



O Teatro em Diálogo com a Lisboa Seiscentista

Raquel Medina Cabeças

Prefácio de Miguel Figueira de Faria

PUBLICAÇÕES DA FUNDAÇÃO SERRA HENRIQUES

Prefácio de Miguel Figueira de Faria

O Teatro em Diálogo com a Lisboa Seiscentista

Raquel Medina Cabeças

Ao meu filho Bernardo

ÍNDICE

ÍNDICE

PREFÁCIO | 10

INTRODUÇÃO | 13

CAPÍTULO I.

A MOLDURA EUROPEIA: BREVE PANORAMA
DA PRÁTICA TEATRAL NOUTROS PAÍSES | 17

Itália: teatro *à italiana* como modelo | Inglaterra: teatros e *Inn's Courts* |
Espanha: os *Corrales* | França: do *Jeu de Paume* à *Salle des Machines* | Recursos
cénicos: a *scena* na tratadística da arquitetura italiana

CAPÍTULO II.

ESPACIALIDADE TEATRAL EM LISBOA:
PODE O TEATRO TRANSFORMAR A CIDADE? | 27

Da Idade Média a Seiscentos: breves notas sobre a cultura teatral
portuguesa | As esferas sociais e os espaços de sociabilidade | A cidade
de Lisboa como *palco* | Os espaços de representação citadinos | Teatro e
construções efémeras: transformação momentânea da cidade | Cerimónias
régias | Um teatro na Alfândega | O Pátio do Colégio de Santo Antão:
a tragicomédia apresentada a Filipe II | Teatro como transformador e
adaptador de espaço público

CAPÍTULO III.

OS PÁTIOS DAS COMÉDIAS NA CIDADE DE LISBOA:
TRANSFORMAÇÃO E ADAPTAÇÃO DO ESPAÇO
EDIFICADO | 58

Que Pátios de Comédias? | A influência castelhana: *como os espanhóis
dominaram no palco antes de dominarem na política* | Comédias públicas, impostos
privados: o Hospital Real de Todos os Santos e as *Confradias* espanholas |
Os modelos teatrais dos *corrales* espanhóis | As estalagens, uma fonte de

receita | O público das Comédias, uma mestiçagem social | O Pátio do Borratém no Palácio dos Condes de Monsanto | O Pátio das Arcas: um empreendimento familiar | O Pátio das Fangas da Farinha | Teatro em moldura: a pintura ‘Pátio das Comédias’

CAPÍTULO IV.

A TRANSFORMAÇÃO DE UM *QUINTALL* EM TEATRO PÚBLICO: O PÁTIO DAS ARCAS

| 95

Arquitetura perecível versus arquitetura duradoura: evolução de um modelo | Primeira fase, entre 1593 e 1640: o *Quintall* | Segunda fase, entre 1668 e 1672: a consolidação | Terceira fase, entre 1672 e 1696: o Teatro | Um marco de destruição: o incêndio | Quarta fase, entre 1698 e 1707: teatro à italiana? | Iluminação do Pátio | Das Arcas às Comédias

CONCLUSÃO

O TEATRO EM DIÁLOGO COM A CIDADE

| 132

LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E ACRÓNIMOS

| 138

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

| 140

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

| 144

APÊNDICE DOCUMENTAL

| 168

POSFÁCIO

| 190



PREFÁCIO

O TEATRO EM DIÁLOGO COM A LISBOA SEISCENTISTA

PREFÁCIO

O itinerário de formação e investigação de Raquel Medina Cabeças (1988) evoluiu de uma primeira graduação em arquitetura, licenciatura e mestrado integrado, complementada com o doutoramento em história, desenvolvido no âmbito da linha de investigação Urbanismo e Monumentos Públicos do Centro de Investigação em Ciências Históricas.

O seu trabalho de doutoramento, agora em boa hora publicado, representa um inovador ângulo multidisciplinar ampliando o domínio da história da arte a temas pouco habituais ao seu universo mais convencional. Num encontro da arquitetura, do urbanismo e da história do teatro, a autora oferece-nos um contributo importante e original para a história da cidade de Lisboa, em coerência, igualmente, com a sua integração na linha de investigação Estudos de Lisboa do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Dos múltiplos aspetos que se poderiam salientar neste trabalho, merece referência a investigação documentada sobre o modelo evolutivo do espaço teatral, analisando os potenciais protótipos inspiradores, com destaque para o chamado *corral* espanhol, e a transposição, com a necessária aculturação, para o centro da Lisboa pré-terramoto, numa narrativa de pátios e quintais, hoje de difícil reconstituição, cuja inacessibilidade valoriza o exercício desenvolvido pela autora.

O inquérito acrescenta ao rigor histórico a precisão métrica do arquiteto, associação sólida bem patente nos resultados apresentados, onde o debate desenvolvido sobre a morfologia dos espaços se mede em palmos com a devida expressão cartográfica. Realce-se o apuro destas competências cruzadas na reconstituição, em planta e 3D, do Pátio das Arcas, contributo decisivo da obra que agora se oferece ao público.

Redescobrir na cidade, percorrendo as plantas seiscentistas, a implantação dos pátios onde se apresentavam comédias/tragicomédias e do respectivo impacto económico ou social na malha urbana, a par de um estudo pormenorizado da sua estrutura edificada, do confronto entre o espaço performativo e a moldura da audiência, permite a um público de especialistas como, igualmente, a todos os interessados na história de Lisboa, do seu

urbanismo e das suas representações teatrais, momentos inéditos de reconhecimento de uma realidade de há muito desaparecida.

Da competência de historiadora, registamos a perspetiva diacrónica das representações teatrais, públicas e privadas, em progresso em Lisboa desde a dinastia de Avis, com evocações apropriadas do período Vicentino e das suas representações pioneiras. Essa perspetiva no tempo, estende-se até ao primeiro quartel do século XVIII, já no período Joanino, sucedendo-se a análise das experiências desenvolvidas no tempo dos Filipes e na Dinastia de Bragança.

Da perspetiva específica da história da arte e do urbanismo, enriquecida pelas competências evidentes da sua formação em arquitetura, sublinhamos a metodologia seguida da análise estrutural dos espaços teatrais e da mestria demonstrada na reconstituição dos modelos analisados.

Exemplo acabado de um saudável cúmulo de competências supracitadas, Raquel Medina Cabeças, constrói uma narrativa inovadora que motiva felicitações às duas unidades orgânicas que contribuíram para a sua formação: Departamento de Arquitetura e Departamento de História, Artes e Humanidades, da Universidade Autónoma de Lisboa.

Miguel Figueira de Faria

Professor Catedrático do Departamento de História, Artes
e Humanidades da Universidade Autónoma de Lisboa

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O teatro é, em primeiro lugar, um edifício. Estas palavras de Ortega y Gasset são frequentemente invocadas numa leitura que valoriza a forma arquitetónica, sem prejuízo de o autor identificar as suas dualidades. O espaço físico (palco e plateia) e o contexto humano (atores e espetadores), mostrando o teatro como um corpo orgânico com duas partes que funcionam em parceria.

Já o padre Rafael Bluteau, mais de dois séculos antes, dividia com o mesmo modelo a entrada ‘Teatro’ no seu Dicionário da Língua Portuguesa, e na versão reformada e acrescentada, por António de Moraes Silva, afirma-se que é o “lugar onde se representavam dramas, onde se assiste às representações deles”.

Os locais de representação teatral são órgãos vivos da cidade, motores de movimentação humana, potenciadores da mudança dos espaços, principalmente na dinâmica da passagem da representação teatral da esfera privada para a pública, interessando-nos perceber como é que as construções de arquitetura efémera se tornaram definitivas, promovendo novas ocupações da cidade.

Este contributo para a história do teatro centra-se na leitura dos espaços públicos como elementos transformadores da cidade de Lisboa no século XVII, nomeadamente nos Pátios das Comédias e, em particular, no Pátio das Arcas.

Pareceu-nos fundamental aceitar o desafio de atenuar um vazio informativo sobre o século XVII, e trabalhá-lo numa moldura de base histórica, interpretativa, capitalizada pelas disciplinas da arquitetura e do urbanismo. Se os estudos sobre teatro, em diversas perspetivas, são profundos e sólidos para o século XVI, já o XVII não se pode gabar do mesmo. Assim, a eleição do período cronológico surgiu naturalmente como contributo para uma época menos estudada, para o que certamente concorrem fatores como uma certa rarefação documental, com informação dispersa, vaga e até contraditória.

A dicotomia da relação teatro/cidade expõe-se na apropriação de ruas e pátios para a realização de peças, a par de um desenvolvimento de interesse social e político que tornou o teatro parte integrante da malha urbana enquanto, em simultâneo, a Corte mantém o seu espaço privado para assistir ao teatro, apenas acessível à nata da classe social. Desta forma, coexiste uma

genealogia temática com ténues fronteiras entre manifestações populares, rituais, protocolos de Corte e entradas reais.

Concordando com Pinheiro e Gomes, quando avisam que é longo o percurso que une a história com a reflexão e a prática do arquiteto, perguntamos: quando se sente necessidade de construir um edifício urbano que permitisse o acesso simultâneo e partilhado de diferentes classes sociais aos espetáculos de teatro? Como é que a arquitetura surge como elemento central, permissor de incorporação social, mas ainda não de integração social plena, quebrando determinados dogmas, e tornando-se uma arquitetura de todos? A que corresponde a saída de um certo anonimato, como que dando lugar a um novo percurso histórico?

Sabendo que a prática teatral é uma manifestação artística de largo espectro e que transporta uma inegável multidisciplinariedade, percebe-se a sua transformação com a ocupação de atores e espetadores, que o mesmo é dizer, enquanto espaço, não só é definido arquitetonicamente, mas também pelas pessoas que o usam.

Da mesma forma, também a cidade é influenciada pela sua existência, vertente que abordaremos igualmente, com o intuito de localizar a inserção dos teatros na malha urbana da cidade e no edificado existente, exibindo uma visão, planeada ou não pelos protagonistas, e que poderá constituir um contributo para a história do urbanismo.

Neste âmbito, importa definir o que entendemos por teatro como transformador de espaço público, em dois contextos: a transformação momentânea e a transformação perene.

A momentânea associa-se à transformação de espaço público (espaços citadinos) através da arquitetura efémera, que provoca uma alteração visual e de vivência espacial durante um determinado período. Veja-se o exemplo das cerimónias régias, para as quais se constroem estruturas de carácter efémero e monumental, com determinadas características estéticas e simbólicas, que modificam o espaço e quotidiano em que se inserem. A teatralidade de determinadas festividades está associada à criação de momentos de exibição de poder, em espaços organizados hierarquicamente para uma representação de imagem concreta. Esta teatralidade está presente tanto no teatro como em outros momentos, como instrumento de ligação a outras práticas culturais, verificando-se a fabricação destas cerimónias numa dimensão teatral e em contexto característico do teatro, desde a escolha e preparação do local e da duração, eleição dos intervenientes e distribuição de funções, entre outros,

como aponta Bruno Schiappa (2018). Os elementos arquitetónicos efémeros criavam alterações na cidade e modificavam a perceção dos espetadores naqueles momentos em particular, tanto na transformação visual como na vivência dos espaços citadinos.

Por outro lado, entendemos as transformações perenes como as que provocam alterações permanentes em espaços urbanos e edificados, cujo carácter privativo passa a público, dando origem a novos espaços públicos. Esta modificação está relacionada com a utilização do espaço por determinada esfera social, que não permitia o acesso a todos, como é o caso das representações teatrais nos pátios escolares e dos palácios. No caso do Pátio das Arcas, verifica-se uma evolução da arquitetura efémera para a permanente com a construção do primeiro teatro de carácter público na cidade de Lisboa que, além de quebrar alguns dogmas sociais, será construído no quintal de uma propriedade privada.

Por último, interessou-nos um aspeto frequentemente invisível no estudo do tema, a identificação dos proprietários e financiadores dos locais de representação, os produtores e empresários, numa investigação plural que cruza saberes, e onde se evidencia a ligação das Humanidades e da Arte com a História do Teatro.

Considerando-se que a representatividade do teatro passa pelos grandes momentos históricos, políticos e sociais, não só na dramaturgia, mas também na conceção de uma presença efetiva como espelho da sociedade, encontramos-lo igualmente como protagonista de temas do quotidiano - ou não fosse ele o lugar para observar – verificando-se um verdadeiro diálogo com a cidade.

∞

Manifesto o meu agradecimento à Fundação Serra Henriques (FSH), pela oportunidade de publicar este livro; à Dr^a. Carla Santos Costa, pelo apoio na edição do livro (FSH); ao meu orientador, Professor Doutor Miguel Figueira de Faria (DHAH_UAL), pelo apoio, redação do prefácio e pelo desenho que se apresenta na capa; à Mestre Madalena Romão Mira (CICH_UAL), pela energia vital que me incutiu em permanência e às discussões que me proporcionou; ao Professor Pedro Flor (UA), pela cedência das imagens da vista de Lisboa da coleção do Castelo de Weinsburgh, e à Dr^a Lurdes Baptista, pela imagem do quadro “Pátio das Comédias”, que se encontra na coleção do Museu da Cidade. Esta publicação é devedora da tese de doutoramento em História apresentada à Universidade Autónoma de Lisboa.

A MOLDURA EUROPEIA:

breve panorama da prática teatral noutros países

Itália: teatro *à italiana* como modelo

A prática teatral italiana vai proliferar pela Europa, com influências em Inglaterra, Espanha e França. As comédias clássicas constituíam o centro vital das festas das cortes em Itália, cujas representações eram em salas ou pátios onde era montado o aparato cénico. Um dos exemplos de transformação desses espaços, em 1513, aconteceu no Capitólio e as descrições referem um edifício retangular, com área central vazia, rodeada por amplos degraus de bancadas, com um cenário de cortinas douradas na parede de fundo do teatro¹. Em Florença, os Médici (1586) assistiam a representações no *Teatro Medici*, ou *Uffizi*, o primeiro teatro permanente, com capacidade para três a quatro mil pessoas² tendo sido patrocinadores da sua construção³.

Não obstante as encenações na Corte e nas academias, os primeiros profissionais do teatro italiano surgem em Veneza, onde se verifica uma intensa prática teatral, com representação de comédias, mas também de drama e tragédias, ao gosto italiano. Angelo Beolco (c.1496-1542) conhecido como Ruzante, dramaturgo e ator italiano, considerado o pai da *Commedia dell'Arte*, teve um importante papel na divulgação da comédia ao escrever em línguas vulgares: “Ruzzante was the first to open the doors of comedy to popular dialects. All his characters speak different languages, from Paduan, Bergamese, Bolognese, Venetian and Tuscan to Latin, Italianised Spanish and modern Greek”⁴.

Tal como vamos verificar na cidade de Lisboa, as representações do século XVI estavam inseridas em programas de Corte, régios ou religiosos, fossem nascimentos, batizados, casamentos, funerais, ou outras cerimónias, que também recorriam à construção e decoração efémera. Já o século XVII será a época do melodrama, que a partir de Itália chegará a outras cidades europeias através da representação dos artistas italianos nas cortes estrangeiras. Para estas peças teatrais o aparato cenográfico era exigente,

recorrendo a máquinas que criavam efeitos de desaparecimento, de vento, de movimento do mar, entre outros⁵.

As cidades-estado e cidades italianas desde muito cedo usufruem de estruturas permanentes, desde Ferrara (1531), Vicenza (1580), Florença, (1586), Mântua (1588), Parma (1628)⁶, com recurso a cenografias elaboradas, protótipos que vão ser reproduzidos um pouco por toda a Europa, para públicos diferenciados, saindo daquilo que Albalá Pelegrín chama “espácio secreto en las casas palaciegas” e que será determinante para “concebir nuevos diseños urbanos, que, a su vez, actualizaron las construcciones palaciegas que sirvieron como modelo para la Corte italiana”⁷.

Inglaterra: teatros e *Inn's Courts*

Na Inglaterra do século XVI o espetáculo de Corte mantinha uma prática cenográfica simples e que recorria apenas a uma tela, centrada no palco, que caracterizava o teatro público isabelino. O espaço mais utilizado na época eram os pátios na malha urbana⁸, sem diferenciação de locais para distintos públicos, uma vez que o Conselho Privado Estatal previa que todas as representações fossem públicas, no sentido lato da palavra. A partir de 1550, além das representações na Corte isabelina, popularizaram-se também nos pátios das estalagens, os *Inn's Courts*, em Londres, cujo sucesso conduziu a um aumento dos espaços teatrais, bem como a uma evolução estrutural daqueles lugares⁹. Em 1574 assiste-se a um controlo municipal destes espaços, com diferenciação de locais para diferentes públicos, estabelecendo regras a ser cumpridas pelos proprietários dos recintos, que Chambers denomina de *inn-keepers and tavern-keepers*¹⁰. Manley coloca a tónica do sucesso das estalagens como locais de representação precisamente na questão da regulação, ou melhor, da falta dela: “A final, perhaps crucial, advantage of inns as playing venues is that they were the least regulated of public houses”¹¹. Com diferentes tipos de gestão, existiam teatros suportados pelos próprios artistas que os mandavam construir, e outros por empresários que detinham

5 Molinari, 2010: 129 e 135.

6 Blas Gómez, 2009: 65-67.

7 Pelegrín, 2016: 71.

8 Chambers, 1923: 356.

9 Moussinac, L. 1957: 156; Chambers, 1923: 356; Rafael, 2018: 62.

10 Chambers, 1923: 356.

11 Manley, 2008: 185.

1 Molinari, 2010: 111-115.

2 Kuritz, 1988: 167.

3 Molinari, 2010: 137; Crabtree & Beudert 2005: 375; Beuvink, 2012: 399; Peral & Mateos, 2014: 17.

4 Sand, 1915: 283.

o controlo total do teatro, embora com dependência direta da Coroa¹². O primeiro teatro construído a norte da cidade, o *The Theater*, foi proposto pelo ator James Burbage em 1577, e no ano seguinte surge o *The Curtain*. Entre 1585 e 1592, construíram-se mais dois teatros a sul, tendo o *The Rose* um novo proprietário, o empresário Philip Henslowe.

Ao longo do tempo estes espaços foram sofrendo alterações e, em 1599, o *The Globe Theater* surge como consequência do pedido de Burbage de desmontar o *The Theater* e “transportá-lo” para o sul da cidade, onde estavam a funcionar o *The Rose* e o *The Swan*. À imagem do *The Globe*, Henslowe manda construir o *The Fortune* e em 1613 o *The Hope*, o último teatro a ser erigido¹³. Além dos teatros públicos existiam os privados que imitavam os salões de Corte: *The St. Paul’s*, o *Whitefriars* e o *Blackfriars*, tendo sido este último o segundo teatro da companhia de Shakespeare, em 1609¹⁴.

Em 1613, Inigo Jones, arquiteto e pintor da Corte dos Stuarts, cultor da arte italiana, será um dos responsáveis pela introdução desta cenografia na Corte do século XVII introduzindo as novas técnicas cenográficas¹⁵, mas também o desenho do espaço teatral contagiado pelo gosto à italiana, cujas características irá apresentar na sua proposta para o *Cockpit Theater*, em Drury Lane¹⁶.

Após a destruição da cidade com o incêndio de 1666¹⁷ as companhias inglesas passaram a atuar em salas semelhantes às dos teatros privados. A última notícia da construção de um teatro em Londres, no século XVII, remonta a 1695, o *Lincoln’s Inn Fields*, numa época em que a procura do público pelo teatro decaiu de tal maneira que dois destes locais na cidade era demasiado, o que evidencia uma decadência da prática teatral durante a segunda metade do século XVII¹⁸.

Espanha: os corrales

Em Espanha a atividade teatral no início do século XVI era muito intensa, com influência italiana, verificando-se igualmente a presença do teatro espanhol em Itália. A primeira companhia de que se tem notícia é a de Lope de Rueda, autor de comédias e farsas, seguindo-se Lope de Vega, Tirso de Molina e Calderón de la Barca. Lope de Vega, cujos trabalhos foram impressos na Lisboa espanhola, em 1603¹⁹ e Calderón, apesar do segundo também representar na Corte do *Buen Retiro*, estiveram presentes nos teatros públicos espanhóis, os *corrales* de comédias²⁰. Dentro da mesma cronologia, a partir de 1570 em diante, os espaços teatrais espanhóis tinham características muito semelhantes com os primeiros teatros públicos londrinos - os *Inn’s Courts* - em termos arquitetónicos e de ocupação da malha urbana.

Os primeiros teatros permanentes em Madrid apareceram no final do século XVI, como o *Corral del Príncipe* (1583) ou o *Corral de la Cruz* (1584). Inaugurado pela *Confraria de la Passion*, o *Corral de la Cruz* regia-se segundo os modelos das confrarias e das instituições de beneficência pública que obtinham fundos através das representações e da exploração dos *corrales*, prática que, veremos adiante, se transfere para Lisboa.

O Corral de la Cruz, o preferido de Filipe IV de Espanha, foi palco da representação das mais variadas obras de Lope de Vega²¹, registando-se a sua construção três anos após o *The Theater* em Inglaterra.

Ao longo do século XVII, estes teatros foram sofrendo transformações que mostram também a cada vez maior mescla de diferentes públicos, com diluição da separação em classes. A sua gestão era feita por instituições religiosas e hospitalares, o que também acontecia em Lisboa, bem como no caso particular de França, em que a *Confrérie de la Passion*, será beneficiária dos espetáculos na capital²². Pela influência direta com os pátios lisboetas, os modelos teatrais dos *corrales* espanhóis serão tratados adiante em subcapítulo próprio.

12 Molinari, 2010: 206.

13 Mousinac, 1957: 154; Hattaway, 1982: 25; Schoenbaum & Sheldon, 1996: 43; Chambers, 1923: 379; Molinari, 2010: 202.

14 Rafael, 2018: 67.

15 Molinari, 2010: 139.

16 Rafael, 2018: 48.

17 O impacto do incêndio não foi apenas significativo no âmbito da destruição de edifícios teatrais, mas também de 13.200 casas, 87 igrejas, a Catedral de Saint Paul e 44 prédios públicos.

18 Molinari, 2010: 224; Rafael, 2018: 68.

19 Iglésias Feijoo, 2013.

20 Molinari, 2010: 193; Rafael, 2018: 72.

21 Rafael, 2018: 73.

22 Molinari, 2010: 154.

França: do *Jeu de Paume à Salle des Machines*

Na mesma linha dos outros países, a prática teatral francesa tem origem na Corte com representações de comédias e tragédias *à italiana*, reproduzindo-se o aparato cenográfico utilizado nos espetáculos, considerados por Daniel Rabreau uma *arte de corte*:

“Descendants des amusements des bateleurs, la comédie et l’Opera deviendront un art de cour qui culminera dans les grands divertissements de Versailles, mais ils n’accéderont au statut de véritables spectacles urbains que lorsqu’ils seront fixés à demeure, dans une architecture spécifique, après décision royale. Cette mainmise du pouvoir s’appuier sur trois événements oddiciels: en 1669, la foundation de l’Academie royale de musique et danse (opera); en 1680, la creation de la Comédie-Française résultant de la fusion de l’ancienne troupe de Moliere et de celle des comediens de l’hotel Bourgogne; en 1697, la fermeture du Théâtre-Italien, corolaire des deux fait precedentes qui suscite aussitot le developpement des petis théâtres de la foire”²³.

Registam-se espaços de eleição, como o *Hôtel de Bourgogne*, que rivalizava com o *Théâtre du Marais*, um teatro com origem na reconstrução de um *jeu de paume*²⁴, cuja configuração permitiu que fossem facilmente adaptados em salas, de preferência grandes espaços retangulares com galerias sobrepostas. O *Jeu de Paume du Marais*, relativamente perto do *Hôtel de Bourgogne*, foi adaptado e inaugurado em 1635. Destruído por um incêndio em 1644, reabriu no mesmo ano com novas técnicas de encenação e plateia aumentado, sendo composto por acessos, sala de espetáculos, palco e serviços associados²⁵. A *Comédie Française*, uma companhia de teatro real que marcou a evolução do teatro de raiz italiana em França, foi fundada por iniciativa de Luís XIV em 1680, com o objetivo de operar como um teatro público de companhias profissionais. A *Salle des Machines* é outro exemplo de um teatro real de estrutura arquitetónica importante, onde representou a *Comédie Française*. Construída entre 1660 e 1662 deve o nome às máquinas teatrais usadas em palco durante as representações, com efeitos visuais, nomeadamente o uso de máquinas de fazer nuvens de fumo, ou outras que permitiam descer as personagens sobre o palco²⁶.

Recursos cénicos: a *scena* na tratadística da arquitetura italiana

Os arquitetos italianos projetaram edifícios teatrais desde os últimos anos do século XV e conceberam-nos como monumentos urbanos, conferindo-lhes um carácter diferente dos restantes espaços teatrais europeus que, não obstante, por eles foram influenciados, com os seus autores a manterem-se como referências incontornáveis ainda na atualidade. Nasceram assim os teatros *à italiana*.

O *Teatro Olimpico de Vicenza*, por Andrea Palladio (1508-1580), é o primeiro teatro erudito do século XVI (1579-80)²⁷. No século XVII, em 1628, Giovanni Battista Aleotti foi o arquiteto do *Teatro Farnese*, em Parma, com capacidade para 3500 pessoas²⁸ em que todos os elementos se dispõem em redor do palco e da orquestra com uma escadaria que culmina numa galeria aberta. A sua forma é semicircular, mas as extremidades são alongadas em linhas retas paralelas entre as quais se situava o palco e edifício cénico²⁹, configuração próxima da que encontramos no Pátio das Arcas em 1707. Para este espaço desenhou vários mecanismos para os cenários passarem a ser rotativos³⁰. Inicialmente os recursos cénicos eram modestos inibindo um espetáculo sumptuoso, que também dependiam do próprio local e do género dramático em representação³¹. O cenário e as decorações ganharam importância ao longo do tempo e uma única cena passou a ser manifestamente insuficiente. O palco passou a dividir-se em vários momentos cenográficos, estabelecendo uma relação entre o espaço interior e o exterior, onde se combinavam os elementos artísticos e decorativos com a dimensão arquitetónica. Por exemplo, na igreja, as cenas baseavam-se na representação do Céu e da Terra, mas como os meios eram escassos e os cenários construídos com estruturas de madeira ou pintados em telas rudimentares, ficavam rodeadas de cortinas que serviam para trocar os cenários ou para permitir a entrada e saída dos atores³².

27 Molinari, 2010: 118.

28 Kuritz, 1988: 167.

29 Molinari, 2010: 109-110.

30 *Idem*, 329 e 380.

31 Moussinac, 1957: 45.

32 Câmara, 1992: 30.

23 Rabreau, 2008: 13.

24 Lima, 2011, 2012; Rafael, 2018: 50.

25 Rafael, 2018: 52.

26 *Idem*, 53.

A cenografia e os seus mecanismos terão um papel fundamental na transformação e adaptação dos espaços. Desde 1508, quando se representa um cenário pintado em perspetiva pela primeira vez³³, até ao longo do século XVII progrediu e evoluiu, passando de uma simples tela para uma máquina teatral³⁴, com os jesuítas a terem um importante papel na introdução da cenografia ao estilo italiano em Portugal³⁵.

A representação gráfica do teatro e da cenografia nos tratados de arquitetura será uma constante ao longo do tempo, o que demonstra a importância e a necessidade de melhoria das condições cenográficas e espaciais que a atividade teatral exigia. Todos estes tratados culminarão numa prática “inventiva e da fantasia coreográfica”³⁶, tornando o espetáculo num momento esplêndido, continua o autor, “onde se conjuga o movimento, a técnica e a fantasia”. Assim, as estáticas e simples telas de madeira pintadas passaram a estar conjugadas com as máquinas teatrais, possibilitando a mudança das cenas durante a peça, através de movimentos verticais ou giratórios permitidos pelos novos mecanismos³⁷.

No seu *Tratado de Arquitectura*, Vitruvius (80 a.C.-15 a.C.) categorizou os cenários para três cenas distintas: 1) a trágica, cujo cenário representava o exterior de uma casa senhorial; 2) a cómica, com o desenho de uma rua com casas modestas; 3) e a satírica, com uma paisagem³⁸. Vitruvius refere dois modos de apresentar e alternar os painéis cenográficos em palco através dos *periaktoi* (estrutura triangular que tinha uma pintura diferente em cada fase para cada cena que se representasse) e *pinakes* (simples painéis pintados)³⁹.

Refira-se igualmente Danielle Barbaro (1545-1570), autor de *De architectura*, onde ilustrou a proposta de Andrea Palladio para o *periaktoi*, em 1556⁴⁰.

A evolução da cenografia perspectivada teve como base de inspiração o tratado de Vitruvius, passando de uma simples tela de fundo pintada, para uma série de telas dispostas em vários ângulos, de cada lado do palco⁴¹. Baldassare Peruzzi (1481-1537) e Sebastiano Serlio (1475-1554) seguiram

os mesmos princípios de Vitruvius⁴². Serlio, no Livro II do seu *I sette libri dell'architettura*, aborda “la perspective en releve, de los escenarios, los teatros y los aparatos escénicos”⁴³ e apresenta um desenho em corte de uma estrutura teatral descrevendo em detalhe a preocupação da colocação e posição da *scena*⁴⁴ em relação ao espaço e ao espetador.

Também faz menção às três cenografias que correspondiam às diferentes representações (comédia, tragédia e sátira) produzindo uma imagem para cada uma delas⁴⁵. Inspiraram igualmente Giacomo da Vignola (1507-1573), discípulo de ambos, autor de uma proposta de *piraktoi* com cinco estruturas triangulares sobre um eixo rotativo⁴⁶, cujo objetivo era captar o foco do espetador para a representação do entremez, não dando conta da alteração de cenário, cuja rotação o tornava mais rápido e eficiente⁴⁷. Este sistema de Vignola não era tão prático como o inventado por Giacomo Torelli (1608-1678), discípulo de Giovanni Battista Aleotti (1546-1636), que tornou possível a passagem cénica através do pavimento, ou seja, com o chamado *Chariot-and-Pole system*⁴⁸ construído por baixo e nas laterais do palco acabando por substituir o de Vignola.

Também Bernardo Buontalenti (1536-1608) já tinha criado cenários e, em especial, uma máquina de simular as ondas do mar, entre outras comissionadas pelos Médici⁴⁹.

“Buontalenti se ocupó dos series de intermezzi nupciales, los de 1585 y los de 1589. Los intermezzi eran verdaderas minióperas. Los diseños de Buontalenti pusieron en pie un mundo diferente, absoluto y artificial, de ficción y ars mecanica: el planteamiento ya era clásico, con sus gradas en U y el príncipe en el centro frente al escenario; pera fastuoso y sorprendente, predispueto a las maravillas de la escena”⁵⁰.

Nicola Sabbattini (1574-1654) desenhou vários sistemas de máquinas teatrais: um que permitia colocar nuvens a voar sobre o palco; outra que fazia ondas;

33 Kuritz, 1988: 168.

34 Ortiz y Sans, 1787: 119; Cámara, 1992: 46; Pavis, 1999: 45.

35 Dias, 1947: 30; Pavis, 1999: 45.

36 Degani, 1957: 30.

37 Dias, 1947: 51.

38 Ortiz y Sans, 1787: 119 e 123; Moussinac, 1957: 46; Molinari, 2010: 126.

39 Ashby, 1998: 92; Molinari, 2010: 115; Crabtree, & Beudert, 2005: 363.

40 Pirrotta & Povoledo, 1982: 329.

41 Molinari, 2010: 122-123.

42 Peral & Mateos, 2014: 3.

43 Blas Gómez, 2009: 63.

44 Sérlio, 1551: 26v; Tavares, 2008: 33.

45 Sérlio, 1551: 28v 30v; Peral & Mateos 2014: 53.

46 Crabtree & Beudert, 2005: 375; Vala, 2014: 3.

47 Pirrotta & Povoledo, 1982: 346.

48 *Idem*, 346; Crabtree & Beudert, 2005: 93 e 380.

49 Pozzo, 1732: 241-247.

50 Blas Gómez, 2009: 65.

e um sistema para a iluminação artificial, que publicou na obra *Pratica de fabricar scene e machine ne'theatr*⁵¹, profusamente ilustrada.

Para terminar este breve elenco de protagonistas impulsionadores da cenografia na época seiscentista, menciona-se ainda Andrea Pozzo (1641-1700) autor de uma proposta da colocação da *scena* no palco apresentando vários estudos de perspectiva.

Em síntese, a arte e o engenho dos arquitetos e mestres dos mais ofícios, aliados à riqueza e exigência de opulência das cidades-estado italianas, permitiu-lhes destacarem-se num panorama europeu. Esta influência de raiz, a nível arquitetónico e cenográfico, verificou-se através da tratadística e na conceção das cenografias e da construção do espaço teatral, com o recurso à perspectiva, e com companhias de atores profissionais, que o Rei Sol não dispensou, mostrando com fausto em Paris e, principalmente, em Versalhes. Para além destes espaços, as casas particulares e as ruas da cidade continuaram a ser palco de representações, com modestos expedientes, fazendo coexistir duas realidades diferentes.

Também em Inglaterra, a Corte despertou grande interesse pelo teatro e espoletou a construção de, pelo menos, sete teatros, numa vivência oriunda de espaços privados, mas de acesso público, com semelhanças das práticas espanhola e portuguesa. Em Espanha existiu uma proliferação de construções de casas teatrais – *corrales de comedias* - que foram sofrendo alterações ao longo do tempo, em cuja gestão interferiam entidades públicas que definiam o que era representado e onde, tal como em Lisboa.

O *teatro comercial*⁵² estabelece-se definitivamente na Europa de Seiscentos numa moldura de instalações, público e cenografia cada vez mais longínqua das obras latinas e das representações nas igrejas e nos palácios. Nasce um mundo comunicante de aproveitamento urbano, modelos arquitetónicos, recurso a maquinaria e equipamento cenográfico, com representação de reproduções de peças e companhias teatrais itinerantes, aplaudidas entre diversas fronteiras.

51 Sabbattini, 1638: 62, 112 e 138.

52 González-Román, 2018: 61.

ESPACIALIDADE TEATRAL:

pode o teatro transformar a cidade?

Da Idade Média a Seiscentos: breves notas sobre a cultura teatral portuguesa

Até aos finais do século XVI não existia em Lisboa um espaço arquitetónico permanente construído para a arte de representar. Numa sociedade profundamente marcada pelos ritos religiosos, assistia-se naturalmente à representação de passagens bíblicas, em igrejas e conventos, protagonizadas por religiosos que viam com desagrado a prática teatral quando afastada dos seus adros⁵³. Representava-se o triângulo permitido: os mistérios (temas eleitos dos Testamentos); os milagres (vidas dos santos) e as moralidades (morte, fé, etc.)⁵⁴.

A primeira peça realizada em Portugal, da qual existe informação documental, foi um Arremedilho, representada por dois jograis, os irmãos Bonamis e Acompaniado⁵⁵, em 1193, como compensação da doação de terras por D. Sancho I (1154-1211).

Neste período, aos momos e jograis juntam-se novos artistas, os bufões e os trovadores que, não obstante, viam a sua prática dificultada pela Igreja. Em Braga, no ano de 1477, proíbe-se a representação, a dança e os cantos nos espaços religiosos:

“non sejam ousados fazer nem consentir nem dar lugar que aí se façam jogos, momos, cantigas nem bailhos nem se vistam os homens em vestiduras de molheres nem molheres em vestiduras de homens, nem tangam sinos nem campanas nem orgões nem alaúdes, guitarras, violas, pandeiros, nem outro nehum instrumento, nem façam outras desonestidades pelas quaes muitas vezes provocam e fazem vir a ira de deos sobre a terrae”⁵⁶.

A devoção à liturgia abria exceções a esta proibição e durante esse período foram realizadas representações, de carácter católico, tais como o Nascimento de Cristo, no mosteiro de St^a Cruz em Coimbra ou as Festas da

Epifania em Viseu, concedendo-se ainda autorização para que na “festa e noite de Natal se fizesse com toda a honestidade e devoção e sem riso nem outra turvação, alguma boa e devota representação como é a do Presépio ou dos Reis Magos, ou outras semelhantes a elas”⁵⁷.

A transmissão de narrativas cristãs, por parte da Igreja, objetivava a educação do povo no sentido da construção de uma consciência nacional baseada na devoção, através dos textos bíblicos⁵⁸.

A influência das encenações adaptadas das histórias bíblicas, sobre o público, através do texto e do cenário que as compõe⁵⁹, é motivadora da transformação e adaptação do ato teatral em peças educativas⁶⁰, numa perspectiva de enaltecer a Igreja e a Monarquia⁶¹.

O teatro nacional ganha outra dimensão com Gil Vicente (1465-c.1536), que marca uma época onde se verifica o aumento da produção artística teatral, bem como da respetiva dramaturgia, produzindo em duas línguas: “la brillante producción bilingüe de Gil Vicente, capaz de eclipsar en su evolución a sus maestros castellanos”⁶². Os reinados de D. João II (1455-1595), D. Manuel I (1469-1521) e D. João III (1502-1557) contribuem para o teatro português atingir um patamar de importância crescente⁶³. D. João II apoiou a produção artística daquele que é considerado o pai do teatro nacional, que apresentou pela primeira vez, em 1502, o *Monólogo do Vaqueiro* nos aposentos de D. Maria, mulher de D. Manuel I, após o nascimento do príncipe⁶⁴. Além do palácio da Alcáçova, Gil Vicente representou as suas peças na casa senhorial dos condes de Monsanto, sugerindo-se até que o tenha feito também no Poço do Borratém⁶⁵, considerado o primeiro pátio de comédias em Lisboa.

A época teatral quinhentista também ficou marcada pela publicação da dramaturgia nacional. Em 1516, Garcia de Resende (1470-1536) reuniu os textos tradicionais no *Cancioneiro Geral*, onde enaltecia a “arte de trovar (...) nas cortes dos grandes príncipes mui necessária na gentileza, amores, justas

57 Rebello, 1972: 20.

58 Magalhães, 1967: 173; Pavis, 1999: 250.

59 Moussinac, 1957: 108; Picchio, 1961, 161; Rebello, 1989, 37; Câmara, 1996: 13; Araújo, 1990: 30-31.

60 Picchio, 1961: 160; Câmara, 1996: 17 e 22; Araújo, 1990: 42.

61 Câmara, 1991: 39; Patetta, 2003: 389; Pavis, 1999: 250.

62 Álvarez Sellers, 1998: 533.

63 Salgado, 1885: 3-4; Rebello, 1972: 27; Vieira, 1947: X; Braga, 1947: 58.

64 Tavares, 1920: 12; Salgado, 1885: 6; Rebello, 1972: 15; Cruz, 2001: 34; Bernardes, 2018: 200.

65 Costa, 1951: 12; Sequeira, 1933: 82; Freire, 1931: 59-60; Castilho, 1936: 60; Câmara, 1996: 32.

53 Castilho, 1936: 137-138.

54 Rebello, 1972: 20.

55 Câmara, 1996: 11; Rebello, 1972: 18; Moussinac, 1957: 108; Buescu, 1971: 6.

56 Rebello, 1972: 20.

e momos”⁶⁶ e em 1562, os filhos de Gil Vicente publicaram uma compilação da sua obra que, mais tarde, em 1586, foi censurada pela Inquisição, numa manifestação consonante com as indicações do Concílio de Trento, (1545-1563), profundamente limitador de atitudes profanas, abrindo espaço apenas para a festividade do Corpo de Cristo⁶⁷: “Que na procissão do dia de Corpus Christi se não façam, nem digam, nem representem coisas deshonestas, ou que provoquem riso”, como estipulado em 1558 na Constituição do Arcebispado de Lisboa⁶⁸.

Esta observação remete-nos para a questão da censura - Teófilo Braga afirma que “a comédia vulgar descera a uma grande desenvoltura desde que se desprendera das funções litúrgicas”⁶⁹ – executada mediante leitura prévia das peças, por parte dos Desembargadores do Paço. Neste âmbito, sublinhamos ainda a iniciativa do padre Inácio Martins que moveu acérrima actividade contra as comédias que se faziam em “hum beco junto da rua das Arcas”⁷⁰, tendo chegado a propor ao hospital de Todos os Santos dar-lhe o valor das receitas, de modo que não dependesse das provenientes das comédias, ficando desta maneira os “pobres providos & os comediantes escusados”⁷¹. adre Inácio foi, pois, “gram perseguidor, por causa das liberdades, co que naquelles tempos se faziam estas tam ociosas representações”⁷². A crítica exacerbada levou o padre e os seus apoiantes ao Pátio das Arcas no qual criaram grande tumulto no próprio palco⁷³. A aversão à prática teatral era tanta que, estando o padre para morrer “lhe disseram em como avia ordem pera que todos os comediantes fossem lançados fora do Reyno, levãtou as maons, deu a Deus graças por ver antes de sua morte cousa que tão lhe pedira em vida”⁷⁴. No programa da Contra-Reforma, com o protagonismo da Companhia de Jesus, as representações nos “pátios escolares” dos colégios e das universidades de Évora, Coimbra e Lisboa, trazem um carácter educativo⁷⁵.

Os colégios da Companhia de Jesus também tiveram relevo na manutenção do teatro de moldes eruditos e na construção de engenhos cénicos, com a

transformação e adaptação dos pátios dos seus edifícios para a realização de peças⁷⁶. Tinham como género principal a tragicomédia baseada em episódios bíblicos ou hagiográficos e a história da pátria, cujos motes se tornaram predominantes a partir de 1619⁷⁷. Neste período a ideia de “espetacularidade” torna-se mais significativa que o conteúdo textual, transformando as representações em espetáculos visuais, tornando o ensinamento através do guião menos significativo⁷⁸, com encenações visuais, trajes, danças e cenários mais trabalhados⁷⁹. O cortejo de Filipe II (1578-1621) é um exemplo dessa inovação de espetacularidade teatral, descrita por João Baptista Lavanha e gravada por Juan Schorquens⁸⁰. Na ocasião foi apresentada uma peça no colégio de Santo Antão, organizada pelos Padres Jesuítas, que levou António José Saraiva e Óscar Lopes a afirmarem que no “tempo de D. João V, a coreografia e a cenografia jesuíta atingirão o apogeu, com profusão de bastidores movidos à máquina, dispostos em profundidade, coros à vista ou ocultos e complicados conjuntos de ballet. Mas nunca se igualou a magnificência da tragicomédia A Conquista do Oriente, representada no Colégio de Santo Antão por ensejo da visita de Filipe II (de Portugal) em 1619”⁸¹, que juntou “nada menos que 350 personagens, ao meio de coros, máquinas, tramóias e as mais custosas decorações”⁸².

Entre os séculos XV e XVI os atores tinham de adaptar a sua representação ao local disponível para a peça, ficando dependentes da possibilidade em gerar espaços provisórios, de carácter momentâneo, construídos com recurso a elementos efémeros, para se adaptarem à tipologia do recinto possível⁸³.

Com as festividades e celebrações laicas públicas a cidade vai proporcionar diferentes locais de atuação, com as manifestações culturais urbanas a ser marcadas pela combinação de música e mímica, também exibidas em festas da Corte, nos espaços palacianos, encenadas e interpretadas por momos mascarados, com representação de entremezes⁸⁴ onde, ocasionalmente, os fidalgos, jograis e pajens também participavam⁸⁵.

66 Rebello, 1972: 25.

67 Câmara, 1991: 66; Câmara, 1996: 16; Patetta, 2003: 389.

68 Guimarães, 1875: n.º6543.

69 Braga, 1870: 317.

70 Franco, 1719: 409.

71 Telles, 1645: 221.

72 *Idem*, 220.

73 Peña & Bolaños, 1991: 272-273.

74 Franco, 1719: 409.

75 Sequeira, 1930: 206.

76 Câmara, 1996: 16; Carneiro 2002: 31.

77 Dias, 1947: 29.

78 Câmara, 1991: 35-36; Câmara, 1996: 22-23.

79 González Montañes, 2007: 2.

80 Lavanha & Schorquens, 1621.

81 Saraiva & Lopes, 1965: 206.

82 Remédios, 1921: 350.

83 Câmara, 1996: 13.

84 Salgado, 1885: 3; Rebello, 1972: 18; Câmara, 1996: 11.

85 Rebello, 1972: 23; Câmara, 1992: 26; 1996: 11.

Além das festas de Corte, os artistas continuavam a representar pela cidade e “a praça, as ruas apresentavam-se como espaços teatralizados; espaços privilegiados do espectáculo urbano”⁸⁶ transformando momentaneamente a cidade num palco, com o Paço da Ribeira e o Rossio a desempenhar o papel dos grandes palcos da vivência urbana da Lisboa de Quinhentos e Seiscentos. Estes espaços acolheram várias manifestações de espetacularidade, em formas diversas, fossem cerimónias régias, procissões, peças teatrais, touradas ou feiras⁸⁷. As ruas e os largos eram igualmente adaptados e transformados, com as fachadas ornamentadas com ricas tapeçarias em portas e janelas, consubstanciando uma apropriação do espaço urbano, que se manteve ativa até ao final do século XVII.

