teatral e a qualidade dos dois projetos para teatros régios portugueses não lhe é atribuível.

⁴⁸ FONSECA, Francisco da – *Embaxada do Conde de Villarmayor, Fernando Telles da Sylva de Lisboa à Corte de Vienna...*, p. 311-312.

o génio das Suas Magestades e de todos os que o examinaram, e construir-se-á sem alguma alteração. Agora está-se a edificar no esqueleto mas sendo a fábrica grande e os impedimentos não poucos, duvido que possa ser terminado tão rapidamente e dentro do tempo do meu contrato⁴⁹. O Teatro com todo o cenário que realizei imediatamente num salão do Palácio Real obteve, graças a Deus, a aprovação universal, como já sei que Vossa Excelência soube também por outra fonte, e [receber a aprovação universal] não foi de pouca conta, dado que o espaço [do salão] era desfavorável e carente especialmente de profundidade⁵⁰. Agora estamos a trabalhar para o Teatro do [palácio de] Campo, que dista daqui cerca de trinta milhas. O cenário está a ser pintando aqui na cidade e tive a necessidade de chamar uma dúzia de Pintores deste país, os quais com o tempo espero se farão, mas por agora convém contentarmo-nos se conseguirem fazer num dia o trabalho que um dos nossos [pintores bolonheses] faria sozinho⁵¹. Este [teatro]⁵² deverá ser melhor conseguido que o primeiro [no salão do Palácio Real]⁵³ dado que o sitio é mais vantajoso em termos de profundidade; eu vou-me dividindo entre as obras do cenário em Lisboa e a construção da fábrica [em Salvaterra]⁵⁴.

A escassa profundidade caracterizava o salão do torreão da Ribeira onde, em 1752, foi construído e inaugurado o primeiro teatro do Palácio Real da Ribeira. A falta de espaço não tinha a ver com o lugar escolhido para o «Teatro grande e estável»⁵⁵, isto é, a assim-chamada Real Ópera do Tejo concebida como imponente prolongamento do Palácio Real da Ribeira. Como se demonstrará adiante, D. José I não hesitou em mandar derrubar casas e oficinas para edificar o projeto de Giovan Carlo Sicinio Bibiena.

O primeiro teatro construído em madeira no torreão da Ribeira não era uma sala improvisada. Antes pelo contrário⁵⁶, destinava-se a teatro de óperas enquanto se construía o teatro maior, «grande e estável». A sala estava organizada para acolher numerosos espectadores, incluindo os embaixadores estrangeiros, entre os quais surgiam frequentemente questões de precedência, induzindo o auditor Ratta a escrever para a Santa Sé de «estar curioso de ver não a ópera [inaugural] mas as instruções dadas ao Porteiro da sala»⁵⁷. Se o terramoto não tivesse mudado o curso dos eventos, o teatro do torreão da Ribeira teria ficado como segunda sala teatral utilizada para celebrações festivas de menor importância. O palácio imperial de Viena servia de modelo, onde o *Grosses Hofburgtheater* de Francesco Bibiena se destinava à encenação de óperas italianas durante as principais ocasiões celebrativas e festivas (aniversários e onomásticos do casal imperial; celebração do carnaval), e uma sala teatral de menor dimensão utilizada para ocasiões músico-teatrais de menor investimento e fausto.

A carta escrita por Bibiena em novembro de 1752 demonstra como, desde a sua chegada, se desenhou um circuito de teatros reais que reproduziam a memória territorial e musical delineada por D. Maria Ana de Áustria enquanto rainha de Portugal. Antes de tudo no principal Palácio Real, o da Ribeira, e logo a seguir nas outras residências reais. O Teatro de Salvaterra de Magos destinava-se a representações mistas de óperas e

⁴⁹ Trata-se da assim chamada Real Ópera do Tejo.

⁵⁰ Trata-se do assim chamado Teatro do Forte.

⁵¹ Trata-se do Teatro do Palácio de Salvaterra.

⁵² Refere-se ao Teatro de Salvaterra.

⁵³ Refere-se ao Teatro do Forte, que já tinha sido inaugurado.

⁵⁴ Bologna, Passo Segni, Archivio Malvasia, Carteggio 33, f. s.n.: «Il primo ordine datomi in fretta in fretta e appena sbarcato fu di fare il disegno del Teatro grande e stabile; lo feci con un'idea che si adattasse per un Principe e non comune e venale; tutto ha incontrato il genio delle LL:MM: e di chiunque lo ha esaminato, e si eseguirà senza la minima alterazione. Hora se fabbrica nell'ossatura ma essendo la fabbrica grande e gl'imbarazzi non pochi dubbitò che non sia per essere in ordine così presto e dentro il termine della mia convenzione. Il Teatro col scenario intiero che feci subito in un salone del Palazzo Reale ebbe grazie a Dio l'universale approvazione, come so avere V:E: inteso anche da altra parte, e non è stato poco essendo la situazione svantaggiosa, e scarsa massime di profondità. Hora si sta lavorando per il Teatro di Campagna che è distante di qui incirca miglia trenta. Il scenario si dipinge in città e mi è stato necessario metere al lavoro una dozzena di Pittori del paese li quali a suo tempo spero si faranno, ma per hora conviene contentarsi se arivano a fare in un giorno il lavoro che farebbe uno solo de nostri. Questo [Teatro di Campagna] dovrebbe riuscire meglio del primo [nel salone del Palazzo Reale] per ragione del sito che è assai più vantaggioso nella profondità, io vo attendendo un pezzo in Lisbona alle scene, e un pezzo fuori alla fabbrica». (Tradução da autora). Veja-se também RAGGI, Giuseppina – Giovanni Carlo Sicinio Bibiena in Portugallo: nuove prospettive d'indagine. *Museu*. IV 12 (2003), p. 145-175.

⁵⁵ Cfr. MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho de – Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena na correspondência do Arquivo Malvasia (1745-1757). *L'Archiginnasio*. XCVIII (2003), p. 369-400.

⁵⁶ Roma, Archivio Segreto Vaticano, Segreteria di Stato, Portogallo, 110 A, f. 321 (14 de março de 1752); f. 333v. (6 de junho de 1752); f. 336 (18 de julho de 1752).

⁵⁷ Roma, Archivio Segreto Vaticano, Segreteria di Stato, Portogallo, 110 A, f. 336 (18 de julho de 1752): «stavo in curiosità di vedere non l'opera ma le istruzioni della Maschera della Porta».

comédias. No ano da sua inauguração, em 1753, o astrónomo bolonhês Giovanni Angelo Brunelli descreveu-o ao botânico Ferdinando Bassi:

Querido amigo. Estou há dez dias em Salvaterra, vila distante de Lisboa mais de trinta milhas, onde agora está a Corte. Estou a passar muito bem os dias em companhia do Sr. Giancarlo Bibiena, que recebeu um aplauso universal pelas suas obras, maior do que alguns pensavam. Ele fez aqui em Salvaterra um teatrinho bastante elegante, e que agrada a todos; fê-lo em tão pouco tempo que toda a gente se admirou. Neste Carnaval representa-se Didone e algumas comédias em língua portuguesa com *intermezzi* em italiano bastante curiosos⁵⁸.

A definição de «teatrino assai elegante» restitui a imagem de uma arquitetura proporcionada e de escala reduzida com respeito à magnificência, ao comprimento e à imponência da Real Ópera do Palácio Real em Lisboa⁵⁹. Uma segunda descrição inédita confirma estas características e foi escrita em 1785, durante o reinado de D. Maria I, pelo 6º conde de Fernán Núñez, representante diplomático espanhol:

El teatro de este Sitio está dispuesto de modo que al palco de SS. MM. siguen al mismo andar, y con entrada por él, dos galerías descubiertas. En la del lado izquierdo de los Reyes se colocan la Camarera y Damas, y en los palcos con división de aquel lado que están detrás de ella las Señoras del País en el primer orden, y en los dos de arriba las camaristas y demás criadas de cada familia. Los palcos de la derechas sirven para mujeres y demás criados inferiores que se mantienen siempre en pie excepto el confesor de la Reina, que está sentado en el primer palco, el que está dividido de los otros, junto al de SS. MM. La galería de este lado que es el puesto de preeminencia después del de S. M. estaba en el día desocupada, pero el Conde de la Lipa se ponía siempre en ella. El primer puesto para hombres, después de dicha galería debe, pues, considerarse la platea, siendo los palcos para Damas y criados, y allí me destinaron el primer banco de la derecha que es el que en Queluz (donde no hay galería) he ocupado también con todo el cuerpo diplomático. No habiendo, pues, actualmente, nadie que ocupase el puesto de la galería, no creí del caso entablar sobre ella solicitudes, odiosas siempre, y más en las actuales circunstancias, y dándome por desatendido se lo dije a S. M. al día siguiente, cuando se dignó preguntarme cómo me había parecido la ópera, que “por la intermediación a la orquesta no se oían bien las voces y molestaba algo el humo de las luces bajas”. Siempre desconfié que las resultas fuesen hacerme pasar a la galería pero para mi intento fueron igualmente favorables. Por la noche me hizo proponer S. M. si quería quedarme en el fondo de la platea en un banco cerrado destinado al director del espectáculo que, verdaderamente, es el mejor de todos para oír, y por esta razón suelen quedarse en él los Ministros de Estado y otros de los principales señores de la Corte, que estuvieron también conmigo. Acepté con mucho gusto mío esta oferta, pues de este modo acreditaba prescindir enteramente en esta ocasión de todo lo que fuese representación y etiqueta, considerándome como de casa y evitaba dificultades sin perjudicar en nada las justas pretensiones que se han suscitado en otros tiempos en Lisboa en el Teatro de la Corte sobre procedencias⁶⁰.

Carlos Gutiérrez de los Ríos, 6º conde de Fernán Núñez, relembra as tensões diplomáticas surgidas entre os embaixadores espanhol e francês, em 1755, na Real Ópera do Palácio da Ribeira, onde um sumptuoso camarote tinha sido destinado aos principais diplomatas.

Durante os primeiros anos do reinado de D. José I não estava prevista a presença em Salvaterra de ministros e embaixadores estrangeiros. Confirma-o uma carta do núncio apostólico que, em 1755, curioso de assistir às comédias da companhia de atores e dos músicos recém-chegados de Itália, se mostrou interessado em ir a Salvaterra. Responderam-lhe que «por costume desta Corte os Ministros dos Príncipes não vão, acrescentando

⁵⁸ Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 233, I, f. 74 (22 de fevereiro de 1753): «Amico caro. Mi ritrovo sono dieci giorni in Salvaterra, villa più di trenta miglia lontano da Lisbona, dove ora sta la Corte. Io me la passo molto bene in compagnia del Sig.r Giancarlo Bibiena, il quale dalle sue fatiche ha ricavato un applauso universale, maggiore di quello che alcuni si pensavano. Egli ha fatto qui in Salvaterra un teatrino assai elegante, e che piace a tutti; lo ha fatto così in poco tempo che tutti ne hanno presa meraviglia. In questo Carnevale si recita Didone, ed alcune commedie in lingua portoghese con intermezzi in italiano assai curiosi». (Tradução da autora).