O período seiscentista é rico em possibilidades e perspetivas distintas: por ele perpassam parte dos “sessenta anos de osmose ideológica, de bilinguismo e de mortificação nacional, mas também de amadurecimento moral e estético”⁸⁸, é o período de “decadência da nossa liberdade”⁸⁹, que sofre uma fase repressiva com o Santo Ofício, mas corresponde também a parte do Século de Ouro espanhol que, com a união da península debaixo da mesma coroa, vem trazer a influência do incontornável Lope de Vega (1562-1635) e das práticas castelhanas, cujas companhias e artistas vinham representar à capital portuguesa⁹⁰.

Assim, não é por acaso que o período filipino será marcante na construção de espaços permanentes para a realização de peças teatrais na cidade de Lisboa. Assinam-se escrituras para as novas construções - pátios das comédias -, comparáveis com os *corrales* castelhanos, construídos a partir do final do século XVI em várias cidades de Espanha. Semelhantes em termos arquitetónicos e espaciais, o primeiro espaço de carácter público em Lisboa o Pátio das Arcas, surge em 1593.

As esferas sociais e os espaços de sociabilidade

As dinâmicas das esferas pública e privada têm origem na Grécia Antiga, com a esfera pública a assumir um importante papel associado à política

e à retórica, com impacto na comunidade. Nesta reflexão sublinham-se os nomes de Junger Habermas⁹¹, cujos trabalhos realçam a obrigatoriedade de abordagens multidisciplinares da matéria, e Hannah Arendt⁹² que evidencia uma transformação do público e do privado com a inclusão do conceito de esfera social, cujos comportamentos padronizados tendem a incorporar as esferas pública e privada, levando-as a atenuarem as diferenças.

Vale a pena recorrermos a Raphael Bluteau⁹³ e António de Moraes Silva⁹⁴ para especificarmos o que se entendia coevamente por público e privado. Na entrada *público* Bluteau indica “Os Cidadãos, a gente de qualquer lugar. O comum dos homens. O bem público, o bem do público”⁹⁵ e *privado* é sinónimo de “particular (...) oposto a público (...) feyto em presença de pouca gente”⁹⁶. Moraes Silva identifica *público* como “Do comum, do uso de todos”, especificando que em *público* é “perante muita gente; nas ruas; nos teatros, e lugares de concurso”⁹⁷ e *privado* é “não publico”⁹⁸.

Em *A História da vida privada: do Renascimento ao Século das Luzes* Philippe Ariès e Georges Duby (1991) evidenciam uma sociedade seiscentista com coexistência de diferentes níveis, uma sociedade de Corte, o verdadeiro fórum de festividade, de serviço e de hierarquia, uma sociedade de classes populares, com uma mistura tradicional do trabalho e da festa, caracterizada por uma sociabilidade variável, o mundo da rua, do passeio público ou da grande praça, e uma burguesia crescente que irá permanecer entre o espaço privado e o público.

Enquanto públicos teatrais, a Corte e a nobreza assistiam a espetáculos em casas particulares, no paço e nas universidades⁹⁹, no domínio privado, e o povo transformava ruas, praças e pátios em espaços teatrais¹⁰⁰, numa manifestação pública. As representações em igrejas constituíam momentos de junção dos dois distintos universos, aliando momentaneamente os domínios público e privado, o mesmo acontecendo nos pátios das comédias, embora os espetadores não se misturassem na assistência¹⁰¹, e se agrupassem

91 Habermas, 2012.

92 Arendt, 2001.

93 Bluteau, 1728.

94 Silva, 1789.

95 Bluteau, 1728, v. 6: 818.

96 *Idem*, 750.

97 Silva, 1798, v. 2: 524.

98 *Idem*, 505.

99 Câmara, 1996: 15.

100 Duvignaud, 1965: 130; Câmara, 1991: 25; Câmara, 1996: 19.

101 Câmara, 1996: 19.

86 Câmara, 1996: 12.

87 Castilho, 1968: 108; Câmara, 1996: 17.

88 Picchio, 1961: 158.

89 Salgado, 1885: 4.

90 Rebello, 1972: 51; Castelo-Branco 1990: 199 e 204; Picchio, 1961: 158; Rebello, 1972: 55.

de acordo com as diferentes esferas sociais, não obstante Gago da Câmara referir que a diversidade da estrutura social que frequentava os pátios dificulta o estabelecimento de um perfil sociocultural do público, tema que abordaremos adiante.

No final do século XVI e durante o século XVII, diluem-se as fronteiras entre espaços estritamente públicos ou privados, com o carácter predominantemente público a alargar-se, e referindo-se a um espaço comum onde ambas as esferas coabitam¹⁰² (Diagrama 1).

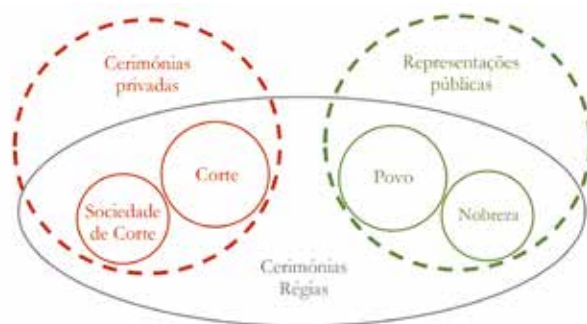


Diagrama 1 – Representação da ocupação social do espaço

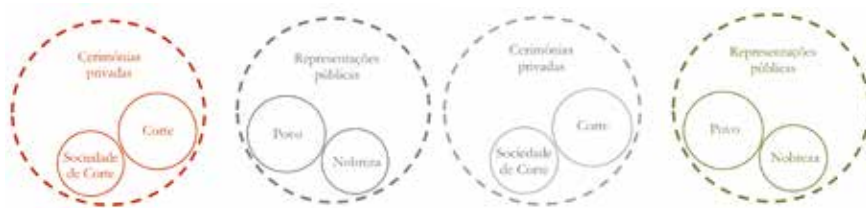


Diagrama 2 – Esfera social privada

Diagrama 3 – Esfera social pública

Estes locais de sociabilidade¹⁰³ vão acolher as diferentes esferas sociais, com a popular e a cortesã a assumirem dois mundos distintos, que coexistem nos mesmos locais¹⁰⁴. Porém, apesar das classes altas poderem transitar entres os contextos públicos e privados, a camada popular continuava confinada

à esfera pública, tornando-se num estudo de caso relevante na história da vivência teatral do século XVII (Diagramas 2 e 3).

Os programas das cerimónias régias, desde as entradas, casamentos, cortejos fúnebres, entre outros, para além de uma dimensão pública têm sempre circunstâncias privadas, nas quais estão presentes apenas as classes sociais mais elevadas.

Os modelos de sociabilidade, ao separarem as culturas popular e de elite, numa divisão comum na sociedade europeia dos séculos XVI e XVII, acabam por afirmar a criação de novos espaços teatrais populares, concorrentes aos da Corte. Esta vivência, idêntica nos restantes países europeus, faz do teatro um dos únicos lugares em que a nobreza coabitava com a restante sociedade¹⁰⁵, apesar de as pessoas que gravitavam em torno do rei terem de cumprir uma etiqueta minuciosa de acordo com uma hierarquia rígida pré-estabelecida¹⁰⁶.

A Corte era o local de reunião do núcleo social definido pelo rei, onde a implementação de regras era devidamente controlada¹⁰⁷. A função social dos espetáculos palacianos baseava-se num mecanismo de representação simbólica ou figurativa da situação política e de construção da vida privada¹⁰⁸. Nesta esfera, o rei expõe-se perante a sociedade como o ser superior, controlador das presenças e comportamentos nessas festividades¹⁰⁹, que podiam ser procissões, idas à capela ou outras cerimónias. A particularidade do protocolo aplicado ao conjunto destes eventos justifica-se pelo facto de o rei ou de algum membro da família real ter de coabitar no mesmo espaço com diferentes grupos sociais¹¹⁰.

Muitas dessas cerimónias decorriam sobre um palanque especialmente montado para a ocasião. Esse estrado permitia uma melhor visibilidade e delimitava o espaço físico entre os participantes que desempenhavam os seus papéis e os espetadores. Para o rei e a família real era construída uma tribuna de madeira que os elevava perante o restante público, numa demonstração de ostentação e poder¹¹¹, de marcação de diferença social, e que constituiu um exemplo da adaptação espacial como diferenciadora da sociedade de Corte e da esfera popular.

102 Câmara, 1996: 19; Lousada, 1999: 133-134.

106 Elias, 1969: 60-61; Guimarães, 1998: 67.

107 Cardim, 1993: 116.

108 Guimarães, 1998: 65-66.

109 Cardim, 1993: 118.

110 *Idem*, 115.

111 Cardim, 1993: 117; Araújo, 1990: 23; Senos, 2003: 116.

102 Ariès & Duby, 1990: 16.

103 Lousada, 1999: 358.

104 Cardim, 1993: 51; Lousada, 1999: 129.

Nestas festividades “El hombre transforma el entorno y lo dota de significado. Crea una colección de signos y con sus semejantes, en comunidad, la consensua. Expresa, a través del espacio transformado, lo inefable, la espiritualidad del momento, su forma de ver u entender el mundo. El espacio, una vez convertido, se vincula a la actividad ya a su desarrollo, al rito sagrado o profano cumpliendo una finalidad socializadora”¹¹², com as representações a induzirem uma visibilidade da monarquia que se quer reforçada.

Os atores interpretavam temas do seu quotidiano e dos costumes¹¹³, criando uma consciência de comportamentos a pôr em prática na comunidade¹¹⁴. O espaço teatral era onde se desenrolavam as representações, onde os artistas contracenavam e reinventavam o homem, fazendo da sua existência uma contínua adaptação para o palco¹¹⁵.

Os espaços que tiveram maior importância na criação de uma estrutura física, no domínio da esfera pública, foram os Pátios das Comédias, local de representação onde o “lúdico conquista a cidade; o beco, o pátio, a rua, a praça”¹¹⁶. A cidade abriu-se à cultura urbana e à noção de civismo, pois o espaço urbano foi terreno de expressão de manifestações em que a cultura popular se associou à cortesã, como são exemplo as cerimónias régias que têm como palco principal a cidade. Contudo, através da construção de elementos de arquitetura efémera, a divisão física entre as esferas mantém-se evidente. O espaço cénico e a concepção teatral transformam-se num relacionamento com a sociedade, que os vive e adapta.

A cidade de Lisboa como *palco*

A passagem do palácio da Alcáçova para a Ribeira do Tejo, conjugado com o movimento económico das trocas marítimas, são fenómenos que transformaram a cidade, com a ajuda do aumento da construção extramuros e o florescimento do comércio nas ruas, gerando um novo centro urbano no reinado de D. Manuel I¹¹⁷.

112 Blas Gómez, 2009: 28-29.

113 Cardim, 1993: 45.

114 Araújo, 1990: 8-10.

115 Duvignaug, 1980: 13.

116 Câmara, 1991: 70; 1996: 21.

117 Costa, 1951: 12; Araújo, 1990: 22; Senos, 2003: 107; Moita, 1983: 9-10; Faria, 1997: 57.

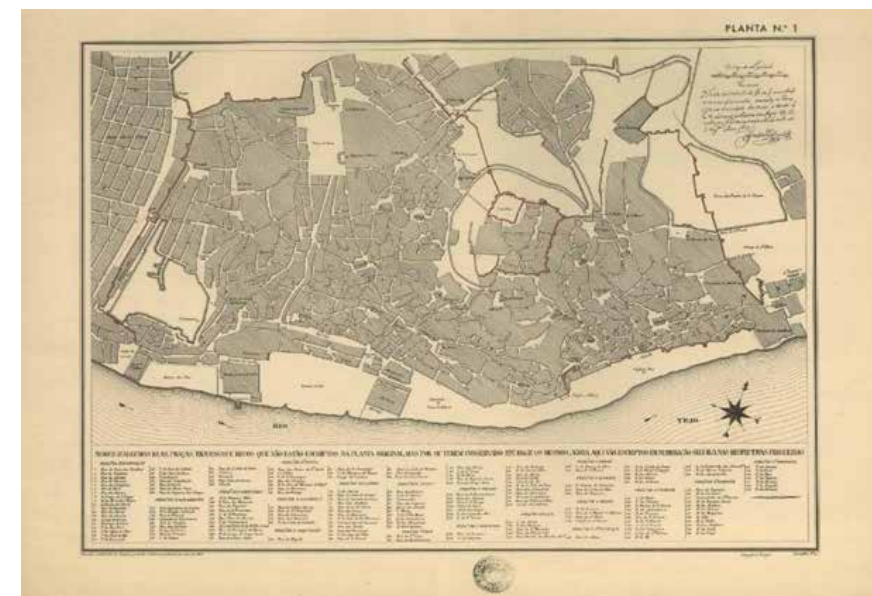


Figura 1 – Planta da cidade de L[isbo]a em q se mostram os muros de vermelho com todas as ruas e praças da cidade dos muros a dentro co as declarações postas em seu lugar, João Nunes Tinoco, Architecto de S. M[a] g[esta] de anno 1650. (Vieira, 1950: 63).

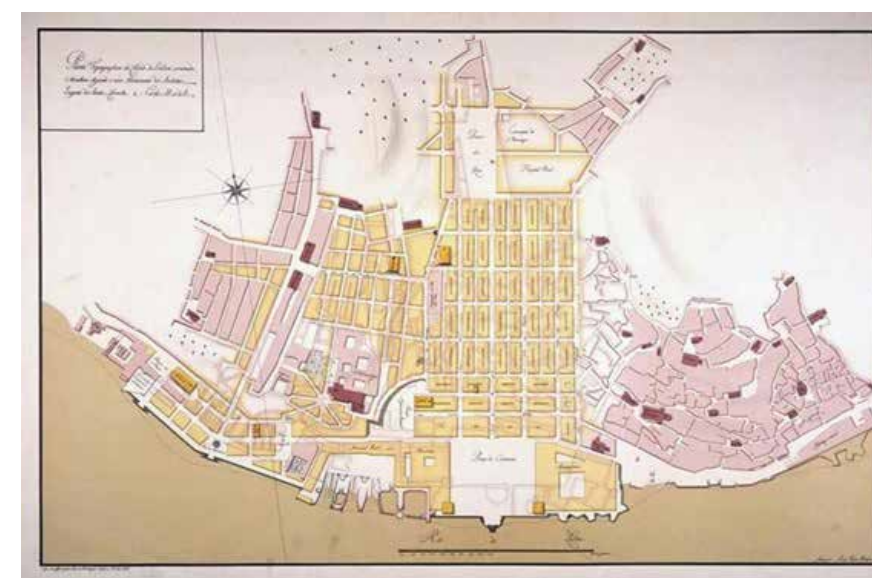


Figura 2 – Planta topográfica da cidade de Lisboa arruinada também segundo o novo alinhamento dos architectos Eugénio dos Santos Carvalho e Carlos Mardel, 1947, litografia colorida por João Pedro Ribeiro, Museu da Cidade de Lisboa, MC.GRA.35, Palácio Pimenta.

Mantidos os receios da invasão de Castela, em 1650 foi realizado um estudo para se reabilitarem as muralhas e respetivas portas, sendo nomeado Matheus Couto para realizar a vistoria do processo e, posteriormente, o arquiteto João Nunes Tinoco (1610-1689) desenha a planta da cidade¹¹⁸. Desde então, Lisboa sofreu importantes transformações na definição do desenho urbano e da ocupação do território. Para detalhar como era a capital no século XVII, período de análise dos teatros públicos em Lisboa, socorremo-nos das plantas topográficas de João Nunes Tinoco (Fig. 1) e de José Valentim Freitas (1791-1870)¹¹⁹ complementadas por elementos iconográficos da época. Para colmatar alguma dúvida na sua conceção, também utilizámos a planta de Eugénio dos Santos e Carvalho (1711-1760) que, apesar de representar o desenho da futura Baixa Pombalina, tendo sido desenhada fora da cronologia estabelecida para este trabalho, apresenta o desenho da cidade de Lisboa pré-terramoto (Fig. 2).

O objetivo desta análise é interpretar o desenho da malha urbana, percebendo qual a sua influência na vivência da cidade, numa época em que as festividades e as construções que lhes estão associadas transformavam momentaneamente as praças - como serão os casos do Terreiro do Paço e do Rossio - e as ruas (espaço urbano); os palácios e os colégios (espaço privado) e os quintais que ficavam contíguos ao edificado urbano (transição entre o espaço edificado privado para público, com a construção do Pátio das Arcas), que será o caso do primeiro teatro público construído na cidade de Lisboa.

Num primeiro olhar sobre as plantas detemo-nos em dois vazios no meio de uma malha urbana irregular¹²⁰ definida por ruas, por vezes calçadas de tijolo¹²¹, pouco largas e sinuosas: o Terreiro do Paço e o Rossio. A sua organização não era planeada, adaptando-se ao aglomerado habitacional e à sua estrutura de implantação, criando uma teia de diferentes ruas que se cruzam¹²².

O século XVI será um período de reformulação e definição de uma nova cidade a nível urbanístico, com obras, sob a alçada da Câmara e do

Senado, que marcam novas definições de programas de reordenamento, contemplando a construção de arruamentos, cais e portas da cidade¹²³.

É já clara a ideia de criar um centro urbano com todos os edifícios estruturantes da cidade, tendo como ponto de partida a construção do palácio da Ribeira, que “manifesta (...) uma nova capacidade de exercer uma estratégia de intervenção no espaço público”¹²⁴.

Nos séculos XVI e XVII o Terreiro do Paço foi palco de muitos acontecimentos históricos e cerimoniais, dando continuidade a espetáculos, como touradas e torneios que se fizeram no reinado de D. Manuel I tendo, para o efeito, ali sido construídos “diversos palanques em anfiteatro, que se revestiam de veludo, de panos da índia e de tapeçarias de ouro, a prata e seda com quadros de pintura”¹²⁵. Um espaço urbano que ficou conhecido como “um dos teatros históricos mais variados de toda a península!”¹²⁶, pois nele se realizaram as festas e efemérides que o tornaram num dos “sítios mais ilustres”¹²⁷ da capital. Com o interesse demonstrado pela Corte em assistir a essas festas, D. Manuel I mandou construir uma nova ala, no lado poente do Terreiro, para que se pudessem presenciar das janelas do paço¹²⁸ cerimónias régias (casamentos, batizados, entradas régias), concertos, saraus, danças e folias, touradas e representações teatrais¹²⁹. Foi palco de várias estruturas efémeras, que o adaptavam e transformavam momentaneamente, tornando-se o principal espaço público da cidade de Lisboa de Quinhentos e Seiscentos¹³⁰.

Voltando às plantas, dirigimo-nos ao Rossio. Segundo o olissipógrafo Júlio de Castilho, “rocio” tem dois significados “de orvalho e de praça, ou logradouro público junto a povoação”¹³¹. Era um espaço igualmente importante, com características diferentes não só na sua morfologia, mas também no edificado envolvente e na funcionalidade. Era um local de intercâmbio entre o espaço citadino e o rural, cuja ascensão para espaço “urbano de primeira ordem” será atingida com a construção do hospital de

123 Carita, 2012: 17.

124 Carita, 2012: 17.

125 Ramalho, 1952: 40.

126 Castilho, 1936: 13.

127 *Idem*, 111.

128 Ramalho, 1952: 41.

129 Castilho, 1936: 108. Moita, 1983: 14; Castelo-Branco, 1969: 47; Soromenho, 2012: 69-70.

130 Freire, 1931: 97-98.

131 Castilho, 2002: 15.

118 Silva, 1950: 15.

119 BNP, D-108-R e D-109-R.

120 Stevens, 1705: 182; Castelo-Branco, 1990: 25.

121 Stevens, 1705: 181.

122 Castelo-Branco, 1990: 25; Moita, 1983: 19-20; Castelo-Branco, 1982: 375-376 e 178-179; Araújo, 1990: 26 e 60; Silva, 1900: 5.

Todos os Santos¹³². Passará a ser a segunda grande praça de Lisboa que, com o Terreiro do Paço, marca um “centro” definido no topo da cidade.

Olhando para a planta de João Nunes Tinoco visualizamos um espaço amplo, cuja forma se assemelha a um rectângulo, que acaba por ser quebrado pelo *atrium* que se gerou à frente do palácio da Inquisição e pelo estreitamento da praça. A nordeste encontrava-se o hospital de Todos os Santos, mandado construir por D. Manuel I e inaugurado por D. João III, fruto da preocupação em reunir todos os pequenos hospitais e hospícios que estavam espalhados pela cidade¹³³. O edifício do hospital acabou por definir o Rossio, em todo o lado nascente, com a sua fachada de grandes dimensões, com arcos de uma ponta à outra, cujo portal da capela se assemelhava a um “retábulo ao ar livre, como se pode verificar na iconografia da época”¹³⁴ e que Damião de Góis compara àquele que considera ser o elemento mais expressivo da cidade - a igreja da Misericórdia -, que mantém alguma linguagem semelhante à do hospital e ao palácio da Ribeira¹³⁵.

Como referiu Ribeiro Guimarães o “Rocio foi sempre ponto de reunião para o povo de Lisboa”¹³⁶. Designa-a “praça teatro” e utiliza o termo ‘tablado’ associado a procissões e autos de fé que ali se realizavam. Nesta praça, considerada o segundo principal espaço público da cidade, construíam-se tendas para a realização da “Feira das Martens”¹³⁷, (segundo o autor, a denominação anterior da Feira da Ladra), que se encontrava em atividade quase todo o ano desde o século XV¹³⁸. Além da feira, também era palco de alguns divertimentos populares, como por exemplo jogos, touradas, e ainda autos de fé¹³⁹. O próprio hospital será palco de algumas celebrações, tendo sido o local eleito para o batizado do filho de D. João III¹⁴⁰.

No Rossio, para além do hospital de Todos os Santos, encontrava-se o convento de São Domingos e o palácio dos condes de Monsanto, e deste centro urbano partia uma das artérias mais importantes naquela época, que o ligava ao Terreiro do Paço, a rua das Arcas. Em face da importância das duas praças atrás descritas, percebe-se a localização óptima do Pátio das Arcas, a meio caminho entre as duas grandes salas ao ar livre da capital.

132 Faria, 1997: 57; Moita, 1983: 14; Araújo, 1990: 62.

133 Silva, 1927: IX; Costa, 1951: 15; Araújo, 1990: 63.

134 Araújo, 1990: 63; Guimarães, 2002: 37.

135 Rossa, 2002: 91.

136 Guimarães, 2002: 37.

137 Sequeira, 1951: 4 e 17.

138 Faria, 1997: 57; Luís, 2004: 90.

139 Sequeira, 1951: 4; Faria, 1997: 63.

140 Senos, 2003: 111.

Os espaços de representação citadinos

A entidade viva que é a cidade deixa-se adaptar pelo mundo teatral transformando os seus elementos de passagem e de vivência, praças e ruas, em palcos de representação, por ocasião de festas e cerimónias¹⁴¹, criando ambientes cénicos e teatrais que dão origem a novos espaços públicos. Neste contexto, o recurso à arquitetura efémera vai permitir a transformação momentânea de espaços coletivos, numa adaptação à malha urbana apropriando-se de locais existentes e gerando novas dinâmicas no palco cidadão.

O espetáculo teatral decorre,

“en la iglesia, en la plaza pública y en la calle; su escenario es múltiple, sobre carros os tablados desmontables realizados para cada acontecimiento. No genera un edificio específico. (...) Mascaradas, torneos, danzas, entradas, Autos Sacramentales, mistérios, moralidades y fiestas documentadas son acontecimientos en los que el espacio del teatro surge con la alteración del espacio vivido. Se eligen y se alteran los lugares e los recorridos en una variedad e complejidad de situaciones y escenas. El espacio en el momento de la dramatización se aísla de la realidad que le rodea y se separa del espacio cotidiano, se convierte en el lugar del tránsito a lo extraordinario. (...) Los diferentes espectáculos no configuran un espacio del teatro y la escena, no se trata de teatros (en el sentido de la arquitectura) sino de representaciones actuadas en espacios que por la representación misma son o contruídos o unitariamente calificados. En muchos casos es solamente la acción del ator la que tiene que crear el espacio «separado»”¹⁴².

As primeiras construções efémeras foram palanques de madeira montados em salas ou pátios dos palácios, nos terreiros e adros dos equipamentos da cidade para as representações destinadas a uma hierarquia social mais alta¹⁴³, cujo estabelecimento não provocou modificações de monta. Contudo, a evolução dos géneros teatrais, da cenografia, das danças e das touradas, exibiu um aprimorar das estruturas efémeras que, devagar, transformaram a cidade.

Os quintais e pátios contíguos às habitações constituíram outros espaços urbanos adaptados para representações teatrais; falamos de localizações alheias a palácios e colégios, que foram palco de edificações também com

141 Degani, 1957: 9; Câmara, 1996: 13; Megiani, 2004: 83.

142 Blas Gómez, 2009: 47.

143 Câmara, 1992: 70; Castilho, 1936: 137-138.

recurso a construção efémera; são estes quintais e pátios, abertos a várias audiências, que vão protagonizar a evolução de um modelo arquitetónico que permitirá a representação teatral num espaço privado que passa a público, provocando mudanças nas práticas de sociabilidade e convívio. Falamos, consequentemente, de novos públicos, diferenciados dos que frequentavam as alas palacianas ou casas nobres, mas que convivem nas novas propostas públicas, onde podemos incluir os teatros desmontáveis de Manuel Correia em 1582.

Definição dos termos urbanísticos: rua, largo/prança e pátio/corral

O ar livre da cidade é palco e espetador das diversas exibições, seja em lugares com dimensão institucional, como o Terreiro do Paço ou o Rossio, seja noutros locais, normalmente, em pátios. Parece-nos útil concetualizar alguns termos de larga utilização ao longo do trabalho, eleitos para estes fins, frequentemente vinculados a elementos de arquitetura efémera.

Rua

Maria Alexandre Lousada vê a rua como a “unidade urbana base (...) o palco onde se desenrolam todas as manifestações da vida quotidiana”¹⁴⁴, realçando a relação complexa entre a morfologia da malha urbana e as práticas de sociabilidade alteradas e vividas segundo os diferentes hábitos sociais, concluindo ainda que “a rua é o teatro da cidade, o teatro espontâneo onde se é espectáculo, espectador e ator”¹⁴⁵. Esta definição remete-nos para as vivências da sociedade seiscentista, espelhadas na representação teatral e na transformação dos espaços da cidade, que caracteriza a época.

Merlin e Choay apresentam a definição do latim *ruga* “(rue), voie bourdée de maisons ou de murailles dans une ville ou un village. Élément essentiel de toutes les cultures urbaines (...) son évolution morphologique est fonctionnelle; elle a suivi celle des sociétés et des techniques. (...) les rues médiévales sont généralement sinueuses, irrégulières”¹⁴⁶, de onde sublinhamos a evolução da funcionalidade.

Walter Rossa recorda-nos a importância da rua como elemento de ligação entre um ponto e outro da cidade, originando a construção de novos aglomerados em seu redor¹⁴⁷. O termo “rua direita” também é muitas vezes utilizado para referir as artérias principais da cidade, onde se encontravam os comerciantes e as ligações a locais centrais da mesma¹⁴⁸.

Olhando para a planta de João Nunes Tinoco, de 1650 (Fig. 1), apercebemo-nos que em Lisboa, apesar do emaranhado de ruelas sem organização aparente, encontram-se duas artérias principais: a rua Nova, como via paralela ao Terreiro do Paço e principal rua de comércio, e a rua das Arcas, que faz a ligação entre as duas salas ao ar livre da cidade - o Paço e o Rossio.

Largo/Praça

Em consequência do alargamento irregular e não planeado das ruas, nascem espaços mais amplos, definidos pelo edificado que o rodeia, e não apenas o ladeia, sem características específicas de organização espacial, os Largos¹⁴⁹. José Tudela define-os como um local de desfogo onde a cidade cria espaços para “respirar” no meio do emaranhado de arruamentos, que apresentam “sempre formas irregulares e os mais diferentes tamanhos”¹⁵⁰. Concordamos com Miguel Figueira de Faria que o largo é uma “progressão hierarquizante”¹⁵¹ para a praça, faltando-lhe algumas características urbanísticas desta, desde logo a intencionalidade da criação. A praça apresenta elementos urbanos de amplitude no meio das ruas, e nasce com a finalidade de se criar um espaço urbano próprio, logo, “a ideia de praça permanece mais associada à ideia de espaço programado, em oposição à vertente essencialmente orgânica a que se ligam os outros topónimos, de largo a terreiro, etc.”¹⁵².

No dicionário de Bluteau, que não contempla a perspectiva urbanística de largo¹⁵³, que também não surge no de Merlin e Choay, a praça é um “local espaçoso, nas Cidades, Villas, &c. Para feyras, & jogos públicos, em que se corre a argolinha, se joga as contoadas, se tourea, &c. (...) onde se compra e vende”¹⁵⁴. O termo, mais que urbanístico, é funcional, nomeando atividades

147 Rossa, 2002: 222.

148 *Idem*, 223.

149 Faria, 1997: 53; Santos, 2008: 18; Neves, 2012: 23.

150 Tudela, 1977 *apud* Faria, 1997:53.

151 Faria: 1997: 54.

152 *Idem*, 56.

153 Bluteau: 1728: 44.

154 *Idem*, 226-227.

144 Lousada, 1996: 119-120.

145 *Idem*, 543 e 544.

146 Merlin, & Choay, 1988: 593-594.

tradicionais e previstas que nas praças se sucediam, já desde a época medieval, quando o largo era onde se realizavam as festas, as touradas e as festividades municipais, e a praça era o local do mercado e de comércio. O Terreiro do Paço e o Rossio acabavam por ter uma dupla vertente, em que a hierarquização entre largo/prança, nestes casos em específico, se prende pelo seu plano urbanístico e não pelos seus usos¹⁵⁵.

Pátio

Bluteau define “a parte da casa, que na entrada della fica descuberta mas murada” como Pátio ou Patio¹⁵⁶, acrescentando que *pateo da Comedia* “queria dizer o lugar onde se assentava o povo para ver Comedias, & outros espectáculos, representados no Theatro”¹⁵⁷. Ana Cristina Leite e João Vilhena definem-nos como locais intimistas, cujas fachadas principais dos edifícios se viram para dentro e não para a rua¹⁵⁸. Estes pátios, em alguns casos, eram originalmente quintais e hortas transformados e adaptados em espaços teatrais, como será o caso do *quintall* comprado por Fernão Dias de La Torre para a construção do Pátio das Arcas¹⁵⁹.

Assim, há uma certa *bomonimicidade* na palavra pátio, no domínio privado enquanto parte da casa, e no domínio público enquanto elemento urbanístico, e enquanto local (para além da sua configuração) especialmente concebido para a representação teatral, protagonizando “os primeiros theatros públicos que existiram em Lisboa. Eram toscos, primeiramente ao ar livre para representações de dia e depois cobertos e com paredes de alvenaria, podendo já neles se representar de noite. N’alguns os predios contiguos tinham janelas para dentro do pateo”¹⁶⁰, de que é exemplo o Pátio das Arcas.

O pátio/corral

Sabendo que os pátios das comédias têm uma origem direta nos *corrales* castelhanos, suscitou-nos interesse saber o significado de ambas as palavras nas duas línguas. Consultámos o *Diccionario Akal del Teatro* na entrada *pátio*, que afirma: “Antiguamente, el pátio era el de los *corrales* de comedias (...) *El*

curral o pátio se utilizaba para representar comedias”, ou seja, e o sublinhado a itálico é nosso, apresenta-os como sinónimos. Já a entrada *Corral*, remete para *Corral* de Comédias, identificando-o como “Espacio escénico constituído en España, Inglaterra y otros países por el *corral* de una posada, donde desde finales del siglo XVI se representaban las comedias”¹⁶¹. Em seguida aponta inúmeros exemplos de *corrales*, indexando espacialmente alguns deles a pousadas, aspeto que é comum ao Pátio das Arcas, vizinho de estalagens várias.

O *Diccionario castellano com las voces de ciencias y artes*, do padre Esteban de Terreros y Pando identifica corral como o “sitio de la casa a cielo abierto, y para muchos usos (...) Hai corral de madera, de obejas, de comedias, &c. aunque á este hoi le llaman commumente teatro (...) Llamóse corral, porque há poco mas de un siglo, que los Comediantes representaban sus comedias, y funciones en un corral, sin mas bastidores, tramoyas, bombalinas, escotillones, ni adornos, que una cortina, que dividia el vestuário del tablado”¹⁶². Sobre o termo pátio identifica-o como “pieza grande que sule haber en las casas, á cileo descubierto, para la comodidade de la vivienda, y que reciba luces”¹⁶³ e a entrada Pátio de Comédias remete para plateia.

Fomos igualmente conferir o que refere Bluteau sobre o assunto. Não encontrámos a palavra *corral*, mas a versão portuguesa curral surpreendeu-nos pois, para além da comum designação, portuguesa e castelhana, de local para abrigar gado, é indicada também como “Curral. Nas Igrejas he hum espaço rodeado de bancos, para pessoas de respeyto estarem fora do povo”¹⁶⁴ o que nos remete para o já referido agrupamento de acordo com distintas esferas sociais. O *Diccionario Houssais da Língua Portuguesa* menciona também curral como “o aprisco da igreja, o local onde se reúnem cristãos”¹⁶⁵ acrescentando “pátio onde se representavam comédias”. Na entrada *pátio* informa que é “cada um dos antigos teatros de Lisboa”¹⁶⁶.

Assim, constata-se que ambas as palavras, *corral* e pátio, são sinónimos na funcionalidade, para designar o local onde se faziam representações teatrais.

155 Rossa, 2002: 226.

156 Bluteau, 1728, v. 6: 316. Inclui as entradas, porque têm traduções diferenciadas, de pátio como uma estrutura cercada de edifícios, e pátio como um local cercado de pilares.

157 *Idem*.

158 Leite & Vilhena, 1991: 11.

159 ANTT/HSJ/Liv. 1124, f. 278v.

160 Bastos, 1908: 110.

161 Gomez Garcia, 2007: 216

162 Terreros y Pando, 1786, v. 3: 64.

163 *Idem*.

164 Bluteau, 1728, v. 2: 642.

165 2005, v. 6: 2570.

166 *Idem*, v. 14: 6149)

Teatro e construções efémeras: transformação momentânea da cidade

Aclamações reais, aberturas solenes da Corte, casamentos, baptizados, funerais, entradas régias, procissões (Corpo de Deus), são exemplos de festividades em cujos programas constavam representações teatrais, entre outras atividades como as touradas, e que eram realizadas com grande sumptuosidade¹⁶⁷, embora com individuais enquadramentos sociais.

O palácio do Paço da Ribeira, a capela do palácio¹⁶⁸, os pátios dos palácios, o Terreiro do Paço ou a praça do Rossio¹⁶⁹ eram os locais maioritariamente eleitos pela Corte para cerimónias institucionais, onde o rei participava, embora pudesse frequentar outro tipo de solenidade promovida por outrem.

Nestas festividades está intrínseca uma certa efemeridade nos aspetos visuais do que as transforma numa cerimónia¹⁷⁰, havendo quem defenda que as artes efémeras são “todas as manifestações materiais que encenam publicamente momentos notáveis da sociedade”¹⁷¹. Com uma duração definida num espaço de tempo determinado, os elementos artísticos eram montados e desmontados antes e no final de cada cerimónia. Inicialmente, a transformação em termos visuais constava de simples elementos decorativos, como flores, tapeçarias e panos que decoravam os espaços de representação e as janelas das casas, como foi o caso da entrada pública do Cardeal Alexandrino¹⁷² em que a decoração das ruas era feita pelas tapeçarias e ramagens que eram colocadas nos vãos das habitações¹⁷³, elementos estes que se foram enriquecendo ao longo do tempo¹⁷⁴.

Mais tarde, passaram a ser construídos arcos triunfais, marcos da arquitetura efémera monumental¹⁷⁵, que se inauguraram em Portugal com a entrada régia de Filipe I em 1581¹⁷⁶ e que Lavanha e Schorquens¹⁷⁷ nos permitem visualizar

com pormenor. Surgiram igualmente “As viaturas de aparato, também elas lugar de espetáculo efémero, divulgaram-se a partir do Renascimento, com clara radiação na Roma Imperial, cuja função era transmitir pela via do imaginário artístico valores catequéticos, morais e políticos”¹⁷⁸: viaturas alegóricas que no século XVII “começam a ser comuns nas festas religiosas, (...) e nas festas reais ou manifestações públicas de alegria mais populares”¹⁷⁹ e a serem utilizados fogos-de-artifício e luminárias¹⁸⁰.

Os elementos cenográficos e a teatralidade¹⁸¹ da transformação do espaço citadino marcam uma época em que as festividades são cada vez mais frequentes e transmitem uma imagem de poder através da riqueza da organização das cerimónias¹⁸². Os gastos elevados garantiam visibilidade do nível económico, com a correspondente manifestação de poder, que se sentia nas ruas, num percurso que se “engalanava y transfiguraba en ciudad ideal, en ciudad escena. (...) inclui médios espetaculares como carrozas ricamente adornadas, arcos triunfais y escenarios para la representación de cuadros, *tableaux vivants*, unidos a una procesión de viandantes lujosamente vestidos”¹⁸³.

Os efeitos de ilusão e aparato tinham como base uma “insinuação crescente dos modelos de linguagem teatral”¹⁸⁴ que poderiam representar ou codificar o que pretendiam que fosse realmente apresentado, preocupando-se sempre em “marcar a memória da população com imagens de reis vitoriosos, com plenos poderes simbolizados pelas cenas, representando figuras da mitologia, da Bíblia e da história das monarquias europeias”¹⁸⁵, mas também se mostrava a pessoa física do rei com “extrema palidez, meticulosamente teatralizada, tendo como objetivo provocar um impacto perturbador a quem o contemplasse”¹⁸⁶.

178 Dias & Pereira, 2000.

179 *Idem*.

180 Balme, 2015:7.

181 “O significado do conceito de teatralidade assenta no conjunto de três conceitos (encenação, representação, espetáculo), uma vez que para obter um efeito de teatro tem de haver uma forma específica de organizar no espaço e no tempo (encenação) a representação de alguma acção (a criação do seu símile) para ser exibida e vista por um ou mais espectadores (espetáculo), veiculando, deste modo, acções e situações humanas que podendo ou não estar sujeitas ao modo narrático e ao regime ficcional, constituem performances”, (Schiappa, 2018: 67).

182 Duvignaud, 1965: 133; Alves, 1986: 51; Dias & Pereira, 2000: 6; Soromenho, 2001: 21; Megiani, 2004: 122.

183 Blas Gómez, 2009: 58.

184 Soromenho, 2001: 21.

185 Megiani, 2004: 84.

186 Brochado, 2007: 58.

167 Montez, 1931: 31; Araújo, 1990: 44; Megiani, 2004: 83.

168 Senos, 2003: 108 e 111.

169 Cardim, 1993: 116.

170 Curto, 2011: 185; Gómez, 2009: 7.

171 Pereira & Pereira, 1989: 48.

172 O Cardeal Alexandrino entrou em Portugal por Elvas, vindo de Madrid. Antes de chegar a Lisboa a comitiva parou em Elvas, Vila Viçosa, Estremoz, Évora e Avis sempre “com cavalgadas e com banquetes e festas”, numa repetição dos festejos públicos, (Simões, 2015: 505).

173 Pereira & Pereira, 1989: 27.

174 Cardim, 1993: 117; Dias & Pereira, 2000: 9.

175 França, 1987: 28; Soromenho, 2012: 68; Dias & Pereira, 2000: 11.

176 Megiani, 2004: 83; Brochado, 2007.

177 Lavanha e Schorquens, 1621.

Uma palavra ainda para “As festas religiosas e, em particular, as beatificações e as canonizações”¹⁸⁷ que consubstanciam igualmente “manifestações públicas de grande aparato, a que concorrem armações efémeras idênticas às que se erguiam nos faustos régios”¹⁸⁸.

Nestas construções existe uma carga simbólica e uma função artística latente que, apesar de serem efémeras, expressam sempre uma mensagem na sua monumentalidade¹⁸⁹ associada à exaltação e teatralização da figura régia, muito programada, pois Lisboa passa a ser o “espaço de uma série de festas reais em que a organização dos cortejos já não é confiada somente à tradição. A cidade deixa de ser apenas vivida nos aspetos exteriores do seu quotidiano e torna-se objecto de encenação”¹⁹⁰.

Cerimónias régias

O Regimento de Entradas em Lisboa data de 1502, no reinado de D. Manuel I¹⁹¹, e registe-se a coincidência da data, com a primeira representação de Gil Vicente, em ambiente palaciano. Legisla-se a receção real, quem compõe os cortejos, o seu trajeto, locais de paragem, prevendo e organizando-se todo o tipo de atividades inerentes ao ato, um exemplo de teatralização do poder régio. Já em 1500 o monarca tinha dado instruções dispersas a ser cumpridas quando da entrada em Lisboa da rainha D. Maria, nomeadamente quem devia transportar o pálido, questões de indumentária¹⁹², e como deviam ser pagas as despesas da sua entrada¹⁹³.

Em 1521 para a entrada de D. Manuel I e Leonor de Áustria, ficou Gil Vicente encarregue dos festejos - “Encomendamos-vos que tudo o que se houver de fazer pratiqueis com êle, e por sua ordem mandeis tudo fazer”¹⁹⁴ – evidenciando a integração dos protagonistas do teatro nos programas das festas da Corte: “O palco vicentino é o próprio paço real”¹⁹⁵.

187 Roque, 2011: 5.

188 *Idem*.

189 Castelo-Branco, 2001: 6, 11.

190 Fonseca, 2005: 6.

191 Alves, 1986: 30.

192 AML-AH-CR-LF f. 21-21v, doc. 13, f. 24-24v.

193 AML-AH, CR-LF f. 41-4 v.

194 Freire, 1919: iii.

195 Mendes, 2018: 118.

Por ocasião do matrimónio de D. João Manuel, príncipe herdeiro de Portugal, com D. Joana de Áustria, foram construídas várias estruturas efémeras nas ruas de Lisboa, principalmente na rua Nova, e que Maria João Coutinho considera terem sido determinantes para o modelo de comemoração do período filipino¹⁹⁶.

Para o torneio de D. João III, em 1567, construiu-se uma estrutura efémera na praia de Xabregas, a imitar uma “praça quadrada que entrava muito pelo mar (...) a qual era liça cercada de grandes verdes de altura de cinco palmos (...) bem concertada e galante, (...) tudo de tanto artifício e lustroso aparato que se lhe faz agravo em querer louva-lo”¹⁹⁷.

Já no período de seiscentos, registe-se o festejo do Triunfo da Concórdia, em 1661, em que a procissão alegórica foi do Rossio ao Terreiro do Paço, acompanhada de dançarinos e músicos, bem como figurantes que, ordenados aos pares, iam vestidos de vários animais, uma sereia e peixes, em ambiente teatral; foi ainda construído um “palanque ou Teatro” perto da varanda de onde D. Afonso VI e D. Catarina assistiam às peças, cuja idealização se atribui a João Nunes Tinoco¹⁹⁸.

No ano seguinte embarcava D. Catarina de Bragança para Inglaterra, no dia das celebrações das festas de S. Jorge, para o qual foram construídos por conta dos “Mesteres da Cidade doze fábricas e arcos de madeira distribuídos pelas ruas, pelo meio das quais, os reis fariam o percurso desde o arco de Luís César de Meneses (...) até à Sé”, por entre ruas decoradas com “arcos ou colunas, troféus, fontes e bosques como cada hum melhor puder”¹⁹⁹.

Sofia de Neuburg, esposa de D. Pedro II, entrou em Lisboa em 1687 com uma moldura de exuberância na construção arquitetónica na qual “As corporações tinham-se esmerado na execução de majestosos arcos triunfais onde as armas de Portugal e as de Neuburg andavam a par, bem ligadas num auspicioso enlace”²⁰⁰, bem como na teatralidade da concepção da festa onde os convidados marcaram presença “indo todos com os vestidos cobertos de ouro, e prata, tão magníficos, que esgotavam o primor da arte”²⁰¹. A descrição detalhada de como as cerimónias tomaram conta das ruas, em

196 Coutinho, 2017: 22.

197 *Idem*, 24-25.

198 Flor, 2009: 58, 61.

199 *Idem*, 59.

200 Brazão, 1937: 187.

201 *Idem*, 187.



Figura 3 – *Entrada Régia de Filipe II*, por Juan Schorquens, (Lavanha & Schorquens, 1621).



Figura 4 – *Entrada de Dom Filipe II em Lisboa, em 1619*. Vista de Lisboa (Colecção do Castelo de Weinsburg). Pintura a óleo s/ tela. Fotografia de Andreas Gehlert.

extensão e em altura, mencionam 19 arcos de triunfo colocados desde o local de desembarque da rainha até ao Terreiro do Paço, onde o arco dos Alemães encerrava tão fabuloso itinerário.

O aparato efémero construído pela e na cidade de Lisboa transforma momentaneamente o espaço urbano e a sua vivência. Cada cerimónia realizava-se num período temporal que em nada se comparava ao que tinha levado a prepará-la. As mais diversas entidades públicas, as corporações profissionais, as embaixadas, os artífices, os atores, músicos e outros artistas, o povo, todos concorriam para uma solenidade onde “o espaço público da figura régia é também, o cenário do poder”²⁰².

A entrada régia de Filipe II

As entradas régias constituem o grupo de festividades “mais significativo, não só pela sua brilhante magnificência, mas também pelo seu alto valor como manifestação de afirmação política”²⁰³. Neste caso particular (1619), à imagem de anteriores eventos, definiu-se um percurso ao longo da cidade, onde foram construídos vários arcos de triunfo e outras construções de grande aparato²⁰⁴, fazendo com que Filipe II se tenha sentido em Lisboa mais rei que nunca²⁰⁵ (Figs. 3 e 4).

Para esta cerimónia foi aberto um concurso onde se estabeleceram prémios para quem desenhasse os efeitos mais deslumbrantes²⁰⁶, entregando-se a Filippo Terzi e Juan Herrera a conceção dos elementos arquitetónicos efémeros²⁰⁷. Esta celebração foi pautada por aquilo que Soromenho designa de “urbanismo efémero”²⁰⁸, ou seja, através da construção e colocação de estruturas temporárias monumentais - arcos do triunfo, esteios, balaústres e colunatas - a paisagem urbana é alterada visual e fisicamente, criando caminhos com o objetivo de delinear o percurso que o rei iria realizar, consubstanciando assim os elementos que vão promover a transformação momentânea do espaço público.

202 Brochado, 2007: 59.

203 Soromenho, 2001: 21.

204 Alves, 1989; Araújo, 1990.

205 Bouza, 2019: 16.

206 Montez, 1931: 32.

207 Coutinho, 2007: 24; Serrão, 2009: 208.

208 Soromenho, 2001: 22.

Os preparativos para receber o rei estavam a ser concebidos desde 1612; Soromenho refere a troca de correspondência entre a Corte e o vice-rei, em que se pedia a D. Pedro de Castilho (?-1615) para ter especial atenção na construção dos arcos o que leva a crer que a visita estaria para ser realizada em data anterior²⁰⁹. Devido a este possível planeamento antecedente, coloca-se a hipótese de alguns dos arcos usados em 1619 terem sido os que foram construídos em 1581²¹⁰. A mais conhecida descrição desta entrada régia é, a já mencionada, de João Baptista Lavanha, “autor da ideia”²¹¹, da qual resultou a obra *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II N.S. ao Reyno de Portvgal*.

Esta descrição relata uma grande transformação de um espaço público urbano com a colocação de elementos efêmeros, de diversas estruturas, que alteraram a imagem de um terreiro amplo e aberto sobre o mar. O pavimento do terreiro, onde o monarca recebe o cavalo que o irá transportar ao longo do percurso, estava coberto de flores que Lavanha descreve como “um deleitoso jardim, onde os artistas dançavam com arcos de flores, e fruta de cera, lavradas com tanta arte, e tocavam instrumentos festejando e mostrando contentamento”²¹².

A entrada de Filipe II em 1619 é acompanhada por representações teatrais em três locais diferentes: no edifício da Alfândega, no pátio do colégio de Santo Antão e no pátio das Fangas da Farinha, que falaremos adiante.

Um teatro na Alfândega

Lavanha refere a construção de uma estrutura, encostada à parede da Alfândega, onde, com o apoio do provedor Diogo Póvoas e seus oficiais, se representou a fábula *Guerra dos Titãs*. É a primeira construção efêmera referida para a representação performativa, num edificado que teria cerca de 17,6m por 4,4m e 2,2m de altura²¹³. Nesta construção referem-se elementos escultóricos que projetam o poder real: a figura do rei fazia-se acompanhar de uma coroa, segurando um ceptro numa mão e um raio noutra, com uma águia aos pés²¹⁴. Uma das paredes do teatro tinha uma pintura de uns

209 *Idem*, 37.

210 *Ibidem*, 23; Montez, 1931: 34; Kubler, 1959: 111..

211 Soromenho, 2001: 23.

212 Lavanha, 1621: 14.

213 1 palmo = 0,22 cm. Estando as dimensões na descrição de Lavanha em palmos, convertemo-los.

214 Lavanha, 1621: 10.

“Montes hus sobre outros que os Gigantes avião posto para à conquista que intentarão”²¹⁵ igualmente representativo da conquista sobre os Mouros e, também, do espelhar de um legado com uma mensagem que transmitia a potência desta monarquia.

O Pátio do Colégio de Santo Antão: a tragicomédia apresentada a Filipe II

A receção real previa também uma representação teatral no Colégio de Santo Antão organizada pelos padres da Companhia de Jesus. A peça eleita foi *El Rei D. Manuel, Conquistador do Oriente*²¹⁶, que Matos Sequeira refere ter sido “declamatória, fria de expressão literária (...) com pesados e frios versos latinos, raro entremeados de coros em vulgar linguagem”²¹⁷.

A peça era da autoria do mestre da reitoria do colégio, padre António de Sousa, e os atores eram lá estudantes²¹⁸ tendo sido representada em duas tardes. A descrição de Baptista Lavanha, por ser em português e acompanhada das gravuras de Juan Schorquens, foi sempre preferida, não obstante existir uma descrição muito exaustiva, publicada já em 1620, pelo padre Juan Sardina Mimoso, em castelhano, e cujas medidas dos espaços não são coincidentes. Ambos nos levam a crer que esta peça foi uma produção de grande aparato e magnificência, referindo que a tragicomédia representada era composta por:

“350 os animaes, Aves, & monstros Marinhos, mais de 40 estes com tanta propriedade representados, que puderão enganar aos que não avião visto naturaes; não menor propriedade se guardou nos trajes das figuras, cuja riqueza foi inestimavel, porque os borcados, as telas, os bordados, os Diamantes, Rubis, Esmeraldas, Zafiras, & Perolas não tiveram numero”²¹⁹.

O tributo prestado a Filipe II “excedeu em luzimento e grandeza, em aparato e luxo nunca vistos, a sua homenagem cultural e festiva foram os jesuítas de Santo Antão”²²⁰, da qual se desconhecem os valores investidos.

215 *Idem*, 1621: 11.

216 Será que a peça escolhida tinha o objetivo de enaltecer a ascendência de Filipe II para legitimar a sua chegada, por ser neto de D. Manuel I, ou foi uma crítica velada para lhe mostrar que o verdadeiro imperador ou conquistador era D. Manuel I como rei português e não Espanhol?

217 Sequeira, 1933: 146-147.

218 Lavanha, 1621: 67.

219 *Idem*, 1621: 67.

220 Sequeira, 1933: 146.

No pátio do colégio construiu-se um teatro com aproximadamente 32 metros de comprimento e 20 de largura, onde “os mais famosos artífices de tramoias da capital engendraram o teatro, e ainda as visualidades, tranformismos e máquinas com que se havia de assombrar o rei, a côrte e os grandes”²²¹. Nesta área encontrava-se a *scena*²²² que ocupava cerca de 13,20m, tripartida e com a parte central a representar uma fachada dividida em três alturas, uma com a representação da glória com nuvens de prata e elementos de ouro sobre um trono. Do lado direito da dita *scena* estava representada a casa de Eolo, do esquerdo uma boca de inferno e nos outros lados as entradas e saídas dos atores²²³.

De frente para o palco alinhava-se a plateia, existindo ainda três camarotes. Cumprindo a hierarquização do espaço e a sua definição na construção da estrutura de assentos, o camarote central foi ocupado por Sua Majestade e Altezas, onde estava um dossel com brocados de ouro; à sua direita ficaram os “Senhores Castelhanos & Portugueses, & à esquerdas as Damas”²²⁴.

É um evento privado, em espaço reservado, adaptado para o efeito ao qual acederam pessoas selecionadas. Apesar de Lavanha nos fornecer informação sobre as diferentes nacionalidades do público, não conseguimos determinar a sua hierarquização, verificando-se expressamente a separação entre homens e mulheres²²⁵.

Teatro como transformador e adaptador de espaço público

Casas particulares, ruas, praças e locais emblemáticos da cidade transformam-se e adaptam-se numa atitude de acolhimento da prática teatral, transversal ao universo da Corte e do povo. O teatro está muito presente na vida quinhentista e seiscentista de Lisboa, seja na representação de peças propriamente ditas, seja na teatralização de momentos, de comemoração ou pesar, civis, reais ou religiosos. Sendo muito difícil elencar todos os locais onde foi representado, vão surgindo novas informações, como por exemplo a notícia de outro pátio de comédias de carácter privado no palácio do Campo

221 Sequeira, 147.

222 Elemento cenográfico que permite criar ou transformar o palco, tornando-o visual e espacialmente diferente para cada acto de uma peça teatral.

223 Lavanha, 1621: 67.

224 *Idem*.

225 *Ibidem*.

do Curral que pertencia ao embaixador Charles Watteville de Joux (1605-1670). Integrava a sua comitiva Gabriel del Barco y Minusca (1648-1701?), pintor de óleo, de têmpera e de azulejos, tendo ambos chegado a Lisboa em 1668. Uma das suas funções era ocupar-se das cenografias da denominada Sala do Curral²²⁶. Até agora este é o único registo que se encontrou sobre a presença de um cenógrafo na cidade seiscentista, relacionado diretamente com um Pátio de Comédias²²⁷.

O teatro escapa-se do espaço privado para o público, requisitando um sítio próprio, um recinto que, não obstante, mantém a hierarquização do público, através de construções que preveem o distanciamento das esferas sociais. A arte efémera, transformadora da cidade, adorna ruas e praças associando-as às mais distintas cerimónias, com estruturas e novas organizações do espaço público, num “palco de encenação do poder”²²⁸, mas também no ambiente perfeito para estabelecer uma fixação de locais onde se podia assistir ao teatro.

As representações, em formas diferentes, ziguezagueavam em casas particulares, nos colégios, num pátio, num quintal, num beco ou numa praça, com montagem e desmontagem de tabladros de madeira, palanques com tribunas, onde as janelas do edificado, engalanadas durante as cerimónias como se também elas fizessem parte do cenário, serviam de camarotes, e alongam-se pelas ruas numa plateia simultaneamente espetadora e performadora, numa relação de *teatricidade*, ou seja no vínculo intenso entre um observador (espetador) e o espaço urbano como potencial local de representações²²⁹.

É natural que a espetacularidade dos eventos teatrais dos momentos cerimoniais fosse desejada continuamente, não tanto pelas temáticas encenadas, mas por melhorias espaciais, cenográficas, e conforto dos locais. Consideramos, pois, que os eventos mencionados contribuíram para uma cultura e hábito de assistir a teatro com condições diferentes, o que favoreceu a criação e manutenção dos pátios das comédias.

É neste contexto de necessidade de criação de um espaço teatral fixo, ao qual pudessem assistir pessoas diferenciadas socialmente, mantendo as regras de

226 Flor & Flor, 2016: 142; Flor & Flor, 2018: 270.

227 Flor & Flor, 2016.

228 Dias & Pereira, 2000: 9.

229 Brito, 2017.

hierarquização bem estabelecidas, com melhores condições arquitetónicas e cenográficas, que surge o primeiro teatro público lisboeta, o Pátio das Arcas (1591-1755), que configura também a passagem da construção teatral efêmera para permanente.

Em síntese as práticas teatrais contribuíram para transformar a cidade.

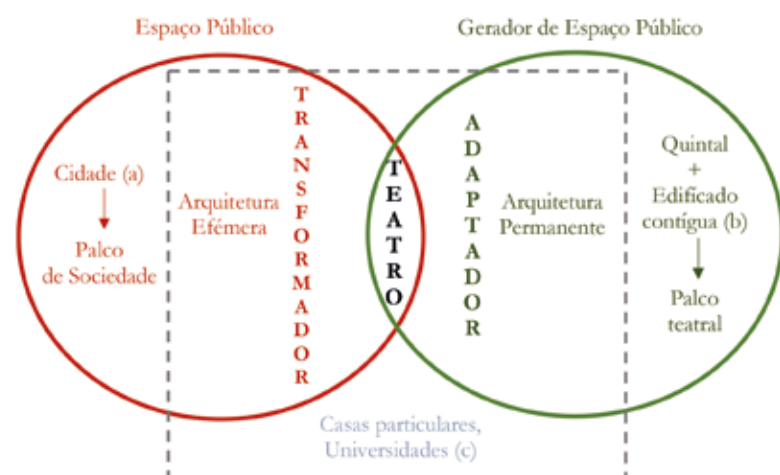
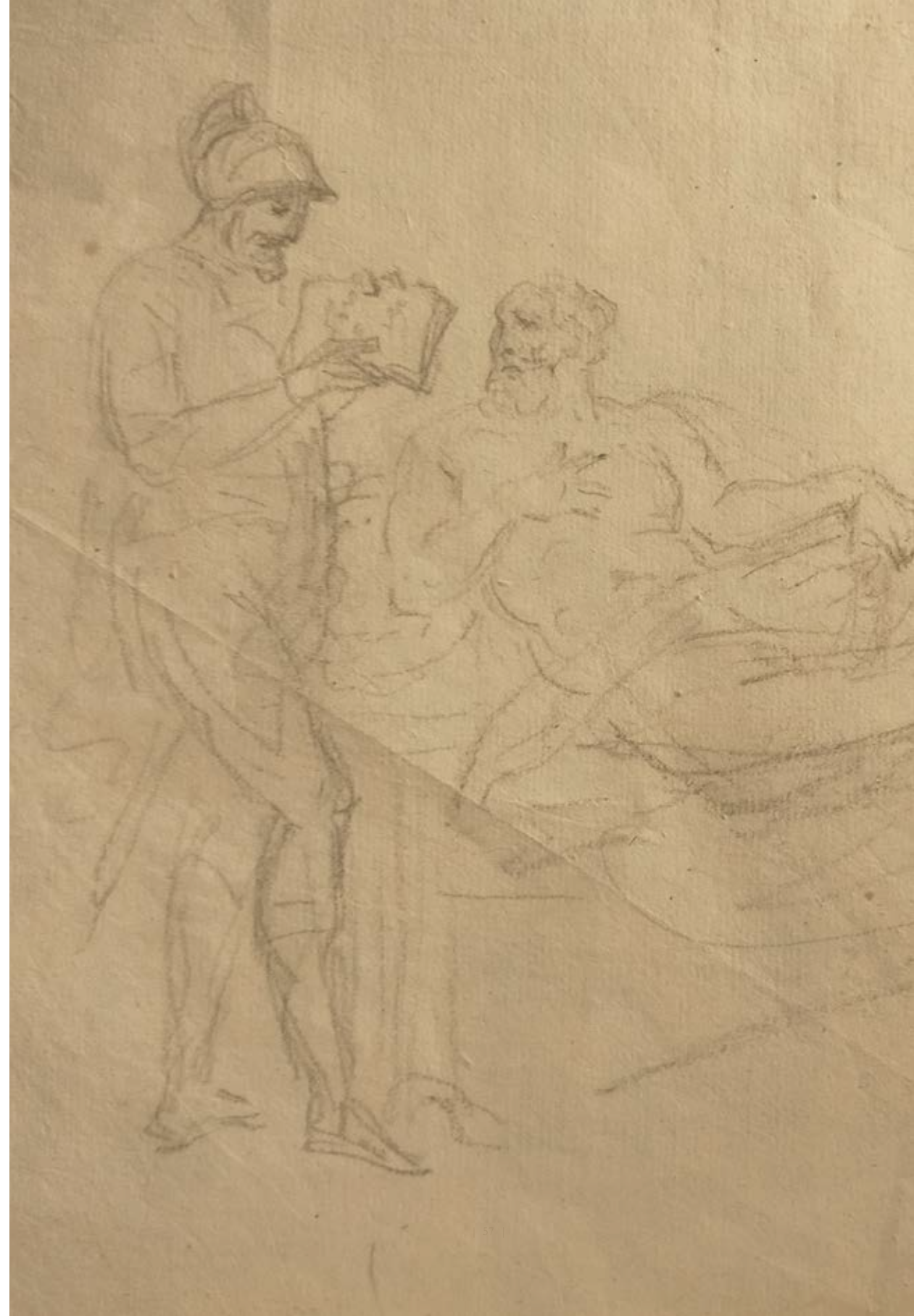


Diagrama 4 – Espaço público: transformação e adaptação. (a) Ruas, largos/prças, becos; (b) Pátio das Arcas; (c) Simbiose: pátio de edifício existente adaptado com arquitetura efêmera.



OS PÁTIOS DAS COMÉDIAS DE LISBOA:

transformação e adaptação do espaço edificado

Que Pátios de Comédias?

António Sousa Bastos no *Dicionário do Teatro Português*, informa que os *pateos*, eram toscos, inicialmente ao ar livre e mais tarde cobertos, permitindo representações noturnas. “Os *pateos* de que há conhecimento terem existido são os seguintes: *Pateo da Bitesga* ou da *Mouraria*, *Pateo dos Condes*, *Pateo das Fangas da Farinha*, *Pateo da Rua das Arcas* e *Pateo da Rua da Praça da Palha*”²³⁰.

Os paços, os palácios, mosteiros, igrejas e capelas, o próprio hospital Real de Todos os Santos, palcos dos elitistas teatros vicentinos do século XVI²³¹ coexistem já com os pátios públicos, mantendo-se na centúria seguinte: “As comédias espanholas juntamente com as representações na Corte, para um público muito selecionado, e as tragicomédias dos jesuítas, encenadas em Latim e nos seus colégios de Coimbra, Lisboa e Évora, constituíam os três géneros de teatro representado em Portugal no século XVII”²³².

Para as representações da Corte veja-se o exemplo do aviso a solicitar que seja escolhida a comédia a representar no paço, para comemorar o aniversário da princesa Maria Francisca Isabel de Sabóia, em 1668²³³ e nas representações nos colégios veja-se o já mencionado exemplo do teatro no Colégio de Santo Antão, ou seja, neste período não há substituição de espaços teatrais, mas antes uma simultaneidade de géneros e localizações, a que acrescem os pátios das comédias, locais públicos com uma assistência que pagava para ver representar.

Mas que pátios são estes? São “os velhos pátios do século XVI, como o Pátio das Arcas ou da Praça da Palha, e o Pátio da Betesga ou da Mouraria”²³⁴, mas também o do Poço do Borratém e das Fangas da Farinha. A proximidade dos locais apontados – Betesga, Arcas, Palha – contribui para a persistência

230 Bastos, 1908: 110.

231 Feio, 1834.

232 Lopes, 2010: 197-198.

233 AML-AH, CR, Liv. 1º, ff. 34 a 37v.

234 Braga, 1870: 78.

da dúvida sobre a nomenclatura e sobre a localização, e exemplos não faltam, até com autores a divergirem de si próprios, como se verá.

Embora afastada da nossa cronologia deixamos referência a uma Provisão régia de 1742 a autorizar a montagem de um teatro de títeres “no Patheo da Bitesga do qual pagará ao Almojarife do Real Hospital de Todos os Santos 2000 mil réis de contado pera no local do dito Patheo levantar hum palanque e a desmontá-lo depois findas as funções”²³⁵, de onde se conclui que não era um pátio permanente. Algum dia o foi? Cremos que sim.

“Aparece depois, segundo a cronologia dos documentos, o pátio da Rua da Praça da Palha, freguesia de Santa Justa, de que já há notícia em 1593. Segue-se o da Rua das Arcas, que por ser mui próxima aquela é duvidoso se foram estabelecimentos diversos, ou somente um, embora com aqueles nomes diferentes, como para nos temos por certo”²³⁶, acrescentando que “Um destes pátios foi construído na Rua da Betesga, e já em 11 de julho de 1594 (data da primeira receita proveniente das comédias) o hospital recebia – da caixa de Manuel Rodrigues das comédias da betesga 2\$230 réis e da caixinha das comédias parece que do mesmo local e respetivos meses de novembro e dezembro um dito ano e janeiro e fevereiro de 1595 85\$130 réis”. Sabemos já que foi antes, em 1591, que as receitas da Betesga são registadas.

Palma-Ferreira afirma que “existiram o Pátio da Betesga ou da Mouraria; o Pátio da Mouraria (ou da Betesga) chamou-se também Pátio dos Condes de Monsanto (ou Marqueses de Cascais)”²³⁷ e, curiosamente o autor acrescenta em seguida: “Por vezes, estas designações confundem-se com outras”. É o caso. Ainda Teófilo Braga diz que “Datam deste tempo [1591] os dois pátios da Betesga e das Arcas, que foram dirigidos pelo mesmo Latorre”²³⁸.

O mesmo Teófilo Braga diz ainda que o “Pátio das Fangas da Farinha de 1588 a 1633 e o Pátio da Betesga, de 1691, foram absorvidos pelo Pátio das Arcas”²³⁹. Acrescenta ainda que “Depois do Pateo das Arcas segue-se-lhe em antiguidade o Pateo da Mouraria conhecido no século XVI pelo título de Pateo da Bitesga, tendo começado a funcionar a 11 de julho de 1594 sob

235 Passos, 1999: 78.

236 Nogueira, 1866.

237 Ferreira, 1980: 191.

238 Braga, 1870: 79.

239 Braga, 1916: 581.

a direção de Manoel Rodrigues”²⁴⁰ numa clara confusão também com a pessoa que recolhia as receitas, que não era proprietário do local.

Eduardo Noronha na *Evolução do Teatro afirma* que o pátio mais antigo era o das Fangas da Farinha e “Houve depois o pateo da Bitesga, que data de 1591”²⁴¹.

Já Vasconcelos, para falar da música afirma que “Este uso [da música] continuou provavelmente depois, até se introduzir nos Pateos das Comédias e de aparecer na primeira representação a 11 de julho de 1594, no Pateo da Bitesga”²⁴².

Matos Sequeira afirma que o “Pátio da Casa dos Condes de Monsanto, ao Borratém, a que se chamou o Pátio da Mouraria. A este das Arcas também o povo chamou o Pátio da Betesga, por o recinto ficar perto deste velho arruamento, cujo nome ainda persiste”²⁴³. O mesmo Matos Sequeira, contradizendo-se, menciona ainda o memorável recinto que foi o primeiro «corro» de espetáculo que houve em Lisboa e que se chamou Pátio do Borratém, da Mouraria e ainda da Betesga, anterior ao que o castelhano Fernão Dias de La Torre veio a instalar na Rua das Arcas, abaixo da Praça da Palha, em 1596, mediante contrato com o Hospital Real, apelidado por estes dois locais e ainda da Betesga que era vizinha também. Esta denominação, menos habitual do que a de Pátio das Arcas, levou, em tempos, alguns investigadores a supor que o «corro» particular dos Condes de Monsanto e o teatro público de La Torre, fossem o mesmíssimo pátio de espetáculos”²⁴⁴.

Leite de Vasconcelos e Machado Guerreiro afirmam que estes locais “terão sido o Pátio do Borratém ou da Mouraria, e o da Betesga (depois Pátio das Arcas) e o das Fangas da Farinha”²⁴⁵.

António Pinho, em *Alguns velhos teatros desta Lisboa alfacinha*, intitula um capítulo como “Os «Pátios» da Betesga, das Fangas da Farinha e da Rua das Arcas (1591)”²⁴⁶, apontando que o da Betesga e o da Mouraria seriam o mesmo, findando os seus dias em 1600. Albino Forjaz Sampaio defende que o Pátio

240 Braga, 1898, v. 8: 464.

241 Noronha, 1909: 473.

242 Vasconcelos, 1870: 175.

243 Sequeira, 1952: 72.

244 Sequeira, 1960: 13.

245 Vasconcelos & Guerreiro, 1978: xxvii.

246 Pinho, 1981: 24.

das Arcas é o mesmo que o da Betesga, ou da Praça da Palha²⁴⁷, localização mencionada ocasionalmente em função da proximidade com o local.

Magalhães refere ainda “Pátios das Arcas ou da Comédia” acrescentando em seguida o “Pátio do Borratém, na Mouraria”²⁴⁸.

Já Sousa²⁴⁹ não menciona o Borratém ou a Mouraria, e a Betesga é referida uma única vez e em nota de rodapé, e aqui encerramos os exemplos.

A referência à Betesga é recorrente, com uma maioria de autores a colocar a possibilidade da existência de dois pátios, um na rua da Betesga e outro entre a rua das Arcas e os becos das Comédias e de Lopo Infante²⁵⁰; e há ainda quem afirme que só existia o da rua das Arcas, que foi erradamente nomeado *da Betesga*²⁵¹.

Muito naturalmente os pátios foram nomeados pelos locais de implantação, associando o nome aos das ruas ou local onde existiram que, pela sua proximidade tornam confusa a distinção, ainda mais quando a documentação coeva é escassa. Não temos apoio documental para esclarecer os equívocos historiográficos, mas considerámos útil chamar a atenção para esta dispersão ambígua que pode transportar incertezas.

Ainda assim, arriscamos uma hipótese. Tendo em conta que a escritura foi assinada a 9 de maio de 1591 e menos de dois meses depois (6 de julho) já se registavam receitas²⁵², Fernão Dias de La Torre, morador no Beco dos Frades a Valverde, proprietário de umas casas na rua da Betesga, pode tê-las utilizado para dar resposta imediata ao contrato que acabava de fazer: “que se/ obriga a fazer, e outro sy eexapecial du-/ as moradas de cazas, que elle tem, e pes-/ suem que estan neste cidade na Rua/ da Bitesga”²⁵³. A ter sido assim, podemos tirar uma tripla conclusão: La Torre cumpriu de imediato o contrato com o Hospital, existiu efectivamente um Pátio da Betesga e assim se explica a profusão de menções e a sua ligação a ambos os pátios.

247 Sampaio, 1994:108.

248 Magalhães, 2018: 51.

249 Sousa, 2018.

250 Guimarães, 1874: n° 6261; Sequeira, 1933: 84; Oliveira, 1974; Reyes Peña & Bolaños Donoso, 1991: 268-269; Câmara, 1991: 79; Leite & Viena, 1991: 31; Guimarães 1996: 108.

251 Cruz, 2001: 71.

252 Braga, 1898: 353.

253 ANTT/HSJ/Liv. 1124, f. 282r.

A influência castelhana: como Os Espanhóis dominaram no palco antes de dominarem na política²⁵⁴

As peças teatrais escritas e representadas nos séculos XV e XVI não se atinham a uma língua única, uma língua-pátria, com o próprio Gil Vicente a escrever o seu primeiro Auto, entre vários outros, em castelhano.

Escapado que foi o teatro para fora de portas de igrejas e conventos, a linguagem comum passou a ser matéria-prima para a escrita e declamação de peças, quer em português, quer em castelhano, facilitando uma mobilidade de textos que as companhias itinerantes representavam em *corrales* castelhanos e em pátios portugueses, com “uma ampla utilização do idioma castelhano entre os poetas portugueses do século XVI, facto nada surpreendente posto que todas as rainhas portuguesas desta centúria eram espanholas, resultando em uma Corte bilingue. Enquanto o português ia-se afirmando como língua poética, praticamente todos os escritores lusos escreviam nos dois idiomas”²⁵⁵.

Igualmente comum aos dois lados da fronteira é o posicionamento de certos autores - de Lope a Calderón - transmissores das perspetivas ideológicas centrais da Corte “que impõem à burguesia e ao povo de Espanha em formas simplificadas e exemplares, tal como um século antes com Gil Vicente o fizera ao serviço da Corte Portuguesa”²⁵⁶.

A anexação em 1580 aproxima ainda mais as realidades quotidianas, agora sem fronteiras, sendo natural que os modelos dos locais de representação, a proximidade das pousadas, as peças, os contributos financeiros a hospitais, a rotatividade das mesmas companhias, se intensifiquem, bem como o licenciamento para as representações em Madrid e em Lisboa.

É grande a lista de atores e atrizes, dramaturgos, donos de pátios e *corrales* que Hugo Albert Rennert apresenta em *The Spanish stage in the time of Lope de Vega*²⁵⁷, com inúmeros detalhes de filiação, casamento, local de nascimento, filhos, companhias onde trabalhavam e locais de representação, temporadas com indicação minuciosa de números de atuações e datas de início e fim, permitindo construir os percursos das companhias, onde se inclui frequentemente Lisboa. É grande e incompleta: não relaciona o autor de comédias Juan de Limos com Lisboa, que está documentado como dirigente

254 Costa Júnior, 1971: 18.

255 Brescia & Lino, 2013: 33.

256 Picchio, 1989: 183.

257 Rennert, 1909.

de uma companhia²⁵⁸, a atuar no pátio da rua das Arcas já em 1582. João de Llimones, assim surge na documentação, aluga o pátio a Manoel Correia, pintor que, por sua vez, é proprietário de três teatros desmontáveis.

Comédias públicas, impostos privados: o hospital Real de Todos os Santos e as *Confradías* espanholas

A obsolescência das unidades hospitalares lisboetas levou a “centralizar num só espaço os cuidados assistenciais de 43 diferentes instituições dispersas pela cidade”²⁵⁹, criando o Hospital Real de Todos os Santos (HRTS), inaugurado em data incerta no abrir do século XVI, numa manifestação de preocupação régia que convenientemente fortalecia a monarquia, embora a sociedade continuasse a construir-se e organizar-se através de profunda religiosidade²⁶⁰.

A proliferação de espetáculos pagos em inúmeros pátios da cidade (Quadro 6, apêndice documental) como veremos adiante, levou à reprodução do modelo em prática em Madrid, sede partilhada da coroa peninsular a partir de 1580. Assim, o Conselho de Fazenda do hospital, já castelhanizado, logo imitou e tornou a sua fórmula das comédias de «passion» e de «la soledad», que aproveitavam os coros «de la cruz» e de «D. Izabel Pacheca», para auxiliar as suas instituições beneficentes. Pouco se lhes dava dos anátemas dos teólogos que não admitiam que se danassem as almas em proveito de alguns corpos enfermos. Por outro lado, o Senado da Câmara, entrou a copiar o Ayuntamiento de Madrid. Aquele atribuindo a benefício do hospital três quintas partes do rendimento dos pátios; este intervindo com o Desembargo do Paço, na censura das comédias, lendo e visando as peças, marcando a hora e o local das representações, taxando as licenças²⁶¹.

Sequeira faz menção à *Confradía de la Pasión* e à *Confradía de la Soledad* beneficiadas economicamente pelas representações que decorriam na cidade de Madrid, no pátio do hospital ou em corrais²⁶², tal como irá acontecer com o hospital Real de Todos os Santos²⁶³, modelo que já existia noutros países e se expandiu na península e impulsionou a construção de espaços teatrais, conferindo-lhes uma importância de relevo no sustento dos hospitais da época²⁶⁴.

258 Reyes Peña & Bolaños Donoso, 1990; Brescia & Lino, 2013.

259 Silva & Leite, 2019: 49.

260 Sanz Ayán, 1999: 57.

261 Sequeira, 1947: 225.

262 Varey, 1991: 11-12.

263 ANTT/HSJ7cx. 273, mç. 1, 14A.

264 Lorenzo & Varey, 1991: 17; Pascual Bonis, 2002: 112.

Porém, o inicial modelo de execução do benefício financeiro é distinto entre as *Confradías* e o HRTS, pois enquanto este aguardava que os proprietários dos espaços lhes cedessem a parte combinada das receitas de bilheteira, as *Confradías* tomavam outra iniciativa:

“El procedimiento de explotación era bastante sencillo. Los cofrades alquilaban un local cerrado, aunque todavía sin techar, donde se pudiesen representar comedias habilitándolo simplemente con un tablado provisional y algunas cortinas. Casi siempre solían ser corrales os pátios de casas grandes, alquilados a sus dueños para la ocasión, que dos diputados elegidos por la confradía subarrendaban a su vez a la agrupación de cómicos que lo demandaba”²⁶⁵.

A moldura de caridade obrigatória não se circunscrevia a Madrid, que desde 1568 partilhava rendimentos com a *Confradía de la Pasión*, acompanhando a monarquia hispânica: Zaragoza 1569, Zamora e Valladolid 1574, Toledo 1580, Valencia 1582, Nápoles 1583, Barcelona e Burgos 1587, Lisboa 1588, Jaén, Medina del Campo e Sevilha 1593, havendo registos de benefícios oriundos das comédias para o hospital Real de los Indios, da Cidade do México, no final do século XV²⁶⁶.

Foi, pois, com naturalidade que as *Confradías* lideraram o processo de criação de espaços sedentários para a realização de comédias, edificando estabelecimentos dedicados em exclusivo como os *corrales* de la Cruz ou del Príncipe, depois de alugarem pátios em casas particulares.

“Mientras ciudades como Madrid, Valencia o Valladolid, por mérito de privilégios concedidos a varias entidades caritativas, se iban por la vía de un monopolio oficial, que restringía los beneficios y las posibilidades de inversión de los dueños o arrendadores de los *corrales*, Sevilla dejaba el campo libre para las iniciativas de los empresarios privados”²⁶⁷, destacando-se a ação do padre Juan de Figueroa, que mandou instalar um teatro na sua casa para os cómicos que passassem por Sevilha²⁶⁸.

A intervenção do hospital fazia-se sentir a outros níveis, fosse sobre as propostas dos proprietários para as alterações dos espaços, ou dos

265 Sanz Ayán & García García, 2000: 6.

266 Sanz Ayán, 1999: 72. A influência atravessa o Atlântico e, para além da América espanhola, também o Brasil é influenciado pelos modelos ibéricos, o que leva Rosana Brescia a afirmar que “Le théâtre espagnol a influencé profondément ceux qui, résidant dans la colonie”.

267 Sentaurens, 1995: 146-147.

268 *Idem*, 147.

empresários para aprovação das peças a representar²⁶⁹. Assim, para além do imposto sobre a representação “Desde 1588 até 1792 vemos o hospital de Todos os Santos com o privilégio de não deixar representar comédias sem a sua licença prévia”²⁷⁰, ou seja, controlando igualmente o que será representado para “que não sejam indecentes, nem prejudiciais aos bons costumes da republica”²⁷¹.

Pelo século XVII adentro constroem-se novos espaços, que não sendo propriedade do hospital (que só adquiriu o Pátio das Arcas em 1698), a ele beneficiavam com a partilha dos rendimentos de bilheteira feita com o proprietário do corral ou do pátio²⁷², com Fernão Dias de La Torre a doar ao hospital três quintos do valor de receita. Esta informação é complementada no *Reglamento Geral do Hospital Real de Lisboa* (1632) onde constam os valores de bilhetes do público na plateia e camarotes, o número de camarotes nos primeiros e segundo pisos, o modo como se fazia a divisão do dinheiro entre o proprietário e o hospital, e quem é que o reunia e transportaria para a tesouraria do mesmo que, neste caso, eram os Mordomos das Comédias (ver apêndice documental).

Este documento, redigido naturalmente numa Madrid capital ibérica, em época de poder dual, regista a influência castelhana da prática de benefício económico dos lugares de assistência feita pelas representações das comédias.

Mas o HRTS exercia outras funções, contratando diretamente as companhias:

“Hubo un concierto entre Cristóbal Ortiz de Villaizán, autor de comedias y el Hospital Real de Todos os Santos, de Lisboa, por el cual Villaizán se obrigava á ir com su Compañía á Lisboa y representar en ella durante dos meses (octubre y noviembre) (...) se le darián 6.000 reales castellanos para el viaje por D. Juan de Olmedo Docampo en nombre de dicho Hospital, D. Pedro Mencia, su tesorero y Doña Catalina Carvajal, dueña de la casa de comedias de Lisboa”²⁷³.

A data mencionada é 17 de março de 1619 e no dia imediatamente a seguir menciona-se novo acordo “Se verifíco un concierto entre Juan de Olmedo Docampo, en nombre del Hospital de Todos los Santos, de Lisboa, com Pedro Cebrián, autor de comedias, residente en Madrid. Cebrián iria á Lisboa

269 ANTT, HSJ, Liv. 1124, ff. 273r; ANTT/HSJ/Cx. 273, mc. 1, n.º14A, f. 352v; f. 369v; f. 425r.

270 Braga, 1870: 316.

271 *Idem*, 317.

272 Varey, 1991: 14.

273 Escovar, 1913: 117.

á representar durante três meses, empezando en 1º de Diciembre de 1619. Se le adelantarian 4 ó 5.000 reales para el viaje y le darián en cinco días de cada mês todos los aprovechamientos del Hospital y de la casa de comedias”²⁷⁴. O hospital não só contrata como dispõe das receitas da própria casa das comédias.

O mesmo documento contém ainda outra informação “10 Abril. — Dió poder Bartolomé Romero autor de comedias, á Francisco de la Cruz y Antonio de Acevedo, vecinos de Lisboa, para ir con su Compañía y representar dos ó tres meses antes de Carnestolendas de 1639 en la Casa de Comedias de dicha ciudad, por el precio y con las condiciones que asentaren”²⁷⁵.

Os modelos dos *corrales* espanhóis

Os *corrales* constituíram um modelo de teatro público, aberto a todos, que se instalava em pátios, becos e pequenos largos, com as janelas das casas circundantes a servirem de camarotes para o espetáculo, tornando-se parte integrante da malha urbana. Foram os locais de sedentarização da prática teatral, e um marco na vida cultural do país vizinho, dos séculos XVI e XVII, com um público democratizado, onde distintas classes sociais assistiam em simultâneo às representações.

Aproveitando o espaço entre casas, e as respetivas janelas, ao ar livre e com entradas inicialmente mal controladas, muito cedo se constituíram profissionalmente: “Los comediantes fundaron la *Cofradía de comediantes de la Virgen de la Novena*, asociación que proveía socorros a los actores y sus familias en la parroquia de San Sebastián, barrio de actores y poetas”²⁷⁶, sendo a Virgem da Novena a padroeira dos atores. A esta associação pertenciam atores e atrizes, mas também autores e empresários. “Conseguieron a partir de 1568 que la actividade teatral popular se concentrase principalmente en los lugares y casas designados por la Confradía de la Pasión para reunir buena parte de los ingresos extraordinarios que ésta precisaba”²⁷⁷.

A estrutura destes *corrales* decorre da procura de estabelecer um local de representação fixo na cidade, o que nos leva a concluir que a ideia de Pátio das Comédias está directamente relacionada com este conceito, pois têm

274 *Idem*, 118.

275 Escovar, 1913: 99.

276 Maydeu, 2000: 216.

277 Sanz Ayán & García García, 2000: 5-6.

características arquitetônicas e urbanísticas semelhantes. Até à construção do Pátio das Arcas não existia um espaço público permanente para a arte de representar em Lisboa e esta nova estrutura, baseada na dos *corrales* espanhóis, foi a primeira a responder às necessidades teatrais tão procuradas pela esfera pública e já em uso em vários países europeus.

Na última década do século XVI a vizinha Castela não dispensava o teatro, um espetáculo comercial que fazia parte do quotidiano e que, naturalmente aumentou no Portugal filipino a partir de 1580²⁷⁸.

À semelhança do teatro português as representações populares começaram por ter lugar na praça pública, em tabladros construídos pelos carpinteiros municipais em diferentes espaços onde depois se reuniam os espetadores, normalmente, numa praça central da cidade, como era o Terreiro do Paço ou o Rossio no caso de Lisboa. Em simultâneo mantinham-se representações em espaços fechados, de carácter privado, onde alguns privilegiados disfrutavam das comédias, como nas igrejas, na Casa do Regimento, em Palácios e casas particulares²⁷⁹. Desde 1576 que já existiam algumas construções de Corrales de comédias em Madrid, nomeadamente o Corral da Cruz e o do Príncipe. Estes teatros públicos espanhóis implantaram-se no centro da cidade e foram construídos em áreas em que o “seu principal público (...) eram, não a plebe urbana, mas os artesãos, os negociantes, o clero, a burguesia e mesmo certos nobres”²⁸⁰, o que também aconteceu no Pátio das Arcas.

Os pátios das comédias apresentavam dimensões pequenas, definidas pelo espaço urbano onde se inseriam. No caso espanhol, o termo utilizado para denominar estes locais em Madrid, Sevilha, Pamplona, Tudela, Valência, Oviedo, Córdoba, Burgos e Rioja era *casa e pátio*, sendo o termo *corral* mais característico da Andaluzia²⁸¹. As constantes mutações destes espaços beneficiaram o espaço dos *corrales* e uma das principais transformações foi a separação do público e dos atores dentro do teatro, caso semelhante ao teatro isabelino, onde existia uma divisão entre o palco e a plateia. Contudo, o espaço dos atores será quase partilhado pelos espetadores com a evolução construtiva da estrutura arquitetónica, porque sobre o palco em cada um dos lados foram construídos camarotes, não obstante ser essa construção delimitada estruturalmente ficando inscrita na área definida para o camarote (Planta 2.2).

O Corral de Pamplona tem características muito semelhantes ao das Arcas, desde a inserção na malha urbana, às remodelações ao longo do tempo até à gestão financeira. Em 1608 surge a primeira notícia sobre a existência da casa de comédias de Pamplona, que é regida pela Instituição da Doutrina Cristã, dedicada à educação das crianças órfãs²⁸². A documentação analisada por Pascual Bonis confirma a existência de três edifícios que rodeiam este pátio, sendo um deles a *Casa y Horno de Comédias*. A escritura de 1605 permitiu à autora perceber a sua pequena estrutura, com casas profundas, cujas fachadas estreitas se conservam hoje tal como no início da sua construção²⁸³.

À semelhança do pátio das Arcas, o de Pamplona estava rodeado de casas particulares, inicialmente três, e pouco a pouco foi sofrendo alterações até se transformar no teatro da capital do reino de Navarra. As casas tinham entrada contínua e as portas e janelas tinham persianas na maior parte dos casos, sendo os camarotes no primeiro piso para as autoridades (Vice-rei, Câmara Municipal, deputados, juizes, regedores e suas famílias).

O regimento deixou claro que a propriedade do teatro era municipal, razão pela qual ocupavam alguns camarotes, os maiores e mais bem situados, de frente para o palco²⁸⁴.

As casas contíguas eram alugadas pelas instituições, permitindo acesso ao local e muitas das lojas serviam de apoio com a venda de bebidas e comida²⁸⁵. O pátio estava rodeado de camarotes altos e baixos, em ambos os lados do palco, fechados e separados entre si por pilaretes; tinham uma porta balaustrada de madeira, o teto era de tijolo oco e o acesso fazia-se através de um corredor estreito. Em frente à porta de entrada estava o palco e atrás dele ficava o vestuário e um pátio retangular empedrado com poço, bancos de três e quatro lugares e a única referência a *cazuelas*²⁸⁶ é em 1694²⁸⁷.

Nesse ano as novidades visuais de influência italiana já tinham sido introduzidas nos corrais espanhóis e os espaços tinham de estar preparados para suportar estas novas exigências cénicas, tendo sempre em conta a limitação do local onde estava implantado, pois urbanisticamente não era possível aumentar o pátio para lá do edificado existente²⁸⁸.

282 Pascual Bonis, 2002.

283 *Idem*, 75-76.

284 *Ibidem*, 100.

285 Ruano de la Haza, 2007: 29.

286 Plateia, com ou sem assentos, que ficava no primeiro piso no fundo do espaço teatral, para o público feminino assistir às peças.

287 Pascual Bonis, 2002: 102.

288 *Idem*, 113-114.

278 Reyes Peña & Bolaños Donoso, 1991: 265.

279 Pascual Bonis, 2002: 65.

280 Cruz, 1988: 105.

281 Pascual Bonis, 2002: 96.

Desde 1608 que este pátio começou a sofrer remodelações e transformações fosse para alterar o sector dos espetadores, para modificar a área dos atores, ou melhorar o sistemas e elementos cénicos ao gosto e exigência do público²⁸⁹.

Este corral de comédias tem várias características que estão presentes no Pátio das Arcas como a implantação num terreno rodeado de casas, a porta de acesso está numa casa que pertence ao corral das comédias e encontrava-se de frente para o palco, tem diferentes fases de construção, e é administrado por uma instituição de caridade, entre outras características que se analisam adiante.

A passagem de estruturas inadaptadas a permanentes é uma constante entre o final do século XVI e o início do XVII.

As estalagens, uma fonte de receita

Não é despicienda uma referência às estalagens. A vertente comercial das representações é plural a várias realidades europeias: “Estos edificios se organizaban en torno a un pátio en el que el público seguía la representación de pie, y tenía dos o tres pisos de galerías como en las posadas inglesas de la época”²⁹⁰. Lawrence Manley, no seu artigo *Why did London Inns function as theaters?* afirma que as “London inns, taken as playing places, formed a substantial part of the city’s theatrical infrastructure”²⁹¹ tendo chegado a ser proibidas em 1565²⁹² por questões de conflito territorial e político.

Certo é que a proximidade de estalagens e pousadas permitia que os elementos das companhias teatrais beneficiassem de um local para se alojarem, mas garantia igualmente um público flutuante do qual, pelo menos, uma parte se interessaria pelos espetáculos.

Lisboa não foi exceção e “No Beco da Comédia, pelo pátio nomeado, ficava a mais pitoresca e bulhenta estalagem da Corte de Portugal, onde, habitualmente pousavam as cómicas vindas de Castela. O pátio ardeu em 1697, reconstruiu-se e funcionou ainda até 1749. Foram cento e sessenta anos de comédias, de algazarras, de duelos, de romances amorosos”²⁹³.