⁵⁹ Veja-se a nota nº 63.

⁶⁰ Madrid, Archivo Nacional de España, Sección Nobleza, Fondo Fernán Núñez, legajo 2343, documento 7, nº 11, f. 1v.-2. Agradeço a Francisco José Rosal pela generosa partilha desta descrição.

ainda que não existia [no teatro] um lugar adequado para eles»⁶¹. Em suma, o Teatro de Salvaterra configurava-se como uma aconchegante sala teatral destinada a hospedar a corte uma vez por ano, durante a temporada invernal de caça na conjuntura do carnaval. Por isso, respondia às exigências de representação quer de comédias, quer de óperas.

A especialização das funções é uma característica importante dos teatros construídos por Bibiena para D. José I, o que espelha os diferentes géneros teatrais introduzidos ao longo do reinado joanino por D. Maria Ana de Áustria. Tal como no campo da ópera, o rei chamou também os melhores artistas do tempo da *commedia dell'arte*. De facto, em 1753, contratou a famosa companhia de Antonio Sacchi⁶², mandando construir um pequeno teatro para este tipo de espetáculo, como relatado pelo auditor da Nunciatura:

chegou agora uma numerosa companhia de *Istrioni* com tão alta provisão que eu me contentaria da do Arlequim; está a ser construído agora um pequeno teatro de propósito para isso; eu queria assistir para ver os espectadores boquiabertos sem entenderem nem meia palavra⁶³.

O teatro estava localizado nas proximidades do palácio régio de recreio em Belém pois, em 1755, o núncio apostólico escreveu que «as Suas Magestades por duas vezes à noite divertiram-se com as comédias, uma vez [representada] pela troupe Italiana, outra vez pela companhia Portuguesa, nas respetivas línguas»⁶⁴. O projeto foi realizado por Giovan Carlo Sicinio Bibiena, como confirma outra carta do núncio apostólico:

[Suas Magestades] voltaram a Belém, onde na noite de sexta-feira num novo teatrinho edificado de recentemente sob a direção do afamado Bibiena foi recitada uma comédia em prosa italiana por meninos filhos dos atores italianos que estão ao serviço do Rei, e como *intermezzi* cantaram *arie* os músicos Caffarello, Guadagni [...] e Luciani⁶⁵.

A representação de comédias de Carlo Goldoni pelos filhos pequenos dos atores italianos acompanhava a encenação das máscaras da *commedia dell'arte* por parte da companhia de Antonio Sacchi, o mais afamado *Truffaldino* europeu. Os meninos atuavam tanto no Teatro do Bairro Alto como no Teatrinho Real de Belém. Próximo deste, em 1755, o rei mandou construir também o teatro da Ajuda, destinando-o à representação operática.

Assim, a geografia das residências reais e o gosto pela ópera e pela *commedia dell'arte*, que tinha caracterizado a ação político-cultural da rainha D. Maria Ana de Áustria, encontrou no filho D. José I a sua plena implementação. Ao contrário da consolidada visão historiográfica⁶⁶, a vontade do monarca não surgiu de repente e sem explicação, mas foi expressão da cultura forjada anteriormente no âmbito da corte lusitana. Assim, justifica-se o “porquê” de, no breve espaço de três anos, o Palácio Real da Ribeira ter sido dotado de dois teatros, o mais sumptuoso para as óperas e a sala do torreão para géneros menores de representação; o palácio de caça de Salvaterra teve um teatro preparado para representar óperas e comédias durante o carnaval; e os palácios de recreio de Belém

⁶¹ Roma, Archivio Segreto Vaticano, Segreteria di Stato, Portogallo, 110, f. 16r.-v. (16 de janeiro de 1755): «per costume di questa corte i Ministri de Principi non vi si portano, dicendomisi ancora che non vi sarebbe luogo próprio per essi». (Tradução da autora).

⁶² ALMEIDA, Maria João – Sacchi e Goldoni (un caso portoghese). *Problemi di critica goldoniana*. XVI Tomo III (2009), p. 21-223.

⁶³ Roma, Archivio Segreto Vaticano, Segreteria di Stato, Portogallo 110 A, f. 402 (18 de dezembro de 1753): «È giunta hora una numerosa compagnia d'Istrioni com tal provisione che io mi contenterei di quella dell'Arlicchino; si prepara ora un teatretto aposta per questo e io vorrei esserci per vedere li spettatori a bocca perta senza capire una mezza parola». (Tradução da autora).

⁶⁴ Roma, Archivio Segreto Vaticano, Segreteria di Stato, Portogallo 110, f. 172 (2 de setembro de 1755): «le LL: MM: due volte la sera nel teatro de Belém áno goduto il divertimento delle commedie una volta della troupa Italiana, l'altra della compagnia Portoghese nelle respetive lingue». (Tradução da autora).

⁶⁵ Roma, Archivio Segreto Vaticano, Segreteria di Stato, Portogallo 110, f. 396 (29 de julho de 1755): «le LL.MM: se restituirono a Belém dove la sera di venerdì in un nuovo teatrino alzatosi ultimamente sotto la direzione del noto Bibiena fu recitata una commedia in prosa italiana da piccoli ragazzi figli di commedianti italiani che sono al servizio del Re, e per intermezzi cantarono diverse arie i Musici Caffarello, Guadagni venuto ultimamente d'Inghilterra e Luciani». (Tradução da autora). José Camões e Paulo Roberto Masseran propuseram a localização deste teatro em Belém durante a comunicação *Memórias desgarradas de um ínclito solar: o Teatro Real de Belém*, apresentada durante o congresso *Os espaços teatrais para a música na Europa do século XVIII*, no Palácio Nacional de Queluz, entre 30 de junho e 2 de julho de 2017 (publicação em 2019). Em 1 de junho de 2018, neste espaço foi inaugurado o Teatro Lu.Ca. A imprensa não referenciou a possível conexão com a obra de G. C. S. Bibiena, mas identificou o lugar como o teatro régio de Belém de 1737, sobre o qual, ainda, é preciso investigar. Veja-se nota n.º 42

⁶⁶ FRANÇA, José Augusto – *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand, 1977; MONTEIRO, Nuno Gonçalo – *D. José*. Lisboa: Temas & Debates, 2008.

e Ajuda, respetivamente, um teatro para as comédias e um para as óperas. D. José I procurou também integrar o imponente complexo de Mafra no sistema de residências régias⁶⁷, porém sem o preferir. Privilegiou o sítio de Salvaterra, que a corte recomeçou a frequentar em janeiro de 1751⁶⁸, isto é, ainda em tempos de luto pela morte de D. João V, demonstrando mais uma vez a profunda ligação com a cultura e o gosto da mãe.

(RE)IMAGINANDO A REAL ÓPERA DO TEJO: NOVOS DESENHOS E NOVAS CONSIDERAÇÕES

Recentemente, três novos desenhos de teatro acrescentaram à série relativa à obra de Giovan Carlo Sicinio Bibiena em Portugal, permitindo completar a reconstrução gráfica do interior da Real Ópera do Palácio Real da Ribeira e repensar o conhecimento sobre os teatros por ele projetados⁶⁹. Neste renovado contexto crítico, é

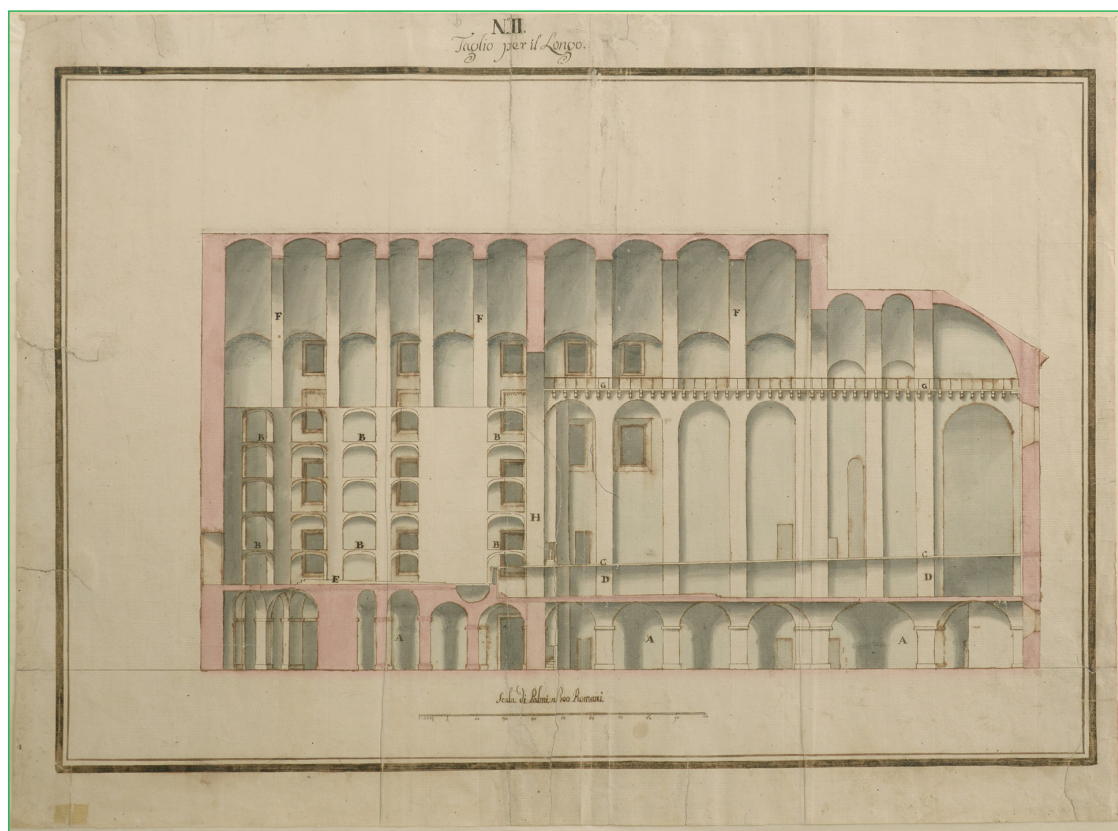


Figura 3 Fase projetual da Real Ópera do Palácio da Ribeira, corte longitudinal, Giovan Carlo Sicinio Bibiena e João Pedro Ludovice (?), Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, sem cota.

⁶⁷ Trato deste assunto no livro *O projeto de D. João V: Lisboa ocidental, o palácio-convento de Mafra e o olhar cenográfico de Filippo Juvarra*, em fase de finalização para a comemoração dos 300 anos do Palácio Nacional de Mafra.

⁶⁸ Roma, Archivio Segreto Vaticano, Segreteria di Stato, Portogallo 106 (anos de 1751-1752).