289 Pascual Bonis, 2002: 91.

290 Blas Gómez, 2009: 75.

291 Manley, 2008: 181.

292 *Idem*, 186.

293 Sequeira, 1952b: 25.

Na realidade, de acordo com a documentação que nos permitiu desenhar a planta do pátio (Planta 2.2), o *Tombo Incompleto dos Bens e Praços em Lisboa*²⁹⁴, constatamos que o Pátio das Arcas era rodeado por três estalagens, nomeadamente propriedades de Luísa de Andrade, Manuel Gonçalves e Francisco Dias.

No *Boletim da Academia das Ciências de Lisboa*, menciona-se que Catarina de Carvajal “Empresária do Pátio das Arcas que ganhava bons proventos não só com as representações, como também com os amoricos das atrizes”²⁹⁵, o que nos leva a colocar a hipótese de a proprietária do Pátio poder ter utilizado as estalagens para outros fins, o que pode conferir nova dimensão social ao local.

O público das comédias, uma mestiçagem social

Ao contrário do teatro de Corte que nos dá a garantia de um público de classe social elevada, as representações públicas, inicialmente ao ar livre, mal acomodadas em termos do palco e dos espectadores, abrem espaço a um interesse e curiosidade transversal a várias classes sociais: “En 1607, la Corte abandona el rígido escenario de los salones del Alcázar y busca otros lugares y modos de expansión dramática”²⁹⁶. Mais uma vez são os exemplos do país vizinho que nos permitem fazer um enquadramento que não julgamos ser muito distante do que se passava em Lisboa, no período em causa, com “un público variopinto y difícil de classificar”²⁹⁷ onde o Pátio “es un complejo universo festivo donde el dramaturgo debe manejar diversas estrategias: 1) se dirige, en primer lugar, al público popular de la cazuela (...); 2) se dirige, en segundo lugar, a los palcos donde se halla la aristocracia (y algunos casos de incógnito los miembros de la familia real (...)); 3) Debe tener cuidado con la presencia eclesiástica escondida en algun palco o en el hueco de los frailes”²⁹⁸. Maria Teresa Pascual Bonis num trabalho sobre o teatro na cidade de Tudela entre 1563 e 1750 afirma que “en 1608 la población tudelana prefiere las comedias a los toros”²⁹⁹ fazendo referência a uma eleição de que não se suspeitaria, face à grande e tradicional *afición*, comum a todas as

294 ANTT/HSJ/Liv. 1186.

295 *Boletim da Academia...*, 1926: 287.

296 Jauralde Pou, 1995: 366.

297 Perceval, 2006: 151.

298 *Idem*, 152.

299 Pascual Bonis, 1990: 58.

classes sociais em Espanha, e mencionando, entre uma grande diversidade de espetadores, um representante do Santo Ofício³⁰⁰.

As atitudes típicas de clérigos como o já mencionado padre Inácio, tendiam a diluir-se e os membros do clero integravam o público dos espetáculos; se a zona diante do palco podia ser um local caótico onde o público masculino – “al que por su condición social no se le permitia ocupar aposentos”³⁰¹ - apupava e aplaudia desordenadamente, os melhores camarotes estavam ocupados pelas elites, como em Pamplona, cujos camarotes no palco eram ocupados apenas pelas Autoridades religiosas, que em Madrid, Tudela, Sevilha e Valência também os ocupavam, não obstante os partilharem com os representantes da Câmara Municipal³⁰², numa manifesta hierarquização da assistência.

Sobre a mestiçagem social do público e a presença dos religiosos fala igualmente Arellano esclarecendo que “Los aposentos eran en las localidades más caras y se alquilaban anualmente a los nobles. Algunos aposentos especiales eran los reservados a las autoridades municipales (apósito de la vila), o a los doctos y clérigos (tertúlias y desvanes pequeños aposentos situados en la parte alta del tejado de la casa contigua)”³⁰³. Veja-se ainda a diferenciação de públicos no Corral de la Cruz: “Sobre los accesos y frente al escenario, en la primera planta, se encontraba la ‘cazuela’, el lugar reservado as mujeres. En la segunda planta, sobre las cazuelas, se hallaba el ‘Aposento de Madrid’, reservado a los alcades o corregidores y, una vez flanqueado éste, una serie de aposentos reservados a los personajes estatales. En la tercera, casi bajo cubierta, se hallaban la ‘tertulia’ y la ‘cazuela alta’. La tertulia estaba protegida por una celosia que permitia assistir a religiosos y outros personajes sin ser vistos. Y la cazuela alta servia para alojar al cada vez más numeroso público feminino”³⁰⁴. Molinari contribui igualmente para a localização dos diferentes públicos na cidade de Madrid:

“em cima, a tribuna para o conselho, no alto, [... ficava o] clero [...]. Nos dois lados do palco estavam as bancadas reservadas ao público. [...] Em pé, no pátio, estavam os mosqueteros, soldados da infantaria espanhola [...]. As janelas das casas que formavam o pátio eram utilizadas pelos seus proprietários [...] ou alugavam-nas a espectadores importantes; só aqui os homens e as mulheres podiam assistir juntos às representações”³⁰⁵.

300 Pascual Bonis, 1990: 59.

301 Blas Gómez, 2009: 75.

302 Pascual Bonis, 2002.

303 Arellano, 2007: 88.

304 Blas Gómez, 2009: 76.

305 Molinari, 2010: 63.

Pascual Bonis refere ainda que o “público femenino y masculino perteneciente a las clases adineradas podía ocupar sin ningún tipo de separación los aposentos o camarillas que alquilaban para ver las representaciones en un lugar acorde con su status social”³⁰⁶ referindo-se a Pamplona, acrescentando que o Regimento da cidade levantou algumas questões sobre a interação do público entre si, considerando os seus diferentes estatutos sociais, pois não era adequado os conselheiros do teatro assistirem às comédias misturando-se com o povo³⁰⁷.

O público dos pátios de comédias lisboetas é, na sua maioria, anónimo, com esparsas informações que, contudo, nos permitiram sistematizar alguns perfis e identificar pessoas. Inesperadamente, são questões de segurança e registos criminais que nos surgem como fonte para uma sociologia do público teatral, permitindo alguma reconstrução social. Nas suas Memórias Históricas, Tristão da Cunha de Ataíde, 1º conde de Povolide (1655-1728) faz várias referências ao teatro, nomeadamente a uma comédia que assistiu em Sevilha em 1680³⁰⁸, e a outra no Paço, em Lisboa, onde menciona a presença dos Saboias e os privilégios que tinham sobre alguns fidalgos portugueses que não puderam entrar para assistir àquela representação³⁰⁹.

Conta igualmente um episódio rocambolesco que envolve o assassinato de um seu criado, Agostinho dos Santos, situando-se a si próprio num camarote da Casa da Comédia³¹⁰. O crime, do qual o Conde foi inicialmente o principal suspeito, ocorre em 1691, data que nos pode localizar no Pátio das Arcas, tendo-se elencado os testemunhos, referindo os nomes e as profissões de cada indivíduo, fazendo deste documento um valioso recurso para o conhecimento do público que assistia a comédias nos finais de Seiscentos.

Informa que quando se ouviu o tiro estava num camarote com outros fidalgos, de onde saíram a correr e “a gente ordinária era m.t.”³¹¹.

Na lista de testemunhas nomeiam-se, entre outros, João Pereira, Brás Carneiro, António de Noronha, Laureano, Simão Carvalho, criados do Deão; Estevão da Costa, alugador de bestas; João Francisco, comediante;

306 Pascual Bonis, 2002: 243-244.

307 *Idem*.

308 BNP, Conde de Povolide, f. 85v.

309 BNP, Cod. 9844, f. 88v.

310 Povolide, 1990: 110-111.

311 BNP, Cod. 9844, f. 103r.

Daniel Deli, pajem do conde de Ericeira; Manoel Marquez; Simão Carvalho; Ignez Maria; Baltezar Ferreira; Ignacio Tavares, copeiro; um barbeiro; João da Silva, esteireiro; Manoel José; Domingos Antunes; Manoel Fernandes; Antonio Francisco, o cocheiro de Tristão da Cunha; Manuel Pessoa.

A maior parte dos espetadores que testemunharam são homens, havendo referência a duas mulheres, a mãe e Ignez Maria, que provavelmente estariam nos camarotes, e não nas cazuelas, lugares que lhes permitiam assistir ao crime.

Não é novidade a presença de fidalgos nas comédias – “os camarotes iam receber-se a casa dos fidalgos”³¹² – mas deve sublinhar-se a presença simultânea do conde, de um seu antigo criado, cuja condição social se manteria, bem como o seu cocheiro. Realce ainda para os criados do Deão, naturalmente já longe das diabólicas visões do padre Ignacio, o pajem do conde da Ericeira, a que se juntava o mais luzido do povo, o barbeiro, o copeiro, e outros indivíduos de variadas profissões e condições sociais que assistiam em simultâneo às comédias.

Por outro lado, e já no final de Seiscentos, com data de 25 de julho de 1698 e tendo sido escrito em Lisboa, encontramos um documento cuja assinatura nos remete para uma alta patente da nobreza – duque – e que informa:

“No Pateo das comedias teve sempre quem governou as Armas de Lx^a hum camarote, e o outro Auditor Geral da gente de Guerra desta Provincia. Não quizera em q no tempo, em q governo as Armas se deminue nada, q possa ser prerrogativo de deste pizzo; Nem entendo vs^{as} o quererão permitir e confiado na justiça de tamanhas pessoas, em tao grave Tribunal me animo a representar a esta Mesa a notória e continuada posse em q este negocio se acha esperando de vs^{as}; sejão servidos, de amandar conservao e ordenando, sedemos os ditos camarotes na mesma forma q sempre. (?) a vs^{as} muitos annos”³¹³.

312 Sequeira, 1952: 71.

313 No patteo das comedias teve sempre quem..., f. 10.

Assim, as fontes consultadas permitem-nos perfilar o seguinte quadro de espetadores do Pátio das Arcas:

Membros da Nobreza
Oficiais da Fazenda
Oficiais da Justiça
Militares
Religiosos
Povo

Quadro 1 - O público do Pátio das Arcas

Os referidos membros da nobreza identificados na documentação são o marquês de Cascais, o conde da Ericeira, o conde de Povolide, o Visconde Pedro d’Alcáçova, o duque, embora não identificado, o Luís Mendes de Elvas Conselheiro da Fazenda Real, o Governador das Armas de Lisboa, o Auditor Geral da Guerra da Província de Lisboa e os Mestres de Campo Generaes. Sem prejuízo de outros ainda não identificados, vários são os nomes que constam nas listas de receitas como proprietários de camarotes, cujo valor de aluguer nos remete para uma burguesia endinheirada, capaz de suportar as despesas inerentes à assinatura de um camarote.

A fidalguia seguia a tradição de assistir ao espetáculo teatral independentemente do local, sendo-lhe obviamente franqueada a entrada em recintos interditos à massa popular, a que se juntava nos pátios, no mesmo edifício, mas com separação de zonas, e “Levará todavia o seu tempo até que esta interpenetração classista a nível de plateias se realize plenamente. Ao anónimo lisboeta ficava-lhe destinado o espectáculo dos pátios”³¹⁴.

Parece-nos importante deixar uma última palavra para a relação entre o público e a utilização do espaço circundante aos pátios. Se podemos colocar a hipótese de o anónimo lisboeta se dirigir aos pátios a pé, já fidalgos e eclesiásticos com certeza se faziam transportar em carruagens. Sabemo-lo quer através do testemunho do conde de Povolide, cujo cocheiro assistia também à representação, mas sabemo-lo igualmente pela referência, em 1582, ao caos originado precisamente pelo avolumar do público diante da entrada do Pátio das Arcas: “o doutor Alvaro Llopez e Távora, corregedor do crime, lhe mandou por pena a elle suplicante de cincoenta cruzados e 11

314 Barata & Silva, 1998: 152.

anos de degredo, que não deixase mais fazer comedias no dito pateo pela porta que tem na dita rua das arcas por dizer que a gente que a ellas vinha ocupavam a serventia da rua em quanto não entravão”³¹⁵.

Deste forma, permitimo-nos especular sobre um eventual policiamento e controlo da zona, não só pelas esperadas enchentes de pessoas, proximidade de estalagens onde o consumo de álcool era potenciador de alterações, mas também devido ao trânsito que impedia a passagem de outros veículos e pessoas, perturbando as diversas funcionalidades do local.

O Pátio do Borratém no palácio dos condes de Monsanto

“Quem passa pela rua do Amparo, no troço que vai da Praça da Figueira ao Poço do Borratém, pisa o terreno onde se rasgava a primeira sala de teatro de lisboa”³¹⁶, que atualmente não apresenta nenhuma cicatriz no local ou reminiscência no arranjo urbanístico. A informação de Matos Sequeira é comumente aceite e o Pátio do Borratém é considerado o primeiro Pátio público e com carácter permanente onde se representaram comédias na capital.

Embora se afirme que Gil Vicente assistiu aqui a peças de sua autoria³¹⁷ colocando a atividade teatral do Pátio do Borratém anterior a 1536, data da morte do dramaturgo português, documentalmente, é só em 1596 que temos notícia do local como espaço de representação. A casa dos condes de Monsanto oferecia um pátio adaptado para receber artistas cujas performances se filiavam em práticas circenses oferecidas por

“uns italianos que faziam cousas nunca vistas nem ouvidas, os quaes vieram ter a esta cidade em maio de 1596 e eram dois mancebos ambos irmãos (...) dos quaes para se escreverem as cousas que faziam, acho que quanto menos se d’elles escrever tanto melhor, pois são coisas que só os que as viram lhes podem dar crédito. (...) E vindo a esta cidade, se puzeram a fazer o mesmo no pateo de D. António de Cascaes, conde de Monsanto, levando a vintém por pessoa, ganhando cada dia trinta a quarenta mil reis, porque tão somente o povo da Lisboa os ia ver, mas de todo o termo vinha cada dia grande quantidade de gente a vêr, e de outras partes”³¹⁸.

315 Reyes Peña & Bolaños Donoso, 1990: 85.

316 Sequeira, 1947: 227.

317 Freire, 1931: 59-60.

318 Guimarães, 1873: 168.

Tendo um valor aproximado das receitas diárias (trinta a quarenta mil réis) e sabendo que cada espetador pagava um vintém (vinte réis), apontamos para uma média diária de 1500 pessoas, provavelmente divididas em várias sessões, ou talvez não. Por um lado, sabemos da existência de sessões múltiplas no mesmo dia; por outro lado, relembramos a análise de Evelin Lima sobre os teatros franceses de Seiscentos e a sua afirmação que o teatro Marais tinha capacidade para cerca de 1500 pessoas, apesar da péssima visibilidade de alguns lugares. Sabendo que este teatro tinha 37,35m x 11,70m (dimensões semelhantes ao Pátio das Arcas, que até chega a ser maior a determinada altura), e apoiando-nos neste cálculo, arriscamo-nos a sugerir que o Pátio do Borratém teria dimensões em medida semelhante, logo, seria capaz de receber aquela assistência.

Segundo Matos Sequeira, os rendimentos destes espetáculos revertiam a favor do Hospital Real, pois os condes de Monsanto eram protetores daquela instituição³¹⁹, mas pela escritura entre Dias de La Torre e o hospital sabemos que para além do protetorado, havia a determinação hospitalar de pagamento, incumbida a de La Torre.

Este espetáculo público, realizado no pátio de uma casa particular, no qual eram cobradas entradas, configura um exemplo da evolução atrás mencionada, da deslocação da prática teatral para terreno público.

Sendo uma casa fidalga, acreditamos que o público fosse socialmente heterogéneo pois, e de acordo com Ribeiro Guimarães, se por um lado a assistência vinha de todas as partes, por outro, até o próprio monarca já tinha assistido ao espetáculo - “Estes homens vieram primeiro a Madrid onde feitas as suas habilidades, el-rei e os do seu conselho ficaram atónitos”³²⁰ - o que podia encorajar as classes sociais mais altas a partilharem o espaço com o povo, tanto mais que a representação decorria na casa de um deles.

As referências documentais ao pátio do Borratém são escassas, desconhecendo-se como desapareceu. Porém, estando numa casa particular e havendo já um teatro construído para o efeito desde 1593, é natural que os condes tivessem desistido das representações, tanto mais que a ordem da Misericórdia ia no sentido de monopolizar e centralizar os locais de representação, cuja gestão foi dada a La Torre³²¹.

319 Sequeira, 1947: 227.

320 Guimarães, 1873: 168.

321 ANTT/HSJ/Liv. 1124.

O Pátio das Arcas: um empreendimento familiar

Impõe-se um esclarecimento prévio sobre a noção de *propriedade* dos locais de representação pública, os pátios. Na maior parte dos casos, o proprietário do imóvel em si era uma pessoa diferente do *empresário* que usava o local para dele fazer um espaço de diversão. Frequentemente encontra-se referência aos donos dos pátios, no sentido dos que lhe davam uso teatral, e não como proprietários dos prédios, pátios e envolventes. Neste contexto, julgamos apropriado trazer aqui uma menção aos empresários, mais que aos proprietários dos locais físicos que, como veremos, constituíram uma dinastia empresarial, no que às Arcas diz respeito.

Fernão Dias de La Torre é o nome que se associa à criação dos Pátios das Comédias permanentes em Lisboa. Nomeado de maneiras diferentes³²² acreditamos que o nome deste sevilhano³²³ seja Fernando Diaz de La Torre Saavedra, aportuguesado e simplificado para Fernão de La Torre.

Não obstante, a primeira pessoa de que temos conhecimento como promotor de representações teatrais na rua das Arcas, é Manuel Correia³²⁴, pintor de profissão. Em 1582 tem um pátio alugado no local “e por ho dito pateo ou tereiro ser muito grande e capas de recolher muitas gentes se costumarão a fazer nelles as comedias que os Senhores vereadores passados e vosas mercês derão licença”³²⁵. A menção aos vereadores passados faz-nos recuar ainda mais no tempo, embora desconheçamos até quando. Manuel Correia, à data, tem o pátio cedido a Juan de Limos que “alla fine de 1582 rrepresentò com la sua compagnia nel pátio della calle de las Arcas di Lisbona”³²⁶ e “en Lisboa residio y dió representaciones algùn tiempo”³²⁷.

Tendo o pátio dimensão apropriada, acreditamos que seria um espaço vazio, mas capaz de receber uma estrutura desmontável, pois informa o suplicante que “tem muito gastado na fabrica dos teatros...tendo feito pera isso tres theatros de madeira”³²⁸.

Desconhecemos em que circunstâncias Fernão Dias de La Torre veio para Portugal, mas as notícias sobre a sua pessoa são posteriores a 1580, logo, não será tecnicamente um emigrante, mas antes um imigrante. Casado com Catarina Carvajal, também ela espanhola, são os protagonistas dos primeiros contratos para construção de espaços para este fim. Na verdade, a grande protagonista é Catarina Carvajal, viúva desde 1604 e “figura central dos episódios rocambolescos que sempre rodearam a exploração dos espaços teatrais (...) mulher de negócios, espanhola de origem e, por certo, pessoa suficientemente protegida para poder enfrentar as decisões contra ela tomadas pela Camara e Senados Municipais”³²⁹.

A autoridade de D. Catarina regista-se igualmente na própria escritura que anuncia ter ido o escrivão a sua casa confirmar os termos do contrato com os quais Fernão de La Torre já tinha concordado:

“a Senhora Dona Catherina de Carvaja-/ les sua mulher, a qual eu escrevam ly/ o contrato todo de verbo adverbium, e de-/ poes de por mim Lido, e declarado, lhe fiz/ pergunta, se o outorgava, e dava a elle/ Seu consentimento a sy e da maneyra, que/ tinha outorgado odito seu marido/e se estava porto das condiçoens/ do dito contrato contheudas, e por ella/ Senhora Dona Catherina de Carvajalles/ foy dito, que ella outorgava o dito com-/ trato, e dava em elle seu concentimen-/ to, e estava a porto das as condições, em/ elle declaradas para que obrigou/ todos seus bens, asy moveis como de/ raiz havidos”³³⁰.

Por morte de D. Catarina, no início da década de 20, surge em cena seu herdeiro e sobrinho João Hiranço. Também aqui falta uma concordância no nome do novo proprietário do pátio, pois em *A Evolução e o espírito do teatro em Portugal*, surge como João Hiranço e Saavedra, mas Matos Sequeira atribui-lhe outro apelido: D. João Hiranço e Cárcome, o herdeiro de D. Catarina, era, como se vê pelos apelidos, castelhano também. Foram seus pais D. Cristovam Hiranço³³¹ (filho de um Álvaro Dias de Saavedra, que não sei quem fôsse) e D. Catarina de Cárcome”³³².

329 Barata, 1998: 167.

330 ANTT/HSJ/Liv. 1124, ff. 283r e v.

331 O Sistema de Informação para o Património Arquitectónico indica que uma parte da construção do que é hoje a Casa do Alentejo (palácio Alverca/palácio de São Luís da Pena/palácio Pais do Amaral) foi vendida a 7 de fevereiro de 1608 a Cristóvão de Hiranço. Desconhecemos se é o mesmo.

332 Sequeira, 1933: 97.

322 Fernando (ou Fernão) Dias de la Tòrre, (Sequeira, 1933: 117); Fernão Dias de la Torre, (Sequeira, 1960: 5-14); Fernão Dias Latorre (Braga, 1898); e Fernando Diaz de la Torre (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 1989).

323 Na inscrição da lápide funerária lia-se: “Esta capela, e sepultura, he de Fernão Dias de la Torre Saavedra, natural de Sevilha, a qual depois de falecido, mandou D. Catharina Carvalhaes sua mulher, para eles ambos, e para do dito seu marido, o qual falleceo no anno de 1604, a 8 de Janeiro” Santa Anna, Crónica dos Carmelitas, p. 685.

324 Reyes Peña & Bolaños Donoso, 1990: 85.

325 *Idem*, 8.

326 Accari, 2006: 112.

327 Revista de Archivos, 1898: 470.

328 Reyes Peña & Bolaños Donoso, 1990: 85.

Em função desta genealogia, e apesar de João Hiranço ser sempre identificado como sobrinho de D. Catarina, cremos que era sobrinho de Fernão Dias de La Torre Saavedra³³³, pela coincidência com os apelidos do pai, Dias de Saavedra. Cumprindo a ordenação de apelidos paternos e maternos, acreditamos que se chamaria Juan Hiranço Saavedra Cárcome, mais conhecido por Cárcome, ao uso português de valorizar o último apelido. Sabendo que entre 1640 e 1668 não houve representações em função dos conflitos bélicos, levantamos a hipótese de João Hiranço ter sido o proprietário até 1640.

Em *A Evolução e o espírito do teatro em Portugal* temos uma panorâmica familiar da posse do pátio: falecido Fernão Dias de La Torre o pátio passou a sua esposa, “Por morte de D. Catarina de Carvajal, passara a um sobrinho (D. João e Saavedra), fidalgo castelhano. Este legou-o a uma irmã; esta ao marido (António de Oliveira de Azevedo) (...) falecido este em 1692, deixou o corro das Arcas ao filho (Manuel de Azevedo de Oliveira)”³³⁴.

Não obstante o Regimento de 1672³³⁵ informar que entre 1668 e 1672 a propriedade do pátio pertencia aos Frades do Carmo, Manuel de Oliveira toma posse dele em 1672, restabelecendo-se a relação familiar ao fundador do pátio.

Sobre as ligações familiares, Matos Sequeira diz-nos que João Hiranço tinha dois irmãos - Afonso de Hiranço e Saavedra e Jerónima de Toar e Cárcome³³⁶ - sendo esta herdeira por morte dos irmãos. Quanto ao marido, António de Oliveira de Azevedo, Sequeira afirma que era “um fidalgo de remota costela castelhana morador em casas nobres no Grilo e Deputado da Mesa da Consciência e Ordens, filho que era de Manuel de Oliveira”³³⁷.

Vistas as ligações familiares, olhemos agora para a cronologia. Fernão de La Torre morre em 1604, data em que Catarina Carvajal toma a liderança dos negócios (se não a tinha assumido já). Em 1620 D. Catarina faz doação “por escriptura de 3 de agosto do dito anno, de todo o aposento e pateo das comedias e seus anexos, e casas em que ao presente vive, a D. Christovao Hiranço e sua mulher D. Catharina de Carcome. Pouco depois d’esta doação, o que não podemos compreender, no anno de 1625, fez testamento e instituiu seu universal herdeiro a D. João Hiranço, seu sobrinho, filho dos

acima mencionados D. Christovao Hiranço e D. Catharina de Carcome. D. Christovao era irmão de Fernão Dias Latorre”³³⁸.

Assim, em 1696 o pátio tem três pessoas associadas à sua propriedade: Manuel de Oliveira de Azevedo, Francisco da Silva e Sousa e António Silva e Sousa.

Em síntese, os apelidos de La Torre, Carvajal, Hiranço, Carcome e Azevedo que, à primeira vista, nada têm em comum, revelam pertencer à mesma família, impõem uma origem castelhana ao Pátio das Arcas.

No domínio familiar, uma palavra ainda para outra pessoa, com outro apelido: João Pinto Delgado que, com D. Catarina, assina um contrato (7 de fevereiro de 1620) para regular a coexistência dos pátios das Arcas e das Fangas da Farinha. Sobre este empresário, Louro de Sousa sugere que é sobrinho de Catarina de Carvajal³³⁹.

Desta forma, constata-se que a manutenção do negócio em mãos castelhanas, sobreviveu à Restauração e criou uma tão grande marca na cidade, o que levou Manuel de Figueiredo a colocar na boca de uma personagem da peça *Os censores do teatro*, a frase “Choro ainda hoje pelas comédias da Rua das Arcas”³⁴⁰.

Durante mais de um século o principal pátio de comédias de Lisboa foi propriedade da mesma família, estrangeira, que falava a língua da maioria das companhias teatrais que por cá passavam. Por testamento de Manuel Oliveira Azevedo mencionado num alvará régio (20.02.1698)³⁴¹ o pátio passou para Francisco da Silva e Sousa, desembargador, e proprietário efetivo do local, quebrando-se esta espécie de linha dinástica empresarial da família espanhola.

A tabela seguinte dá-nos uma cronologia dos proprietários do pátio enquanto donos do terreno e simultaneamente empresários artísticos que, à exceção do período imediatamente a seguir aos conflitos da Restauração em que o pátio foi gerido pelos Frades do Carmo, esteve na mão dos herdeiros do fundador.

333 Guimarães, 1875: nº6582.

334 Sequeira, 1947: 246.

335 ANTT/HSJ/RG, Liv. 941, Liv. II.

336 Sequeira, 1933: 96.

337 *Idem*, 97.

338 Guimarães, 1875: nº6582.

339 Sousa, 2018, vol. I: 154 e 169.

340 Figueiredo, 1804: 41.

341 Sousa, 2018, vol. II: 69.

ANO	PROPRIETÁRIOS DO PÁTIO DAS ARCAS - LEGADO FAMILIAR
1593-1604	Fernão de La Torre
1604-1625	D. Catarina Carvajal
1625-1640	D. João Hiranço
1640-1668	Guerra da Restauração
1668-1672	Frades do Carmo
1672-1696	Manuel Oliveira de Azevedo
1696	Francisco da Silva e Sousa
1696	António Silva e Sousa
1698	Hospital Real de Todos os Santos
EMPRESÁRIOS A QUEM O HRTS ALUGA O PÁTIO DAS ARCAS	
1702-1710	Manuel Rodrigues da Costa
1710-1730	José Ferrer
1730-1740	Luís Trinité e João Villanova
ANO	PROPRIETÁRIOS DO PÁTIO DAS FANGAS DA FARINHA - LEGADO FAMILIAR
1619-1625	D. Catarina Carvajal
1625- 27	D. João Hiranço

Quadro 2 – Proprietários de Pátios das Comédias (1593-1755)

O Pátio das Fangas da Farinha

Quando Fernão Dias de La Torre assina o contrato em 9 de maio 1591 compromete-se a construir dois pátios, o que não acontece imediatamente. Será na data marcante de 1619, visita de Filipe II a Lisboa, que surge o pátio das Fangas da Farinha “na esquina do largo Almada, para o largo do Aljube, onde fica hoje o tribunal da Boa Hora, aproximadamente na esquina atual da rua Nova do Almada e da calçada de S. Francisco”³⁴², no pátio de umas casas do conde de Barbacena, Luís de Castro Rio, que atualmente não apresenta nenhuma cicatriz no local ou reminiscência no arranjo urbanístico³⁴³.

³⁴² Castelo-Branco, 1990: 20.

³⁴³ Ao subirmos a rua do Almada existe do lado esquerdo, em frente ao tribunal da Boa Hora, uma inclinação cuja direção é em relação à rua é oposta. Será essa inclinação uma cicatriz da presença do teatro que ali existiu?

O palácio do conde era contíguo ao espaço arrendado para a construção do teatro, e tinha “janelas sobre o pátio” de onde se podia ouvir as comédias³⁴⁴.

As débeis condições estruturais do Pátio das Arcas e a iminente visita real obrigaram Catarina Carvajal, à iniciativa da criação de novo local, que se manteve ativo apenas oito anos, encerrando em 1627, dando cumprimento ao contrato de 1591. Obtendo rendimentos financeiros inferiores, foi dada permissão para se representarem comédias em ambos os pátios³⁴⁵.

Os autores que estudaram este pátio³⁴⁶, bem como o documento que se encontra no arquivo da Câmara Municipal de Lisboa³⁴⁷ referem que o primeiro contrato estabelecido para a sua construção foi assinado entre D. Catarina de Carvajal e Luís de Castro Rio, cedendo este uma área da sua propriedade para essa construção³⁴⁸. Contudo, a documentação encontrada recentemente por José Pedro Sousa dá-nos nova informação: o espaço terá sido efetivamente construído na propriedade pertencente à casa de Luís Castro Rio, mas a assinatura do contrato refere um outro signatário, João Pinto Delgado³⁴⁹. Esse documento, datado de 1619, diz respeito aos termos de concessão do terreno para a construção do pátio, onde consta que Pinto Delgado - “o fez e acabou à sua própria custa e despesa em que gastou muito dinheiro”³⁵⁰ - sendo ainda responsável pelos gastos realizados com os atores ou obras de reparação³⁵¹. Os problemas estruturais deste pátio não tardaram em aparecer. José Pedro de Sousa refere a rapidez com que se tiveram de realizar as construções efémeras para a entrada de Filipe II, concluindo que a duração relativamente curta da implementação do pátio poderá justificar a falta de robustez e a precaridade estrutural em causa³⁵². Mas seria assim tão debilitado? Matos Sequeira descreveu-o como “mais vasto, rendoso e acomodado”³⁵³ que o das Arcas, tal como a documentação do Senado onde se refere que a estrutura das Fangas da Farinha apresentava melhores condições³⁵⁴. Apesar deste local ter sido construído e planeado

³⁴⁴ Silva, 1987: 52.

³⁴⁵ Oliveira, 1887: 39-55.

³⁴⁶ Gustavo Matos Sequeira, Eduardo Freire de Oliveira.

³⁴⁷ AML-AH, Chancelaria Régia, Cópia do Livro 1º de Filipe III, Doc. 65.

³⁴⁸ Oliveira, 1887: 42; Sequeira, 1933: 90.

³⁴⁹ Sousa, 2018, vol. I: 154.

³⁵⁰ *Idem*, 154.

³⁵¹ *Ibidem*, 156.

³⁵² Sousa, 2018, v. I: 154.

³⁵³ Sequeira, 1933: 91.

³⁵⁴ Oliveira, 1887: 46.

para a entrada régia de Filipe II, em 1619, das memórias da visita filipina não consta ali qualquer espetáculo³⁵⁵.

As repetidas leituras da ausência real no Pátio das Fangas da Farinha parecem transportar uma desilusão. Porém, acreditamos que nunca existiu a esperança de que tal sucedesse. A urgência da construção do segundo pátio contratualizado em maio de 1591 não se relacionava com a expectativa que o rei ou alguém da sua *entourage* visitasse o local. O Hospital e a Misericórdia tiveram a visão de aproveitar uma circunstância que adivinharam poder ser abundante em espetadores, para pressionar D. Catarina a construir o que ela própria tinha concordado em maio de 1591. Desta forma, num momento de grande movimentação na capital tinham dois pátios a funcionar e não apenas um, o que lhes permitiria duplicar os rendimentos.

Estamos perante um novo local cuja relevância e qualidade criaram uma série de questões sobre a permanência do funcionamento do pátio das Arcas.

Entre 1619 e 1623, o pátio das Arcas e o das Fangas da Farinha funcionaram em simultâneo, com representações em semanas alternadas³⁵⁶. Esta coexistência foi fruto de desentendimentos por parte dos proprietários com o Hospital Real, a Misericórdia, o Senado e a Câmara de Lisboa. Estes problemas relacionavam-se com os custos associados, os problemas estruturais das construções arquitetónicas, o incumprimento das cláusulas definidas nos contratos, entre outros aspetos³⁵⁷.

O Pátio das Fangas da Farinha apresenta características construtivas de um espaço privado por se encontrar numa casa particular, assemelhando-se mais ao Pátio do Borratém, na casa dos condes de Monsanto, que ao Pátio das Arcas (Quadro 3). Não obstante, e com base nos documentos até agora tratados, sabemos que funcionava de maneira idêntica ao das Arcas, que era um espaço público, com lucro para o hospital, que também lhe definia os períodos de representação.

Além disso, o pátio das Fangas resulta de uma simbiose da ocupação de um espaço privado com funcionalidade pública, divergindo por exemplo do Borratém, pois nas Fangas as representações faziam-se de acordo com um programa, que desconhecemos no Borratém, onde parece imperar a representação ocasional. Consideramos interessante fazer uma comparação

entre os pátios das Arcas e das Fangas, em virtude de terem uma gestão comum:

	PÁTIO DAS ARCAS	PÁTIO DAS FANGAS DA FARINHA	OBSERVAÇÕES
IMPLANTAÇÃO	<i>Quintall</i>	Pátio em casa particular	Distinta apropriação espacial
MOTIVO DE CONSTRUÇÃO	Motivação económica do Hospital	Entrada Régia de Filipe II	Cumprimento do contrato de 1591
GESTÃO FINANCEIRA	Misericórdia e proprietário à data de funcionamento		-
PERÍODO DE ATIVIDADE	1593-1640 1668-1755	1619-1627	-
EXTINÇÃO	1755	1627	As Arcas sucumbem por desastre natural. As Fangas desaparecem por doação do espaço e o recinto transfere a sua funcionalidade.
MATERIALIDADE	Madeira Alvenaria Telha, Terra Ladrilho de tijolo	Madeira Alvenaria (Colunas) Telha	-
ESTRUTURAS PARA OS ESPETADORES	Fersuras, Camarotes e Assentos	Varandas e Camarotes	Ausência de Fersuras no das Fangas da Farinha

Quadro 3 – Comparação das características entre os Pátios das Arcas e das Fangas da Farinha.

Em face do exposto, consideramos haver aqui um modelo de pátio diferente. No Borratém encontramos uma propriedade privada que se abre ao público do ponto de vista comercial, uma vez que se pagam entradas para ver as peças, ainda que sejam representadas esporadicamente. Nas Arcas, o *chão* e a *empresa* pertenciam à mesma pessoa, até 1696. Nas Fangas encontramos um modelo misto, o *chão* é privado, cedido por contrato para este efeito com bilheteira. A partir de 1696 é uma entidade pública, o HRTS, que aluga o *chão* a um empresário privado.

355 Sequeira, 1933: 91; Oliveira, 1887: 40; Leite, & Vilhena, 1991: 31-32; Sousa, 2018, vol. I: 153.

356 Oliveira, 1887: 42; AML-AH, CR, Doc. 65.

357 Para mais informações ver Sousa, 2018, em concreto no capítulo “O Pátio das Fangas da Farinha: pera tão curta vida tão longo litígio”, pp. 152-170.

Em 1633, Luís Castro Rio oferece o terreno onde estava implantado o pátio das Fangas da Farinha aos Religiosos Descalços de Santo Agostinho, pois segundo Durval de Lima

“(...) Luís de Castro Rio, senhor de Barbacena e alcaide-mor da Covilhã, pelo bom conceyto que tinha dos Religiosos Irlandeses e particular inclinação ao Padre Mestre Frey Domingos do Rosário, compadecendo-se de o ver andar a elle e aos religiosos seos companheyros mudando tantas vezes habitaçam, lhe fez doaçam de hum pateo em que se reprezentavam comedias visinho as suas casas, pera onde tinha tribuna pera ver as comédias”³⁵⁸.

Na verdade, apesar das notícias indicarem que o espaço era melhor que o das Arcas, o sucesso nunca foi alcançado, porém em 1627 ainda funcionava, como se prova nos livros de despesa e receita onde se menciona João Hiranço³⁵⁹.

Em 1633 já os Agostinhos Descalços estavam instalados “ali com a nam poucos discomodos foram continuando por algum tempo, no qual os camarotes que serviam para ouvir comedias formaram com *humas esteyras cellas* que lhe davam habitaçam, e no lugar que servia de teatro compuseram huma capella que lavraram de madeyras de pinho que pintaram pella parte de dentro, e concertada com decência suficiente pera se poder dizer missa”³⁶⁰. Posteriormente, à data de 1677, já como convento da Boa Hora, sofre novas obras a pedido dos religiosos, mas acabando completamente destruído pelos incêndios de 1755³⁶¹.

Estamos perante um espaço com um percurso funcional ímpar, pois de pátio particular passa a teatro, de teatro transforma-se em casa religiosa que, a curto prazo, dá origem a um convento, onde mais tarde se constrói o tribunal da Boa Hora.

No domínio destes espaços de transição e apesar de ser numa cronologia posterior, consideramos oportuno mencionar outros dois pátios: o das Hortas do Conde, localizado no palácio onde mais tarde se instalou o Teatro da Rua dos Condes, cuja toponímia se relaciona; por outro lado, o Pátio dos Condes de Soure, transformou-se em *casa de bonecos e presépios*, dando lugar posteriormente ao Teatro do Bairro Alto ³⁶².

358 Lima, 1948: 125.

359 ANTT/HSJ/Livros de Receitas e Despesas/Livro 616, f. 267r.

360 Lima, 1948: 125.

361 Oliveira, 1887, vol. VIII: 250; Silva, 1987: 51.

362 Bastos, 1908; Castilho, 1936.

Teatro em moldura: a pintura ‘Pátio das Comédias’

O arquivo iconográfico sobre o teatro desta época é escasso, desconhecendo-se como eram as transformações espaciais criadas pelos elementos cenográficos, em Lisboa. A reconstrução visual faz-se frequentemente através de descrições, como a de Baptista Lavanha sobre a comédia apresentada no Colégio de Santo Antão em Lisboa que, sendo pormenorizada, nos permite “visualizar” os objetos e cenários construídos. Porém, na maior parte das vezes, não conseguimos uma verificação do que é real ou acrescentado, sendo a descrição do fausto dessa moldura teatral do padre Juan Sardina Mimoso (1620) mais completa, apesar de não ter elementos iconográficos na sua obra.

O *Pátio das Comédias*, a única pintura de época identificada até hoje em Portugal, tem um título que nos remete para um modelo, com o qual não estamos seguros de concordar que represente. Este quadro, como elemento pictórico, é fonte de inúmera informação que, desde logo, nos permite ter uma ideia do que era a transformação de um espaço adaptado para um espetáculo teatral, no período de Seiscentos (Fig. 5). Será aqui objeto de interesse em dois momentos: 1) análise da cenografia e dos atores representados, para percebermos se se trata de uma representação de *commedia dell'arte*; 2) comparação entre o espaço teatral representado e as características dos pátios das comédias.



Figura 5 – O *Pátio das Comédias*, autor desconhecido, século XVII, pintura a óleo s/ madeira, Museu da Cidade de Lisboa, MC.PIN.0234 (de ora em diante mencionado apenas como O *Pátio das Comédias*)

Nesta pintura a óleo sobre tábuas de carvalho, de autor anónimo, datada do século XVII, está representado um palco, uma tela cenográfica, a plateia e o espaço envolvente. Fernando Castelo-Branco³⁶³, menciona que a primeira vez que esta obra foi apresentada ao público, na Exposição organizada pela Academia de Belas Artes, no Palácio da Independência de Lisboa, em 1942, aparecia sob o título: “Uma representação num pátio de comédias seiscentista. (Pátio das Arcas?)”. Já em 1947, volta a estar noutra exposição com um novo título, que se mantém até hoje: “Pátio das Comédias. Anónimo. Século XVII”³⁶⁴. Em 1973, a pintura foi adquirida pela Câmara Municipal de Lisboa após ter sido comprada à leiloeira Dinastia. Já em 2015, Vítor Serrão faz um novo avanço sobre a história desta pintura, atribuindo-a a José de Avelar Rebelo (c.1600-1657). José Pedro Sousa, em 2018, concorda com Serrão em como a figuração sugere tratar-se de um espetáculo de *commedia dell'arte*³⁶⁵ e partindo desta suposição iremos desenvolver este assunto.

Personagens da *Commedia dell'arte*?

A *commedia dell'arte* foi um fenómeno cultural cuja representação remonta ao final do século XVI e às companhias itinerantes de atores italianos que começaram a viajar pela Europa, fazendo parte do entretenimento popular, nas ruas, e posteriormente na Corte³⁶⁶, e onde já existiam atrizes em palco, nomeadamente na denominada Gelosi (1568-1604)³⁶⁷. As primeiras representações desta companhia foram em Milão e o duque de Ferrara (1559-1597), seu principal mecenas, contribuiu para que visitasse outros países da Europa, mais frequentemente que as outras companhias, tornando-a a mais famosa por via desta mobilidade.

O período entre 1568 e 1622 foi considerado a época de ouro no improviso da comédia, sendo dos únicos géneros a conseguir contornar as questões religiosas e culturais, com performances adaptadas a diferentes países, conseguindo transcender até os conflitos quando passavam de país em país, de Corte em Corte, independentemente da sua origem ou base cultural³⁶⁸. Além do público da Corte conquistaram também o público cidadão, numa altura em que o ânimo do povo pela comédia era mais entusiástico que o da Corte³⁶⁹.

363 Castelo-Branco, 1953, nº 59; Castelo-Branco, 1966 nº 110-111.

364 Castelo-Branco, 1966.

365 Sousa, 2018: 175-176.

366 Katritzky, 2006: 18; Moussinac, 1957: 131.

367 Oliver & Rudlin, 2001: 14.

368 *Idem*, 1.

369 Saviotti, 1944: 76-77.

A Gelosi, além do improviso representava peças escritas que eram contracenadas por dez atores: “two vecchi (old men), four (...) innamorati (two male and two female lovers) two zanni, a captain and a servetta (serving maid)”³⁷⁰ aos quais Francesco Andreini na peça intitulada *Bravure* acrescenta outras personagens: Pantalone, Il Dotore Graziano, Zanni, Francatruppe, Innamorati, Prima donna, Seconda donna e Franceschina. Estas representações recorriam à utilização de máscaras (exceto as mulheres), relembrando as origens do teatro grego³⁷¹ e a indumentária caracterizava cada uma dessas personagens, fosse a representação textual ou improvisada, encarnando vários papéis³⁷².

Sabemos da presença efectiva destes cómicos em Espanha, sendo um género que fez parte de uma grande época teatral, com representações no Corral da Pacheca, no reinado de Carlos IX, em 1571, mas também na Corte isabelina quando a rainha convida dois atores de *commedia dell'arte* para representarem em Londres³⁷³; e na Corte de Henrique III em França, em 1573³⁷⁴, na de Henrique VI e Maria de Médici³⁷⁵, sendo os Gelosi considerados os Comédiens du Roi³⁷⁶, tendo-se fixado definitivamente em Paris, em 1660, onde representaram no Teatro do Hotel de Borgonha³⁷⁷.

Exemplos de representações não faltam, podendo até ser possível a hipótese de o quadro retratar uma representação apresentada noutro país.

Constatamos que as personagens da pintura *O Pátio das Comédias* (Fig. 6) correspondem às do quadro *Commedia dell'arte: The Compagnia dei Comici Gelosi performing with Isabella Andreini* (Fig. 7) atribuída a Hieronimus Franck (I) (1540-1610), pintor flamengo que atuou principalmente em França, onde se tornou pintor da Corte.

As figuras representadas nas comédias românticas, aos pares, eram constituídas pelas figuras de Arlequim e Columbina, Isabella e Scaramouche, Pulcinella e Pantalone³⁷⁸, e para além dos casais atuavam também Brighella e o Doutor.

370 Oliver & Rudlin, 2001: 15.

371 Duchartre, 1966: 24.

372 Moussinac, 1957: 131. Duchartre, 1966: 17.

373 Saviotti, 1944: 79-80.

374 Filipe, 2007: 11.

375 *Idem*, 14.

376 Saviotti, 1944: 104.

377 *Idem*, 81.

378 Duchartre, 1966: 17.



Figuras 6 e 7 – Pormenores dos atores no palco - O Pátio das Comédias (à esquerda) e *Commedia dell'arte: the compagnia dei comici Gelosi performing with Isabella Andreini*, atribuída a Hieronimus Franck (I) (1540-1610), século XVI, pintura flamenga, Museu Carnavalet, Paris (à direita).



Figuras 8 a 10 – Detalhes de O Pátio das comédias. À esquerda ator com vestes semelhantes a Arlecchino; Ator com semelhanças a Pantalone ao centro; À direita ator com semelhanças a Brighella.

Comparando estas personagens com as da pintura *O Pátio das Comédias* lisboeta destacamos as semelhanças: 1) a personagem do lado direito do palco apresenta-se vestido como Arlequim, apresentando ainda os característicos chapéu, bigode e barba (Fig. 8); 2) a personagem de encarnado, de capa preta, corresponde a Pantalone (Fig. 9); 3) do lado esquerdo do palco, consegue-se perceber encostado à parede branca uma personagem com as mesmas características de Brighella (Fig. 10); 4) a atriz de negro com casaco vermelho parece representar Colombina (Fig. 11); 5) e a dama ao centro do palco corresponde a Isabella, na pintura de Hieronimus Frank (I). Em ambas as pinturas, a posição dos atores em palco é idêntica, o que nos leva a crer que se trata de uma representação da *Comedia dell'arte* (Fig. 12 e 13).

Sendo o quadro de autoria portuguesa e tendo este género sido representado em tantos locais de diferentes países porque não o teria sido também em Lisboa?



Figuras 11 a 13 – Atriz em segundo plano com semelhanças a Colombina, à esquerda; Ao centro atriz com postura semelhante à congénere da pintura que representa a companhia Gelosi, à direita (Vejam-se os aspetos coincidentes: a mão das atrizes sobre o peito e o lenço na mão), *O Pátio das Comédias* e *Commedia dell'arte: The Compagnia dei Comici Gelosi performing with Isabella Andreini*.

Pátio das Comédias, uma identificação facilitista

“O indevidamente chamado PÁTIO DAS COMÉDIAS”³⁷⁹ já tinha levado Castelo-Branco a interrogar-se sobre se a pintura corresponderia a um Pátio das Comédias³⁸⁰ apontando 1) a ausência de camarotes - segundo dados da época tinham camarotes que não constam nesta pintura; 2) a utilização de iluminação artificial - sendo um espetáculo noturno também não poderia ser um pátio de comédias, pois estas eram realizadas durante o dia³⁸¹.

Descarta, pois, o modelo de pátio e sugere que a pintura possa corresponder a uma peça apresentada na casa de Luís Mendes de Elvas a propósito do aniversário de D. Afonso VI (1643-1683) - “Luís Mendes de Elvas, fez representar no jardim do seu Palácio um espetáculo teatral, que no facto de ser noturno e nos pormenores coincide com o quadro”³⁸² - peça da qual se tem notícia pela sua descrição na edição de agosto de 1664 do *Mercúrio Português*. Curiosamente, o Conselheiro da Fazenda Real Luís Mendes de Elvas é proprietário de uma casa na rua das Arcas, contígua ao pátio das comédias em 1672³⁸³.

Mais recentemente, José Pedro Sousa volta a abordar este tema e com o auxílio da mesma descrição do *Mercúrio* de 1664 e um novo olhar sobre a tela, chega à conclusão que, embora existam dados que possam corroborar a análise feita por Castelo-Branco, existem outros que levam a crer que

379 Serrão, 2015: s. 12.

380 Castelo-Branco, 1953: 45-50.

381 *Idem*, 46.

382 *Ibidem*.

383 ANTT/HSJ/Registo Geral, Liv. 941, f. 352r.

não se trata daquela representação teatral específica: a presença das figuras femininas que “não parecem ser conformes nem à distribuição da audiência (e à divisão de géneros) nos teatros públicos da época, nem à descrição do periódico”³⁸⁴ e a correspondência dos atores com o modelo da *commedia dell'arte*, já apontado por Serrão “Vemos no palco atores mascarados que parecem representar uma peça símile à Commedia dell'Arte”³⁸⁵.

De facto, na descrição do *Mercúrio Português* em nada se aponta qualquer semelhança com esta forma teatral, afirmando-se que “A comédia tinha alguns passos bem próprios ao dia dos anos de sua magestade”³⁸⁶ o que não se coaduna com a espontaneidade e improvisação caraterísticos da *commedia dell'arte*.

Por outro lado, não se vislumbra a mencionada “árvore bem imitada, com despesa considerável, de tal grandeza que em seus ramos apareceram subitamente (saindo por portas que com bizarro artifício se abriram e fecharam) catorze figuras ricamente vestidas”³⁸⁷.

A nítida aproximação à *comedia dell'arte* expressa na pintura em questão é ainda desajustada da continuação da descrição que identifica as referidas figuras: “sete delas representavam sete artes liberais, as outras sete afetos, todos de alegria; e com outras duas figuras semelhantemente adornadas que fingiam ser Apolo e a Fama”³⁸⁸. O guarda-roupa que se vê na pintura é igualmente contraditório com as repetidas menções a *vestidos custosos* e *figuras ricamente vestidas*, e não se encontram as mencionadas janelas descritas no Mercúrio.

As características definidas para um espaço teatral público, com camarotes, com o chão da zona da plateia em terra ou em ladrilho, sem iluminação – por exemplo, a iluminação artificial do Pátio das Arcas não está documentada, mas referem-se a existências de janelas ou de frestas que permitiam a entrada de claridade nos corredores de acesso aos camarotes – com representações durante o dia e não durante a noite, e em espaços ao ar livre, é contraditória com esta pintura, onde é evidente a existência de velas e tochas para iluminar o cenário e o espaço, que aparenta ser coberto. Por fim, a porta representada do lado direito da pintura, que apresenta uma cortina que se assemelha a veludo vermelho, não encontra eco no modelo dos pátios, pois não há referência documental sobre a utilização de panejamentos nas portas de acesso aos pátios.

384 Sousa, 2018: 175.

385 Serrão, 2015: s.13.

386 Macedo, 1664: 123v.

387 *Idem*, 124r.

388 Macedo, 1664: 124r.

O público, os trajas e o mobiliário

Quando olhamos para a plateia verificamos que existem algumas cadeiras de madeira, que apesar de não serem trabalhadas e ornadas, tal como referiam Fernando Castelo-Branco e José Pedro Sousa, com base na descrição da festa de aniversário de D. Afonso VI, demonstra uma qualidade de mobiliário que não se assemelha aos bancos de madeiras que existiam no Pátio das Comédias.

A organização do público que está sentado e em pé à frente do palco é composta por homens e mulheres, o que não acontecia nos pátios de comédias, pois existiam “camarotes para mulheres”³⁸⁹, estruturas de madeira que rodeavam a área da plateia, em pequenos nichos, onde assistiam às peças separadas dos restantes espetadores. O único local onde podiam estar juntos era nas janelas das casas que contornavam o pátio quando eram utilizadas como camarotes, fosse pelos seus proprietários ou outros espetadores³⁹⁰. Os trajas são ricos e a postura vertical do público é evidente.

Convém lembrar que o aniversário de Afonso VI coincidiu com um vazio de representações, que só voltaram a ganhar vida depois do fim do conflito político de 1668.

Em síntese, e concordando com Serrão, esta pintura “não representa um «curral de comédias»”³⁹¹, mas um espetáculo em espaço aristocrático.

Trata-se de uma representação de *commedia dell'arte* e não corresponde à descrição do Mercúrio, cuja notícia refere uma segunda representação, aparentemente menosprezada: “Finalmente a festa em tudo pareceu de corte e em outro dia depois se representou outra comédia diferente”³⁹². Seria esta outra comédia diferente da representada na pintura em questão? Nada leva a crer, pois, a descrição do Mercurio refere elementos espaciais e arquitectónicos que não se coadunam, como por exemplo as *janelas com rotas e comodidade para damas*³⁹³, inexistentes na pintura.

Em face do exposto, e tal como já aconteceu, esta pintura devia ser renomeada, para “Uma representação teatral no século XVII” ou “Uma representação de *commedia dell'arte* no século XVII”. para apoiar a sugestão sistematizam-se, no quadro abaixo, as diferenças mais visíveis entre um pátio de comédias e a cena representada no quadro.

389 ANTT/HSJ/Liv. 1099, f. 277r.

390 Molinari, 2010: 63.

391 Serrão, 2015: s.12.

392 Macedo, 1664: 124r.

393 *Idem*, 123v.

PÁTIO DAS ARCAS	PINTURA “PÁTIO DAS COMÉDIAS”
Camarotes e fersuras (ANTT/HSJ/Liv. 1099, f. 277r)	Ausência de camarotes e fersuras
Público em plateia, em pé, desorganizado	Os espetadores em pé colocam-se atrás de uma plateia sentada em cadeiras ornamentadas e organizadas diante do palco
Separação de homens e mulheres	A plateia encontra-se misturada
Representação de janelas de habitação contíguas ao pátio que serviam de camarote, com grade de madeira que permitia uma certa privacidade entre a cena e o espetador	Ausência de camarotes
Casas contíguas ao pátio	Ausência de vizinhança
Uso de recursos cenográficos	O cenário é rudimentar, representado numa tela pintada
Pátio descoberto	O espaço aparenta ser coberto
O pavimento da plateia em terra ou ladrilho	O pavimento é em mosaico
Iluminação natural (representações diurnas)	Iluminação feita por tochas colocadas na parede da sala e no palco

Quadro 4 - Comparação entre as características do Pátio das Arcas e pintura *O Pátio das Comédias*

CAPÍTULO IV

A TRANSFORMAÇÃO DE UM *QUINTALL* EM TEATRO PÚBLICO:

o Pátio da Arcas.

Arquitetura perecível versus duradoura: evolução de um modelo

A descoberta de documentação inédita permite agora recontar a história deste local, clarificando-a, no intuito de compreender a importância que o século XVII teve na história do teatro através da construção do Pátio das Arcas.

Em 1593 o Pátio das Arcas foi o primeiro espaço teatral construído de raiz com carácter público, constituindo-o como um marco que define a evolução entre o efêmero e o permanente, mantendo-se ativo até 1755³⁹⁴. A instalação de um palco de madeira transformava um pátio num espaço cénico e teatral, no qual o edificado contíguo se adaptava como parte integrante da estrutura funcional, em que as janelas das casas serviam de camarotes para uso dos próprios moradores ou de outros espetadores³⁹⁵.

A evolução da prática teatral, a respetiva aderência do público, os protagonistas da produção, como os dramaturgos e as companhias, e ainda as entidades que beneficiavam economicamente das representações, conjugaram-se percebendo que o “texto de teatro necessita de um lugar para existir”³⁹⁶.

A nossa proposta diverge desde já das anteriores que apenas consideravam duas fases (1593-1696 e 1697-1755), mas a documentação agora consultada fornece elementos cruciais e determinantes para propormos duas novas fases.

Consideramos que o Pátio das Arcas se divide em quatro fases de construção que definem quatro períodos, caracterizados distintamente (Gráfico 1):

1. 1593-1640: pátio com janelas, assentos e varanda para mulheres

1640-1668 Guerra da Restauração

394 Castelo-Branco, 1990: 199.

395 Câmara, 1991: 43.

396 Pascual Bonis, 2002: 68.

2. 1668-1672: pátio com janelas, assentos e camarotes
3. 1672-1696: pátio com recursos e equipamentos adequados (vestiários,...) e melhoramento de lugares de assistência
4. 1698-1707: pátio *à italiana*

A informação do Regulamento do Hospital Real de Lisboa de 1632, encontrado no Archivo Regional de la Comunidad de Madrid³⁹⁷, cruzada com documentos de 1672 do *Livro II do registo dos papeis do Hospital de Todos os Santos/ano de 1695*³⁹⁸ leva-nos a concluir sobre duas outras fases construtivas, intermédias das anteriores.

Primeira fase, entre 1593 e 1640: o *Quintall*

Esta narrativa começa a 9 de maio de 1591 quando Fernão Dias de La Torre “se obriga que dentro de hum anno que comessara da feitura deste contracto em diante, fara dous Pateos cobertos nesta Cidade de Lisboa”³⁹⁹.

Nesta escritura⁴⁰⁰ Filipe II autoriza Fernão Dias de La Torre a construir dois pátios de comédias na cidade de Lisboa, em propriedades adquiridas pelo proponente que

“se obriga, e defeyto, o obrigou que dentro de hum anno que comessara da feitura deste contracto em diante, fara dous pátios cobertos nesta Cidade de Lisboa em lugares convenientes, com suas baradas cobertas de telha, e madeyra, e com suas paredes de Alvenaria e pedraria, e suas portas, e com todas as mais achegas necessárias, de modo que os pateos fiquem de maneyra, que bem se possa nelles representar as ditas comédias, os quaes pateos serem próprios delle dito Fernam Dias de la Torre, ou aforados em fatiota, e de maneyra que elle os tenha sempre prestes, e aparelhados para as ditas comédias (...) porque as nam poderam fazer se nam nos ditos dous pateos conforme a Provizão Del Rey”⁴⁰¹.

A escritura fornece a primeira informação sobre os materiais que foram utilizados na construção madeira, pedra, alvenaria e telha, o que nos remete para paredes de alvenaria, e telha a cobrir as varandas, estrutura bem distinta

397 FD, legajo 5222, expediente 16c.

398 ANTT/HSJ/RG, Liv. 941.

399 ANTT, HSJ, Liv. 1124, ff. 282r.

400 *Idem*, ff. 278v–283v.

401 *Ibidem*, f. 280r.

dos efêmeros palanques e cenários de madeira das ruas e dos largos, cujos elementos eram montados e desmontados para um determinado período, contexto de Manuel Correia, o primeiro promotor de representações teatrais na rua das Arcas de que se tem conhecimento⁴⁰², e sobre o qual se sabe que tinha três teatros de madeira⁴⁰³.

Cumprindo o combinado no contrato, La Torre compra a D. Dinis de Alencastro uma propriedade na rua das Arcas para construir o primeiro pátio das comédias⁴⁰⁴.

Não obstante termos consultado a escritura no arquivo da Torre do Tombo, optamos por seguir a transcrição das investigadoras Reyes Peña e Bolaños Donoso⁴⁰⁵, devido à dificuldade da percepção da escrita, realizando uma leitura indireta que nos permitiu redesenhar o local de implantação do *quintall* (Planta 1.0), onde La Torre mandou construir o Pátio das Arcas. Segundo consta no documento, a propriedade adquirida, com frente para a rua das Arcas, e tinha um quintal com 26,95m (norte-sul) por 18,15m (nascente-poente). Ao redor do quintal existiam casas contíguas, sendo a de Gonçalo Figueira a única que tem as dimensões definidas, a norte da propriedade de La Torre⁴⁰⁶.

A documentação inédita agora descoberta, cruzada com a análise de anteriores investigações, permitiu um novo desenho de implantação (Planta 1) tendo em conta a seguinte moldura de antecedentes e circunstâncias:

1. Sabendo que a única catástrofe que destruiu o pátio e as casas que lhe estavam contíguas foi o incêndio de 1697, contemplamos neste desenho algumas características da planta de implantação de 1696, pois a dimensão do terreno (em cruz) de 1593 é igual;
2. O desenho do beco de Lopo Infante, que realizámos com base no documento de 1696, é diferente do de João Nunes Tinoco e do de Eugénio dos Santos. É difícil precisar com exatidão como seria no ano da escritura de 1593, porém, sabendo que a única alteração deste terreno de que temos conhecimento só se verificou em 1697, assumimos que o desenho baseado na documentação de 1696 se mantém⁴⁰⁷;

402 Eleutério, 1994:697.

403 Reys Peña & Bolaños Donoso, 1990: 85.

404 ANTT/HSJ/Liv. 1187, f. 135r e 135v..

405 Reys Peña & Bolaños Donoso, 2007: 269-270.

406 *Idem*, 269-270.

407 ANTT/HSJ/ Liv. 1099.

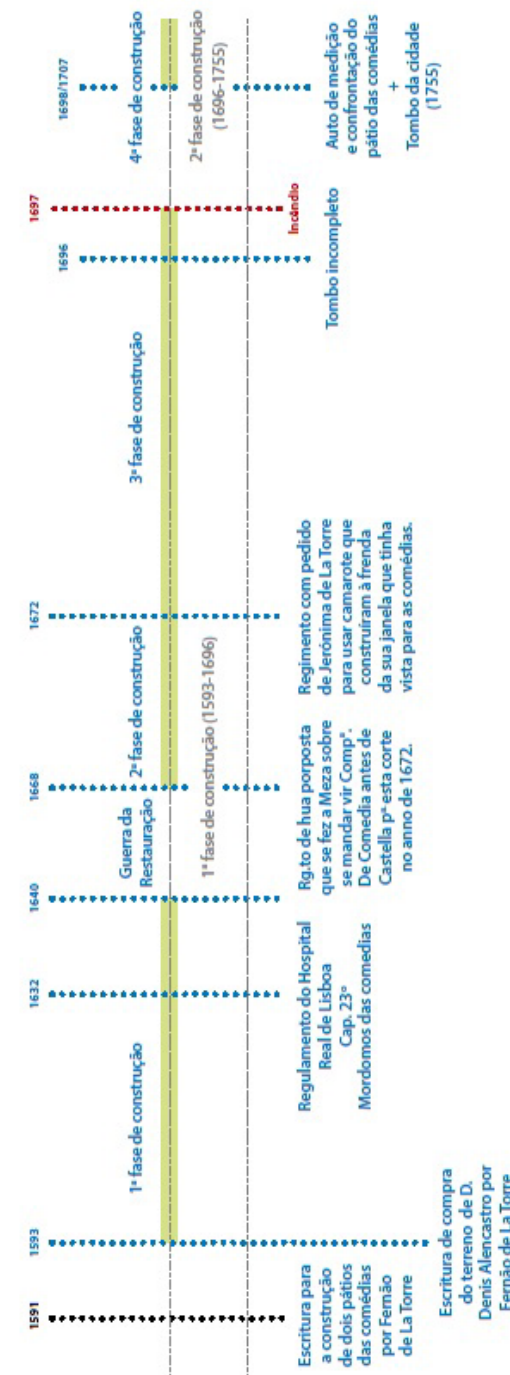
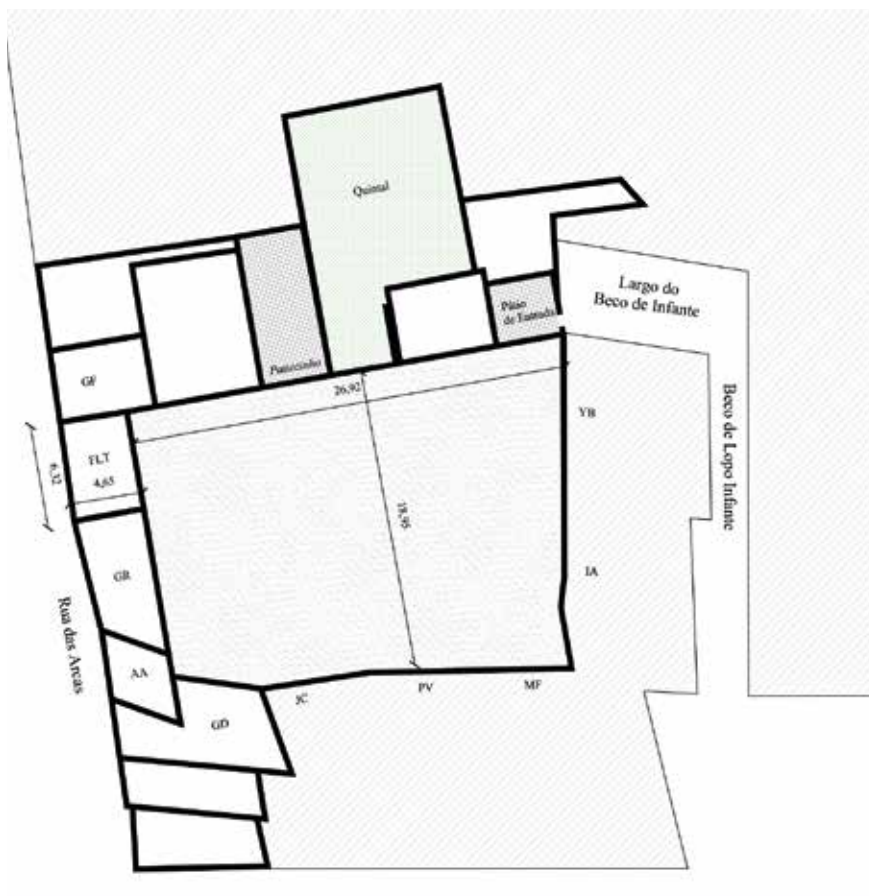


Gráfico 1 - Fases de construção do Pátio das Arcas.

3. O desenho do limite da propriedade de Gonçalo Figueira com frente para a rua das Arcas é diferente da proposta apresentada por Reyes Peña e Bolaños Donoso devido ao desenho do quarteirão obtido após a leitura do documento de 1696, que originou uma inclinação diferente da rua das Arcas;
4. A propriedade de Fernão Dias de La Torre, a nascente, também é diferente, pois se ambas as lojas estavam no mesmo piso, a soma das medidas do lado nascente definirá o comprimento integral da propriedade: “sobre estas logeas estão armados os ditos quatro sobrados que tem a largura e comprimento das ditas duas logeas”⁴⁰⁸.
5. Neste documento não há referência ao beco das Comédias, o que nos leva a supor que terá sido um topónimo posteriormente dado ao acesso para o pátio.



Planta 1 – Implantação do *Quintal* comprado por Fernão Dias La Torre a D. Dinis de Alecastro, 1593, desenho da autora.

Apresentamos assim condições para conceber este espaço teatral de forma diferente. Os trabalhos já realizados apoiam-se na base documental de 1696 para traçarem o desenho do pátio entre a escritura de compra do terreno e o Tombo incompleto; face ao vazio documental entre as escrituras de 1593 e a medição do pátio de 1696, não se desenvolveu esta fase com maior detalhe. A documentação agora apresentada, de 1632 e 1672, permite levantar novas hipóteses de organização espacial entre 1593 e 1696.

O *Reglamento de el Hospital Real de la Ciudad de Lisboa hecho en el año de 1632*⁴⁰⁹ já foi referido por Matos Sequeira (1933). Porém, o documento original revela dados diferentes dos veiculados por Sequeira (e repetidos por Reyes Peña & Bolaños Donoso em 2007). O capítulo 23 - *Mordomos das comedias* – elenca os valores a pagar pelo público: nos 21 *apuestos de arriba* - 6 rs -; nos 9 *apuestos de abaxo* - 6 rs e 8 mr -; e os *assientos* – 17 mrs.

Estes valores suscitaram dúvidas, uma vez que os montantes estipulados são muito inferiores aos transcritos por Sousa⁴¹⁰ para a mesma época. Poderemos concluir que o documento de 1632 não se refere a camarotes, mas sim às janelas das casas contíguas ao pátio? Serão os *Apuestos* janelas camarote?

Para esta confusão contribui o facto de os assentos serem aparentemente mais dispendiosos que os aposentos, porém, colocamos a hipótese de o valor não estar representado na mesma moeda. Quando o Regulamento obriga os mordomos das comédias a “ni dexar subir a los assientos persona alguna q.e

408 Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007: 269-270.

409 ARCM, FD, legajo 5222, expediente 16c.

410 Sousa, 2018, v. 2.

no pague 17 mrs”⁴¹¹, não se refere efectivamente ao valor dos assentos, mas à tarifa referida por Ribeiro Guimarães na descrição dos valores de bilheteira, numa representação de 1603, onde não só discrimina o preço de cada lugar, como também informa sobre o pagamento de um quarto esclarecendo ser uma taxa de *entrada geral*:

“os preços de entrada eram: assentos dos homens, 16 maravedis; das mulheres, 20 maravedis; de cada camarote, 12 maravedis; de cada banco, 1 real; de cada gelosia (janella com grades), 12 reales; além disto os Hospitais cobravam em todas as portas um quarto; era a entrada geral, ainda hoje usada em todos os theatros de Hespanha, e que também houve no Pateo da rua das Arcas”⁴¹².

Segunda fase, entre 1668 e 1672: a consolidação

A primeira informação a reter no *Regº de hua proposta que se fez a meza sobre se mandar vir Compª de Comedia antes de Castella pª esta Corte no anno de 1672*⁴¹³ é a menção à existência de (pelo menos) 14 camarotes em 1668 (ANTT/HSJ/RG, Liv. 941, f. 352r).

Pela falta de registo de receitas durante as Guerras da Restauração (1640-1668)⁴¹⁴, sabemos que as representações não se efetuaram, sendo legítimo pensar que o pátio necessitava de obras, depois de quase três décadas sem atividade, obras essas feitas imediatamente depois da calma política ter sido estabelecida.

Uma segunda informação a sublinhar prende-se igualmente com os ditos camarotes, cujo rendimento não foi atribuído ao hospital de Todos os Santos, devido ao descuido dos Oficiais da Fazenda que não controlaram as receitas a favor do hospital já desde 1668, receitas essas que reverteram para os proprietários do Pátio das Arcas à data da construção dos camarotes, os padres do Carmo. Este documento revela um pedido da parte do hospital à Mesa da Misericórdia, para trazer uma companhia de Castela, cuja atuação no Pátio das Comédias permitiria voltar a obter rendimentos *insolidum*⁴¹⁵ ou seja, não apenas dos camarotes, mas de todo o recinto, naturalmente com vista a uma compensação pelas receitas perdidas.

411 ARCM, FD, legajo 5222, expediente 16c, f. 17.

412 Guimarães, 1874, nº6265.

413 ANTT/HSJ/RG, Liv. 941, ff. 352r-353r.

414 Sousa, 2018, v. 1: 126.

415 ANTT/HSJ/RG, Liv. 941, ff. 352r.

Para tal, o novo proprietário, Manuel de Oliveira de Azevedo, sugere fazer uma obra de alteração, bem como uma redistribuição do número de camarotes entre os padres do Carmo e o hospital:

“Veyo pª este efeito M.el de Oliv.ª a esta caza da fazª depoes de bem debatido este regº com assistência do sindico e do Juiz da caza, nos viemos aconçertar, que em satisfação de hua baranda de molheres que antigam.te tinha no çitio destes camarotes elle M.el de Oliv.ª ficaria com hua caza que tinha feito sobre a caza de que vê Luiz M.des Delvaz, que officialm.te lhe tinha mandado embargar e que nella faria as genellas que lhe parecesse e com mays quatro camarotes dos 14 da contenda, e que os dez camarotes restantes viessem a repartição na forma dos mões do andar de baixo, e que se repuzessem alguns degraos que se teria tirado dos assentos das cazas de humas freiras; (...) e o hospital vira por este caminho a lograr o rendim.to de dez camarotes mays que nunca teve em tempos passados”⁴¹⁶.

Apercebemo-nos assim que o pátio terá tido um camarote de mulheres no local onde passaram a estar os camarotes alugados pelos padres do Carmo.

Estas informações permitem-nos identificar três alterações espaciais entre 1668 e 1672:

1. A ocupação do camarote de mulheres para a construção de outros;
2. A obra na propriedade de Manuel de Oliveira, onde podia construir as janelas que bem entendesse, para aumentar o número de janelas camarote;
3. A reconstrução das escadas que permitiam o acesso aos aposentos, através da propriedade de umas freiras.

Um segundo documento determinante na matéria é o *Regº de hua petição e desp.os da meza que a ella fez Heronima de Azºdo de Latorre, sobre se lhe dar hum dia de comedia em hum camarote de fronte das duas ginellas e isto hum dia por semana*⁴¹⁷ datado de 16 de agosto a 06 de dezembro de 1672.

A proprietária Jerónima Azevedo de La Torre ficou impedida de ver as comédias, na sequência da janela que usava ter sido tapada por um camarote, no decorrer de uma obra de alteração, autorizada por seu marido António de Mendonça aos padres do Carmo⁴¹⁸. Não querendo perder o privilégio de

416 ANTT/HSJ/RG, Liv. 941, ff. 352r-352v.

417 *Idem*, ff. 362v-363r.

418 ANTT/HSJ/RG, Liv. 941, f. 362v.

assistir às comédias, pede para ter acesso um dia por semana a um camarote do pátio em épocas de representações. A resposta não só lhe foi favorável, como ainda estabeleceu que quando não pudesse aceder ao camarote o hospital lhe pagaria 320 réis pelo impedimento de ver a comédia⁴¹⁹.

Estamos numa fase de modificação espacial significativa porque coexistem *janelas camarote* com camarotes, verificando-se a construção de estruturas que cumpriam essa função. Esta alteração implica não só a construção do espaço do camarote, como também das serventias para lhes aceder - “por fazer em mais/ junto às suas cazas hua escada, a qual e de m.^a utilidade p.^a se entrar p.^a os camarotez”⁴²⁰ - pois, antes destas alterações, a serventia para algumas janelas camarote, era realizada pelo interior das propriedades contíguas ao pátio.

Demarca-se assim um novo período na história do Pátio das Arcas, acentuando-se a passagem de um espaço definido pelo edificado contíguo, para uma construção intencional, na forma de um elemento construtivo estruturado, permanente e independente, com as componentes de um verdadeiro espaço teatral.

1668	
Nº de camarotes	28
Nº fersuras	indeterminado
Nº de Assentos	indeterminado
Área total do pátio	462,96m ²

Quadro 7 – Síntese das características do Pátio das Arcas (1668)

A estrutura agora proposta diferencia-se das plantas de Reyes Peña e Bolños Donoso, que não tiveram acesso ao Regulamento do Hospital Real de Lisboa (1632) tendo-se baseado na informação veiculada por Matos Sequeira, que evidencia igualmente não o ter consultado, pois não menciona a sua localização e as informações não coincidem com o documento, referindo a existência de 10 aposentos no primeiro piso e 20 no segundo⁴²¹. Na realidade, o documento menciona “21 aposentos de axxiva” e “9 aposentos de abaxo”. Reyes Peña e Bolños Donoso citam a informação de Sequeira e

419 *Idem*.

420 *Ibidem*.

421 Sequeira, 1933: 87.

aumentam o espaço teatral com base naqueles números⁴²² assumindo que os camarotes já estariam construídos em 1632 e que a eles se juntariam outros 14, construídos em 1672, quando na realidade foi em 1668.

Em síntese, nos períodos em causa assiste-se a várias alterações, que vão distanciando a área livre de assentos onde o público assistia às comédias de pé, as parcas janelas camarote de onde se assistia aos espetáculos, e o provável palco desmontável rodeado pelas casas contíguas, de uma estrutura já com camarotes, que se solidifica, quer na construção quer na evidência de uma identidade própria.

Terceira fase, entre 1672 e 1696: o Teatro

Para esta fase desenhámos as plantas do Pátio das Arcas com base:

1. *Escriptura de Venda e quitação de humas cazas no Becco de Lopo Infante...*⁴²³
2. *No Tombo Incompleto*⁴²⁴.

Nos reservados da Biblioteca Nacional de Portugal encontra-se a *Escriptura de Venda e quitação de humas cazas no Becco de Lopo Infante, com seventia principal para as escadas de St.^a Justa, e juntas ao Pateo das Comédias – a Antonio Gonçalves por 740\$000 C.*, datada de 30 de novembro de 1674⁴²⁵, onde consta a vistoria e medição da propriedade que foi vendida a António Gonçalves. Este documento permitiu desenhar a propriedade na planta de implantação do pátio, cuja “banda de cazas que fazem vista para o patteo das comédias (...) poderam usar a dita passagem e abrir as portas dellas livremente (...) para as cazas de onde se vem as comédias”⁴²⁶. O que nos dá a entender que, apesar das obras de alteração de 1672, continuam a utilizar as janelas como camarotes de algumas das propriedades contíguas ao pátio, realidade essa que se irá manter, pelo menos, até 1696⁴²⁷.

422 Bolaños Donoso & Reyes Peña, 1991: 266.

423 BNL, Cx. 31, Mç. 21.

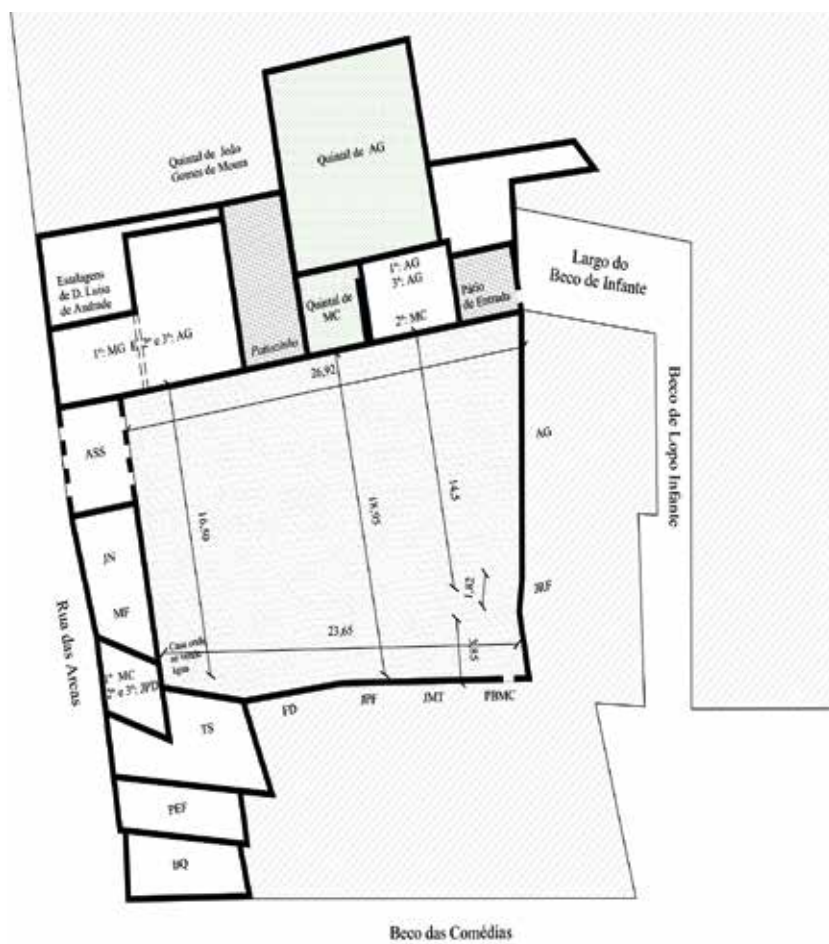
424 ANTT/HSJ/Liv. 1186.

425 BNP, Cx. 31, Mç. 21.

426 *Idem*, ff. 2r e 12r.

427 ANTT/HSJ/Liv. 1186, f. 163v.

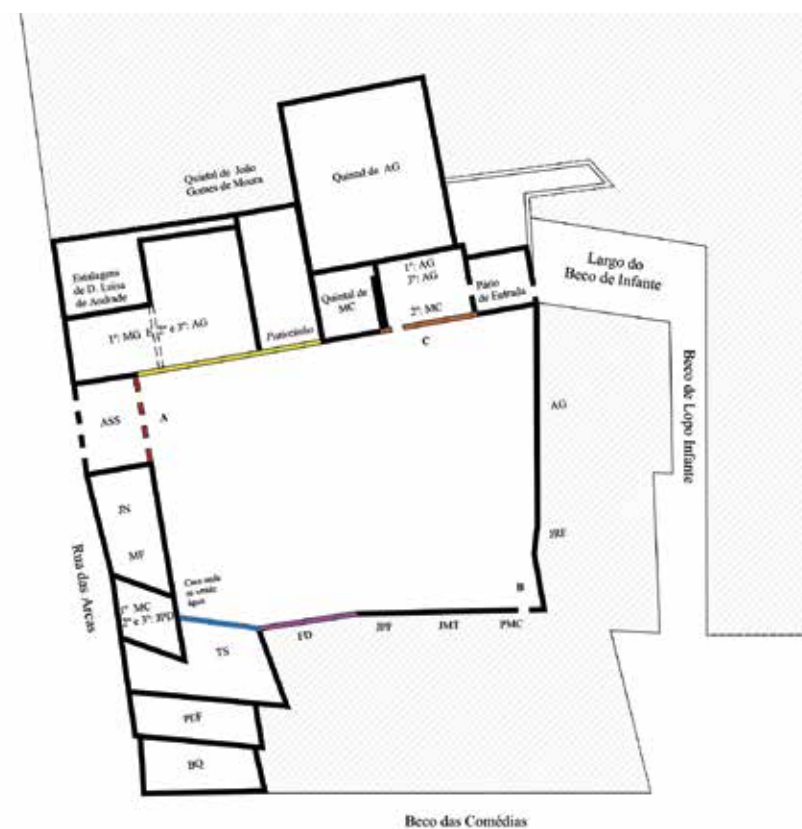
Esta propriedade tinha três pisos, cujos primeiro e terceiro passaram a pertencer a António Gonçalves, e o marquês de Cascais manteve-se proprietário do andar intermédio. As janelas das propriedades do dito marquês, serviam de camarotes, o que se mantém após a aquisição das propriedades por António Gonçalves, bem como a entrada para os espetadores acederem ao pátio⁴²⁸ (Planta 2).



Planta 2 – Implantação do Pátio das Arcas, 1696, desenho da autora

Antes do incêndio de 1697

O documento do *Tombo incompleto dos bens e praças em Lisboa*⁴²⁹, é um levantamento da cidade realizado em 1696, com descrição da propriedade por ruas, largos ou becos. No presente inquérito este documento reveste-se de duas grandes mais-valias: a menção à dimensão do Pátio das Arcas e a pormenorização das propriedades que lhe estavam contíguas, que informa como eram feitos os acessos para o local, quais as janelas que serviam de camarotes e como davam claridade aos corredores de acesso. Começamos por identificar as propriedades circundantes no beco das Comédias, rua das Arcas e beco de Lopo Infante com acesso ao Pátio das Arcas (Planta 2.1).



Planta 2.1 – Acessos e janelas das Arcas, desenho da autora.

428 BNP, Cx. 31, Mç. 21, f. 12r.v [1674]; BNP, Cx. 31, Mç. 22, f. 1r. [1699].

429 ANTT/HSJ/Liv. 1186.

ACESSOS PELO BECO DAS COMÉDIAS EM 1696			
PISOS	NOME	ACESSOS AO PÁTIO	FONTE
Térreo e 1º	Praço de Teresa de Jesus	2 janelinhas e 2 frestas	ANTT/HSJ/Liv. 1186, ff. 107v-109r
Térreo e 1º	Praço do padre Estevão Foios	2 janelinhas e 2 frestas	ANTT/HSJ/Liv. 1186, ff. 109r – 110r
Térreo e 1º	Praço de Bernardo Quaresma	-	ANTT/HSJ/Liv. 1186, ff. 192r – 193r
	Estalagem de Francisco Dias	Janelas	ANTT/HSJ/Liv. 1186, f. 108r
Térreo e 3º	Padre Manuel Barão da Cunha	Porta, para assentos, fersuras e camarotes	ANTT/HSJ/Liv. 1186, ff. 161v, 163r
Não indica	D. José de Meneses e Távora	-	ANTT/HSJ/Liv. 1186, f. 161r
Não indica	João Pinto da Fonseca	-	ANTT/HSJ/Liv. 1186, f. 161r

Quadro 8 – Acessos ao Pátio das Arcas pelo Beco das Comédias (1696)

Estas propriedades, apesar de não terem qualquer acesso ou janela orientada para o pátio, definem a delimitação do terreno a sul.

ACESSO PELO BECO DE LOPO INFANTE EM 1696				
PISO	NOME	ACESSOS AO PÁTIO	OBSERVAÇÕES	FONTE
Térreo	António Gonçalves	Porta	Os assentos encostam à parede desta propriedade	ANTT/HSJ/Liv. 1186, f. 115r.
2º	António Gonçalves			
1º	Marquês de Cascais	Janelas (3 de sacada e 2 de assento)		ANTT/HSJ/Liv. 1186, f. 113v. BNP/cx. 31/ mç. 21/ ff. 12r, 12v.
Não indica	João Roiz Fidalgo		Propriedade contígua	ANTT/HSJ/Liv. 1186, f. 162v
Não indica	António Gonçalves		Propriedade contígua	ANTT/HSJ/Liv. 1186, f. 162v

Quadro 9 – Acessos ao Pátio das Arcas pelo Beco de Lopo Infante (1696)

A propriedade de António Gonçalves tinha uma porta de entrada no piso térreo que permitia acesso ao pátio e no segundo piso tinha duas janelas com

vista para as comédias⁴³⁰. As janelas do marquês de Cascais tinham diferentes valores de aluguer e medidas. As duas janelas de Manuel Gonçalves, por cima dos assentos e por baixo dos camarotes, eram gradeadas e ficavam defronte de quatro frestas que permitiam a entrada de claridade para os corredores do pátio⁴³¹.

ACESSO PELA RUA DAS ARCAS EM 1696				
PISO	NOME	ACESSOS AO PÁTIO	OBSERVAÇÕES	FONTE
Térreo	Estalagem Manuel de Gonçalves		Com um pátio de entrada entre a sua propriedade e a de António Gonçalves	ANTT/HSJ/Liv. 1186, f. 114r.
1º	Estalagem de Manuel Gonçalves	Janelas		
2º e 3º	António Gonçalves	Janelas		ANTT/HSJ/Liv. 1186, ff. 113r, 116v
2º e 3º	Estalagem de D. Luísa	Janelas	Sob as cavalariças e o palheiro de Manuel Gonçalves	ANTT/HSJ/Liv. 1186, ff. 16v-182r
Térreo, 1º, 2º e 3º	António Silva e Sousa	3 portas (1 de loja/1 de escada); 2 janelas por piso; 1º e 4º piso de assento/sacada.	Proprietário do Pátio de Comédias	ANTT/HSJ/Liv. 1186, f. 160r
2º e 3º	João das Neves			ANTT/HSJ/Liv. 1186, f. 160r
Não indica	Maria Ferreira			ANTT/HSJ/Liv. 1186, f. 108v
Térreo	Maria Costa		Neste piso fica a casa da água	ANTT/HSJ/Liv. 1186, f. 161r
1º e 2º	Jorge Pereira Diniz			ANTT/HSJ/Liv. 1186, f. 161r

Quadro 10 – Acessos pela rua das Arcas (1696)

A estalagem de Manuel Gonçalves, que ficava na propriedade de António Gonçalves, tinha três andares e um armazém de vinhos por baixo das escadas de acesso ao primeiro piso; no piso térreo ficavam as fersuras, à esquerda da entrada, e no piso intermédio existiam janelas⁴³². Antigamente, a propriedade do marquês de Cascais e as estalagens de Manuel Gonçalves

430 ANTT/HSJ/Liv. 1186, f. 113v.

431 ANTT/HSJ/Liv. 1186, ff. 163v – 164v e 182r.

432 ANTT/HSJ/Liv. 1186, f. 115r.

estavam compreendidas na mesma medição, mas como se desuniram e passaram a pertencer a António Gonçalves foram separadas⁴³³.

O Pátio das Arcas no *Tombo Incompleto dos prazos da Cidade de Lisboa*

A medição do recinto do Pátio das Arcas marca-o a nascente com 14,30m de comprimento, com uma chave de 1,83m e 1,83m de vão até ao cunhal. Ainda a nascente, até encostar nas propriedades de padre Manoel Barão da Cunha tinha 3,85m de comprimento e a sul 23,65m em vão, medido pelo corredor por onde se entrava para o pátio e assentos⁴³⁴.

Continuando pelo poente, tinha de largura 16,5m em vão, começando a medição no interior da propriedade em que se vende a água, até encostar nas propriedades e estalagens de Manuel Gonçalves. Pelo norte, em vizinhança com as propriedades de António Gonçalves e do marquês de Cascais, tinha de comprimento 26,40m em vão⁴³⁵ (Planta 2).

DIMENSÕES DO TERRENO EM 1696		
ORIENTAÇÃO	MEDIÇÃO DOCUMENTO (PALMOS E VARAS)	DIMENSÕES EM METROS*
Medição em cruz (meio da porta de entrada pelo Beco das Comédias) N-P e N-S	Nascente – Poente = 9,5v. Norte – Sul = 3v e ¼	N – P = 10,45m. N – S = 3v e ¼
Poente – Nascente, Limite a Norte	24v	26,40m
Norte – Sul, Limite a Nascente	13v + chave (1v 2/3 + 3,5v)	14,5m + chave (1,83m + 3,85m)
Nascente – Poente, Limite a Sul	21,5v	23,65m
Sul – Norte, Limite a Poente	15v	16,50m

*1 vara = 5 palmos = 0,22m, logo 1 vara = 5 x 0,22m = 1,10m

Quadro 11 – Dimensões do terreno do Pátio das Arcas (1696)

433 *Idem*, f. 116v.

434 *Ibidem*, ff. 160v e 161r.

435 ANTT/HSJ/Liv. 1186, ff. 161v.

Esta medição contempla espaços de camarotes e corredores de acesso, os assentos, as fersuras e a localização do palco, do vestiário, e da casa da água (assim conhecida porque nela se vendiam bebidas e virtualhas aos espetadores)⁴³⁶, tal como nos *corrales* do país vizinho.