⁶⁹ Sobre a complexa questão veja-se CÂMARA, Maria Alexandra Gago da – *Espaços teatrais setecentistas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1996; RAGGI, Giuseppina – *Pianta di un teatro portoghese: Salvaterra?*. In LENZI, Deanna; BENTINI, Jadranka – *Os Bibiena: uma família europeia*. Veneza: Marsilio, 2000. p. 325-327. CARNEIRO, Luís Soares – *Teatros portugueses de raiz italiana*. Porto: [s.n.], 2002. Tese de doutoramento em Arquitetura, apresentada à Universidade do Porto; JANUÁRIO, Pedro – *Teatro Real de la Ópera del Tajo (1752-1755)*. Lisboa: [s.n.], 2008. Tese de doutoramento em Arquitetura, apresentada à Universidade de Lisboa; JANUÁRIO, Pedro; ANTÚNES, Durão – *Proporção e identidade na obra arquitectónica dos Galli Bibiena: os casos da ópera de Nancy e da Ópera do Tejo...*; KING, Ming M. – *Proportion, dis-harmonies, identities*. Lisboa: Archi&Books, 2015. p. 230-247; CÂMARA, Maria Alexandra Gago da – *Controvérsias sobre um teatro efêmero na cidade de Lisboa: a Real Ópera do Tejo (1752-1755)* [Em linha]. Lisboa: Câmara Municipal, 2015. Disponível na Internet: <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/Eventos/acervohistoria2015/Comunicacoes&atas/realopera.pdf>; BEUVINK, Aline Gallasch-Hall de – *Ressuscitar a Ópera do Tejo: o desvendar do mito*. Lisboa: Caleidoscópio, 2016; BEUVINK, Aline Gallasch-Hall de – *O Real Teatro de Salvaterra de Magos: a reconstrução de uma memória*. Lisboa: Caleidoscópio, 2016; RAGGI, Giuseppina – *Una lunga passione per l'opera...*, p. 158-88, em particular p. 173-175, nota nº 115.

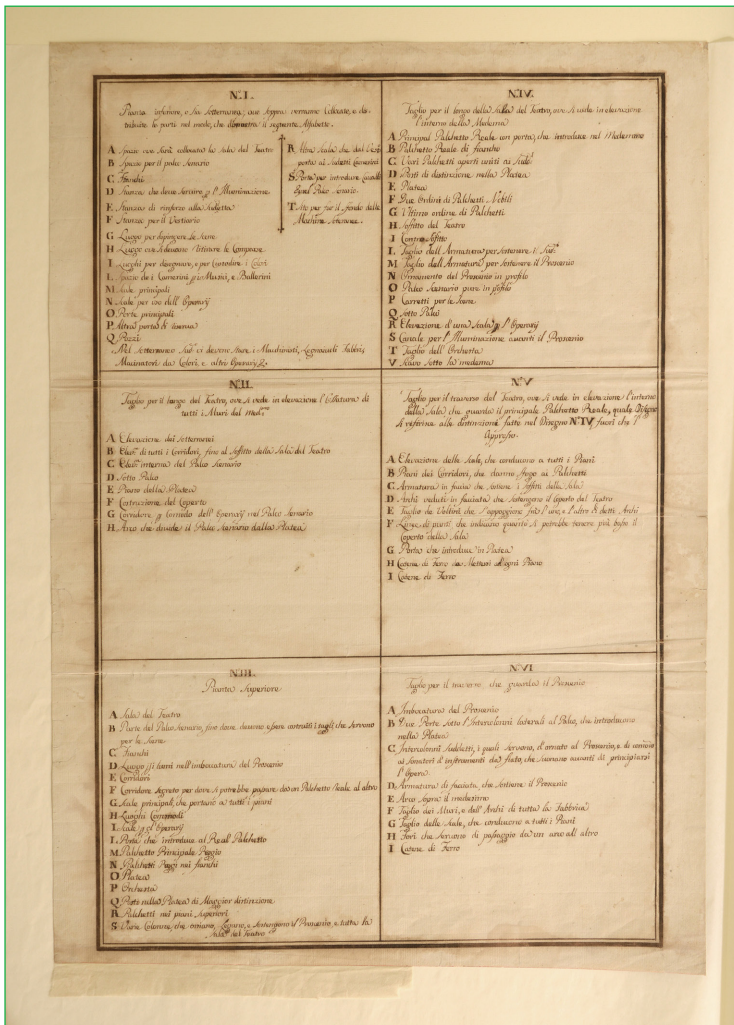


Figura 4 Legendas do projeto teatral das figuras 3 e 5, Giovan Carlo Scincio Bibiena e João Pedro Ludovice (?), Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, sem cota.

possível avançar algumas considerações em relação à série de desenhos conservada na Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa⁷⁰.

A partir da reconstrução gráfica de Sérgio Infante, o piso térreo foi interpretado como átrio principal de acesso para os espectadores não pertencentes à família real [fig. 3]⁷¹. Porém, como já referenciou Soares Carneiro⁷², a legenda indica este espaço como «cave», isto é *sotteraneo* [fig. 4]. De facto, a planta nº I é descrita como «Planta inferior, isto é, da cave, onde [no piso imediatamente] acima serão postas e distribuídas as partes [do teatro] do modo demonstrado pelo seguinte alfabeto» [fig. 4-5]. A função de cave do teatro é confirmada pela escrita por baixo da mesma legenda nº I: «Na dita cave devem estar os maquinistas, os carpinteiros, os ferreiros, quem tritura as tintas e outros operários» [fig. 4]. O corte longitudinal, relativo ao «esqueleto de todos os muros» do teatro, representado no desenho nº II, confirma-o também, pois descreve todo o espaço por baixo do teatro como «altura das caves» designando-o com a letra «A» [fig. 3]. O teatro, propriamente dito, estava desenhado na perdida «Planta Superior-n. III» e possuía um único acesso que conduzia para a plateia e para as escadas que interligavam as ordens dos camarotes. A análise do corte longitudinal nº II permite averiguar esta distribuição, tal como a ausência de um acesso exclusivo ao nível do camarote real que o interligasse com os apartamentos

⁷⁰ Agradeço à senhora presidente da Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa, professora doutora Natália Correia Guedes, e às funcionárias senhora doutora Teresa Catarina Figueiredo e senhora doutora Andreia Silva pelo apoio recebido.

⁷¹ INFANTE, Sérgio – Leitura arquitectónica da iconografia atribuída à Ópera do Tejo. In *Desenhos dos Galli Bibiena: arquitectura e cenografia*. Lisboa: MNA, 1987. p. 39-43.

⁷² CARNEIRO, Luís Soares – *Teatros portugueses de raiz italiana...*

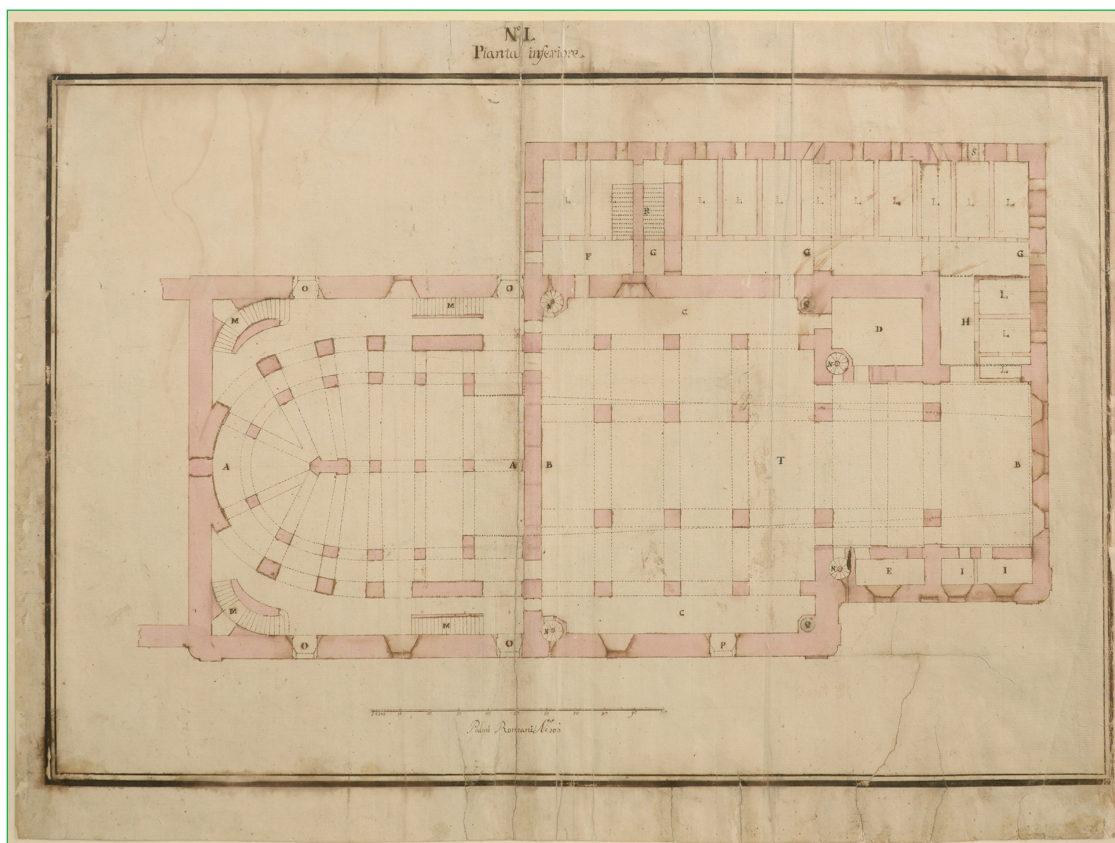


Figura 5 Fase projetual da Real Ópera do Palácio da Ribeira, planta da cave, Giovan Carlo Sicinio Bibiena e João Pedro Ludovice (?), Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, sem cota.

reais [fig. 3]. A presença de duas entradas distintas é, ao contrário, elemento constante quer nos projetos de Filippo Juvarra [fig. 2], quer nos desenhos guardados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro [fig. 6-10] e no Museu Nacional de Arte Antiga [fig. 11-12].

Por outro lado, no projeto da Academia Nacional de Belas Artes a solução da esquina arredondada e a prossecução recuada da linha de fachada corresponde ao edifício atualmente visível na rua do Arsenal [fig. 5]⁷³. Uma pequena «porta para introduzir cavalos no palco cenário» encontra-se assinalada com a letra «S» na planta nº I [fig. 4-5], tal como na legenda da «Planta Superior-n. III», relativa à sala teatral, estão indicadas «Varias colunas que ornam, interligam e sustentam o proscénio e toda a sala do teatro»⁷⁴. A possibilidade de introduzir cavalos em cena remete para a representação de *Alessandro nelle Indie*, a ópera inaugural do Real Teatro, tal como a presença de colunas em volta da sala teatral coincide com a descrição de Charles de Courtils que assistiu à representação da *Clemência de Tito*, em 1755⁷⁵.