PÁTIO DAS ARCAS - FUNCIONALIDADE POR PISOS EM 1696				
ORIENTAÇÃO	PISO TÉRREO	1º PISO	2º PISO	3º PISO
Nascente	Palco	Varanda para mulheres	Varanda para mulheres	4 camarotes
Sul	8 fersuras	5 camarotes e assentos	8 camarotes	8 camarotes
Poente	Passagem e plateia	-	-	-
Norte	Fersuras	Assentos	8 camarotes	7 camarotes Janelas
	Plateia	-	-	-
	-	5 camarotes	16 camarotes	19 camarotes

Quadro 12 – Funcionalidades por pisos (1696)

No piso térreo ficava o palco⁴³⁷, mas também fersuras (cuja compartimentação era feita de coluna em coluna) propriedade do Hospital, excepto a terceira, que pertencia a D. Isabel de Macedo e ao licenciado Manuel de Azevedo Pais⁴³⁸ (Planta 2.2).

O espaço em frente do palco, a poente, naturalmente não tinha assentos ou qualquer equipamento, constituindo um lugar de passagem, bem como o local da plateia em pé⁴³⁹. O primeiro piso está dotado com camarotes, para os quais se acedia pela escada de acesso ao vestiário, bem como com assentos (Planta 2.3).

436 ANTT/HSJ/Liv. 1186, f. 161v; Haza, J. 2007: 29.

437 Reyes Peña e Bolaños Donoso (2007: 272) propõem a correção da orientação do palco, pois no documento que têm em sua posse o escrivão corrige quando escreve “a Sul, digo ao Poente”, o que não acontece no documento que visualizámos, constando já a menção a Poente.

438 ANTT/HSJ/Liv. 1186, ff. 162r.

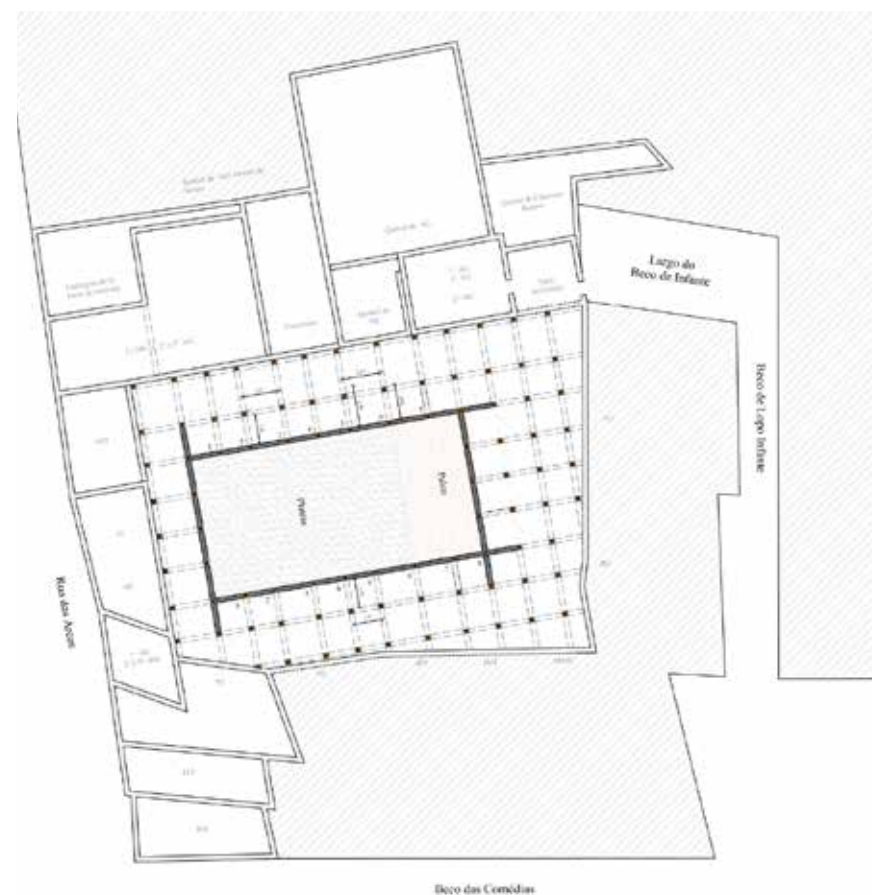
439 *Idem*, ff. 161v-162r.

No segundo piso há um total de 16 camarotes; dos oito a sul, seis são partilhados entre o Hospital e o proprietário do pátio. Dos oito a norte, sete eram partilhados entre o hospital e António da Silva e Sousa, proprietário do pátio e o primeiro camarote pertencia aos Mordomos nomeados pela Misericórdia para cobrar as rendas, prática contrária à disposição de 1632, expressa no Regulamento do Hospital, onde se proíbe que os Mordomos tenham camarotes⁴⁴⁰ (Planta 2.4).



Planta 2.4 – Piso 2 do Pátio das Arcas, 1696, desenho da autora.

No terceiro andar, a norte, existiam mais sete camarotes e algumas janelas de propriedades que lhe estavam contíguas. De poente para nascente, os primeiro, segundo, quarto e quinto camarotes eram de António da Silva e Sousa, dono do pátio, e os restantes partilhados entre este e o hospital, que também tinha os camarotes a norte no mesmo piso (Planta 2.5). Ao contrário dos camarotes do piso inferior, cuja dimensão era igual, aqui encontramos espaços com tamanhos diferenciados⁴⁴¹.



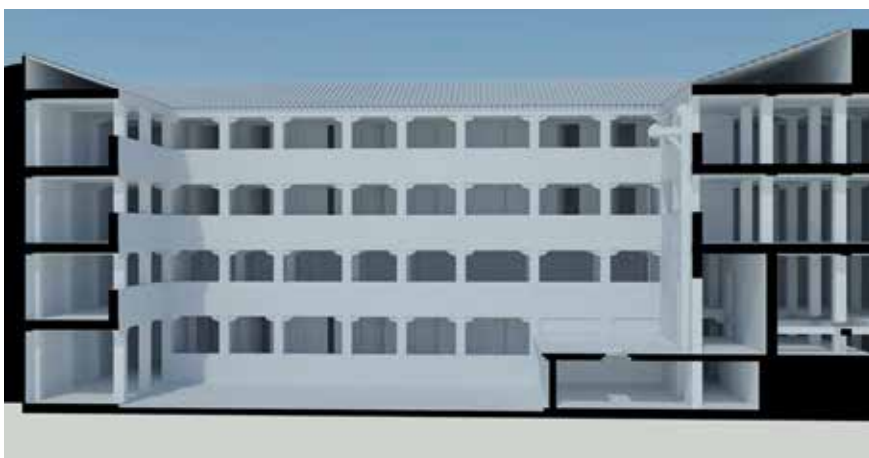
Planta 2.5 – Piso 3 do Pátio das Arcas, 1696, desenho da autora.

440 ARCM, FD, legajo 5222, expediente 16c, f. 17.

441 ANTT/HSJ/Liv. 1186, ff. 163r e v.

Menciona-se ainda a desocupação de um espaço para uma janela ou camarote a poente⁴⁴².

Com base nesta descrição e com a planta de implantação definida reconstruímos os quatro andares da estrutura do Pátio das Arcas, bem como uma proposta tridimensional do espaço em 1696 (Fig. 14 e 15).



Figuras 14 e 15 – 3D longitudinal (em cima) e da vista interior (em baixo) do Pátio das Arcas (1696), pela autora.

442 ANTT/HSJ/Liv. 1186, f. 163v.

Apesar de analisarmos a mesma base documental utilizada por Reyes Peña e Bolaños Donoso existem novidades, convergências e divergências que passamos a enumerar:

- 1) Assumimos que a propriedade de António da Silva e Sousa é igual à de Fernão Dias La Torre, logo optamos por manter o desenho proposto na planta de implantação de 1593;
- 2) Com base nas dimensões das propriedades que lhe estão contíguas, o limite do pátio a sul é diferente⁴⁴³;
- 3) O acesso à escritura de 1674⁴⁴⁴ permitiu que desenhássemos em planta as propriedades do marquês de Cascais e António Gonçalves, que tinham janelas orientadas para o pátio;
- 4) A casa da água é localizada pelo Tombo incompleto na mancha das propriedades de Maria da Costa e Jorge Pereyra Diniz⁴⁴⁵, apesar de não se mencionar a sua dimensão;
- 5) Cruzando a informação documental com o estudo sobre os corrais de comédias, nomeadamente os de Málaga⁴⁴⁶, de La Montería⁴⁴⁷ e de Pamplona⁴⁴⁸ desenhámos uma hipótese de vestiário, a nascente, por haver uma indicação da porta de acesso através da propriedade do padre Manoel Barão da Cunha; e ainda por, na reconstrução de 1697 o vestiário ficar por trás do palco, parecendo-nos lógica a colocação da hipótese de ter sido assim anteriormente;
- 6) Com base nos documentos mencionados no ponto anterior e propondo uma altura do palco de 1,60m (média das alturas dos palcos espanhóis segundo Reyes Peña e Bolaños Donoso)⁴⁴⁹, desenhámos igualmente uma proposta de palco. Esta altura não é despiciente visto que os atores utilizavam um cadafalso para surgirem por baixo do palco, à semelhança do que acontecia no corral em Málaga⁴⁵⁰;
- 7) Sabendo onde fica a propriedade de acesso ao palco e vestiário, propomos um lanço de escadas de madeira, lateral ao palco para lhes aceder, à semelhança do corral de La Montería⁴⁵¹;

443 ANTT/HSJ/Liv. 1186.

444 BNP, Cx. 1, mç. 22.

445 AHSJ, /Liv. 1186, ff. 161r e 161v.

446 González-Román, 2018.

447 Sentaurens, 2017.

448 Pascual Bonis, 2017.

449 Reyes Peña e Bolaños Donoso, 2017: 279.

450 González-Román, 2018: 62.

451 Sentaurens, 2007.

8) Para o acesso aos restantes pisos propomos: a) Uma escada de tiro na propriedade de António da Silva e Sousa, pois no documento referem que uma das portas de acesso é de escada, permitindo o acesso ao primeiro piso de camarotes⁴⁵²; b) Acesso vertical do lado do palco e vestiário por onde se entra no piso térreo pela propriedade do padre Manoel Barão da Cunha e no 3º para os camarotes;

9) Na documentação é ausente a referência ao pé-direito dos pisos das casas e do teatro, porém, no geral, as casas tinham dois a três andares, no máximo quatro, com pé direito reduzido⁴⁵³ - “numa cêrcea de medida equivalente à largura das ruas (aproximadamente 25 palmos, ou seja, 5,5 metros)”⁴⁵⁴. Assim, levantamos a hipótese de o pé direito das casas e do teatro ser aproximadamente de dois metros.

Sintetizamos no quadro seguinte os elementos de destaque do interior do pátio:

1696		
Nº DE CAMAROTES	40	MAIOR Nº NO 3º PISO
Nº fersuras	8	Piso térreo
Nº de Assentos	indeterminado	Piso térreo e 1º piso
Área de Plateia	154,13m ²	
Área total do Pátio	462,96m ²	
Portas de acesso	5	

Quadro 13 – Síntese das características do Pátio das Arcas (1696)

Um marco de destruição: o incêndio

O Pátio das Arcas “por malevolencia dos seus vizinhos da rua da Praça da Palha, foi devorado por um incêndio”⁴⁵⁵, a 10 de dezembro de 1697, descrito em documentos coevos.

A intencionalidade do incêndio é repetida amiúde em vários documentos como a *Memoria de algumas couzas que Sucederão começando no ano de 1690 por diante assim das*

*calamidades dos tempos como das couzas do estado do Reino*⁴⁵⁶ ou a *Esckriptura de Doação que fez, em 1699, António Gonçalves, ao Snr. Marquês D. Luiz Alves de Castro, de humas cazas no sitio das comédias*⁴⁵⁷. Para além do pátio em si, o incêndio destruiu também as casas dos proprietários: “e começando na dita caza ou pateo das comedias do qual não ficou nemhuã pedra sobre outra, e athe as tres portas por donde se entrava se abrazarão (...) por mais de 10 ou 12 moradas de cazas a roda, que foi acabar de fronte da porta principal da Igreja de Santa Justa, que hera hua das portas por donde se entrava, que eraõ cazas do Marques de Cascaes”⁴⁵⁸.

O Hospital Real de Todos os Santos aproveita a oportunidade criada com o incêndio e compra o espaço: “e vindo a queimar-se no incendio que houve n’aquelle sitio, comprára o Hospital o chão e direito de mesmo Pateo, e o reedificára de novo, com grande dispendio e desembolso, e n’elle se representaram depois comedias por autoridade do mesmo Hospital”⁴⁵⁹.

Era urgente reedificar o pátio, com vista à continuação do usufruto dos rendimentos das comédias, e para tal, desenvolveram esforços para cobrar dívidas, constituindo um fundo de maneo para apoio à reconstrução:

“Treslado da Resolução e quitação/ que a Meza da Mezª passou ao Hosp. al Real em que dá por quite do principal, e juros do empenho do Pateo das Comédias e das mais parcelas que nellas declarão por resolução da Junta, ordenou-se que do cofre de Manoel Rodrigues da Costa se desse todo o dinheiro que fosse necessário para a reedificação do pateo das comédias, que por cauza do incendio ficou destruído e que pera pagamento de todo o principal que no d.to pateo se despendesse e deus redditos consignavão o mesmo rendimento das comédias”⁴⁶⁰.

A calamidade do incêndio será lembrada amiúde em vários documentos, como o Auto de Medição, e ainda em 1737 argumentava-se sobre os perigos para se justificarem obras num pedido dos arrendatários do pátio Luís Trinité e João Villanova⁴⁶¹: “como decedeu a pouco mais de 38 anos, em que se queimou e brasou o dito pátio, por lhe deitarem fogo por inimizade”⁴⁶².

Este incêndio marcou o início da quarta fase do Pátio das Arcas (1698-1707), e a nossa proposta de reconstrução pretende mostrar a transformação depois da sua reedificação.

456 BNP, Cod. 510.

457 BNP, Caixa 31, Mç. 22.

458 Memória, ff. 220v, 221r.

459 Provisão de 15 de setembro de 1738 Apud Braga, 1870, 139.

460 ANTT/HSJ/RG, Liv. 942, f. 82r.

461 BNP, Cx. 31, nº 23.

462 ANTT/HSJ/Cx. 274, mç. 2, nº 67.

452 ANTT/HSJ/Liv. 1186.

453 Andrade, 2011: 13.

454 Pinto, 2013: 49.

455 Braga, 1918: 105.

Quarta fase, entre 1698 e 1707: teatro à italiana?

Nesta fase desenhámos o pátio com base:

1. Na escritura de 1707⁴⁶³;
2. E no levantamento da cidade antes do terremoto de Lisboa⁴⁶⁴.

A informação fidedigna sobre a nova composição do Pátio das Comédias é fornecida pelo *Auto de Medição, devizão e confrontação do Pátio das Comédias...*⁴⁶⁵ realizado após o incêndio de 1697. Contém uma medição do Pátio, bem como da malha urbana circundante, e evidencia que, não obstante permaneça no mesmo local, passa a ter uma forma diferente:

“entre a Rua das Arquas que hé a que vai do Rossio pella Rua a Prasa da Palha pera Saõ Nicolao fica na entrada della à parte esquerda e entre o Beco das Comédias e o de Lopo Infante o qual fica interior ao dito Bequo das Comédias sem embargo de que pera ahy tem porta como também no Lopo Infante e a dita Rua das Arquas vem fazer frente tudo na freguesia de Santa Justa, o qual antigamente tinha outra forma antes do insendio porque na reedifiquasaõ delle se lhe mudou todo o seu estado antigo unindose a elle várias moradas de cazas que a Misericórdia comprou”⁴⁶⁶.

Em maio de 1707 o proprietário do Pátio das Arcas é o hospital de Todos os Santos que “reedificou de novo depois do insendio que nelle houvera e se reduzira a outra forma, unindose a elle mais prazos que ahi havia foreyros ao Hospital, os quais se havião comprado e unido a elle por cuja razão era necessário medirse para se constar em o tombo novo”⁴⁶⁷.

As propriedades que foram compradas e ficaram sob a posse do hospital, foram as de Manoel Gonçalves, na rua das Arcas⁴⁶⁸, a de Antonio da Silva e Sousa, a de Dona Luiza de Andrade, para se “alargar para esta parte o vestiário dos Comediantes”⁴⁶⁹ e uma parte da propriedade do marquês de Cascais, o que permitiu a construção de dois camarotes⁴⁷⁰.

Para realizar as medições foram destacados o Desembargador e Doutor

Gonsallo da Cunha Villas Boas, juiz do tombo, juntamente com os medidores Bento Fragozo e Dionizio de Sousa, na presença do procurador do dito tombo, Domingos Rodrigues Delgado e do escrivão Francisco de Figueiredo e Bryto. Neste documento consta a medição do prazo do Pátio das Comédias, a medição das propriedades que lhe estavam contíguas e a medição do pátio descoberto que permitia o acesso ao recinto.

A sul estavam as propriedades de Alexandre da Cruz, de D. José de Menezes e Távora, as estalagens de Francisco Dias e a de Luís da Silveira, as quais tinham todas frente e acesso pelo beco das Comédias, e nas traseiras das ditas propriedades ficavam as de Paulo Alves Brandão, com frente para a rua das Arcas. Pelo nascente, estavam as propriedades de D. Joseph Denis, de João da Costa e de António Monteiro, tendo todas frente e acesso pelo beco de Lopo Infante⁴⁷¹.

Com uma forma de retângulo imperfeito, na parte maior, o novo pátio tem mais de 32 metros de comprimento e 15 de largura⁴⁷² (Planta 3.0).

DIMENSÕES DO TERRENO		
ORIENTAÇÃO	MEDIÇÃO DOCUMENTO (PALMOS E VARAS)	DIMENSÕES EM METROS*
Poente – Nascente Limite a Norte	29v e 1/4	26,54m
Norte – Sul Limite a Nascente	11v + chave (1v e 2/3 + 3v)	12,10m + chave (1,28m + 3,30m)
Nascente – Poente Limite a Sul	26v e 1/3	28,96m
Sul – Norte Limite a Poente	13v	14,3m

*1 vara = 5 palmos = 0,22m, logo 1 vara = 5 x 0,22m = 1,10m

Quadro 14 – Dimensões do terreno Pátio das Arcas (1707)

463 ANTT/HSJ/ Liv. 1099.

464 ANTT/FF/JIB, Liv.10.

465 ANTT/HSJ/Liv. 1099.

466 *Idem*, f. 271r.

467 *Ibidem*, f. 269v.

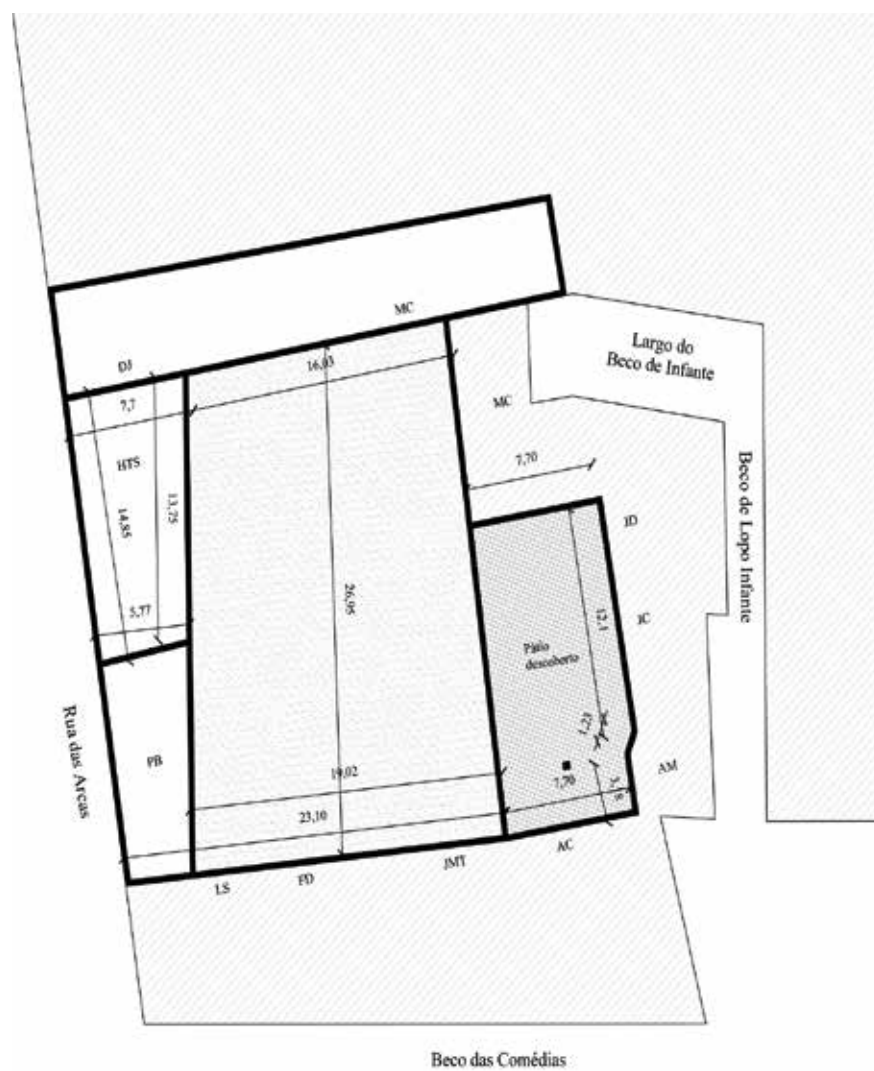
468 ANTT/HSJ/Liv. 1099, f. 269v.

469 *Idem*, ff. 272r e 272v.

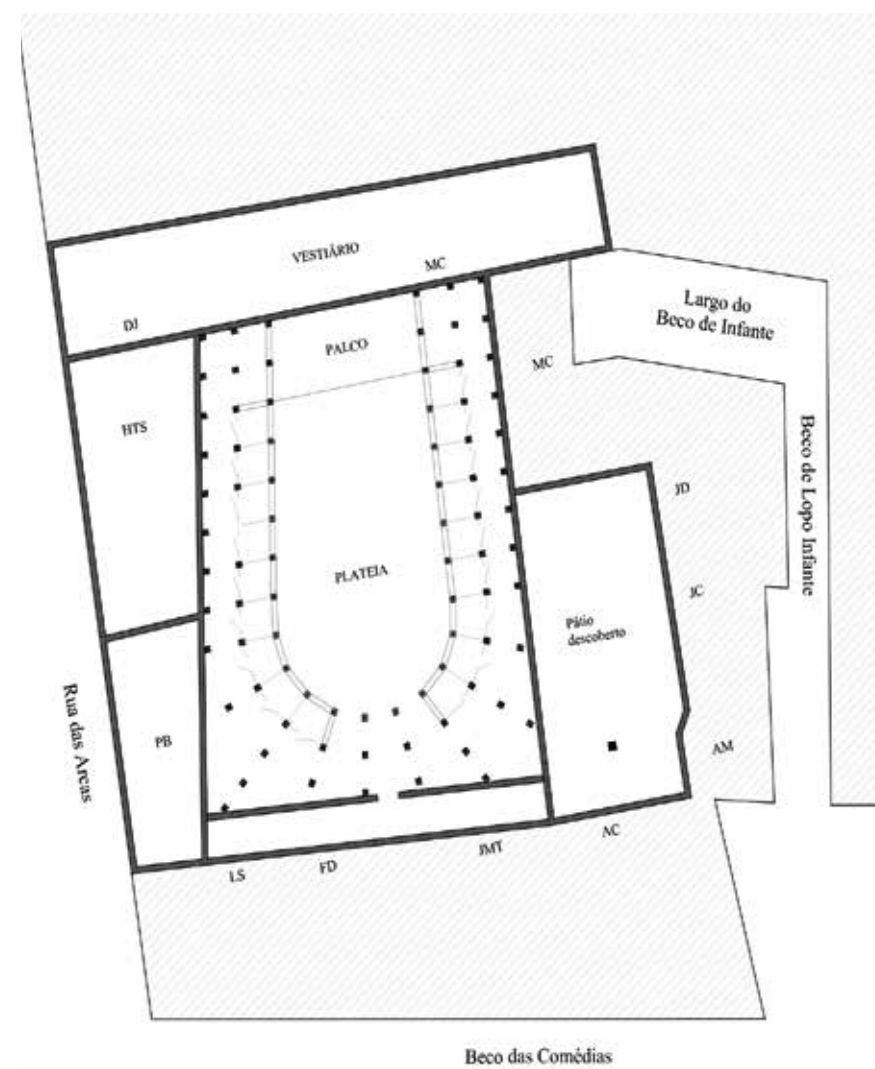
470 *Ibidem*, f. 273r.

471 ANTT/HSJ/ Liv. 1099, f. 274r.

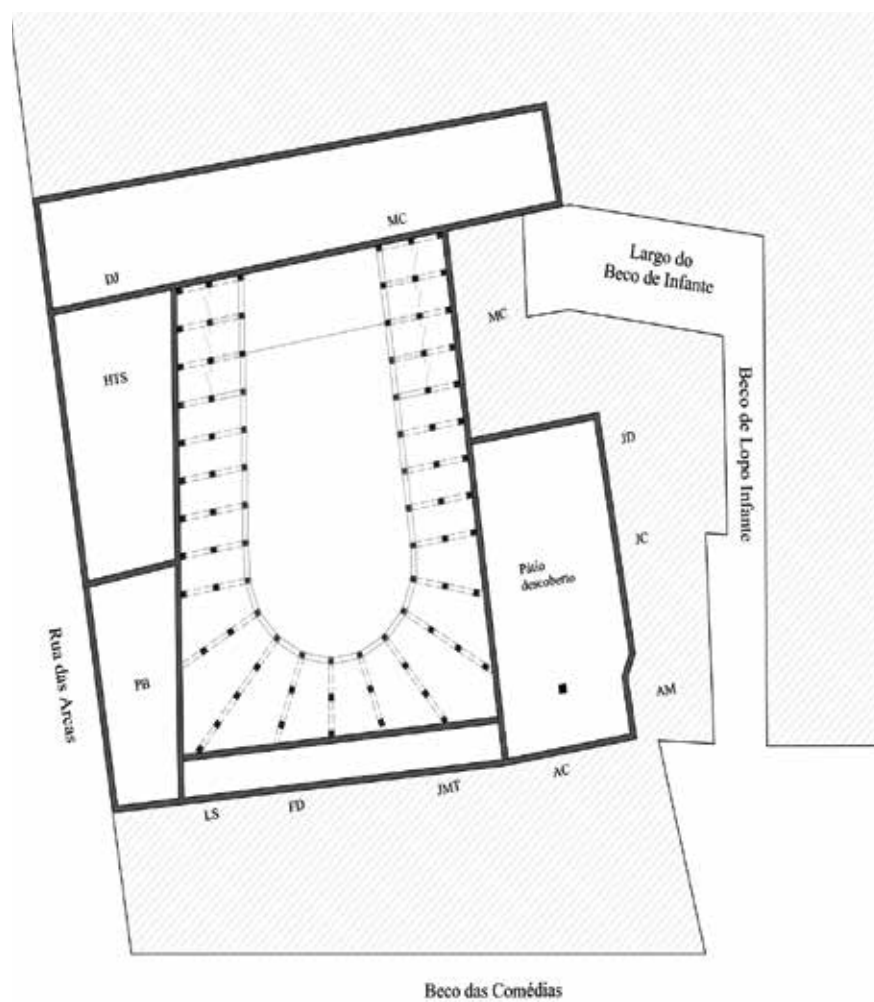
472 *Idem*, ff. 274v, 275v, 276v.



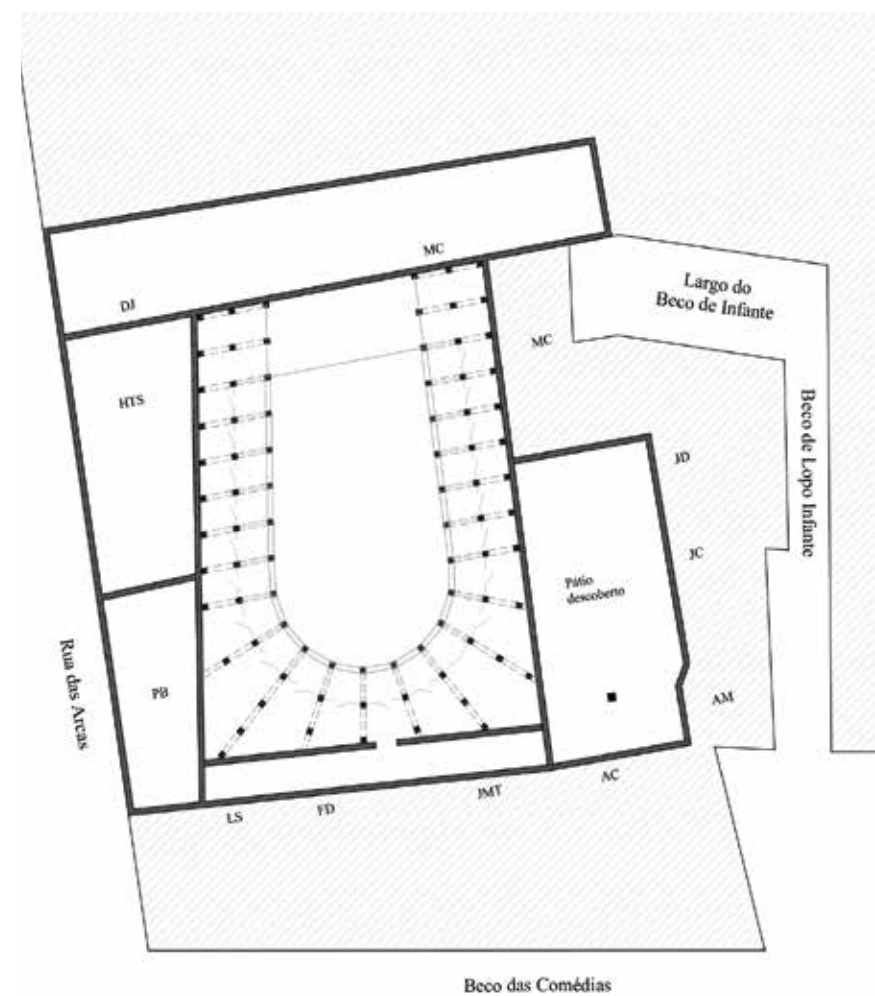
Planta 3.0 – Implantação do Pátio das Arcas, 1707, desenho da autora.



Planta 3.1 – Piso térreo do Pátio das Arcas, 1707, desenho da autora.



Planta 3.2 – Piso 1 do Pátio das Arcas, 1707. desenho da autora.



Planta 3.3 e 3.4 – Piso 2 e 3 do Pátio das Arcas, 1707, desenho da autora.

A grande diferença relativamente à estrutura anterior é a deslocação do palco de nascente para norte. A configuração vertical mantém-se, três pisos sobre o térreo (Plantas 3.1 a 3.4). Vejamos os dados enumerados na tabela:

1707		
Nº de camarotes	48	Maior nº no 2º e 3º pisos
Nº fersuras	18	Piso térreo
Nº de Assentos	indeterminado	Piso térreo e 1º
Área de Plateia	140,49m ²	
Área total do Pátio	463,46 + 122,46 = 585,92m ²	
Portas de acesso	3	

Quadro 15 – Síntese das características do Pátio das Arcas (1707)

Diminuem-se as entradas, passando a haver só três portas, duas na rua das Arcas, na propriedade do HRTS, e uma no beco das Comédias; a leitura do documento identifica Alexandre Cruz proprietário da casa que dá acesso ao pátio descoberto – “e do sobredito pilar de pedra athe à dita porta que está para o Bequo das Comedias serventia tão bem do dito pátio senão meteo este comprimento nesta medição per ser alheyo e o Hospital não estar de posse mais que do uso daquella entrada por contrato que fes com o dono” com quem o hospital fez um contrato para o efeito⁴⁷³. As entradas davam acesso a lugares diferenciados de camarotes, fersuras, varandas ou plateia⁴⁷⁴.

Aumenta-se o número de camarotes (de 40 em 1696 passa para 48) cujas estruturas de suporte aparentam ser reforçadas, mencionando-se que assentam “sobre vinte varoens de ferro”⁴⁷⁵, não se registando antes qualquer referência a este material de construção. As mulheres, que antes tinham uma varanda, agora têm camarotes, embora em número inferior ao dos homens, três e quatro, respetivamente.

Refere-se igualmente o pátio lagiado⁴⁷⁶ não havendo descrição de como seria antes, sendo possível ter sido em terra batida.

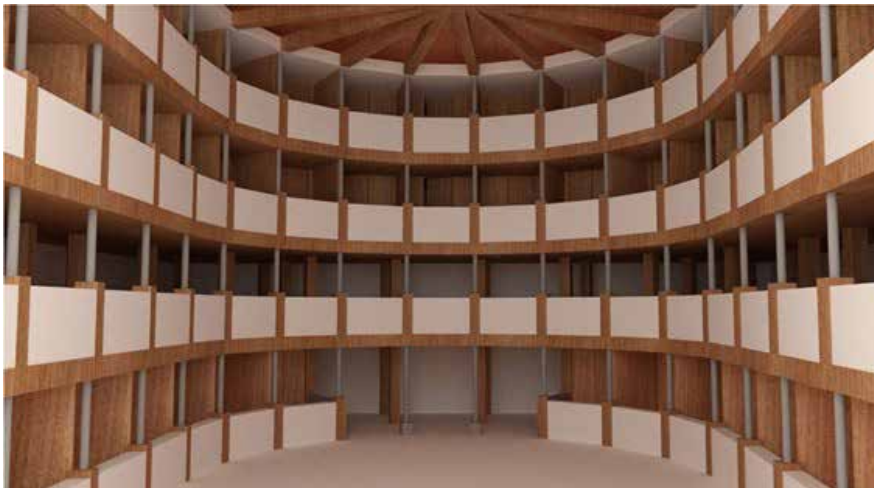
473 ANTT/HSJ/Liv. 1099, f. 275v.

474 *Idem*, f. 280r.

475 *Ibidem*, f. 277.

476 ANTT/HSJ/Liv. 1099, f. 277.

Sobre a materialidade da estrutura do pátio sabemos que era pintado, embora a documentação não esclareça sobre a cor do pátio, e tinha capitéis de madeira sobre os pilares e varões de ferro (Fig. 16 a 18).



Figuras 16 e 17 – 3D da estrutura do interior do Pátio das Arcas (1707).

Iluminação do Pátio

São inúmeras as informações sobre entradas de luz no documento da *Medição*.... Sabendo que o novo teatro continuava sem ter fachada própria, mantendo-se no interior de vários prédios, importa identificar as fontes de claridade, que se mencionam ser para os corredores, mas também para as varandas e para o cenário.

Identificam-se dez janelas, acrescentando-se com frequência a menção a algumas janelas, o que nos dá um número indeterminado. Estas são adjetivadas de formas variadas - com grades de ferro, gradeadas, gradadas de ferro, janelas de sacada, de peitoril, rasgada, de assento, de canto, gelosias – remetendo para uma configuração sólida, sobre a qual se escreve num documento: “fui ao pátio das comédias e vi que as janelas que fazem menção são antigas com as lizares de pedra gradadas de ferro de que por sorte por elas não pode haver saída para o pátio”⁴⁷⁷.

Importa registar que já não se mencionam as janelas que serviam o propósito de camarote, indicando que tinham perdido esta outra função, inata desde o início, que lhes conferia a dupla missão de permitir a entrada de luz, mas também de local para assistir ao espectáculo.

São ainda mencionadas entradas de luz em forma de claraboia, estas para iluminar as varandas e o cenário, e várias frestas, nomeadamente no corredor e pátio descobertos. Em 1737 os já citados arrendatários do pátio, Luís Trinité e João Villanova⁴⁷⁸, pedem para entaipar as janelas que dão acesso ao pátio exigindo a proibição da colocação de “vasos e outras coisas que rouparam”⁴⁷⁹ nos telhados das habitações que lhe ficavam contíguas, diminuindo assim a entrada de luz natural, numa altura em que, provavelmente, esta já não seria necessária pois existiria o recurso à iluminação artificial.

Verifica-se que a evolução espacial e arquitetónica retirou importância às janelas que serviram de camarotes e que, nessa qualidade, eram parte integrante do teatro.



Figura 18 – 3D da estrutura em corte longitudinal do Pátio das Arcas (1707).

Das Arcas às Comédias

Reyes Peña e Bolaños Donoso evoluem de uma proposta com seis portas⁴⁸⁰ para uma com três portas de acesso, nomeadamente pelas propriedades de Luís da Silveira, Francisco Dias, José de Meneses e Távora e Alexandre da Cruz, visíveis na reconstrução virtual do pátio, a que acrescentam mais uma, oriunda de informação de Augusto Vieira da Silva⁴⁸¹.

Porém, quer no *Auto de Medição*⁴⁸² quer nos *Feitos Findos*⁴⁸³, não se menciona a quarta entrada. Supomos que a mesma foi sugerida porque na descrição das propriedades, Vieira da Silva desenha quatro entradas, que correspondem a casas do HRTS. Contudo, nada indica que todas as propriedades do hospital tivessem entrada para o Pátio das Comédias.

477 ANT/T/HSJ/cx. 274, mç.2.

478 BNP, Cx. 31, nº23.

479 ANT/T/HSJ/cx. 274, mç.2.

480 Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007: 311.

481 Camões & Reyes Peña, 2013.

482 ANT/T/HSJ/Liv. 1099.

483 ANT/T/FF/JIB, Liv. 10, nº19, f. 71v.

	1593	1632	1668	1696	1707
Fonte	ANTT/ HSJ/L. 1187, ff. 135r, 135v	ARCM/ FD/L. 5222/ Exp. 16c	ANTT/ HSJ/RG, Liv. 941, f. 352r	ANTT/ HSJ/L. 1186, ff. 159v – 164v	ANTT/ HSJ/L. 1099, ff. 274r – 281v
Camarotes	-	30	28	40	48
Janelas camarote	indeterminado	indeterminado	indeterminado	indeterminado	-
Fersuras	-	-	-	8	18
Varandas	indeterminado	-	-	2	3
Assentos	-	-	indeterminado	indeterminado	indeterminado
Área de plateia	-	-	-	154m ²	140,5m ²
Área total do pátio	463m ²	-	463m ²	463m ²	586m ²
Portas de acesso	-	-	-	5	3
Materiais de construção	Madeira, alvenaria, pedra e telha	-	-	Madeira, pedra	Ferro, madeira, pedra tosca, pedra fingida e tinta

Quadro 16 – Síntese comparativa do Pátio das Arcas (1593-1707)

O quadro acima faz uma síntese temporal que permite várias leituras. Note-se, por exemplo, que a informação sobre 1668, num documento de 1672, menciona obras de melhorias, nomeadamente janelas, degraus “outras meudezas que/ nos parecerão e por estes ajustes ser convenientíssimo p^a/ o estado em que se achão”⁴⁸⁴.

A verificação de número inferior de camarotes de 1632 para 1668 pode ter várias interpretações: por um lado, pode a documentação não ser precisa sobre estes equipamentos, e por outro lado, coincidindo com o período das Guerras da Restauração, durante o qual não se verificaram representações, é natural que algumas partes do teatro não tivessem condições para ser alugadas.

Passando para 1696, a notícia é dada colateralmente no *Tombo Incompleto*, ou seja, não se informa das obras, cuja data é anterior, mas incerta. O incêndio de 1697 obrigou a uma reconstrução total, iniciada em 1698.

Já em 1707 é o próprio *Auto de Medição do Pátio das Comédias* que nos informa diretamente: há mais camarotes, varandas e fersuras, o que permite concluir que o público de elite aumenta, pois a plateia em pé, mantém dimensões muito aproximadas às que tinha quando foi criado por Fernão de La Torre. O total da metragem quadrada em 1707 obtém-se pela junção do pátio descoberto que ficava fora do Pátio das Comédias, mas dentro da medição, tal como se expressa no documento⁴⁸⁵. O teatro tem agora também este espaço de apoio “um átrio descoberto, rasgado propositadamente para serviço da nova casa de espectáculos”⁴⁸⁶, o que nos sugere uma preocupação com as companhias que ali vinham representar e que trariam distintos materiais cénicos, guarda-roupa, transportados em veículos de animais como descreve Ribeiro Guimarães: “jornadeiam em machos de arceiros e também em carros (...) alugam quatro jumentos um para conduzir as arcas dois para as mulheres e outro para os companheiros alternadamente”⁴⁸⁷.

Os materiais de construção são reforçados, demonstrando uma preocupação de futuro, e ainda no rescaldo da memória do incêndio, ou não fosse a madeira o elemento decisivo para o seu alastramento rápido⁴⁸⁸.

Regista-se uma diminuição do número de portas de acesso ao pátio, porventura para melhor controlo das entradas dos espetadores.

Concluiu-se que o pátio nunca deixou de ser beneficiado com ajustes de obras diversas, algumas de relevo.

485 ANTT/HSJ/Liv. 1099, ff. 278v.

486 Sequeira, 1933: 102.

487 Guimarães, 1874, n.º 6235.

488 BNP, Cod. 510.

484 ANTT/HSJ/RG, Liv. 941, f. 352v.

O TEATRO EM DIÁLOGO COM A CIDADE

O período central desta investigação desenvolve-se numa Lisboa descapitalizada de poder político centralizado, fruto de uma união ibérica, num período de transição do reino de Portugal acompanhado por um período igualmente de mudança e evolução na dinâmica teatral lisboeta.

Com uma influência castelhana inquestionável, os locais de representação popularizam-se, diversificam-se e reproduzem-se. Popularizam-se com a crescente passagem das representações da esfera privada para a pública; diversificam-se, pois surgem em diferentes modelos com iniciativas, acessos e motivações distintos; e reproduzem-se com o aparecimento de novos Pátios, com uma mobilização de ofícios, de processos e de materiais para a montagem de cada espectáculo, embora o teatro ainda não seja uma arte política consolidada, existindo essencialmente a nível do entretenimento. Verifica-se um convívio entre diferentes formas e arquiteturas. O caso do Pátio das Arcas é um exemplo onde se assiste a uma evolução de estruturas efémeras para a arquitetura permanente, numa vivência citadina onde conviviam vários moldelos.

A dualidade política vivida em grande parte da cronologia eleita tem reflexo na atividade teatral, quer nas representações, quer no público, quer o que nos leva a um conjunto de constatações:

1. Convívio de arquiteturas efémeras e perecíveis com construções permanentes;
2. Existência de estruturas desmontáveis e fixas;
3. Locais adaptados e estruturas construtivas próprias;
4. Performances na esfera privada e na pública, diminuindo as representações particulares em prol do crescimento das exibições públicas;
5. Representações ao ar livre e no conforto de estruturas cobertas;
6. Gera dinâmicas de aproximação espontânea da classe nobre para assistir a representações junto de outras classes;
7. Enquadramento de diferentes classes sociais no mesmo edifício, embora com separação de locais de assistência;

8. Coexistência das reduzidas plateias palacianas e colegiais com assistência em massa;
9. Representações gratuitas e teatro comercial;
10. No caso particular do Pátio das Arcas, elimina a concorrência da promoção de espetáculos teatrais – comédias e autos – cedendo o monopólio a uma pessoa, Fernão Dias de La Torre.

O contrato do HRTS com La Torre é a concessão perpétua do monopólio da atividade teatral na cidade de Lisboa. O hospital contratualiza a criação de dois pátios cobertos – com varandas – estabelecendo o prazo de um ano para a sua construção, constituindo-o responsável também pela manutenção e coleta de receitas dos pátios, os únicos autorizados pela Mesa da Misericórdia do hospital a funcionar em toda a Lisboa.

A exuberância da atividade teatral vem do século XVI, multiplica-se em ambiente palaciano e nobre, pratica-se em locais públicos, como o Borratém, mas também na rua das Arcas, por exemplo com a companhia de Juan de Limos, e onde Manuel Correia assume ter teatros desmontáveis, certamente instalados em locais diversos, ainda não elencados. Estamos no domínio da adaptação espacial, do efêmero, do ar livre, da total separação dos públicos por classes sociais, dos múltiplos promotores de espetáculos e artistas.

A criação de uma nova tipologia, de um local permanente, público e de acesso universal, dotado de conforto e de condições para a assistência e para os artistas, apesar de ter sido concedido em monopólio a uma só pessoa, é uma promoção da Misericórdia para proveito do HRTS, que nos deixa a dúvida sobre se terá sido motivada por exigência dos espetadores ou pela percepção do benefício económico que daí adviria, benefício já testado positivamente em estabelecimentos similares em cidades espanholas. Acreditamos que foi um equilíbrio entre ambas as perspetivas, o que nos coloca diante de nova dualidade.

Porém, a motivação económica é motora da ação, e a importância das receitas das comédias para o hospital era de tal maneira, que esta entidade acaba por comprar o terreno e o próprio Pátio das Arcas, depois do incêndio de 1697, reconstruindo-o e reerguendo-o com dignidade.