Considerando que a leitura conjunta da nova série de desenhos [fig. 6-12] permite reconstruir o interior da Real Ópera⁷⁶, os três desenhos da Academia Nacional de Belas Artes podem ser considerados como uma fase preliminar do projeto. Fica por esclarecer, em futuras investigações, se este plano foi o resultado da primeira encomenda a João Pedro Ludovice e das trocas de projetos entre Itália e Portugal, citadas pelo manuscrito da

⁷³ Em relação à persistência de algumas estruturas do teatro régio na reconstrução pós-terramoto veja-se BEUVINK, Aline Gallasch-Hall de – *Ressuscitar a Ópera do Tejo: o desvendar do mito*. Lisboa: Caleidoscópio, 2016.

⁷⁴ Tradução do italiano para português da autora.

⁷⁵ BOURDON, A. A.; AMAN, J.; COURTILS, C. C. – Une description de Lisbonne à l'occasion de la visite d'une escadre française en juin 1755. *Bulletin des Etudes Portugaises*. CCVI (1965), p. 145-180.

⁷⁶ RAGGI, Giuseppina – Una lunga passione per l'opera...

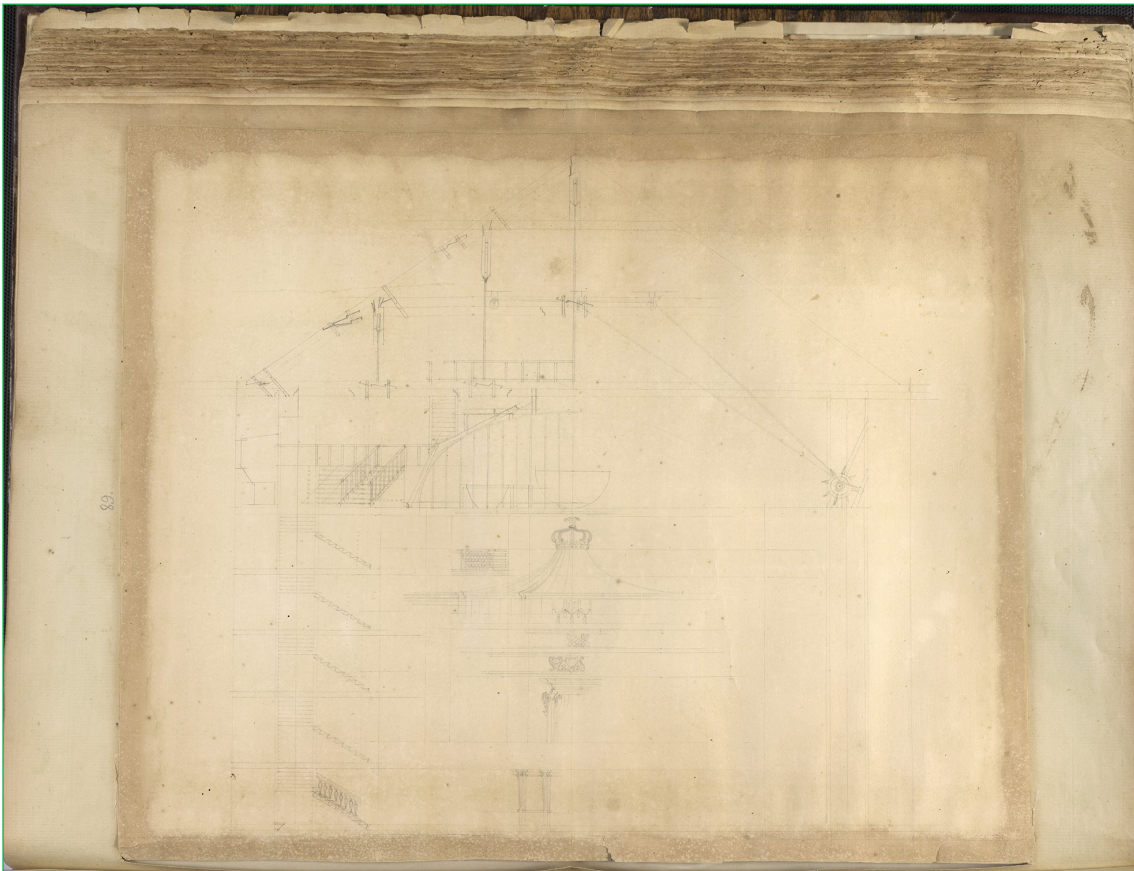


Figura 6 Real Ópera do Palácio da Ribeira, corte transversal para o palco real, Giovan Carlo Sicinio Bibiena, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Iconografia, icon1339796.

Biblioteca Mindlin, ou se pertenceram à fase da proposta elaborada entre março e julho de 1752 por Giovan Carlo Sicinio Bibiena⁷⁷.

Interessa notar que o projeto definitivo adotou colunas monumentais em redor da sala teatral [fig. 6-12]. Esta solução é estranha à arquitetura teatral dos Bibienas, pois não se encontra em nenhum teatro de Ferdinando ou de Francesco. No *Grosses Hofburgtheater* de Viena, Francesco Bibiena utilizou colunas monumentais nos lados do camarote régio sem, porém, repeti-las ao longo do perímetro da sala. Na Real Ópera do Palácio da Ribeira, Charles de Courtils observou a desproporção entre a monumentalidade das numerosas colunas e a dimensão da sala⁷⁸. Esta escolha relembra o gosto pela arquitetura da Roma imperial promovido por D. João V, a partir do citado mapa de Lisboa de 1716, e pode ter correspondido ao expresso desejo do rei D. José I.

O comprimento inusual do palco cenário não corresponde, também, à proporção dos edifícios teatrais de tradição bibienasca. Em comparação com a estreita porta para «introduzir cavalos no palco cenário» delineada no projeto da ANBA [fig. 4-5], o corte longitudinal do palco no projeto definitivo [fig. 12] mostra uma solução muito mais favorável para este fim e relembra, amplificando-a, a solução adotada em Nancy, por Francesco Bibiena, nas traseiras do teatro para permitir a cómoda entrada «no Teatro de carruagens e carroças»⁷⁹. A paixão pelos cavalos e o gosto de D. José I de vê-los em cena é confirmado pelo manuscrito da Biblioteca Mindlin: durante a representação da ópera inaugural *Alessandro nelle Indie* exibiu-se no palco o «Picador Carlos Antonio Ferreira,

⁷⁷ Vale a pena lembrar que entre Giovan Carlo Sicinio Bibiena e João Pedro Ludovice se estabeleceu uma colaboração duradoura, transformada em relação da proximidade familiar, tendo J. P. Ludovice sido padrinho do segundo casamento de G. C. S. Bibiena. Ambos morreram em 1760 e estavam incumbidos da construção da Real Barraca na Ajuda.

⁷⁸ BOURDON, A. A.; AMAN, J.; COURTILS, C. C. – Une description de Lisbonne à l’occasion de la visite d’une escadre française en juin 1755. *Bulletin des Etudes Portugaises*. CCVI (1965), p. 145-180.

⁷⁹ New York, Metropolitan Museum of Art, Francesco Bibiena, Spaccato, soffitto e pianta del teatro di Nancy, inv. 1972.713.60.

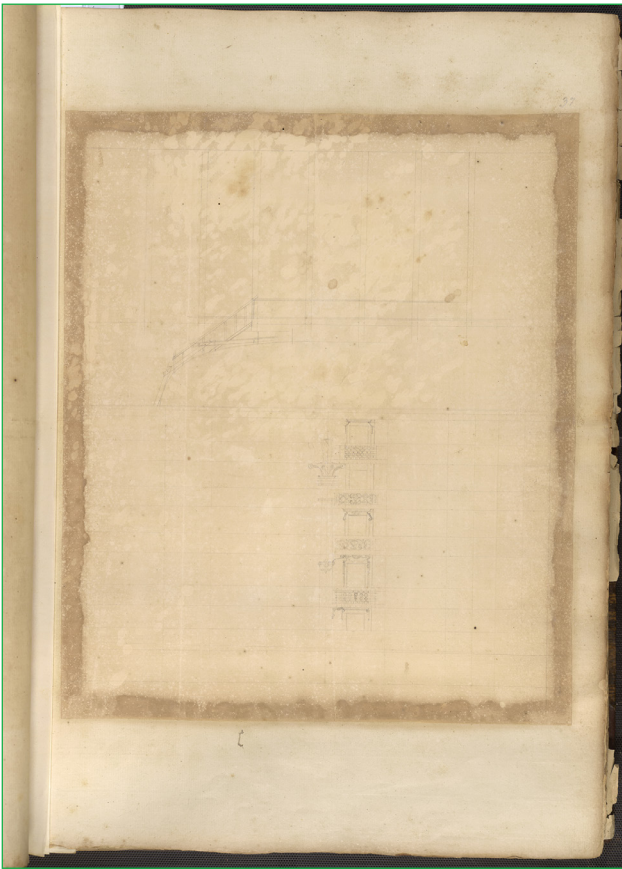


Figura 7 *Real Ópera do Palácio da Ribeira*, elevação lateral da sala, Giovan Carlo Sicinio Bibiena, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Iconografia, icon1339744.

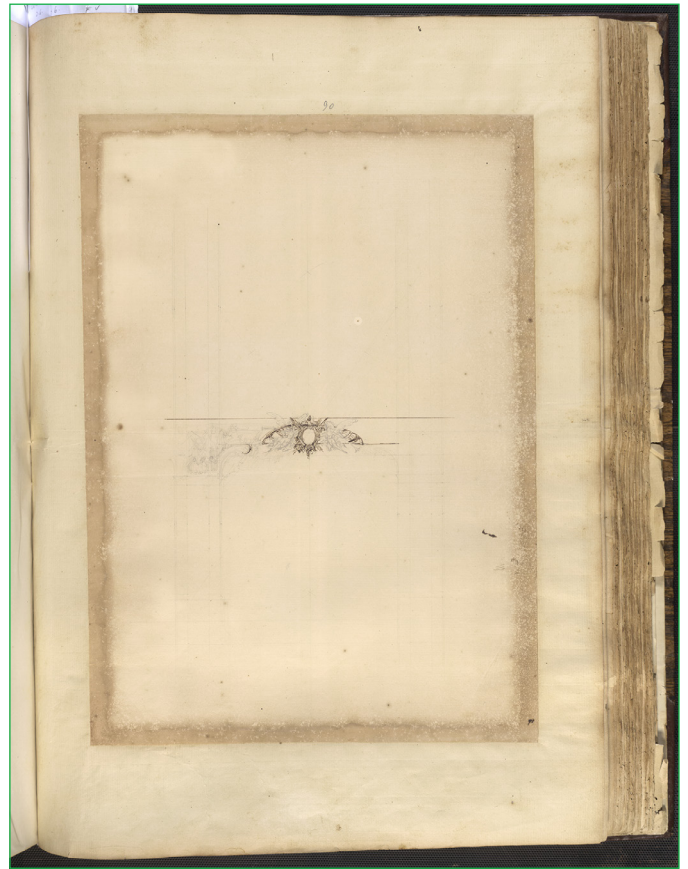


Figura 8 *Real Ópera do Palácio da Ribeira*, arco do proscénio, Giovan Carlo Sicinio Bibiena, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Iconografia, icon1339797.

montado em hum soberbo cavallo puxando por 25 soldados de cavallo, marchando todos ao compasso dos instrumentos»⁸⁰. D. José I destacava-se pelo profundo interesse pela arte equestre, compartilhado com a rainha Maria Ana de Áustria e confirmado pela instituição da Coudelaria Real de Alter do Chão em 1748, no tempo da regência da mãe, destinada à criação dos cavalos de raça Alter-Real. De facto,

a Grandeza da Cavalharice d’El Rey foi maior, do que os seus augustos antecessores já mais tiverão. Quinhentos cavallos das melhores raças estavam ao cuidado de Pedro Teixeira, destinados para a Picaria [...] Todas as tardes havia Picaria, a que El Rey havia gabinetes de donde se via o exercício dos cavallos⁸¹.

O picadeiro, as cavaliças e os palheiros ficavam a nascente do Palácio Corte-Real⁸², chamado também «Palacio da Corte», que fazia «sahida por aquella rua para as Cazas de Campo no citio de Bellem»⁸³. A rua em questão, como se verá adiante, era a rua direita dos Cobertos ou da Tanuaria.

Assim, percebe-se plenamente o sentido da frase escrita na carta de novembro de 1752 por Bibiena, dele ter correspondido «em tudo ao génio de Suas Magestades»⁸⁴. Por um lado, soube traduzir o gosto arquitetónico e a paixão pela picaria de D. José I; por outro lado, projetou um magnífico camarote régio, criando um teatro dentro do teatro destinado à corte da rainha⁸⁵.

⁸⁰ São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. ms. B 18 b, f. 343v.

⁸¹ *Ivi*, f. 341.

⁸² SILVA, Augusto Vieira – *Dispersos*. Lisboa: Biblioteca de Estudos Olisiponenses, 1968. vol. I. p. 394.

⁸³ Lisboa, Arquivo Municipal de Lisboa (AML), Livro 8º de consultas, decretos e avisos de D. José I, f. 99.

⁸⁴ Veja-se a nota nº 54.

⁸⁵ Reconstrui em pormenor a estrutura interna do camarote régio na comunicação *La ‘macchina’ del palco reale come teatro della corte della regina nel Portogallo del Settecento* apresentada durante o congresso *Os espaços teatrais para a música na Europa do século XVIII*, Palácio Nacional de Queluz, 30 de junho-2 de julho de 2017 (publicação em 2019).

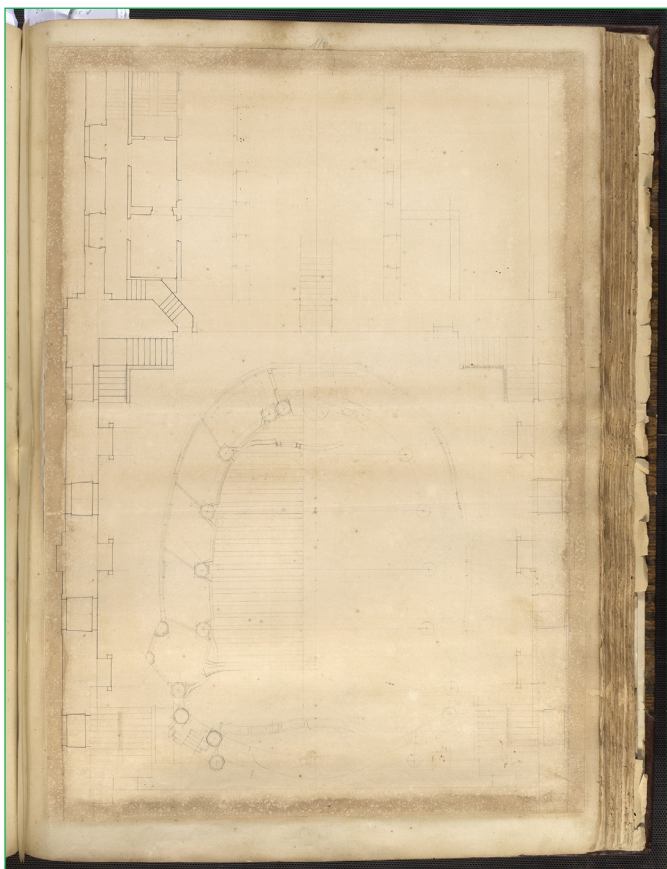


Figura 9 *Real Ópera do Palácio da Ribeira*, planta da plateia, Giovan Carlo Sicinio Bibiena, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Iconografia, icon1339817.

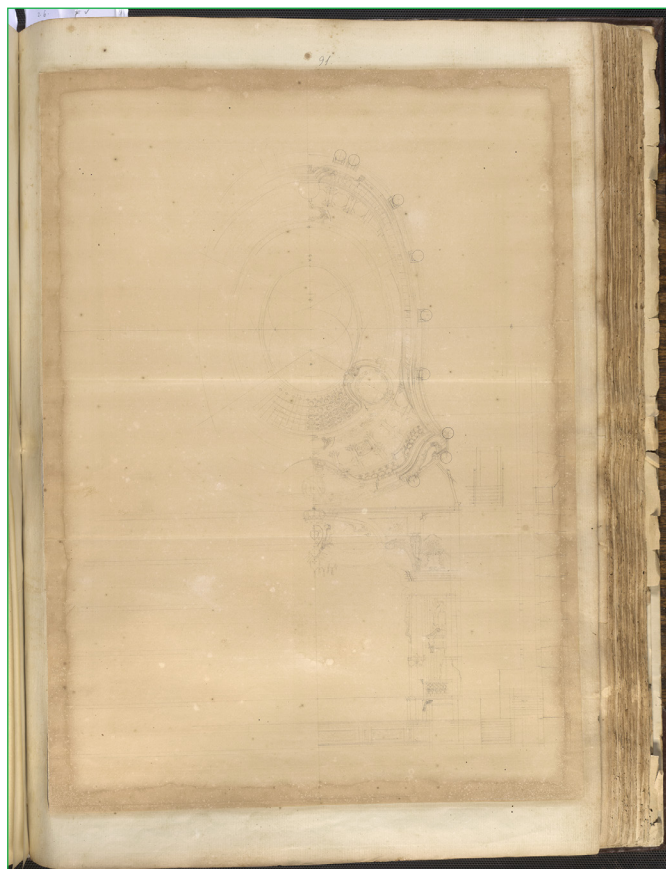


Figura 10 *Real Ópera do Palácio da Ribeira*, corte transversal para o proscênio e decoração do teto, Giovan Carlo Sicinio Bibiena, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Iconografia, icon1339798.

A recente identificação de três novos desenhos pertencentes ao álbum de José da Costa e Silva, guardado na Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro, permitiu-me repensar na configuração interna da magnífica sala teatral [fig. 6, 7, 8]. Os fólios constituem uma série coerente junto com os quatro já repetidamente publicados e atribuídos alternativamente ao Teatro do Palácio de Salvaterra e à Real Ópera do Palácio da Ribeira [fig. 9, 10, 11, 12]⁸⁶. A releitura conjunta destes sete desenhos restituiu a imagem mais completa da Real Ópera que, até agora, se conhece. O camarote régio prolongava-se sobre as últimas filas da plateia e era sustentado por quatro elegantes pilares triangulares [fig. 6, 9]. Os balaustres dos camarotes alternavam motivos decorativos mais «fechados» na primeira e quarta ordem e mais «abertos» na segunda e terceira [fig. 7], confirmando a descrição de Charles des Courtils. O que mais surpreende é a estrutura interna do camarote régio. Como sugere também o esquema da distribuição dos camarotes redigido na ocasião da inauguração do teatro⁸⁷, este ocupava «tudo o meio»⁸⁸ da sala teatral, igualando a largura do proscênio e elevando-se até ao teto da sala. A reconstrução gráfica da sua estrutura interna revela a alta qualidade do engenho e da arte teatral de Giovan Carlo Sicinio Bibiena. O camarote régio tinha acesso exclusivo do Palácio Real através de uma sumptuosa antessala e dividia o teatro em duas partes [fig. 11], impedindo a circulação entre o lado norte e o lado sul dos corredores de cada ordem. O seu interior estava organizado em três níveis: a grande varanda, que se debruçava sobre os últimos bancos da plateia, constituía o primeiro nível onde sentava a família real. Ao nível superior, situava-se uma galeria côncava dividida em três tramos correspondentes aos intercolúnios entre as monumentais duplas colunas. Por cima, e mais próxima do teto, estava uma galeria semicircular [fig. 11-12]. O acesso aos três níveis do camarote régio

⁸⁶ Veja-se a nota nº 69.

⁸⁷ BEUVINK, Aline Gallasch-Hall; GOMES, Januário – A Ópera do Tejo: materialização da festa como símbolo do poder régio. In VALE, Teresa; FERREIRA, Maria João; FERREIRA, Silvia – *Lisboa e a festa*. Lisboa: Câmara Municipal, 2009. p. 268, fig. 5.

⁸⁸ Roma, Archivio Segreto Vaticano, Segreteria di Stato, Portogallo 110, f. 100v. (abril de 1755): «Il Teatro è nel Palazzo Reale: le LL:MM: SS: colle Figlie e gli Infanti àno un Palco, che piglia tutto il mezzo [...]». (Tradução da autora).