Com os modelos arquitetónicos cobertos, estimula-se o diálogo entre a arquitetura e a cidade, permitindo aumentar as temporadas, que passam a poder ter lugar de verão e de inverno, obrigando a um progresso na resposta às questões da iluminação.

A arquitetura teatral deu corpo a um edifício que se coloca centralmente na cidade, e com ela dialoga a vários níveis, criando a sua história - “Constrói-se para que perdure”⁴⁸⁹.

O entretenimento teatral passa a ter um lugar fixo, as pessoas sabem onde o procurar e procuram-no, prova disso são as receitas que crescem, são os pleitos espoletados pelo hospital sempre que essas receitas lhe escapam ou não são bem geridas, como no caso da questão dos camarotes dos padres do Carmo, ou nas eternas demandas jurídicas entre D. Catarina Carvajal com as várias instituições que autorizam e superintendem às representações.

Repare-se ainda no empreendedorismo do sistema – legisladores, promotores, censores, proprietários de terrenos, empresários, companhias teatrais, programação, público(s) - cuja dinâmica obriga até ao aparecimento de novas ocupações/profissões: os cobradores de camarotes e mordomos das comédias. As funções que lhes estão atribuídas são de início (na escritura de 1591) vagamente mencionadas para serem executadas pelo tesoureiro do hospital que, com o aumento do expediente, passam para pessoas que são nomeadas para o efeito (elencadas entre 1593 e 1697, veja-se o apêndice documental). Para melhor se avaliar a dimensão estrutural do teatro, veja-se como as comédias são até ‘receitadas’ para conservar a saúde e a vida, como afirma o lente de medicina Fernão Solis da Fonseca, em 1626, sustentando que para se ter boa saúde é preciso “ouvir & ver comedias, historias, fabulas & diálogos alegres”⁴⁹⁰.

A possibilidade dada em pé de igualdade a diferentes classes sociais, que apesar de ter regras de hierarquia devidamente estabelecidas, pudessem assistir ao mesmo espetáculo em simultâneo debaixo do mesmo teto, é um comportamento urbano novo, de incorporação social, mas, ainda não de integração social plena, criando lugar para um diferenciado percurso histórico.

Os níveis aparentemente invisíveis, mas de influência decisiva nos quotidianos, identificam-se no domínio do controlo político - o que se representava era verificado e autorizado pelos desembargadores; no domínio financeiro - as receitas revertiam para o Hospital Real; no domínio social – com a hierarquização do público no interior do espaço; no domínio da programação artística - definição contratual das companhias e dos locais de representação.

489 Paz, 2008: s.p.

490 Fonseca, 1626: 17.

O século XVII é testemunha de distintos modelos de existência de espaços de representação, que apesar de serem realizadas concomitantemente tinham diferentes moldes:

1. Iniciativa privada/terreno privado/acesso privado,
2. Iniciativa privada/terreno privado/acesso público,
3. Iniciativa pública/terreno privado/acesso privado,
4. Iniciativa pública/terreno privado/acesso público,
5. Iniciativa pública/terreno público/acesso público.

O primeiro modelo caracteriza-se por ser de iniciativa privada, onde membros da nobreza ou do clero abrem as portas de palácios e casas religiosas para um público eleito e convidado para o efeito, com uma motivação de entretenimento.

No segundo modelo, também de iniciativa privada e em lugares particulares, assistimos a uma permissão de acesso mais universal. É o caso das representações em espaços religiosos, onde excecionalmente se verifica a junção das esferas sociais, mas também no Borratém, ou em casa do Conselheiro da Fazenda, Luís Mendes de Elvas, onde lhe encontramos uma motivação religiosa, nas representações em espaços católicos, protocolar, no exemplo do aniversário real, distintas da motivação económica do Borratém.

O terceiro modelo parte de iniciativa pública, enquadrado na programação das cerimónias régias, embora se realize em local particular e de acesso controlado, como é o caso da representação para Filipe II em 1619 no colégio de Santo Antão, com motivação protocolar.

O quarto modelo é de iniciativa de uma entidade pública, o hospital de Todos os Santos, que concede a um particular a licença das representações, com acesso universal e de motivação expressamente económica, como são os casos dos pátios das Arcas e das Fangas da Farinha.

O quinto modelo é de iniciativa pública inserido numa programação prévia, com representação na rua e de acesso global, que incluía até a figura real, como é o caso dos festejos do Triunfo da Concórdia, em 1661, quando foi construído um palanque ou teatro perto da varanda real para que D. Afonso VI pudesse assistir, e onde encontramos uma motivação protocolar e de entretenimento.

Consideramos existir uma narrativa histórica onde a prática teatral se escapa dos espaços nobres para a rua, democratizando-se a todos os públicos,

experimentando diferentes formas, construções e contextos, de onde se movimenta para locais próprios, com solidez construtiva, própria, autónoma e independente, apesar de, em parte, continuar a viver em simultâneo num urbanismo efémero, na expressão feliz de Miguel Soromenho, propiciador de diálogos vários entre o teatro e a cidade, diálogos transformadores do espaço público.

Em síntese, os pátios das comédias foram realidades plurais que remetem para dinâmicas públicas, antes maioritariamente privadas; para a passagem da construção do edifício onde se faz teatro, de efémera e ocasional para um registo permanente; para a confluência de grupos sociais, não obstante, se separem ainda dentro dos teatros; para relações de vizinhança e negócio que se estabelecem com o aluguer de janelas para assistir às representações; para o uso dessas mesmas janelas para fins diferentes dos originais, nomeadamente, como camarotes de teatro; para o uso das fachadas de prédios como contextos cenográficos; para momentos de entretenimento; para um aumento do número de profissionais da arte teatral em atuação; para uma permanente renovação de peças, muitas delas vindas do exterior; para a fidelização de um público pagante; e remetem igualmente para contextos de contribuição social, com o hospital de Todos os Santos, a receber parte dos lucros.

Por último, uma dualidade final, expressa num contexto português, mas de filiação espanhola. Os pátios de comédias lisboetas espelham uma realidade do país vizinho e têm como protagonista inicial um castelhano que, por documento régio, oriundo de um monarca espanhol, assume a criação e gestão destas casas em Lisboa, com os seus herdeiros a cumprirem o que foi contratualizado ainda no século XVI.

O local-chave associado ao primeiro teatro público permanente e intencional da cidade, a rua das Arcas, já tinha anteriormente sido eleito por companhias ambulantes – espanholas – e por outros empresários – espanhóis. O importante Regulamento do Hospital que prevê a gestão das receitas das comédias é feito em Madrid. A dramaturgia era essencialmente castelhana, o que não transportava problemas de perceção, pois estamos numa época em que ambas as esferas sociais eram bilingues.

Assim se justifica a frase de Costa Júnior que titula o seu artigo no *Diário Popular*, e que usamos de empréstimo para nomear um dos capítulos deste trabalho, “como Os Espanhóis dominaram no palco antes de dominarem na política”⁴⁹¹.

491 Costa Júnior, 1971: 18.

LISTA DE ABREVIATURAS

Cod. – Códice

CR – Chancelaria Régia

Cx. – Caixa

FD – Fondo Deputación

FF – Feitos Findos

HRTS – Hospital Real de Todos os Santos

HSJ – Hospital de São José

JIB – Juiz Inspector de Bairros Liv. – Livro

Mç. – Maço

RG – Registo Geral

rs – Réis

LISTA DE SIGLAS E ACRÓNIMOS

AM-CMLX - Arquivo Municipal da Câmara Municipal de Lisboa

ANTT – Arquivo Nacional da Torre do Tombo

ARCM - Archivo Regional de La Comunidad de Madrid

BA-FCG - Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

BnF - Bibliothèque Nationale de France

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal

GEO - Gabinete de Estudos Olisiponenses de Lisboa

PARES - Portal de Archivos Españoles

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

Alvará régio concedendo ao Hospital o privilégio de se não poderem representar comédias senão nos lugares que o provedor e oficiais do mesmo hospital assinalarem, 1588 (ANTT/HSJ/Cx. 273, mc. 1, 14A).

Auto de Medição devizão e confrontação do Pátio das Comédias com todas suas pertenças e cazas à fase da Rua das Arquas de que está de posse o Hospital Real de todos os Santos desta Cidade cito na freguesia de Santa Justa, 1707 (ANTT/HSJ/Liv. 1099, ff. 269r.-284r).

Bluteau, R. (1728). *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasilico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero... autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos...*Coimbra: Casa impressora: Collegio das Artes da Companhia de Jesus.

Casas e almoinhas q estão no rosio freguesia de Santa Justa q forão do almozém... (ANTT/HSJ/Liv. 1187, ff. 135r e 135v).

Costa, A. C. (1706). *Corografia portuguesa, e descripçam topografica do famoso reyno de Portugal: com as noticias das fundações das cidades, villas, & lugares, que contem: varões illustres, genealogias das familias nobres, fundações de conventos, catalogos dos bispos, antiguidades, maravilhas da natureza, edificios, & outras curiosas observações*, (vol. 3). Lisboa: Na officina de Valentim da Costa Deslandes, disponível em: <https://archive.org/details/corografiapor-tug03carv/page/n4>.

Diário do Conde de Povolide (BNP, Cod. 9844, ff. 85r. – 85v.; 88v; 102v. – 107r).

Em nome de Deos Amen/Say bam quantos este contrato de/ concerto virem, que no Anno do Nascimento/ to... (ANTT/HSJ/Liv. 1124, ff. 278v – 284r)

Escriptura de Doação qe fez Antonio Glz a Marques de Cascais, 1699 (BNP, Caixa 31, Mç.22)

Escriptura de venda e quitação de humas casas no Beco de Lopo Infante, com serventia principal para as escadas de Stª Justa, e juntas do Pateo das Commedias – a Antonio Gonçalves por 740\$000, 1674 (BNP, Caixa 31, Mç. 21).

Escriptura de Doação qe fez Antonio Glz a Marques de Cascais, 1699 (BNP, Caixa 31, Mç.22).

Do Secretario Christovão Soares Sobre O pátio das Comedias... (AML-AH, Chancelaria Régia, *Livro 1º de consultas, respostas e cartas de Filipe III*).

Franco, A. (1719). *Imagem da virtude em o noviciado da Companhia de Jesusno Real Collegio de Jesus de Coimbra em Portugal na qual se contem as vidas, & sanctas mortes de muitos homens de grande Virtude, que naquela Sancta caça se criaram...* (1º tomo). Évora: Officina da Universidade.

Fonseca, F. S. (1626). *Regimento para conservar a saúde e vida: em dous diálogos...* Lisboa: por Geraldo da Vinha.

Juiz Inspector de Bairros, Liv. 10, 1755 (ANTT/ FF/JIB, Liv. 10).

Lavanha, J. B. & Schorquens, J. (1621). *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II N.S. ao Reyno de Portugal e rellação do solene recebimento que nelle se lhe fez S. Magestade a mandou*. Madrid: por Thomas Iunti.

Macedo, A. S. (1664). *Mercurio Portuguez, com as novas da Guerra entre Portugal, & Castella: começa no principio de anno de 1663*. Lisboa: na Officina de Henrique Valente de Oliveira, Impressor delRey N.S.

Memoria de algumas couzas que Sucederão começando no ano de 1690 por diante assim das calamidades dos tempos como das couzas do estado do Reino (BNP, Cod. 510).

Mimoso, J. S. (1620). *Relacion de la real tragiocomedia con que los padres de la Compañia de Iesus en su Colegio de S. Anton de Lisboa recibieron a la magestad catolica de Felipe II. de Portugal: y de su entrada en este reino, co[n] lo que se hizo en las villas, y ciudades en que entrò*. Lisbon: Impresso en Lisboa por Iorge Rodriguez.

No patteo das comedias teve sempre quem...

Ortiz y Sanz, J. (1787). *Tratado Arquitectura. Los Diez Libros De M Vitruvio Polion*. Library Genesis.

Petições e resoluções da Mesa da Misericórdia sobre a representação de comédias, 29 de Setembro de 1737 (ANTT/HSJ/Cx. 274, mç. 2, nº 67)

Pozzo, A. (1732). *Rules and examples of perspective proper for painters and architects, etc*. Glasgow: School of Art Library.

Que fez a Camera ao governo para que se comprisse a senten... (AML-AH, Chancelaria Régia, *Cópia do Livro 1º de Filipe III*, Doc. 65).

Regtº de hua petição e despºs da meza/que a ella fez Heronima de Azdo/ de Latorre, sobre se lhe dar hum/ dia de comedia em hum camarote de fronte das suas ginelas e isto/ hum dia cada somana (ANTT/HSJ/Registo Geral, Liv. 941, Livro II Do registo dos papeis do Hospital de Todos os Santos/ano de 1695).

Rg.to de hua porposta que se fez a Meza sobre se mandar vir Compª. De Comedia antes de Castella pª. esta corte no anno de 1672 (ANTT/HSJ/Registo Geral, Liv. 941, Livro II Do registo dos papeis do Hospital de Todos os Santos/ano de 1695).

Reglamento del Hospital Real de la Ciudad de Lisboa hecho en el año de 1632, Cap 23. Los Mordomos de las Comédias (Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Diputación, legajo 5222, expediente 16c).

Sabbattini, N. (1638). *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*. Rauenna: Per Pietro de' Paoli e Gio. Battista Giouannelli.

Sebastiano, S. (1551). *Il primo [quinto] libro d'architettura di M. Sebastiano Serlio, Bolognese*. Colombia: Biblioteca da Universidade de Colombia.

Stevens, J. (1706). *The ancient and present State of Portugal: containing the description of that Kingdom, its former and present division, the manner of the Cortes of Parliament, its several names, forts, rivers, lakes, baths, ... Also a curious account of the Inquisition, and of all the towns and rivers in the kingdom, besides some of the chiefest on the frontiers of Spain. With a Index, and a map of Portugal and Spain / by a gentleman who resided some years in that country [Jonn Stevens]*. London: printed and sold by J. Nult, near Stationers-Hall, 1706.

Telles, P.B. (1645). *Chronica da Companhia de Iesu, na provincia de Portugal e do que fizeram, nas conquistas d'este reyno, os religiosos, que na mesma provincia entraram, nos annos em que viveo S. Ignacio de Loyola, nosso fundador*. Lisboa: Paulo Craesbeeck.

Tombo incompleto dos bens e prazos de Lisboa, 1696 (ANTT/HSJ/ Liv. 1186, ff. 107v-193r).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adams, J. Q. (1917). *Shakespearean playhouses; a history of English theater from the beginnings to the restoration*. New York: Houghton Mifflin Company.
- Albalá Pelegrín, M. (2016). “Teatro y arquitetura del secreto entre Italia y España en los siglos XV-XVI”. *Memoria y Civilización*, 19, pp. 51-73, doi: 10.15581/001.19.51- 73.
- Álvarez Sellers, M. R. (1998). “Cervantes y Portugal de El curioso impertinente a El yerro del entendido de Joao de Matos Fragoso”. In Bernat Vistarini, A. P. (Coord.) *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma: Universitat de les Illes Balears, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic, pp. 533-543.
- Alves, A. (1986). *As entradas régias portuguesas: uma visão de conjunto*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Aparicio Maydeu, J. (2000). *Estudios sobre Calderón*. Vol. 2. Ediciones AKAL.
- Aragão, A. T. (1877). *Descrição geral e historica das moedas cunhadas em nome dos reis, regentes e governadores de Portugal*. Vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Araújo, R. (1990). *Lisboa: a Cidade e o espectáculo na época dos Descobrimentos*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Arellano, I. (2007). “El Cid en el teatro del Siglo de Oro”. *Cuadernos de Teatro Clásico, Madrid, INAEM*, 23, pp. 73 – 121.
- Arendt, H. (2001). *A condição humana*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Ariès P. & Duby G. (1991) *A História da vida privada. Do Renascimento ao Século das Luzes*. Vol. 3. Porto: Edições Afrontamento.
- Ashby, C. (1999). *Classical Greek theatre: new views of an old subject*. Iowa City: University of Iowa Press.

- Baeta, R. E. (2010). *O barroco, a arquitetura e a cidade nos séculos XVII e XVIII*. Salvador: EDUFBA.
- Balme, C. (2015). “Introduction: theater and theater studies”. In *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-14. E- ISBN: 9780511817021.
- Barata, J. O. (1998). *História do teatro em Portugal (séc. XVIII): António José da Silva (o Judeu) no palco joanino*. Difel.
- Bastos, A. S. (1908). *Diccionario do Theatro Portuguez*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva.
- Bernardes, J. A. (2018). “Os géneros no teatro de Gil Vicente”. In Bernardes, J. A. & Camões, J. (Coord’s.) *Gil Vicente: compêndio*. Coimbra: Coimbra Companions Imprensa da Universidade de Coimbra e Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 195-214.
- Beuvink, A. G. H. (2012). *A cenografia e a ópera em Portugal no século XVIII: teatros régios, 1750 – 1793*. Tese de Doutoramento apresentada na Universidade de Évora. Évora.
- Beuvink, A. G. H. & Cabeças, R. M. (2019). *O torreão de terço como inspiração no palácio de mafra*. Mafra: Rota Memorial do Convento.
- Blas Gómez, F. (2009). *El teatro como espaço*. Barcelona: Fundación caja de arquitectos.
- Bouza, F. (2019). “Lisboa 1619. A felicidade de Filipe”. In Flor, P. (Coord.) *Praça Universal de Todo o Orbe: uma vista de Lisboa em 1619*. Lisboa: Museu de Lisboa – EGEAC, E.M, pp. 15-20.
- Braga, T. (1870). *História do Theatro Portuguez*. Porto: Imprensa Portugueza-Editora
- Braga, T. (1870). *História do Theatro Portuguez: a comédia clássica e as tragicomédias: séculos XVI e XVII*. Porto: Imprensa Portugueza-Editora.
- Braga, T. (1871). *História do Theatro Portuguez: a baixa comédia e a ópera*. Porto: Imprensa Portugueza-Editora.
- Braga, T. (1898). *História da Litteratura Portugueza: Eschola de Gil Vicente e desenvolvimento do Theatro Nacional*. Porto: Livraria Chardron
- Braga, T. (1916). *História da Literatura Portugueza: os seiscentistas*. Porto: Livraria Chardron.
- Braga, T. (1918). *Recapitulação da história da literatura portugueza: os arcades*. Porto: Livraria Chardron.
- Braun, G. (1575). *Civitates orbis Terrarum*. Antwerpiae : Apud Aegidium Radeum.
- Brazão, E. (1937). *Dom. João v e a Santa Sé: as relações diplomáticas de Portugal com o governo pontifício de 1706 à 1750*. Coimbra editora.
- Brescia, R. & Lino, S. (2013). “O teatro de tradição ibérica na América portuguesa na primeira metade do século XVIII”. *European Review of Artistic Studies*, vol. 4, nº 1, pp. 31-53.
- Brescia, R. (2010). *C'est là que l'on joue la comédie: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise (1719-1819)*. Thèse Pour obtenir le grade de Docteur de L'Université Paris IV et de l'Universidade Nova de Lisboa.
- Brescia, R. (2019). “From Puppets to Opera: 300 years of the first permanent theatre of Brazil”. *Revista Música Hodie*, v.19: e57745.
- Brito, M. S. (2017). *A teatricidade nossa de casa dia*. I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias de Recôncavo. Santa Amaro: Universidade Federal da Bahia.
- Brochado, A. (2007). “Poderes concorrentes na entrada régia de 1581: poder representado e poder imaginado”. *Cadernos do Arquivo Municipal*, nº 9, pp. 50-65.
- Brockett, O. (1991). *History of the theater*. 6th ed. Boston: Allyn and Bacon.
- Buescu, V. (1971). “Rua da Betesga”. *Separata da Revista da Faculdade de Letras*, III.ª Série, N.º 13.

- Cabeças, R. M. (no prelo). “Os pátios das comédias lisboetas: a evolução de um modelo teatral”. *Rossio: estudos de Lisboa*, nº 10, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Cabeças, R. M. (no prelo). “As esferas sociais e os espaços de sociabilidade: as cerimónias régias e a teatralidade das construções efémeras”. In *La Representación de las Élite en el Antiguo Régimen (S XVI-XVIII)*. Madrid.
- Cabeças, R. M. (2020). *Teatro como palco de sociedade e transformador de espaço público. O teatro público do século XVII*. Tese de Doutoramento na Universidade Autónoma de Lisboa.
- Cabeças, R. M. (2012). *Teatro como cidade - cidade como palco: a arte performativa como espelho da sociedade e parcela da cidade*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura na Universidade Autónoma de Lisboa.
- Câmara, M. G. (1991). *Os Espaços Teatrais na Lisboa Setecentista. Subsídios para o estudo da Arquitetura Teatral*. Dissertação de Mestrado em História de Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Câmara, M. G. (1996). *Lisboa: Espaços teatrais setecentistas*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Câmara, M.G. (2010). “Cidade, Quotidiano e espectáculo: lugares de representação teatral na Lisboa dos séculos XVII e XVIII”. In *Lisboa e a Festa. Celebrações Religiosas e Cívicas na Cidade Medieval e Moderna*. Colóquio de História e de História da Arte. Actas. Lisboa: Organização dos Amigos de Lisboa, pp. 223-237.
- Camões, J., Reyes Peña, M., Bolaños Donoso, P., Ruesga Navarro, J. & Palacios, V. (2015). “Reconstrucción virtual del Patio de las Arcas de Lisboa”. In Vega Garcia- Luengos, G., Urzáiz Tortajada, H. & Conde Parrado, P. (Ed.'s) *El Patrimonio del Teatro Clásico Español: Actualidad y Perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón. Actas selectas del Congreso del TC/12*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, pp. 569-581.
- Camões, J. (2009). “A festa do teatro na lisboa do século XVI: Gil Vicente e os outros”. In Vale, T., Pereira, M. J. & Ferreira, S. (Coord's.) *Lisboa e a festa: celebrações de história e de história da arte*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, pp. 185-198.
- Cardim, P. A. (1993). *As Cortes em Portugal, Século XVII*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- Carita, H. (2012). “Da Ribeira ao Terramoto do Paço: génese de e formação de um modelo urbano”. In Faria, M.F. (Coord.) *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio. História de um Espaço Urbano*. Lisboa: INAPA, pp. 13-36.
- Carneiro, L. S. (2002). *Teatros de Raiz Italiana*. Dissertação de Doutoramento em Arquitetura apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Porto.
- Carneiro, L. S. (2007). “Modelos e réplicas. A arquitetura dos teatros históricos portugueses.” In *Teatro no Mundo. O teatro na universidade: ensaio e projecto*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 49-73.
- Carneiro, L. S. (2007). “Arquitetura dos Teatros setecentistas Portugueses. Dois documentos”. In *Teatro do Mundo, Linguagens Barrocas do Teatro Europeio*. Lisboa: Núcleo de estudos literários da Universidade do Porto, pp. 135-156.
- Castelo Branco, F. (1953). “Três nótuas sobre o pátio das arcas”. *Revista Municipal*, 59, pp. 45-50.
- Castelo Branco, F. (1966). “Iconografia do teatro seiscentista lisiponense”. *Revista Municipal*, 110-111, pp. 21-27.
- Castelo Branco, F. (1982). “Lisboa vista pelos estrangeiros (até aos fins do século XVII)”. *Separata de Presença de Portugal no Mundo*. Actas do colóquio. Lisboa: Academia Portuguesa de História.
- Castelo Branco, F. (1990). *Lisboa Seiscentista*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Castilho, J. (1936). *Lisboa Antiga. Bairros Orientais*. V. IV. Lisboa: S. Industriais da C.M.L.

- Castro, S. (2017). *Lisboa: memória e usos do espaço público*. Dissertação de Mestrado apresentada na Universidade Lusíada. Lisboa.
- Chambers, B. (1923). *The Elizabethan Stage*. (Vol II e III). Allama: Digital Library of India.
- Costa Júnior (1971) “Lisboa de hoje e do passado: os velhos pátios das comédias são directos antecessores dos teatros dos nossos dias”. *Diário Popular*, novembro, p. 18.
- Coutinho, M. J. (2017). *Arquitetura e supremacia: analogias entre a decoração de portais e arcos no contexto das festividades filipinas e brigantinas* *Cadernos do Arquivo Municipal*, 2ª Série, 7, pp. 19-56. ISSN 2183-3176.
- Cruz, D.I. (2001). *História do Teatro Português*. Lisboa: Editorial Verbo.
- Cruz, D.I. (2005). *Teatros de Portugal*. Lisboa: Edições Inapa.
- Curto, R. D. (2011). *Cultura política no tempo dos Filipes (1580-1640)*. Coimbra: Edições 70, lda.
- Degani, M. (1957). *Mostra degli scenografi reggiani dal XVII al XX secolo*. I Centenario del teatro municipale. Italia: Reggio Nell’Emilia.
- Dias, J. P. & Pereira, J. P. (2000). *A Arte efêmera em Portugal*. Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- Duchartre, P. (1966). *The Italian Comedy*. New York: Dover Publications.
- Duvignaug, J. (1965). *Sociologue du Théâtre. Essai sur les ombres collectives*. França: Presse Universitaires de France.
- Duvignaug, J. (1980). *Sociologia del teatro Ensayo sobre las sombras colectivas*. México: Fondo de Cultura Economica.
- Eleutério, V. (1994). “O Pátio das Comédias”. In Santana, F. & Sucena, E. (Coord.’s). *Dicionário da História de Lisboa*. Mem Martins: Europam, pp. 696-699.
- Elias, N. (1996). *A Sociedade de Corte*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Escovar, N. D. (1913). *Anales del teatro español: correspondientes á los años 1581 á 1625*. Madrid: Imprenta Helénica.
- Faria, M. F. (1997). “O modelo Praça/Monumento Central na Evolução Urbanística da Cidade de Lisboa: Notas sobre Toponímia, Urbanismo e História dos Monumentos Públicos”. In *Colóquio Internacional Lisboa Iluminista e o seu tempo*, Universidade Autónoma de Lisboa. Lisboa: Edual, pp. 51-96.
- Faria, M. F. (2006). *Praças Reais: Passado, Presente e Futuro*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Faria, M. F. (2012). *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio. História de um Espaço Urbano*. Lisboa: INAPA.
- Feio, J. V. B. (1834). *Obras de Gil Vicente*. Hamburgo: Officina Typographica de Langhoff.
- Ferreira-Palma, J. (1980). *Obscuros e marginados: estudos de cultura portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Figueiredo, M. (1804). *Theatro*. TVI.
- Filipe, J. (2007). *Percursos itinerantes: a companhia de Rafael de Oliveira, Artistas Associados*. Dissertação em Estudos do Teatro. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Fonseca, A. (1992). *Entrada dos reis. VICENTE Coleção dirigida por Osório Mateus*. Lisboa: Quimera, e-book 1005.
- Flor, S. (2009). “O casamento de D. Catarina de Bragança: as festas, a propaganda e as artes no contexto da restauração”. In Vale, T., Pereira, M. J. & Ferreira, S. (Coord.’s.) *Lisboa e a festa: celebrações de história e de história da arte*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, pp. 55-64.
- Flor, S. & Flor, P. (2016). *Os Pintores de Lisboa (Séculos XVII-XVIII): a Irmandade de S. Lucas*. Lisboa: Scribe.

- Flor, S. & Flor, P. (2018). “Gabriel del Barco y Minusca pintor: elementos para uma visão prosopográfica da Lisboa barroca”. In Quiles, F., Fernández Chaves, M. & Conde, A. (Coords.) *La Sevilla lusa: la presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*. E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes - Universidad Pablo de Olavide. CIDEUS - Universidad de Évora, Portugal. Universo Barroco Iberoamericano, volume 4, pp. 252-287.
- França, J.A. (1987). *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertand.
- França, J. A. (2005). *Lisboa: urbanismo e arquitetura*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Freire, A. B. (1919). *Vida e obras de Gil Vicente: trovador, mestre da balança*. Porto: Tip. da Empresa literária e tipográfica.
- Freire, J. P. (1931). *Lisboa a do meu tempo e do passado, do Rocío à Rotunda*. (Vol. 1) Lisboa: António Maria Pereira.
- Freire, J. P. (1938). *Lisboa do meu tempo e do passado. «do Rossio ao Poço do Borratém»*. Lisboa: Tip. Empresa Nacional de Publicidade.
- Gamrath, H. (2007). *Farnese: Pomp, Power and Politics in Renaissance Italy*. Rome: «L'erma di breitschneider».
- Garcia, J.M. (2012). “Das Imagens de Lisboa entre 1622-1707”. *Revista Estudos de Lisboa*. nº0.
- Gomes Neto, A. (2015). “A Arte Efêmera no tempo de D. João V – Da efemeridade para a perpetuação? Percurso de reflexão e aproximação ao efêmero”. In *IV Encontro Internacional de Jovens Investigadores em História Moderna*, Porto.
- Gómez, F. (2009). *El teatro como espacio*. Barcelona: Fundación caja de Arquitectos.
- González Montañes, J. (2007) “El teatro de los jesuitas en galicia en los siglos XVI y XVII”. In *TeatrEsco: Revista del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*, ISSN 1699-6801, N.º.2, 2, 2.
- González-Román, C. (2018). *Las Casas de Comedias de Málaga: Arquitectura, Escenografía y Cultura Visual*. Málaga: Fundación Málaga.
- Guimarães, D. T. (1996). *História da Dança em Portugal dos pátios das comédias à fundação do Teatro de S. Carlos*. Dissertação apresentada com vista à obtenção de grau de Doutor em Motricidade Humana na especialidade de Dança. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa.
- Guimarães, J. R. (1873). *Summario de varia historia: Narrativas, lendas, biographias ...*, (Volumes 3-5). Rolland & Semiond.
- Guimarães, J. R. (1874). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da Bitesga I”, XII. *Jornal do Commercio*, nº6261, 19 de Setembro, Lisboa.
- Guimarães, J. R. (1874). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da Bitesga II, XIII”. *Jornal do Commercio*, nº6264, 23 de Setembro, Lisboa.
- Guimarães, J. R. (1874). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, II”. *Jornal do Commercio*, nº 6265, 24 de Setembro, Lisboa.
- Guimarães, J. R. (1874). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, III”. *Jornal do Commercio*, nº 6272, 2 de Outubro, Lisboa.
- Guimarães, J. R. (1874). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, IV e V”. *Jornal do Commercio*, nº 6277, 4 de Outubro, Lisboa.
- Guimarães, J. R. (1874). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, IV e V”. *Jornal do Commercio*, nº 6277, 8 de Outubro, Lisboa.
- Guimarães, J. R. (1874). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, VI e VII”. *Jornal do Commercio*, nº 6290, 23 de Outubro, Lisboa.

Guimarães, J. R. (1874). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, X e XI”. *Jornal do Commercio*, nº 6300, 4 de Novembro, Lisboa.

Guimarães, J. R. (1874). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, IV e V”. *Jornal do Commercio*, nº 6313, 19 de Novembro, Lisboa.

Guimarães, J. R. (1874). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, XII”. *Jornal do Commercio*, nº 6325, 3 de Dezembro, Lisboa.

Guimarães, J. R. (1874). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, XII”. *Jornal do Commercio*, nº 6327, 5 de Dezembro, Lisboa.

Guimarães, J. R. (1875). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, XII e XIII”. *Jornal do Commercio*, nº 6358, 15 de Janeiro, Lisboa.

Guimarães, J. R. (1875). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, XIII”. *Jornal do Commercio*, nº 6363, 21 de Janeiro, Lisboa.

Guimarães, J. R. (1875). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, XIII e XIV”. *Jornal do Commercio*, nº 6367, 27 de Janeiro, Lisboa.

Guimarães, J. R. (1875). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, XIV”. *Jornal do Commercio*, nº 6379, 12 de Fevereiro, Lisboa.

Guimarães, J. R. (1875). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, XV”. *Jornal do Commercio*, nº 6436, 21 de Abril, Lisboa.

Guimarães, J. R. (1875). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, XV”. *Jornal do Commercio*, nº 6466, 27 de Maio, Lisboa.

Guimarães, J. R. (1875). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, XVI e XVII”. *Jornal do Commercio*, nº 6537, 21 de Agosto, Lisboa.

Guimarães, J. R. (1875). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, XVIII”. *Jornal do Commercio*, nº 6540, 25 de Agosto, Lisboa.

Guimarães, J. R. (1875). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, XIX e XX”. *Jornal do Commercio*, nº 6541, 26 de Agosto, Lisboa.

Guimarães, J. R. (1875). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, XXI”. *Jornal do Commercio*, nº 6542, 27 de Agosto, Lisboa.

Guimarães, J. R. (1875). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, XXII e XXIII”. *Jornal do Commercio*, nº 6543, 28 de Agosto, Lisboa.

Guimarães, J. R. (1875). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, XXIV”. *Jornal do Commercio*, nº 6548, 3 de Setembro, Lisboa.

Guimarães, J. R. (1875). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, XXIV”. *Jornal do Commercio*, nº 6565, 23 de Setembro, Lisboa.

Guimarães, J. R. (1875). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, XXVI a XXIX”. *Jornal do Commercio*, nº 6573, 2 de Outubro, Lisboa.

Guimarães, J. R. (1875). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, XXVI a XXIX”. *Jornal do Commercio*, nº 6573, 2 de Outubro, Lisboa.

Guimarães, J. R. (1875). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, XXVIII e XXIX”. *Jornal do Commercio*, nº 6582, 13 de Outubro, Lisboa.

- Guimarães, J. R. (1875). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, XXX”. *Jornal do Commercio*, nº 6585, 16 de Outubro, Lisboa.
- Guimarães, J. R. (1875). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, XXVIII e XXIX”. *Jornal do Commercio*, nº 6612, 18 de Novembro, Lisboa.
- Guimarães, J. R. (1875). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, XXXIII e XXIV”. *Jornal do Commercio*, nº 6614, 20 de Novembro, Lisboa.
- Guimarães, J. R. (1875). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, XXXV”. *Jornal do Commercio*, nº 6618, 25 de Novembro, Lisboa.
- Guimarães, J. R. (1876). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, XXXVI”. *Jornal do Commercio*, nº 6658, 15 de Janeiro, Lisboa.
- Guimarães, J. R. (1876). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo da rua das arcas, XXXVII”. *Jornal do Commercio*, nº 6801, 12 de Julho, Lisboa.
- Guimarães, J. R. (1876). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo das Fangas da Farinha, XIII”. *Jornal do Commercio*, nº 6814, 27 de Julho, Lisboa.
- Guimarães, J. R. (1876). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Pateo das Fangas da Farinha, III a V”. *Jornal do Commercio*, nº 6822, 5 de Agosto, Lisboa.
- Guimarães, J. R. (1876). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Teatro dos jesuítas, I a III”. *Jornal do Commercio*, nº 6834, 20 de Agosto, Lisboa.
- Guimarães, J. R. (1876). “Memórias para a história dos theatros de Lisboa: Teatro dos jesuítas, IV a VI”. *Jornal do Commercio*, nº 6836, 23 de Agosto, Lisboa.

- Gurlitt, C. & Vinaccia, G. (1922). *Andrea Palladio*. Torino: C. Crudo & C.,.
- Habermas, J. (2012). *A transformação estrutural da esfera pública: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Iglésias Feijoo, L. (2013) “La única edición de las Seis comedias de Lope de Vega (Lisboa, 1603)”. *Bulletin of Spanish Studies*, 90:4-5, pp. 719-734, DOI: 10.1080/14753820.2013.802589
- Jauralde Pou, P. (1995). “Ideologías y comedia: estado de la cuestión”. In Canavaggio, J. (org.) *La Comedia*. Madrid: Casa de Velásquez, pp. 351-380.
- Katritzky, M. (2006). *The Art of Commedia: A Study in the Commedia Dell'Arte 1560-1620 with special reference to the visual records*. Amsterdão: Rodopi.
- Kubler, G. (1972). *Portuguese plain architecture between spices and diamonds, 1521-1706*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Kuritz, P. (1988). *The making of theatre history*. Alm. ISBN 0-13-547861-8, ISBN 978-0-13-547861-5
- Leite, A. & Vilhena, J. (1991). *Pátios de Lisboa. Aldeias entre muros*. Lisboa: Gradiva.
- Lima, D. (1948). *História dos Mosteiros, Conventos e casas religiosas de Lisboa na qual se dá notícia da fundação e fundadores das instituições religiosas, igrejas, capelas e irmandades desta cidade*. (Tomo II). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Lima, E. F. (2011). “Espaços teatrais na Paris do Século XVII: do Jeu de Paume de la Perle ao Teatro do Palais Royal: revisando a cartografia de Molière (1643-1673)”. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*, São Paulo, pp. 1-10.
- Lima, E. F. (2012). “Arquitetura teatral no século xvii: o processo de italianização do modelo francês dos jeux de paume: a cenografia do período e as transformações da arquitetura”. *O Percevejo*, v. 4, n. 1.

- Lopes, E. (2010). *Programação Cultural Enquanto Exercício de Poder*. Dissertação de Doutoramento em Ciências da Comunicação. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa.
- Lourenço, A. & Soromenho, M. & Mendes, F. (1997). «Filipe II en Lisboa: Moldear la Ciudad a la Imagen del Rey». In *Juan de Herrera, Arquitecto Real*. Barcelona: Lunwerg. pp. 125-155.
- Lousada, M. A. (1998). “Sociabilidades mundanas em Lisboa”. In Pinto, A. (Coord.) *Penélope, Fazer e Desfazer a História*, n.ºs 19-20. 1998.
- Lousada, M. A. (2006). “Praça e Sociabilidade: práticas, representações e memórias”. In Faria, M.F. (Coord.). *Praças Reais: Passado, Presente e Futuro*. Lisboa: Livros Horizonte. pp. 45-55.
- Magalhães, A. (1967). “Valor e Significado cultural do século XVII”. In *IV Centenário da Universidade de Évora. 1559-1959. Actas do congresso internacional comemorativo*. Coimbra: Universidade de Évora, pp. 173-181.
- Magalhães, M. (2018). *A Modinha e géneros relacionados desde as suas origens até 1833*. Tese de Doutoramento em Ciências Musicais Históricas. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa.
- Manley, L. (2008). “Why did London Inns function as theaters?”. *Huntington Library Quarterly*, v. 71, No. 1 (March), pp. 181-197.
- Megiani, A. P. (2004). *O rei ausente: festa e cultura política nas visitas dos Filipes a Portugal (1581-1619)*. São Paulo: Alameda.
- Mendes, L. P. (2018). “Festa, Teatro e Poder”. *Mirabilia Journal: Sociedade e Cultura em Portugal*, 26, pp. 108-124. ISSN 1676-5818.
- Merlin, P. & Choya, F. (1988) *Dictionnaire de l'Urbanisme et de l'Aménagement*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Molinari, C. (2010). *História do Teatro*. Lisboa: Edições 70, Lda.
- Monteiro, M. (2001). “A Dança na festa colonial”. In Jancsó, I. & Kantor, I. *Festa, Cultura e Sociabilidade*. São Paulo: Hucitec, Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, Imprensa Oficial, vol. II, pp. 811-828.
- Moraes, I. P. (1804). *Itinerário Lisbonense ou Directório geral de todas as Ruas, travessas, becos, calçadas, praças, etc.* Lisboa.
- Montez, P. (1931). *As belas artes nas festas publicas em Portugal*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
- Mousinac, L. (1957). *História do teatro: das origens aos nossos dias*. Amadora: Livraria Bertrand.
- Neves, B. M. (2012). *Espaço pedonal na requalificação da cidade de Lisboa*. Dissertação de Mestrado da Universidade Católica Portuguesa. Veritati, Repositório Institucional.
- Nogueira, J. M. (1866). “Archeologia do Theatro Portuguez”. *Jornal do Commercio*, n.ºs. 3736 e 3737. Lisboa.
- Oliveira, A. (1947). “D. Francisco Manuel de Melo e o teatro espanhol do século XVII”. In *Evolução do Espírito do Teatro em Portugal*. Lisboa: O Século, pp. 171-219.
- Oliveira, E. F. (1882-1906). *Elementos para a História do Município de Lisboa*. Lisboa: Typographia Universal.
- Oliver, C. & Rudlin, J. (2001). *Commedia Dell'Arte: A Handbook for Troupes*. Londres: Routledge.
- Ortega y Gasset. (1947). “A ideia do teatro”. In *Evolução do Espírito do Teatro em Portugal*. Lisboa: O Século.
- Peacock, J. (1995). *The stage designs of Inigo Jones: the european context*. Cambridge: University Press.
- Pascual Bonis, M. (2002). *Teatro, Fiesta y Sociedad en Pamplona de 1600 a 1746: Estudio y Documentos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología. ISBN: 978-84-8466-359-1.
- Pascual Bonis, M. (1990). *Teatros y vida teatral en Tudela, 1563-1750: estudio y documentos*. Londres: Gobierno de Navarra, D.L.
- Pascual Bonis, M. (2007). “Las casa y pátio de las comedias de Pamplona”.

- na (1608- 1664)". In Diéz Borque, J. (Coord.) *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la Península Ibérica. Cuadernos de Teatro Clásico*, 6. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico.
- Passos, A. (1991). *Bonecos de Santo Aleixo: a sua (im)possível história : as marionetas em Portugal nos séculos XVI a XVIII e a sua influência nos Títeres alentejanos*. Évora: CENDREV D. L.
- Patetta, L. (2003). "A arquitetura da companhia de Jesus entre maneirismo e barroco". In *Barroco: Actas do II Congresso Internacional*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, pp. 389-395.
- Pavis, P. (1996). *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Paz, D. (2008). "Arquitetura efêmera ou transitória: esboços de uma caracterização". *Revista Arquitectos*, a.9.
- Peral, E. & Mateos, E. (2014). "Escenoplástica y artes escénicas. Aproximación a la Historia de la Escenografía: Del Barroco a las últimas tendencias cinematográficas". *Ars Theatrica, Blog Parnaseo, de la Universidad de Valencia. Universidad de València*, pp. 2-99.
- Perceval, J. M. (2006). "Dos cortes, dos estéticas: la diferencia entre el teatro abierto del corral de comedias y el teatro cortesano francés". *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, nº. 50-51, pp. 143-160.
- Pereira, J. & Pereira, P. (1989). *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença.
- Peres, D. (1939) *Monstruosidades do Tempo e da Fortuna*. Porto: Companhia editora do Minho, Barcelos.
- Picchio, L. S. (1961). *História do teatro Português*. Lisboa: Portugalia Editora.
- Pinho, A. C. (1981-82). "Alguns velhos teatros desta Lisboa alfacinha". *Olissipo. Boletim do Grupo dos Amigos de Lisboa*, 144-145, pp. 24-25.
- Pirrota, N. & Povoledo, E. (1982). *Music and theater from Poliziano to Monteverdi*. Cambridge: University Press.
- Rabreau, D. (2008). *Apollon dans la ville: essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des Lumières*. Monum Patrimoine Eds Du.
- Rafael, C. (2018). *Teatricidades: o espaço urbano do teatro no espaço teatral da cidade*. Mestrado integrado em Arquitetura. Faculdade de Arquitetura da Universidade Nova de Lisboa.
- Ramalho, M. C. (1940). "Terreiro do Paço de 1173-1521". In *Guia de Portugal Turístico*. Lisboa: Editorial Império.
- Rebello, L.F. (1968). *História do Teatro Português*. Lisboa: Publicações Europa América.
- Rebello, L.F. (1972). *História do Teatro Português*. Lisboa: Europa-América.
- Remédios, J. M. (1921). *História da literatura portuguesa desde as origens até a actualidade*. Lisboa: Lumen empresa internacional editora.
- Reyes Peña, M.R. & Bolaños Donoso, P. (1989a). *El Patio de Las Arcas de Lisboa a finales del siglo XVII comparación con el corral castellano*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp.812-841.
- Reyes Peña, M.R. & Bolaños Donoso, P. (1989b). *Presencia de comediantes españoles en el Patio de Las Arcas de Lisboa (1640-1697)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 864-901.
- Reys Peña, M. & Bolaños Donoso, P. (1989c). *La Reconstrucción del Patio de Las Arcas de Lisboa tras el incendio de 1697*, pp. 434-458.
- Reys Peña, M. & Bolaños Donoso, P. (1990). "Presencia de comediantes españoles en Lisboa (1580-1607)". In *Homenaje al prof. Alberto Navarro González*. Kassel: Ed. Reichenberger, pp.63-86.
- Reyes Peña, M. & Bolaños Donoso, P. (1991). "El Patio de las Arcas de Lisboa". *Cuadernos de teatro clásico: Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en Península Ibérica*. 6. Madrid, pp. 265-315.
- Reyes Peña, M. & Bolaños Donoso, P. (1991a). "Fuentes consultadas para el estudio del pátio de las arcas y la vida teatral de Lisboa: resultados hasta ahora obtenidos". In Lozenzo, G. & Varey, J. (Eds) *Teatros y vida*

- teatral en el siglo de oro a través de las fuentes documentales*. London: Tamesis Books Limited, pp. 167-178.
- Reyes Peña, M.R. & Bolaños Donoso, P. (1992). “El teatro español en Portugal (1580-1755). Estado de la cuestión”. In *Dramaturgia e Espectáculo, 1º Congresso Luso- Espanhol de teatro*. Coimbra: Livraria Minerva, pp.167-178.
- Reyes Peña, M.R. & Bolaños Donoso, P. (1993). “Presencia de comediantes españoles en el patio de las Arcas de Lisboa (1700-1755)”. In *El escritor y la escena*. México: Ysla Campbell, ed. Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, pp. 229-273.
- Reyes Peña, M.R. & Bolaños Donoso, P. (1993a). “Loa para empezar en Lisboa. Presencia del teatro español en el Patio de las Arcas”. In Martín, M.G. & Arellano, I. & Blasco, J. & Vitse, M. (Ed's) *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Universidade de Salamanca, vol. II, pp. 819-830.
- Reyes Peña, M.R. & Bolaños Donoso, P. (1998). “La presencia del teatro barroco español en Lisboa a través del estudio del Patio de las Arcas”. In Ventura, M.G. (Coord.) *O Barroco e o Mundo Ibero Atlântico. Lisboa: Ed. Colibri, pp. 135-149*.
- Reyes Peña, M.R. & Bolaños Donoso, P. (2007). “La Reconstrucción del Patio de Las Arcas de Lisboa tras el incendio de 1697”. *Philología Hispalensis*, 4 (1), pp. 434-458.
- Rijo, D. & Aragonez, F. & Moreira, F. (2008). *Freguesia de Santa Justa na transição para o século XVIII: história, demografia e sociedade*.
- Rijo, D. (2011). *A Representação da Freguesia de Santa Justa (Lisboa) nos Róis de Confessados. (1693-1702)*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa. Lisboa.
- Rijo, D. (2012). História, Sociedade de Família em Santa Justa antes do grande Terramoto de 1755: O Palácio de Cadaval e o Hospital de Todos os Santos. *Revista Rossio Estudos de Lisboa*, nº0, Lisboa: Gabinete de Estudos Olissiponenses, pp. 62-85.
- Rodrigues, F. A. (1876). *Diccionario Technico e Histórico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Rodrigues, M. J., Sousa, P. F. & Bonifácio, H. P. (2005). *Vocabulário técnico e crítico de Arquitetura*. Coimbra: Químera.
- Roque, M. I. (2011). “Pompas e circunstâncias da arte efémera”. *Lumen Veritatis: boletim da Sociedade Científica da Universidade Católica Portuguesa*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa. N.º 24 (Nov.), pp. 4-6.
- Rossa, W. (2002). *A Urbe e o Traço. Uma década de estudos sobre o Urbanismo Português*. Coimbra: Almedina.
- Ruano de la Haza, J. (2007). “Los corrales de comedias de Madrid en el siglo XVII”. In Díaz Borque, J. M. (Dir.) *Teatros del siglo de oro: corrales y coliseos en la Península Ibérica*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 13-68.
- Sampaio, A.F. (1930). *História da literatura portuguesa ilustrada*. Lisboa: Bertrand.
- Sand. M. (1915). *The history of the harlequinade*. London: Martin Secker.
- Sand, M. (1862). *Masques et bouffons (Comédie Italienne)*. (tomo 2) Paris, Michel Levy Freres.
- Santos, F. (2008). *Características físicas e sociais do espaço público – nove casos de estudo sobre as vivências urbanas no centro histórico de Lisboa*. Dissertação de mestrado do Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa. Lisboa, pp. 11-20/30- 31.
- Sanz Ayán, C (1999). Filipe II y los orígenes del teatro barroco. *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 23, v: 47-48, pp. 47-78.
- Sanz Ayán, C. & García García, B. J. (2000). *Teatros y comediantes en el Madrid de Filipe II*. Universidad Complutense: Editorial Complutense.
- Salgado, J. (1885). *Historia do Theatro em Portugal*. Setúbal: David Oorazzi, Editor.