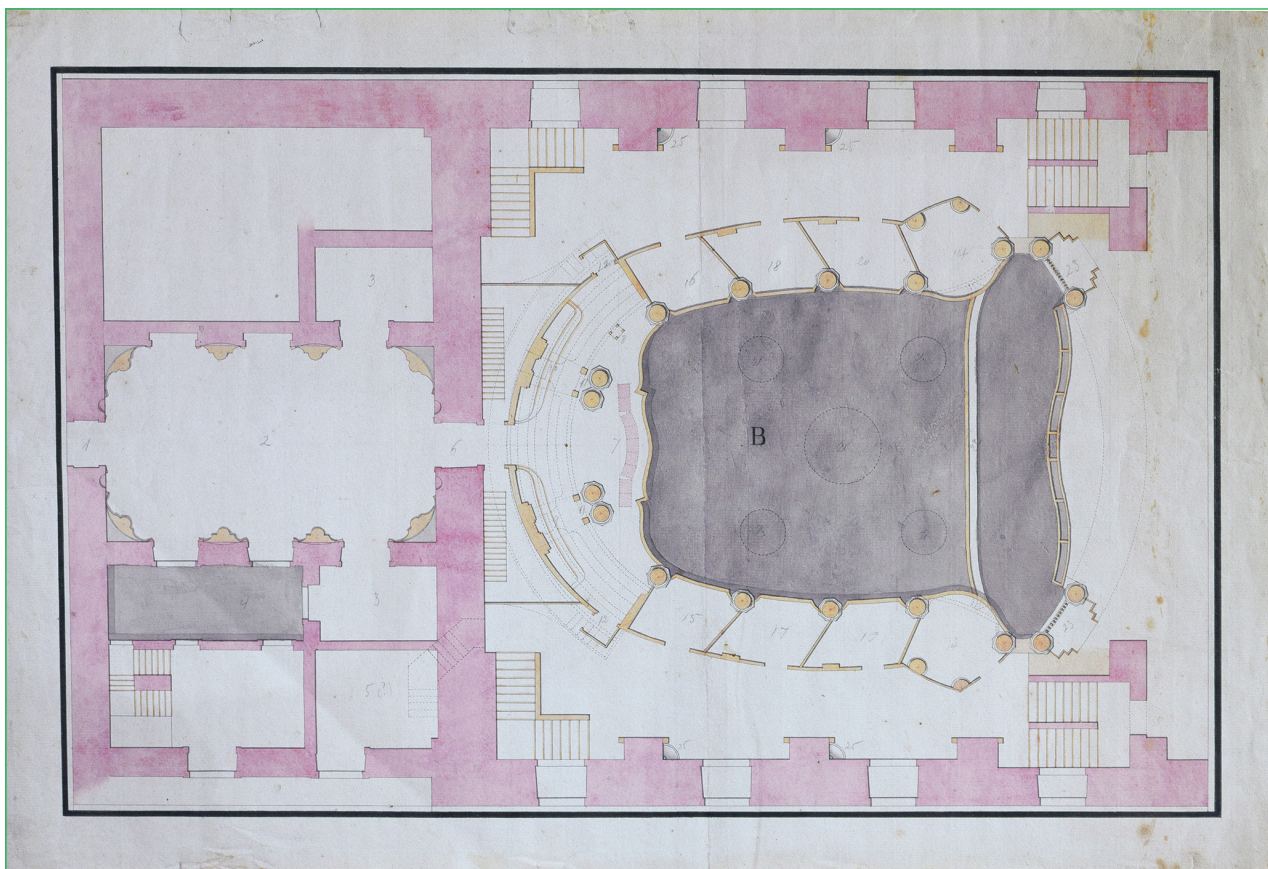


Figura 11 *Real Ópera do Palácio da Ribeira*, planta da primeira ordem e da estrutura interna do palco real, Giovan Carlo Sicinio Bibiena, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, Gabinete dos Desenhos, inv. 1670 Des.

dava-se somente pela antessala régia e era destinado às damas da corte da rainha, como confirma também a descrição do manuscrito da Biblioteca Mindlin: «Constava o Theatro de huma sumptuosa Varanda para as Pessoas Reaes, e outras galarias para as Damas do Paço, dois magníficos Camarotes na boca do Procenio»⁸⁹. Assim, o camarote régio hospedava a corte da rainha, recuperando a memória da sala descrita por Conrand Adolph von Albrecht: em 1736, as damas de corte rodeavam a soberana sentadas no pequeno anfiteatro do teatro de palácio, tal como, em 1755, contornavam a rainha Mariana Vitória sentadas nos diferentes níveis das sumptuosas galarias no interior do camarote régio da Real Ópera.

«Para as mulheres dos primeiros Senhores da Corte, que não estão em Palácio»⁹⁰, isto é, «para as Senhoras da primeira grandeza da Corte»⁹¹ que não pertenciam à corte da rainha, estava destinado um dos «grandiosos Camarotes»⁹² ao lado do camarote régio, tal como os outros estavam destinados ao patriarca, aos embaixadores, aos filhos naturais de D. João V. As personalidades masculinas da corte ou da nobreza estavam distribuídas, também, entre os camarotes e os bancos da plateia. Eles e os espectadores convidados ocasionalmente acediam à sala do teatro pelas escadas do piso térreo localizado por baixo da antessala régia [fig. 9]. Estas escadas conduziam diretamente à plateia ou às escadas angulares que levavam, respetivamente, aos camarotes da parte norte ou da parte sul da Real Ópera [fig. 9 e 11], sem intercomunicar com o camarote régio, à exceção de dois pequenos acessos laterais ao nível da varanda régia que permitiam a conexão com os principais «grandiosos Camarotes» da primeira ordem do teatro, ocupados pelas personalidades de maior destaque social.

⁸⁹ São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. ms. B 18 b, f. 343.

⁹⁰ Roma, Archivio Segreto Vaticano, Segreteria di Stato, Portogallo 110, f. 100v. (abril de 1755): «il quarto [palco fu assegnato] per le mogli de' Primi Signori della Corte, le quali non istanno a Palazzo».

⁹¹ São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. ms. B 18 b, f. 343.

⁹² *Ibidem*.

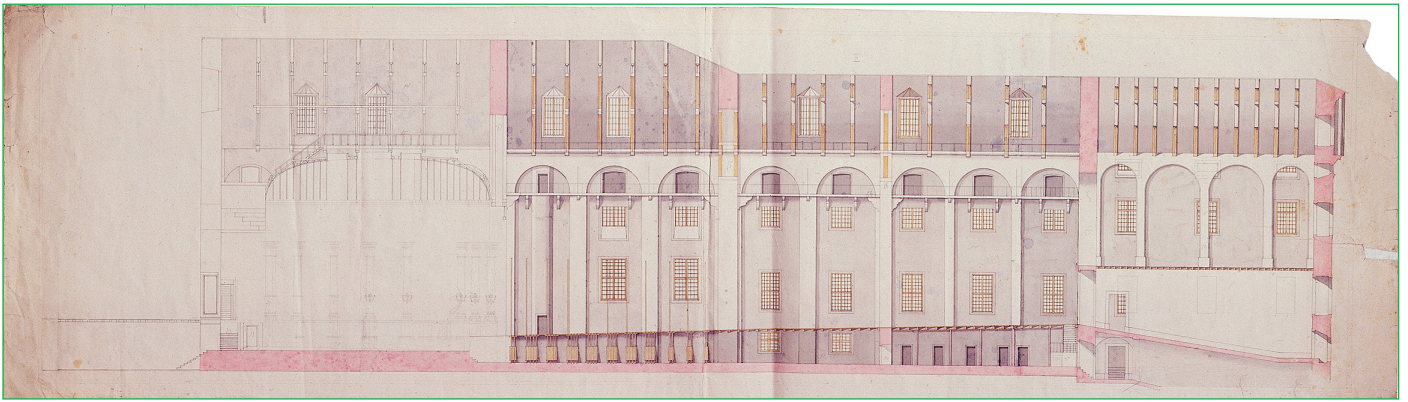


Figura 12 *Real Ópera do Palácio da Ribeira*, corte longitudinal da sala e do palco, Giovan Carlo Sicinio Bibiena, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, Gabinete dos Desenhos, inv. 1696 Des.

ÓPERAS VERSUS TONÉIS: A RECONVERSÃO URBANÍSTICA DO ACESSO À REAL ÓPERA

Os documentos do Arquivo Municipal de Lisboa testemunham o impacto urbanístico causado pela construção do imponente edifício da Real Ópera. Desde o primeiro projeto de Filippo Juvarra para a área da Ribeira (1717-1719), qualquer intervenção profunda no tecido urbano implicava o facto «de se ter de pagar muitas Casas, Tribunais e Armazéns, que será preciso derrubar nesta área e reconstruir noutra»⁹³. Em 1741, D. João V

«mandou medir todo o terreno necessário para a grande fabrica que resolveu construir, isto é, a Igreja Patriarcal e o Palácio para o mesmo Patriarca, e segundo o desenho que até agora se aplica devem-se derrubar 600 casas e garante-se que se começará a obra logo após a celebração do Corpus Domini»⁹⁴.

Nem o projeto de Filippo Juvarra nem o reiterado intento de D. João V foram concretizados. Ao contrário, D. José I procedeu decidido, pois

quis El Rey aumentar o Passo da Ribeira e reduzi llo á grandeza em tudo correspondente á sua *Magestade que* o ocupa, e para se por em praxi o risco no acrescentamento decretado, mandou que os officiaes de Tanoeiro *que* occupavão aquella rua, despejassem as suas lojas. Assim o executaraõ⁹⁵.

Pôr em prática o risco significava construir «sem alguma alteração [...] o Teatro grande e estável»⁹⁶ projetado por Giovan Carlo Sicinio Bibiena e ajustado na sua forma definitiva em julho de 1752. De facto, em 1754, mais de duzentas oficinas e casas dos tanoeiros já tinham sido demolidas «por precisar [El Rey] das cazas em que eles moravam para a sua Real Obra»⁹⁷. Entre 1754 e 1755, desencadeou-se uma controvérsia por «se terem deitado abaxo por vários decretos de *Sua Magestade* todas as propriedades para se fazerem as Reaes obras, *que o dito Senhor* destinou para a Opera Real, e mais Palacios, as quaes ainda continuaõ, donde nasce acharse aquella rua impedida por causa dos materiaes»⁹⁸.

⁹³ Vienna, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Portugal 6, 6-2, c. 133r-v. (14 de fevereiro 1719): «S.M^a [D. João V, *n.d.a.*] si dimostra inclinata ad havere *dicta* Basilica vicino al suo Reggio Palazzo, cosi dicesi, che non si lascia rallentire in questo desiderio dalla considerazione del grande dispendio, che cagionerà il dover pagare molte Case, Tribunali, e magazzeni, che sarà dhuopo diroccare in quel sito, e reedificare in un altro, volendosi, che per la Basilica, ed il Palazzo Patriarcale annessovi siano necessarij più di mille passi di longo, secondo il progetto di somiglianza alla chiesa di S. Pietro di Roma». (Tradução da autora).

⁹⁴ Roma, Archivio Segreto Vaticano, Segreteria di Stato, Portogallo 96, f. 125 (9 de maio de 1741): «Nelli giorni scorsi questo Re fece misurare tutto il terreno necessario per la gran fabrica che há destinato di fare, cioè Chiesa Patriarcale, e Palazzo per il medesimo Patriarca, e secondo il disegno che sin'ora sussiste, devonsi spianare 600 case, e si assicura che subita fatta la funzione del Corpus Domini, si darà mano a tal opera». (Tradução da autora).

⁹⁵ Lisboa, AML, Livro 8^o de consultas, decretos e avisos de D. José I, f. 107.

⁹⁶ Bologna, Passo Segni, Archivio Malvasia, Carteggio 33, f. s.n.

⁹⁷ Lisboa, AML, Livro 8^o de consultas, decretos e avisos de D. José I, f. 90.

⁹⁸ *Ivi*, f. 69-70.

O caso opôs também os tanoeiros aos novos proprietários e moradores da rua dos Cobertos⁹⁹. A construção do teatro determinara a reconfiguração da área envolvente pois, além da Real Ópera, «no mesmo districto»¹⁰⁰ foram edificadas novas casas, das quais um dos proprietários era «D. José de Alemcastre»¹⁰¹. A antiga rua ocupada pelo ofício dos tanoeiros tinha sido transformada numa «rua muito larga»¹⁰² para facilitar o trânsito das carruagens. Assim, por um lado, os tanoeiros invocavam o antigo arruamento de que gozavam «há mais de quinhentos anos» e sublinhavam a «notável angustia» em que se achavam «assim pela demolição da rua, e magnífica fabrica das Reaes obras [do Teatro], como pela frequência dos aforamentos, e arrendamentos largos das propriedades»¹⁰³. A ampliação do Palácio Real através da construção da «Real casa da ópera»¹⁰⁴ tinha desencadeado um processo de requalificação e valorização da área de acesso ao teatro, destinando-a para moradias e não mais para lojas e casas de ofícios. Por outro lado, os novos moradores e proprietários invocavam o incómodo do fumo, o perigo dos fogos acesos necessários ao trabalho dos tanoeiros e o impedimento da rua por causa das madeiras «que tem á porta das loges»¹⁰⁵. Pediram que «senaõ deve facultar aos Supplicandos o dito arruamento [...] também porque nos dias de Operas haverãõ disturbios por cauza das muitas carruagens que aly se juntaõ»¹⁰⁶. Resumindo os pontos da questão, um documento restitui a nova reconfiguração urbana ao redor da Real Casa da Ópera:

No tempo antigo não havia carruagens em Lisboa, e quando muito havia bestas moares, ou cavalos, para cujo transito qualquer rua, ou beco era suficiente, agora transmutada a Corte, não na essência, mas no concurso, saõ muitas as carroagens e estreitas as ruas para a sua expediação. Toda a Caza Real se serve de coxes. Todos os grandes, eclesiásticos e seculares uzaõ de carroagens avultadas, e até a nobreza pratica o uso de carroagens á bolea, cujo fausto tem reduzido a nossa Corte huma das mais pomposas da Europa, mas ao mesmo passo tem sido preciso a providencia do Senado, porque tem aplicado toda a vigilância a dezembarassa llas [...]»¹⁰⁷.

E conclui:

aquella rua [direta dos Cobertos], a qual se em outro tempo foi apta para o arruamento dos tanoeiros, já ao presente o não hé, porque mudada a figura e aumento da Corte, nem os taoneiros podem existir em huma rua de tanta passagem, nem o senado permitir que a passagem da rua seja impedida com os tanoeiros.

Submetida ao despacho do rei, D. José I não hesitou em responder: «Aponte o Senado outro citio para arruamento deste officio. Bellem 9 de Julho de 1755»¹⁰⁸. A conclusão da diatribe demonstra quanto os tempos haviam definitivamente mudado. O teatro régio, como extensão do Palácio Real, representava agora o âmago da vida social e um dos principais motivos de aumento de trânsito das carruagens e de “especulação imobiliária” da zona. As obras levadas a cabo por D. José I acabaram por interligar, através da comprida mole do teatro, o Palácio da Ribeira com o Palácio Corte-Real, reformulando, *mutatis mutandis*, a ideia do primeiro projeto de Filippo Juvarra, que recuperava, por sua vez, a intenção do século anterior de unir os dois palácios através de uma comprida galeria ao longo da Ribeira das Naus¹⁰⁹.

A comprida fachada palaciana debruçada sobre o Tejo do projeto de 1717-1719¹¹⁰ transformava-se no invulgar comprimento do Real Teatro da Ópera de Giovan Carlo Sicinio Bibiena. O fulcro do complexo palaciano mudou

⁹⁹ Lisboa, AML, Livro 8º de consultas, decretos e avisos de D. José I. Todos os documentos estão guardados nas f. 54-107, correspondentes à antiga numeração f. 47-90. Veja-se também OLIVEIRA, Freire de – *Elementos para a história do município de Lisboa*. Lisboa: Typographia Universal, 1894. vol. XVI. p. 63-76.

¹⁰⁰ Lisboa, AML, Livro 8º de consultas, decretos e avisos de D. José I, f. 79.

¹⁰¹ *Ivi*, f. 72.

¹⁰² *Ivi*, f. 84.

¹⁰³ *Ivi*, f. 54.

¹⁰⁴ *Ivi*, f. 55.

¹⁰⁵ *Ivi*, f. 69-70.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ivi*, f. 97.

¹⁰⁸ *Ivi*, f. 54.

¹⁰⁹ ROSSA, Walter – *L'anello mancante...*

¹¹⁰ RAGGI, Giuseppina – *Gaspar ou Luigi Vanvitelli...*; ROSSA, Walter – *L'anello mancante...*

e a predominância da capela-real/patriarcal cedeu a favor do espetáculo da corte e do seu lugar preferido de encenação: o teatro régio. A construção refletia a profunda mudança da vida sociocultural da cidade que se tinha desenvolvido ao longo das décadas anteriores.

CONCLUSÕES

O terramoto de 1755 destruiu (em parte) os edifícios, mas a memória dos projetos anteriores continuou a alimentar as decisões sobre a cidade de Lisboa. Neste artigo, as inéditas fontes documentais apresentadas e a nova perspectiva de análise proposta trouxeram à luz continuidades até agora insuspeitas entre os reinados joanino e josefino, realçando o papel fundamental da rainha D. Maria Ana de Áustria, mãe de D. José I. Fica, agora, evidente a incidência da cultura italiana no campo das artes desde a chegada da rainha em 1708. A representação do primeiro drama em música fez parte das celebrações matrimoniais, antecipando em vinte anos a data habitualmente indicada. Espero ter demonstrado que a profunda transformação sociocultural promovida pela rainha austríaca envolveu inicialmente a sua corte, constituída por damas portuguesas e alemãs, estendendo-se progressivamente para além do espaço do Palácio Real e da sociedade cortesã. Contemporaneamente, a definição de um sistema de residências régias por parte da rainha (Belém e Salvaterra) transformou a cidade de Lisboa num sistema territorial alargado como palco das novas diversões femininas: a música, a caça, a dança. Este processo decorreu em harmonia com os planos de D. João V para a transformação urbanístico-arquitetónica de Lisboa ocidental e a vinda para Portugal de Filippo Juvarra marcou o ápice da efervescência projetual joanina ocorrida de 1716 até cerca de 1724. A investigação permitiu reconstruir as conversas, as discussões, as novas visões urbanísticas sobre a extensão da cidade. Para além das diferenças de tradições arquitetónicas, a criação do novo imaginário sobre Lisboa e o seu território envolvente tornou-se parte ativa da memória de arquitetos e engenheiros militares portugueses. O estudo colocou, também, o efetivo arranque do estaleiro de Mafra nos anos de 1728-1729 em correspondência com a mudança de rumo da política artística de D. João V determinada pela rutura das relações diplomáticas com a Santa Sé (1728-1732). Diversamente das interpretações vigentes, este novo cenário não reduziu a persistência da sociabilidade de corte e da vida teatral e operática no Paço Real da Ribeira ao longo dos anos Trinta. As dinâmicas culturais implementadas por D. Maria Ana de Áustria espelharam-se nos teatros construídos durante os primeiros cinco anos de reinado de D. José I (1750-1755), que foram também os últimos da vida da rainha-mãe (1750-1754). A continuidade é demonstrada também pela contratação do arquiteto bolonhês Giovan Carlo Sicinio Bibiena, filho do noto Francesco Bibiena que, por volta de 1704, tinha construído o principal teatro imperial em Viena. O interior do principal teatro régio, a Real Ópera, reflete também as afinidades com a sala teatral imperial. Novos desenhos permitem a reconstrução gráfica integral do seu interior, tal como novas fontes documentais descrevem o interior do teatro do palácio régio de Salvaterra de Magos, contribuindo para resolver a *vexata quaestio* sobre a configuração dos dois edifícios construídos por Giovan Carlo Sicinio Bibiena. O projeto da imponente e comprida Real Ópera como extensão do Palácio Real da Ribeira determinou a reconfiguração urbanística e funcional da área palaciana, motivando a polémica “anacrónica” dos tanoeiros. De facto, os projetos urbanísticos, arquitetónicos e teatrais desenvolvidos ao longo do reinado de D. João V e de D. Maria Ana de Áustria promoveram profundas transformações socioculturais que se projetaram sobre a política artístico-cultural de D. José I. Apesar da reconversão imposta pelo terramoto de 1755, o legado da efervescência projetual da época joanina depositou no imaginário dos arquitetos e engenheiros portugueses uma cidade cenográfica e monumental. Ao mesmo tempo, a política cultural de D. Maria Ana de Áustria impulsionou a construção de uma sociedade apaixonada pela comédia e pela ópera italianas. Desta forma, durante a segunda metade do século XVIII, a Lisboa imaginada continuou a oferecer a sua plasticidade para as novas reformulações urbanas e territoriais, enquanto a paixão pela ópera garantiu o sucesso da cultura musical italiana até adentro o século XIX.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES

ICONOGRAFICAS

ACADEMIA NACIONAL DE BELAS ARTES DE LISBOA

Fase projetual da Real Ópera do Palácio da Ribeira, corte longitudinal, Giovan Carlo Sicinio Bibiena e João Pedro Ludovice (?).

Fase projetual da Real Ópera do Palácio da Ribeira, planta da cave, Giovan Carlo Sicinio Bibiena e João Pedro Ludovice (?).

Legendas do projeto teatral, Giovan Carlo Sicinio Bibiena e João Pedro Ludovice (?).

BIBLIOTECA NACIONAL (RIO DE JANEIRO)

Real Ópera do Palácio da Ribeira, corte transversal para o palco real, Giovan Carlo Sicinio Bibiena.

Real Ópera do Palácio da Ribeira, elevação lateral da sala, Giovan Carlo Sicinio Bibiena.

Real Ópera do Palácio da Ribeira, arco do proscénio, Giovan Carlo Sicinio Bibiena.

Real Ópera do Palácio da Ribeira, planta da plateia, Giovan Carlo Sicinio Bibiena.

Real Ópera do Palácio da Ribeira, corte transversal para o proscénio e decoração do teto, Giovan Carlo Sicinio Bibiena.

BIBLIOTECA NAZIONALE UNIVERSITARIA DI TORINO

Ideia para o projeto do Palácio Real, Basílica e Palácio patriarcais na área da Ribeira, Filippo Juvarra, 1717-1719, Sezione Manoscritti.

Projeto para um teatro de corte português, corte longitudinal, Ignazio Agliaudi Baroni di Tavigliano de um projeto de Filippo Juvarra, 1720-1722, Sezione Manoscritti.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA - GABINETE DOS DESENHOS (LISBOA)

Real Ópera do Palácio da Ribeira, planta da primeira ordem e da estrutura interna do palco real, Giovan Carlo Sicinio Bibiena.

Real Ópera do Palácio da Ribeira, corte longitudinal da sala e do palco.

MANUSCRITAS

ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA

Livro 8º de consultas, decretos e avisos de D. José I.

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL

Reservados, cod. 9591, Cartas que Jozé da Cunha Brochado escrevia de Lisboa ao Conde de Viana, q. se achava entam em Condexa, e outras partes.

Reservados, Res. 3450 P, *Relaçam dos artificios do fogo, que se fizeram no Terreyro do Paço em obsequios dos felicissimos desponsorios dos Serenissimos Senhores D. João V e de D. Marianna de Austria Reis de Portugal*. Lisboa: Na Officina de Manoel, & Joseph Lopes Ferreyra, 1708.

HAUS-, HOF- UND STAATSARCHIV (VIENNA)

Familienakten, kart. 39, 39-1.

Portugal, kart. 11 (1707-1710).

Portugal, kart. 12 (Berichte 1711-1725).

Portugal, kart. 6, 6-2.

Portugal, kart. 13 (Berichte 1732-1737).

ARCHIVIO SEGRETO VATICANO

Segreteria di Stato, Portogallo 66.

Segreteria di Stato, Portogallo 67.

Segreteria di Stato, Portogallo 110.

Segreteria di Stato, Portogallo 110 A.

ARCHIVIO MALVASIA (BOLOGNA, PASSO SEGNI)

Carteggio 33.

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA (BOLOGNA)

Ms. 233, I.

ARCHIVO NACIONAL DE ESPAÑA

Sección Nobleza, Fondo Fernán Núñez, legajo 2343, documento 7, nº 11.

BIBLIOTECA BRASILIANA GUITA E JOSÉ MINDLIN (SÃO PAULO)

História política económica do reinado do S. Rey D. Jozé I, ms. B 18 b.

ESTUDOS

ALMEIDA, Maria João – Sacchi e Goldoni (un caso portoghese). *Problemi di critica goldoniana*. XVI Tomo III (2009), p. 213-223.

BEUVINK, Aline Gallasch-Hall de – *Ressuscitar a Ópera do Tejo: o desvendar do mito*. Lisboa: Caleidoscópio, 2016.

BEUVINK, Aline Gallasch-Hall de – *O Real Teatro de Salvaterra de Magos: a reconstrução de uma memória*. Lisboa: Caleidoscópio, 2016.

BEUVINK, Aline Gallasch-Hall; GOMES, Januário – *A Ópera do Tejo: materialização da festa como símbolo do poder régio*. In VALE, Teresa; FERREIRA, Maria João; FERREIRA, Silvia – *Lisboa e a festa*. Lisboa: Câmara Municipal, 2009.

BOURDON, A. A; AMAN, J.; COURTILS, C. C. – Une description de Lisbonne à l'occasion de la visite d'une escadre française en juin 1755. *Bulletin des Etudes Portugaises*. CCVI (1965), p. 145-180.

CÂMARA, Maria Alexandra Gago da – *Espaços teatrais setecentistas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1996.

CÂMARA, Maria Alexandra Gago da – *Controvérsias sobre um teatro efémero na cidade de Lisboa: a Real Ópera do Tejo (1752-1755)* [Em linha]. Lisboa: Câmara Municipal, 2015. Disponível na Internet: [http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/Eventos/acervohistoria2015/Comunicacoes &atas/ realopera.pdf](http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/Eventos/acervohistoria2015/Comunicacoes%20e%20atas/realopera.pdf)

CARNEIRO, Luís Soares – *Teatros portugueses de raiz italiana*. Porto: [s.n.], 2002. Tese de doutoramento em Arquitetura, apresentada à Universidade do Porto.

DELAFORCE, Angela – *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*. Cambridge: University Press, 2002.

FONSECA, Francisco da – *Embaxada do Conde de Villarmayor, Fernando Telles da Sylva de Lisboa à Corte de Vienna, e Viagem da Rainha (...) Maria Anna de Austria, de Vienna à Corte de Lisboa*. Wien: J. J. Kürnes, 1717. p. 311-312.

FRANÇA, José Augusto – *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand, 1977.

INFANTE, Sérgio – Leitura arquitectónica da iconografia atribuída à Ópera do Tejo. In *Desenhos dos Galli Bibiena: arquitectura e cenografia*. Lisboa: MNAA, 1987. p. 39-43.

JANUÁRIO, Pedro; ANTÚNES, Durão – Proporção e identidade na obra arquitectónica dos Galli Bibiena: os casos da ópera de Nancy e da Ópera do Tejo. In KING, Ming M. – *Proportion, dis-harmonies, identities*. Lisboa: Archi&Books, 2005. p. 230-247.

JANUÁRIO, Pedro – *Teatro Real de la Ópera del Tajo (1752-1755)*. Lisboa: [s.n.], 2008. Tese de doutoramento em Arquitetura, apresentada à Universidade de Lisboa.

LOURENÇO, Maria Paula Marçal – Os séquitos das rainhas de Portugal e a influência dos estrangeiros na construção da “sociedade de corte” (1640-1754). *Penélope*. 29 (2003), p. 49-82.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho de – Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena na correspondência do Arquivo Malvasia (1745-1757). *L'Archiginnasio*. XCVIII (2003), p. 369-400.

MIRANDA, Susana Münch; MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis – *A rainha arquiduquesa: Maria Ana de Áustria*. Maia: Círculo de Leitores, 2014.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo – *D. José*. Lisboa: Temas & Debates, 2008.

OLIVEIRA, Eduardo Freire de – *Elementos para a história do município de Lisboa*. Lisboa: Typographia Universal, 1894. vol. XVI.

PEREIRA, Paulo; GORJÃO, Sérgio, coord. – *Do tratado à obra: génese da arte e arquitetura no palácio de Mafra*. Lisboa: DGPC, 2017.

PIMENTEL, António Filipe, coord. – *A encomenda prodigiosa*. Lisboa: DGPC, 2013.

PIMENTEL, António Filipe – *Arquitectura e poder: o real edifício de Mafra*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1992.

RAGGI, Giuseppina – Trasformare la cultura di corte: la regina Maria Anna d'Asburgo e l'introduzione dell'opera in Portogallo. *Revista Portuguesa de Musicologia*. (junho 2018). No prelo.

RAGGI, Giuseppina – Repensando Mafra: o Real Edifício, Filippo Juvarra e a política arquitetónica de D. João V. In PEREIRA, Paulo; GORJÃO, Sérgio, coord. – *Do tratado à obra: génese da arte e da arquitetura no palácio de Mafra*. Mafra: Câmara Municipal, 2018. No prelo.

RAGGI, Giuseppina – L'effervescenza culturale del regno di Giovanni V di Portogallo (1707-1728): una visione controcorrente. In MARTÍNEZ MILLÁN, José; LABRADOR ARROYO, Félix; PAULA-SOARES, Filipa M. Valido-Viegas de, coord. – *¿Decadencia o reconfiguración? Las Monarquías de España y Portugal en el cambio de siglo (1640-1724)*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2017. p. 317-337.

RAGGI, Giuseppina – The Queen of Portugal Maria Anna of Austria and the Royal Opera Theaters by Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena. *Music in Art*. XLII 1-2 (2017), p. 121-140.

- RAGGI, Giuseppina – Dalla scuola romana di Carlo Fontana ai circuiti europei dei Galli Bibiena: architetti italiani in Portogallo nel XVIII secolo. *Estudos Italianos em Portugal*. 12 (2017), p. 295-324.
- RAGGI, Giuseppina – Una lunga passione per l'opera in Portogallo: la regina-consorte Maria Anna d'Asburgo, l'arte dei Galli Bibiena e nuovi disegni per il Real Teatro dell'Opera do Tejo. In FROMMEL, Sabine; ANTONUCCI, Micaela, coord. – *Da Bologna all'Europa: artisti bolognesi in Portogallo (secoli XVI-XIX)*. Bologna: Bononia University Press, 2017. p. 159-188.
- RAGGI, Giuseppina – Filippo Juvarra in Portogallo: documenti inediti per i progetti di Lisbona e Mafra. *ArcHistoR*. 7 (2017), p. 33-71.
- RAGGI, Giuseppina – A idealização de dois projectos para o teatro régio e um novo desenho do arquitecto Filippo Juvarra para a corte portuguesa. *Revista de História da Arte – Estudos de Lisboa*. 11 (2014), p. 136-151.
- RAGGI, Giuseppina – Filippo Juvarra a Lisbona: due progetti per un teatro regio e una complessa questione musicale. In KIEVEN, Elisabeth; RUGGERO, Cristina, coord. – *Filippo Juvarra (1678-1736): architetto dei Savoia, architetto in Europa*. Roma: Campisano, 2014. vol. II. p. 209-228.
- RAGGI, Giuseppina – Gaspar ou Luigi Vanvitelli: estudo para o Palácio Real de Lisboa. In PIMENTEL, António Filipe, coord. – *A encomenda prodigiosa*. Lisboa: DGPC, 2013. p. 46-47.
- RAGGI, Giuseppina – Giovanni Carlo Sicinio Bibiena in Portogallo: nuove prospettive d'indagine. *Museu*. IV 12 (2003), p. 145-175.
- RAGGI, Giuseppina – Pianta di un teatro portoghese: Salvaterra?. In LENZI, Deanna; BENTINI, Jadranka – *Os Bibiena: una famiglia europea*. Venezia: Marsilio, 2000. p. 325-327.
- ROSSA, Walter – Juvarra: cenografia e urbanística para uma capital do Iluminismo. *Estudos Italianos em Portugal*. 12 (2017), p. 271-294.
- ROSSA, Walter – L'anello mancante: Juvarra: sogno e realtà di un'urbanistica delle capitali nella Lisbona settecentesca. In KIEVEN, Elisabeth; RUGGERO, Cristina, coord. – *Filippo Juvarra (1678-1736): architetto dei Savoia, architetto in Europa*. Roma: Campisano, 2014. vol. II. p. 183-196.
- ROSSA, Walter – No 1º plano. In TOSTÕES, Ana; ROSSA, Walter, coord. – *Lisboa 1758: o plano da Baixa hoje*. Lisboa: Câmara Municipal, 2008. p. 24-80.
- SILVA, Augusto Vieira – *Dispersos*. Lisboa: Câmara Municipal, 1968. vol. I.
- SOMMER-MATHIS, Andrea; RAGGI, Giuseppina – Giuseppe Zignoni and Conrad Adolph von Albrecht, imperial representatives at the Portuguese Court (1703-1724; 1734-1737): between diplomacy, music and theatre. In YORDANOVA, Iskrena [et al.] – *Diplomacy and aristocracy as patrons of music and theatre in Europe of the Ancien Régime*. Wien-Queluz: Holitzer, 2018. No prelo.
- SOMMER-MATHIS, Andrea – The imperial court theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena. *Music in Art*. XLII 1-2 (2017), p. 11-37.

Submissão/submission: 04/02/2018
Aceitação/approval: 27/04/2018

Giuseppina Raggi, CES-UC - Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra,
3000-104 Coimbra, Portugal. giuseppinaraggi@ces.uc.pt

RAGGI, Giuseppina – A cidade do rei e os teatros da rainha: re-imaginando Lisboa Ocidental e a Real Casa da Ópera. *Cadernos do Arquivo Municipal*. 2ª Série Nº 9 (janeiro-junho 2018), p. 97-124.