- Sasportes, J. (1979). *Trajectória da Dança Teatral em Portugal*. Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa.
- Saviotti, G. (1944). *História do teatro italiano*. Lisboa: Biblioteca Cosmos.
- Schiappa, B. (2018). *A dimensão teatral do Auto de Fé*. Lisboa: Edições Colibri.
- Senos, N. (2002). *O Paço da Ribeira, 1501-1581*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Sentaurens, J. (1995). “La edad de oro de la comedia en Sevilla: los ma-logrados caminos de una modernida temprana”. In Canavaggio, J. (org). *La comedia*. Madrid: Cada de Velásquez, nº 48, pp. 145-154.
- Sequeira, G. M. (1930). “As Tragicomédias dos Jesuítas – D. Francisco Manuel de Melo – Os Pátios das Comédias”. In Sampaio, A. F. (Coord.), *História da literatura portuguesa ilustrada*. Lisboa: Bertrand, vol. III, pp. 204 a 211.
- Sequeira, G. M. (1930). “Os continuadores de Gil Vicente”. In Sampaio, A.F. (Coord.), *História da literatura portuguesa ilustrada*. Lisboa: Bertrand, vol. II, pp. 97 a 136.
- Sequeira, G.M. (1933). *Teatro de Outros tempos*. Lisboa.
- Sequeira, G.M. (1947). “Os pátios de comédias e o teatro de cordel”. In *A Evolução e o Espírito do teatro em Portugal*. Lisboa: Conferências promovidas pelo “Século”, 1ª série, pp. 221-254.
- Sequeira, G.M. (1951). “O Rossio como nasceu e se formou a grande Praça de Lisboa”. *Separata das Memórias*, Tomo V. Lisboa: Academia das Ciências.
- Sequeira, G.M. (1952a). “Velhos Teatros de Lisboa desaparecidos”. In *Olisipo. Boletim trimestral do grupo Amigos de Lisboa*, AXV, 58. Lisboa, pp. 70-79.
- Sequeira, G.M. (1952b). “A Rua da Prata e a Rua dos Fanqueiros”. In *Olisipo. Boletim trimestral do grupo Amigos de Lisboa*, AXV, 57. Lisboa, pp. 20-34.
- Serrão, V. (2009). “A entrada de Filipe II de Portugal em Lisboa em 1581 e o seu programa iconográfico à luz do relato do mestre Afonso Guerreiro”. In Vale, T., Pereira, M. J. & Ferreira, S. (Coord’s.) *Lisboa e a festa: celebrações de história e de história da arte*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, pp. 201-222.
- Serrão, V. (2015). “Tela O Pátio das Comédias e as representações teatrais na arte portuguesa do século XVII”. In *Colóquio Internacional “Teatro de Autores Portugueses do século XVII: lugares (in)comuns de um teatro restaurado”*. Lisboa.
- Silva, A. M. (1789). *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau / reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*. Lisboa : na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, vol. 2, 2º.
- Silva, A. V. (1900). *As Muralhas da Ribeira de Lisboa*. Lisboa: Topographia do Commercio.
- Silva, A. V. (1987). *As Muralhas da Ribeira de Lisboa*. Lisboa: Topographia do Commercio, vol. I e II.
- Silva, A. V. (1950). *Plantas topográficas de Lisboa. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, Publicações comemorativas do VIII centenário da tomada de Lisboa aos mouros*.
- Silva, J. (1991). “Arquitetura Efémera”. *Revista da Faculdade de Letras*. VIII. Porto: Universidade do Porto, pp. 265-266.
- Silva, R. B. D., & Leite, A. C. (2015). “O Hospital Real de Todos-os-Santos”. In A. Teixeira, F. Villada Paredes, & R. B. D. Silva (Eds.), *Lisboa 1415 Centa: historia de dos ciudades: história de duas cidades*. Ceuta/Lisboa: Ciudad Autonoma de Ceuta – Consejería de Educación y Cultura; Câmara Municipal de Lisboa – Direção Municipal de Cultura/Departamento de Património Cultural, pp. 49-52.
- Simões, A. (2015). “A chegada do Cardeal Alexandrino a Lisboa (1571): uma ova Idade de Ouro”. In Pena, A. N., Relvas, M. J., Fonseca, R. C. & Casal, T. (Org’s.) *Revisitar O Mito | Myths Revisited*. Vila Nova de Famalicão: Ed. Húmus, pp. 503-515.

- Shergold, N. D. & Varey, J. E. (1979). *Fuentes para la historia del teatro en España VI: teatros y comedias en Madrid, 1687-1699: estudio y documentos*. London: Tamesis Books Limited.
- Shergold, N. D. (1983). *Fuentes para la historia del teatro en España X: Los corrales de comedias de Madrid, 1632-1745: reparaciones y obras nuevas: estudio y documentos*. London: Tamesis Books Limited.
- Shergold, N. D. & Varey, J. E. (1986). *Fuentes para la historia del teatro en España XI: teatros y comedias en Madrid, 1687-1699: estudio y documentos*. London: Tamesis Books Limited.
- Soromenho, M. (1997/98). “Administração da arquitetura: o Provedor das Obras Reais em Portugal no século XVI e na 1ª metade do século XVII”. In *Anuário del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. IX-X, pp. 197-209.
- Soromenho, M. (2001). “Ingegnosi ornamenti: arquiteturas efémeras em Lisboa no tempo dos primeiros filipes”. In Pereira, J. (coord.), *Arte efémera em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Soromenho, M. (2012). “O Paço da Ribeira à Medida da Corte de Filipe I a D. Pedro II”. In Faria, M.F. (Coord.) *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio. História de um Espaço Urbano*. Lisboa: INAPA, pp. 37-54.
- Sousa, J. P. (2018). *A arte e o ofício da arte em Portugal no século XVII*. Tese de Doutoramento da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, vol. I e II.
- Tavares, D. (2008). “Andrea Palladio: a grande Roma”. In *Sebentas de História da Arquitetura Moderna II*. Porto: Dafne.
- Vaccari, D. (2006). *I papéis de ator della Biblioteca nacional de Madrid: catalogo e studio*. V.47. Itália: Alinea Editrice.
- Varey, J. E. & Shergold, N. D. (1973). *Fuentes para la historia del teatro en España IV: teatros y comedias en Madrid, 1651-1665: estudio y documentos*. London: Tamesis Books Limited.
- Varey, J. E. & Shergold, N. D. (1958). “Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid : contratos de arriendo, (1587-1615)”. *Bulletin hispanique*, 60-1, pp. 73-95.
- Varey, J. E. & Shergold, N. D. (1960a). “Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid : contratos de arriendo, (1644-1651)”. *Bulletin hispanique*, 62-3, pp. 286-325.
- Varey, J. E. & Shergold, N. D. (1960b). “Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid : contratos de arriendo, (1615-1641)”. *Bulletin hispanique*, 62-2, pp. 163-189.
- Varey, J. E. & Shergold, N. D. (1974). *Fuentes para la historia del teatro en España V: teatros y comedias en Madrid, 1666-1687: estudio y documentos*. London: Tamesis Books Limited.
- Varey, J. E. & Shergold, N. D. (1987). *Fuentes para la historia del teatro en España XIII: Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid, 1587-1719: estudio y documentos*. London: Tamesis Books Limited.
- Varey, J. (1991). “Los Hospitales y los primeros corrales de comedias vistos a través de documentos del Archivo Histórico Nacional”. In García Lorenzo, L. & Varey, J. *Teatros y la vida teatral en el siglo de oro a través de las fuentes documentales*. Londres: Tamesis Books, pp. 9-18.
- Vasconcelos, J. (1870). *Os músicos portugueses: biographia: bibliographia*. Porto. Imprensa Portuguesa.
- Vasconcellos, J. V. & Guerreiro, A. M. (1976). *Teatro popular português*. (Vol. I). Coimbra: Por ordem da Universidade.

APÊNDICE DOCUMENTAL

METODOLOGIA UTILIZADA PARA REDESENHAR O QUARTEIRÃO

Os documentos analisados têm indicação de que a medição da cidade foi realizada com hu cordel de cincoente varas de cinco palmos cada vara, marca da cidade (ANTT/HSJ/ Liv. 1186, f. 85r.). Propusemo-nos a realizar este estudo na unidade de medida métrica e para tal tivemos de efetuar as conversões necessárias dos valores que estavam em palmos e em varas.

Segundo Bluteau, “palmo craveyro he a medida que a camara de Lisboa determinou para evitar contentos daqueles que medião por palmos maiores, ou menores, destes palmo tem a vara cinco, cujo palmo mede 0,22m” (Bluteau, R. 1728: 210.) e a “Vara portugueza contém palmos geométricos (...) Palmos craveiros 5” (Bluteau, R. 1728: 362). Assim, sabendo que 1 vara = 5 palmos e que 1 palmo = 0,22cm, calculamos que 1 vara = $0,22 \times 5 = 1,10\text{m}$.

As dimensões que são dadas pela documentação não são todas em números inteiros, algumas estão em números fracionários tais como: $\frac{1}{2}$ de vara, $\frac{1}{4}$ de vara, $\frac{2}{3}$ de vara, $\frac{3}{4}$ de vara, entre outras. Sabendo que 1 vara = 1,10m, fizemos os cálculos e convertimos os valores fracionários em metros e somamos aos inteiros. Por exemplo, no caso do comprimento do pátio de 21 varas y $\frac{1}{2}$ (ANTT/HSJ/Liv.1099, f. 276r.) serão 21 varas $\times 1,10\text{m} = 23,10\text{m}$ e $\frac{1}{2} \times 1,10 = 0,55\text{m}$, logo o comprimento do pátio corresponde a 23,65m de comprimento. Existem outros casos particulares como, 1 vara e 1 sesma ou 1 vara e 4 dedos. Nestes casos estas dimensões estão tabladas nas unidades de medidas, então sabemos que uma sesma é a sexta parte de uma medida e que cada dedo tem 0,012cm.

Este também foi o método utilizado para redesenhar os quarteirões antes de analisar a documentação, que foi feito com base no levantamento das dimensões através da escala gráfica. No caso da planta de Tinoco, a conversão que se realizou foi a seguinte: se 0.035cm equivalem a 100 palmos e 1 palmo são 0,22cm, 100 palmos serão 22m; no caso da planta de Eugénio dos Santos: 0.5cm equivalem a 100 palmos.

Com estas dimensões definidas e convertidas desenhámos as plantas de implantação na malha urbana e o espaço arquitectónico do Pátio das Arcas nas suas fases de construção.

ANO	MORDOMO DAS COMÉDIAS REPRESENTANTE DO HOSPITAL REAL Com base na documentação dos livros de receita e despesas do HRTS
1593	Manuel de Castello, representante do Proprietário do Pátio: Manuel Rodrigues
1604	Gaspar de Sousa
	Dom Francº Castelo-Branco
1605	Simão da Cunha
1606	Comendador Mor
1607	Francisco Ferreira
1607	Rui da Câmara
1609	Hanrique da Silva
1610	Meneses
1611	M. Couto
1612	Diogo de Castilho
1613	António
1614	Dom Pedro de Alcáçova
	Gaspar Gonçalves
1615	Pedro da Cunha
1617	Luís de Miranda Henriques
1619	P. Gileanes da Costa
1620	Luís da Cunha
1621	Conde de Cantanhede
1623	Antº Almeida
1624	Jorge d'Almeida
1625	Garcia de Melo
1626	Pedro da Silva
1628	Luís Miranda Henriques
1629	João Mascarenhas
1630	Henrique de Meneses
1631	Dom Antão de Almada
	João Corte Real
1632	Fernão de Meneses
1633	Fernão Fernandes
	Conde de Vila Franca
	Luís de Miranda Henriques

1635	Conde de Vila Franca
	Francº de Noronha
1637	Álvaro de Sousa
1638	Conde de Penaguião
1639	Francº de Noronha
1640	Fernando Faria
	Luís Freire
1668	Cristovão de Almada
	Barão Conde
1669	Henrique de Sousa
1672	António da Silva
	Cristovão de Almada
	Visconde de Assena
1674	Manuel Sousa
1676	Conde de Stª. Cruz
	João Silva
1678	Manuel de Miranda, representante do Proprietário do Pátio: Luís Alvares
1679	Conde de Feira, representante do Proprietário do Pátio: João Silva
1680	Francº Tavora, representante do Proprietário do Pátio: Luís Alvares
1681	Simão de Vasconcelos e Sousa, representante do Proprietário do Pátio: Manuel da Fonseca (manteve até 1694)
	Conde de Vicente
1682	Conde de Atalaia
1683	Manuel de Miranda
1687	Fernão de Sousa Coutinho
1688	Luís Cristovão Soares
1690	Conde Mordomo Mor
1691	Costa Barreto
1692	Luís Ribeiro Soares
1693	Luís de Melo
1694	Luís Correia
1696	José de Brito Loureiro, representante do Proprietário do Pátio: João Teixeira Couto (até 1697)

Quadro 5 – Mordomos das Comédias (1591-1755)

Documento 1

Cota: *Reglamento del Hospital Real de la Ciudad de Lisboa hecho en el año de 1632, Cap 23. Los Mordomos de las Comédias, Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Diputación, legajo 5222, expediente 16c.*

“Cap23

Los mordomos de las comédias.

Los dos mordomos q.ehan de asistir á la cobranza del dinero delas comedias sexan mudados cada mês, y han de ser uno Noble, y outro oficial y estos han de acudir todos los días q.e se represente as pexas e q.e les esta señalados para cobrar el dinero de las entradas.

Ena cavando la 2ª jornada contaran el dinero q.e huiverem recogido en la caxa chica, y lo hecharan en la caxa grande com un papel declarando el dia y la cantidad.

Los aposentos de axxima son 21. delos quales son 4. los q.e no pagan, pero los restantes han de pagar por cada uno q.e se alquile 6.x.s.

Los 9 aposentos de abaxo han de pagar por cada uno ? q.e se alquile 6 x.s y 8 m.s.

Los Hermanos que assistirem a la cobranza del dinero de las comedias, no tienen aposento p.a verlas ni jurisdiccion par darlo à nadie, ni dejar subir a los aposentos, persona alguna q.e no pague 17. mx.s.

Al Thes.ro del Hosp.l podra mandar abrir la caxa spre q.e sea necessário, pero àde ser en presencia del excrivano, contando el dinero y confrontando com la q.ta q.e levan los mordomos; y hallando deférença considerable se investigara en lo q.e ? y se darà quenta a la Junta.

Contado el dinero se hara del cinco partes, y ? se canparan en receta al Thes.ro y las dos se entregaran a la persona q.e truxere la uave del dueño del Patio.”

Documento 2

Cota: ANTT/HSJ/Liv. 1124, ff. 278v-284r (f. 278 v)

Em nome de Deos Amen/

Say bam quantos este contrato de/ concerto virem, que no Anno fo Nascime-/ to de Nosso Senhor Jezu Christo de mil/ e quinhentos enoventa ehu annos aos/ nove dias do mez de Mayo do dito na-/no neta Cidade de Lisboa, dentro no/ Ospital grande de todos os Santos/na

(f 279 r)

Na caza do despacho delle, estando ey/ presentes o Senhor Provedor e Irmãos/ da Mizericordia da dita Cidade, e do/ Ospital de todos os Santos della,, Saber/ o Senhor Dom Francisco Mascara-/ nhsd Conde de Villa Dorta Provedor,, Fran/ cisco Dalmada de Mello escrivam, Gas/ par Gil Severim Recebedor das Esmollas,,/ Simam de Souza,, Damião Borges,, João/ de Barros Cardozo,, Quirio Nunes ouri-/ ves da prata,, Manoel Alvares Correeyro/ Antonio Ribeyri Calceteyro,, Gaspar Ro-/ drigues Capateyro,, Adrião da Costa ou-/ rives da prata,, Concelheyros,, Mordomo/ da bolça Diogo das Povoas, emprezença/ de mim Escrivam, testermunhas as dian-/ te nomeadas, pareceu Fernam Dias de La Torre, nesta Cidade morador na Rua/ de Valverde, elogo pellos Senhor Provedor,/ e Irmãos, foy dito que El Rey Nosso Senhor/ tinha feyto merce ao dito Ospital por/ sua provizam, que todas as comedias/ que se houvessem de fazer nesta Cidade/ de Lisboa, asy como de Castelhanos, como/ DE Italianos, e Portuguezes, se nam podes-/ sem fazer senam por ordem, emandado/ dos Senhores Provedor e Irmãos do dito/ Os-

(f 279 v)

Ospital, e nos lugares onde lles ordenas-/ sem, despoes que os comediantes houves/ em licença das pessoas, a que pertencia/ dar a dita licença, para se poderem repre-/ zentar as ditas comedias e porquanto/ elles querem, que quando aqui vierem/ os ditos comediantes, achem lugares apa-/ relhados, e convenientes para poderem, re/ apresentar as ditas comedias, e se podere/ recolher com onecessario seconcertaram/ com o defeyto concertarão com o dito/ Fernam Dias de La Torre, pella maneyra/ seguinte,, Que elle Fernam dias de la Tor-/ re se obriga, e defeyto, o obrigou que den-/tro de hum anno que comessara da feytu-/ ra deste contrato em diante, fara dous/ pateos cobertos nesta Cidade de Lisboa/ em lugares convenientes, com suas

bara-/ das cobertas de telha, emadeyra, e com su-/ as paredes de Alvenaria e pedraria, e su-/ as portas, e com todas as mais achegas/ necessárias, de modo que os pateos fique/ de maneyra, que bem se possa nelles repre-/ zentar as ditas comedias, os quaes pateos/ seram próprios delle dito Fernam Dias/ de La torre, ou aforados em fatiota, e de/ maneyra que elle ostenda sempre prestes,/ e a

(f. 280r)

E aparelhados para as ditas comedias/ se poderem representar nelles, quando/ a qui vierem comediantes, ou os na-/ turaes deste Reyno, que forem fazer/ nesta Cidade seus autos, e representa-/ rem suas comedias, porque as nam/ poderam fazer se nam nos ditos dous/ pateos conforme a Provisão DelRey/ Nosso Senhor com condiçam, e declaração/ que elle dito Fernam Dias de La torre/ e as pessoas, que ao diante succederem nos/ ditos pateos, e cazas delles por herança ou/ dotte, ou venda, ou por qualquer outro titullo que seja darão a o Ospital de/ todos os Santos, e a seus officiaes detudo/ o que renderem os ditos pateos, e barandas,/ das cinco partes, as duas de maneyra,/ que o Ospital haja as duas partes de/ cinco partes do que renderem os di-/ tos pateos, e barandas, e altos, que nos di-/ tos pateos fizerem, e para boa arrecadação/ do que ao dito Ospital pertence, se orde-/ nara huma Caxa com duas chaves em/ que se deyte todo o dinheyro, que se fizer/ nos ditos pateos, barandas, e altos delles/ e huma das chaves terá dito Fernam/ Dias de laterre, e outra o Thezoureyro do/ Ospital

(f 280 v)

Do Ospital ou a pessoa que os Senhores/ Provedor e Irmãos, elegerem, e a dita/ caza se abra todos os dias que se fize-/ rem comedias ou quando elles Senhor/ Provedor e Irmãos lle parecer bem abrir/ a dita caza, o que se fara diante do The-/ zoureyro do Ospital, ou da pessoa, que pa-/ ra isso for eleita pella Meza e do dinhey-/ ro que na dita caza se achar sedaram/ as duas partes ao Ospital, e as trezpar-/ tes a elle Fernam Dias de Latorre, com co-/ driam mais que elle Fernam Dias de/ La Torre possa por hum homem, que cobre/ o dito dinheyro, que renderem os ditos/ pateos, barandas, e altos, e outro homem/ poeram os officiaes do Ospital por sua/ parte, para fielmente se arrecadar, o di-/ nheyro que pella dita maneyra se hou-/ ver de arrecadar e se deyte na dita caixa/ edepoes de recolhido sereparta pella/ dita maneyra, e outro sym com conição/ que posto cazo que a Provizão que o/ Ospital tem para por sua ordem se fa-/ serem as ditas comedias, nos lugares/ que o

Ospital ordenar seja temporal, q/ elles Senhor Provedor, e Irmãos se obri-/ gam desua parte por toda, a deligencia/ cuidado

(f 281 r)

e cuidado possível, e pedir, a El Rey Nosso/ Nosso Senhor lhes faça merce de ampliar/ a dita provizão, e concederlha em perpe-/ tuum, ou pellos anos que for possível/ e que para isso se fazer com mais facilid.e/ e para que haja pessoa que tenha cuidado/ de a solicitar por este publico estromento/ dam poder ao dito Fernam Dias de La/ Torre em nome do dito Ospital, o possa re-/ querer e pedir a dita Provizão da sobre/ dita maneyra em nome do Hospital,/ e fazer todas as deligencias necessárias p.a/ como se concedeo aos Hospitais de Madrid e aos mais do Reyno de Castella,,

E com/ condiçam que elle Fernam Dias de la Tor-/ re se obriga a ter os ditos pateos, e baran-/ das dos altos delles concetador, e reparados/ detodo o que lhe for necessário, e prestes pa-/ ra se fazerem as ditas comedias, sem o/ dito Ospital gastar nisso couza alguma/ de sua e todos os gastos, e repayros necessa-/ fara elle Fernam Dias de La Torre/ a sua custa, e os mesmos farão ao diante/ seus herdeyros que succederem nos ditos/ pateos, com a condiçam que o senhor Pro-/ vedor

(f 281 v)

Provedor e Irmãos que horasam, ao/ diante forem nam darem licença a com-/ diantes nem huns, nem a outra pessoa alguma/ particular, para poderem representar as/ ditas comedias, senam nos ditos dous pateos/ e barandas, que o dito Fernam dias, se obri-/ ga fazer dentro no dito anno, e nam nos fa-/ zendo se obriga a pagar ao Ospital, todas/ as perdas e danos que o Ospital porisso/ receber que seram alvitados por duas pes-/ soas que bem emtendam, e o que os lou-/ vados arbitrarem, pagara elle dito Fernam/ Dias, e querendovir com embargos, nam po-/ deravir, digo, nam poderá ser ouvido em/ Juizo nem fora delle, sem com effeyto depo-/ zitar o que os ditos louvados determina-/ rem o que Hospital perder por culpa do/ dito Fernam Dias nam dar os pateos aca-/ bados dentro do anno de sua obrigação/ e qual dinheyro podera receber o Thezou-/ reyro do Ospital, sem para isso dar fiança/ o qual o dito Fernam Dias há para isso/ desde agora por abandonado. E pellos ditos/ Senhor Provedor, e Irmãos, foy dito pella/ mesma maneyra se obrigam, com o defeyto/ obrigarão, a pagar, a elle Fernam Dias de/ La Torre todas as perdas, e danos, que elle/ receber

(f 282 r)

Receber. E cazo que elles Senhor Provedor/ e Irmãos, e officiaes do Hospital, que ao/ diante forem dem licença para se repre-/ sentarem as ditas comedias em outras/ partes, em quanto o dito Ospital tiver/ a dita Provizam e se obrigam que em/ nenhum tempo por sy , nem pellos offi-/ ciaes que ao diante forem, a não seconcer-/ tarem com nenhuma outra pessoa para/ haver outros pateos nesta Cidade de onde/ se possam representar comedias salvo/ nos ditos pateos, que o dito Fernam/ Dias tem ordenado, e he obrigado afa-/ zer conforme aeste dito contrato, e para/ todo o sobre dito, elles ditos Senhore Pro-/ vedor, e Irmãos obrigaram todas as/ rendas do dito Ospital, que hora tem e/ ao diante tiverem, codito Fernam Dias/ outro sy obrigou aos ditos pateos, que se/ obriga a fazer, e outro sy eexapecial du-/ as moradas de cazas, que elle tem, e pes-/ suem que estam neste cidade na Rua/ da Bitesga, que diz, que sam foreyras/ a Alvaro Goncalves de Moura em fatiota/ para todo Sempres, e se pbrigou a dar/ ou-

(f 282 v)

Outorga aeste contrato digo aeste dito/ contrato de sua mulher, asy mais se/ dezaforou detodos os Juizes de seufo-/ ro, eterra, e lugar aonde ao tal tempo/ morar, e vir responder perante o Juiz/ das cauza do dito Ospital, sem em-/bargo de quaes quer previllegios, que/ por sua parte alegar possa, que de nada/ que usar, salva em tudo cumprir, e/ guardar este dito contrato, e foram tes-/ temunhas presentes, Franco de Lara/ Requerente das cauza do dito Ospital/ e o Doutor Ruy Gago Procurador do d.to/ Ospital e outros,, Jorza de Penalva o es-/ crevy,, E declararam mais elles Senhor/ Provedor, e Irmãos que em cazo que elle/ Fernam Dias dela Torre, ou pessoas que/ succederem nos ditos pateos, e barandas,/ ou por qual quer modo, o nam poderam fa-/zer sem primeyro o fazerem a saber a Me-/ za e aos ditos Senhor Provedor, e Irmãos/ que pellos tempos forem, para sem for-

/ marem, e saberem, se as ditas pessoas po-/ deram cumprir este dito contrato, e todas/ as mais obrigações delle porque de outra/ maneyra a venda, e aliana, e do que dos/ ditos pateos fizer, sera nulla e denenhu/ efeito

(f 283 r)

Effeyto e vigor, sendo a tudo presente/ odito Fernam Dias, e aceytou esta ul-/ tima condiçam, em seu nome, e de seus/ seccessores, e para isso, e para otodo mais/ hipotecou os ditos pateos, e foram mais/ testemunhas presentes, o Senhor Fer-/ nam de Souza com as mais testemunhas/ atraz,, Jorze de Penalva o Escrvy,, pello/ Provedor, Francisco

Dalmada de Mello/ Adriam da Costa, Antonio Ribeyro,, Si-/ mam de Souza, Manoel Alvares,, Damião/ Borges, Quirio Nunes,, Diogo das Povoas,, Fernam de Souza,, Ruy Gago,, Fer-/ nam Dias dela Torre,, Termo de ou-/ torga, Aos nove dias do mez de Mayo/ digo Aos onze dias do mez de Mayo/ de mil quinhentos, e noventa, e hum/ annos, em esta Cidade de Lisboa, fuy/ eu escrevam a valverde onde chamao/ Beco dos Frades as cazas as cazas da/ morada onde hora mora Senhor/ Fernam Dias de La Torre a onde se achey/ a Senhora Dona Catherina de Carvaja-/ les sua mulher, a qual eu escrevam ly/ o contrato todo de verbo adverbium, e de-/ poes de por mim Lido, e declarado, lhe fiz/ pergunta, se o outorgava, e dava a elle/ seu

(f 283 v)

Seu consentimento a sy e da maneyra, que/ tinha outorgado odito seu marido/e se estava porto das condiçoens/ do dito contrato contheudas, e por ella/ Senhora Dona Catherina de Carvajalles/ foy dito, que ella outorgava o dito com-/ trato, e dava em elle seu concentimen-/ to, eestava a porto das as condições, em/ elle declaradas para que obrigou/ todos seus bens, asy moveis como de/ raiz havidos, e por haver, e forem teste/ munhas presentes Joam Batista Al-/ fayte nesta Cidade morador na fregue-/ zia de Sam Giam, que disse ser apro-/ pria a dita Senhora Dona Catherina/ de Carvajalles, e Joam Rodrigues outro/ fim de morador na dita Cidade aos/ Appostolos, Manoel Paes criado/ de mim Escrivam, e a dita Senhora/ Dona Catherina assinou por sua mão/ por saber escrever,, Joze de Penalva Escrevy,, Joam Batista com huma cruz,, Joam Rodrigues de vasconcellos,, Dona Catherina de Carvajalles,,

(f 284 r)

Documento 3

Cota: BNP, Cod. 9844

f. 85r

Anno de 1680

Este anno fui ao Alentejo, e por Elvas/ aonde estive huma noite em Caza do Tenente Gl./ Da Cavallaria Bernardo de Faria, que tinha sido/ Tenente do meu Tio o Snr. Conde de Pontével/ no tempo, em que era Capp.am de Cavallos, entrei/ em Badajôs, e dahi fui a Sevilha, e comigo foi/

f. 85v

(...) foi Artur de Saa de Menezes, descobridor, que/ depois foi das minas de ouro do rio de Janeiro,/ e Governador de Abrantes nesta guerra ultima/ e lá entonteceu e veyo a morrer a Lx^a na q.ta de/ Alcantara do Marquez de Fontes, oi Abrantes, que/ o herdou: Achamos em Sivilha ao Bisconde de/ Barbacena que tinha ido cobrar hum juro, q/ lá tinha, e estivemos juntos em humas cazas, p^a o q./ fizemos bolça igualm.te. Eu, e o Bisconde, que era ex-/ cellente nos visitou o Governador de Cadiz Princi-/pe de Isquillache, e no a elle, e Princeza sua/ mulher m.tas vezes, a que a assistia sua filha donze-/ lla e as criadas, que cantavam, e nos dava de me-/rendarm e deu a chave do Camarote, que tinha no/ pátio das comedias, que havia todos os dias, aon-/ de hiamos. (...)

f. 88v.

(...) Em outra occazião vindo p.la Rua das Arcas/ hum coche com fidalgos saboyardos de huma parte/ e vindo de outra Simão de Vasconcellos, e parando/ os Cocheiros; porque não cabião, que he a dita Rua estrei/ ta sahirão logo os officiaes, que trabalhavam na d^a/ Rua, com chuços e espadas as portas contra os saboy-/ ardos, o que vendo Simão de Vasconcellos, os fez reco-/lher e aquietar, e deu lugar a que passasse o Coche/ dos Saboiardos.

Succedeo também fazersse huma Come/ dia no Paço e mandarem entrar p^a a verem aos/ Fidalgos Savoyardos, e não os Portuguezes, que estão/ ali também, e se tinha posto huma seya na caza/ do forte dos embaixadas, quando o Embaixador de/ Saboya foi, e dentro da seya se pozerão os Fidalgos sa/ boyardos, ainda os que não eram títulos, e so os títulos/ Portuguezes, e fora da seya os Fidalgos Portuguezes que não eram titulos. (...)

f. 102v

Anno de 1691

(...) Este anno de 1691, em 24 de Setembro/ no Pateo das Comedias, acabada a comedia ja/ de noite, matarão de hum tiro, a Agostinho/ dos Santos, criado que tinha sido meu, mas ja o/ não era, e se tinha hido de minha caza em 12/ de Agosto do d^o anno, e me tinham feito mt.as queixas/ delle, era insolente, e fraco, fez mortes a traição, e por huma, que fez no Rocio, o mandei p^a Coimbra/ aonde estava meu irmão Pencionista/ no Collegio de S. Paulo, p^a que estivesse lá em q.to/ eu cá procuraria livrarlo,

mas lá em Coimbra se/ achou e concorreu no caso da morte que D. José/ de Almada deu a D. Affonso de Noronha, e nas/ feridas com que ficou D. Joze Carregado de meu/ irmão e de Jorge de Mello, e dos fillos do Marquez/ do Alegrete, o Conservador livrouo em caza, aonde/ entrou, e os seus lacyos, que o acompanhavam e disse/ aos que o carregavam, que estava já morto D. Joze/ e não era assim.

f. 103r

Eu estava na comedia, no meu camarote com/ outros Fidalgos quando se deu o tiro, e sahimos fora/ e sahirão outos m.tos Fidalgos dos seus camarotes,/ e a gente ordinária era m.ta, cuidavão m.tos Fidal-/gos meus amigos que o morto era ainda meu/ criado, e se me ofereciam contra o matador, e p^a isto/ gritarão nomeandome pelo meu nome, e dizendo/ se queria alguma couza, eu respondia que o mor-/to já não era meu criado, nem tinha com/ o morto, nem com o matador, e vim meterme no/ coche, e se vierão meter comigo todos quantos fidal-/gos couberam no meu coche, e com estas couzas,/ derão cauza ao se falar em mim; Fomos p^a Ca-/za de D. Manoel de Souza, aonde nos ajuntava-/mos todas as noites a jugar, e conversar, entrou/ hum amigo que me disse, que se falava em mim/ naquela morte, pelo que podia El Rey man-/darme prender, e estar prezo, em q.to se tirasse deva-/ça, e constasse a verd.e, e que melhor seria amizi-/arme, dizendo, que o fizera por se falhar em mim,/ e não queria estar prezo em q.to se tirava a devaça, e/

f. 103v

achei-lle razão e fui p^a caza do Embaixador de/ França o que tinha vindo com meu Tio, aonde/ estive hum mez em hum quarto, que me deu/ e morava nas cazas do Marquez de Niza, eu/ sahia de noute fora, e tinha so hum criado co/ migo que era Ant^o Roiz de Aguiar, por não ter/ mais bocas a comer ao embaixador, mas todos os/ dias me hião assistir os meus criados, e m.tos fidal-/gos que me visitavam, e hum delles o Conde de/ Viana, que por mim falou ao Corregedor do Rocio/ Simão de Souza, que tirava a devaça, p^a que aca-

/basse antes dos quarenta dias, que a lei dá p^a isso.

Brizida Diniz, may do morto, querendo/ haver de mim dinheiro, se queixou ao Correg.or/ dizendo que eu lhe matara, e mandara matar,/ seu fillo, por siumes de duas amigas, huma/ Castelhana, outra Portugueza, e nomeou teste-/munhas p^a a devaça, cujos ditos e das may,/ são os seg.tes

João Pr^a criado do Deão, que era Ant^o de Vaz.los/ depois Bispo de Coimbra, disse, que ouviu falar va-/riam.te no cazo, sobre o matador, que ouviu, que o/ morto tivera em Nossa Senhora do Cabo huas razões/ e que tinha huma morte, e que em Coimbra tivera/ outras razões, co D. Joze de Almada, sobre a morte/ de D. Affonço de Noronha, e ouviu também que Tristão/ da Cunha o matara, e a outros, que o mandara ma-/tar e não ouviu com certeza, e que

f. 104r

Tristão da/ Cunha se auzentara; porque alguns Cavall.^{os}/ lle disseram que se falava nelle nesta morte mas/ não sabe certamente, nem quem podesse fazer/ a d^a morte.

João Fran.^o Comediante, 3^o papel, disse que, não/ sabe com certeza, que ouviu, que o morto tinha da-/do humas bofetadas, em huma mulher e que tinha/ feito huma morte, e que outros fallavão variam.te/ mas com certeza nenhuma, que ouviu, que Tristão/ da Cunha se auzentara, porque fallavão nelle mas/ que não sabe, que fizesse, nem mandasse fazer/ a morte.

Daniel Deli pagem do Conde de Ericeira, disse/ que ouvia que Tristão da Cunha fizera a mor/te e que a mandara fazer, por hum Criado cha/mado Rodriguez, que não sabe se ouve cauza ou não.

O Barbeiro disse, que ouviu, que fora hum ho-/mem de volta bordada, que fora fugindo pela cu/tellaria e que também ouviu, que Tristão da Cunha/ se auzentara, mas que não sabe se fez/nem se ma-/dou fazer a ditta morte.

Braz Carneiro criado do Deão, disse, que elle era/ amigo do morto, e havia tempos que andava com/ elle, e nunca o ouviu queixar de Tristão da Cunha/ que ouviu, que hum homem vestido de negro fize-/ra a morte, e fora fugindo pella cutelaria e que/ de m.tas partes lhe podia succeder vir a morte.

Ant^o de Noronha criado de Deão, disse, que hu/ homem vestido de negro, fora fugindo pela cutella/ria

f. 104v

e que não sabe donde podia vir a morte/ ao morto, porque havia m.ts tempos que era seu/ amigo, e não sabe, que nunca tivesse temor de/ nada nem que Tristão da Cunha fizesse, nem/ mandasse fazer a morte, nem, que o morto,/ mostrasse receyo delle, e que lhe dissera, que se tirá-/va de sua caza, porque lhe dera hum sabão, e que/ não quis que a chegasse a descompor, e que

depo/is de sahir de sua caza, o mandara chamar/ a casa de sua may, huma ve, e o não procura/ra mais, e que Tristão da Cunha se auzentara/ porque alguns Fidalgos lhe disseram, que se fallava/ nelle e que não sabe que outrem se auzentasse/ pela d^a morte, nem que Tristão da Cunha a fizesse/ nem mandasse fazer Laureano Criado do Deão, disse que ouviu que/ hum homem que fora fugindo pela cutelaria/ fizera a morte, e que ouviu, que Tristão da Cu/nha se auzentara, e que esta seria a cauza da/ auzencia, e que elle testemunha, era amigo do/ morto, e que não ouviu que em sua vida, se rece/asse de Tristão da Cunha, que disse, que sahira/ de sua caza, por humas razoens, que com elle tive/ra que não quis, que o chegasse adescorpor, que/ não sabe, que Tristão da Cunha fizesse nem/ mandasse fazer a morte, e ouviu, que se auzen/tara e hum criado chamado Rodriguez.

Estevão da Costa, alugador de bestas, disse, que/

f. 105r

que o Conde de Tarouca perguntára por Tristão/ da Cunha, elle mandara dizer, que se não au/sentasse, e que a auzencia fora por cauza da mor/te sucedida, e que ouvira que o morto lhe come/ttera huma amiga para dormir com ella, e lhe cobrar/ dinheiro com excritos falsos.

Manoel Marques, disse, que ouviu, que Tristão/ da Cunha, se auzentara, e que vira hir hum home/ correndo e m.ta gente atraz delle.

Jozé de Matozo, disse, que logo se dizera que q.m/ matara o morto fora fugindo pela cutelaria/e que não vio quem fosse, e que som.te nessa mês/ ma noute fora Tristão da Cunha p.^a caza do Em/bazador, e que he voz nesta cid.e, que Tristão da Cu/nha o mandara matar.

Simão de Carvalho, Criado do Deão, disse, que não/ sabe mais, que nessa mesma noite do cazo/ se auzentara Tristão da Cunha, e não sabia cauza.

Ignez de Maria , disse, que ouviu, que hum ho-/mem de preto com volta bordada matara ao mor-/to, e que ouviu, que Tristão da Cunha, se auzentara,/ que não sabia a cauza, e que sabia, que o mor/to Agos.to dos S.tos era atrevido, edescomposto, e en/trava em caza das mulleres cazadas, com pouca/ atenção, e tinha m.as partes donde lle poder vir a/ morte. Batezar Ferr^a, disse, que vio hir hum/ homem correndo pela Rua das Mudanças, e hum um/llato atraz delle dizendo, peguem nesse homem,/ que matou outro, e vindo a comedia lle dissera/

f. 105v

hum homem, que so de vista conhece que/ hum criado de Tristão da Cunha chamado de Rodrigu/uez, matara ao morto, e que elle o conhecera e/ que Tristão da Cunha logo se auzentara p^a caza/ do Embaxador.

Ignacio Tavares, Copeiro de Tristão da Cunha,/ disse que estando jugando em caza do Almotace/ môr lle disseram que na comedia matarão Agos.to/ dos Santos fillo da quixosa, e que fora ao Hospi/tal, e ouvira, morto, e que seu Amo Tristão da Cunha/ se auzentara porque fallavão nelle, e hum Cria/ do chamado Rodriguez; porque a May do Morto/ falava nelles, e que não vio nunca cauza, deq./ podesse inferir, que seu Amo fizesse, nem man/dasse fazer aquella morte, e só se queixava/ do morto o servir mal, e buscando-o p^a dar hua/ chave se tinha hido, ao que disse seu Amo que,/ folgava m.to e que buscaria quem o servisse a/ seu gosto, e o morto lle mandou dizer por elle/ que era necessário pagaremse algumas couzas/ que se devião, as quaes seu Amo mandou pagar,/e lle mandou por elle testemunha quinze mil/ reis, em satisfação de outras contas, que tinhão/ e deste tempo té a sua morte, passou hum pouco/ de tempo, no qual o morto hia m.tas vezes falar/ a elle testemunha, a caza de seu Amo, e não sa/be que se mandou fazer a morte, e que Rodri/guez não trouxe nunca volta bordada nem ves/tido negro, e que lhe disse hum moco soldado qe./

f. 106r

que vira o homem, que atirou, nestes trajos, q/ mora na Rua da Olivr^a, que lle não sabe o nome,/ e que o morto tinha varias cauzas, donde lle poder/ vir a morte.

João da Silva, Esteireiro, disse, que ouvio geral/mente que Tristão da Cunha mandara matar/ o fillo da queixosa, e se amizou em Caza do Em/baxador, e hum criado chamado Rodriguez, e não/ sabe, que entre elles ouvesse razão, nem cauza alguma^a.

Manoel Jozé, disse, que se achou na Comedia/ na hora do cazo, e ouvindo hum tiro, estando já/ na Rua, fora hum homem correndo, e elle em seu se/ guiamento, e o não conheceo e que era hum homem/ vestido de negro, não m.t^o alto com seu cabelo com/prido, e o seguiu a té a cutelaria, e não o poded co/nhecer, nem sabe, que Tristão da Cunha mandas/se fazer esta morte, nem que tivesse cauza p^a isso, mas som.te omiziara em caza do Embaxador.

Domingos Antunes, disse, que ella mora por/ baixo da Denunciada amiga de Tristão da Cunha,/ e o que sabe he, que havendo quatro mezes quando/

este cazo succedeu, que a denunciada não corria/ já com Tristão da Cunha, e que ouvio dizer, que o/ morto fillo da queixosa, queria cazar com ella, e qe/ p^o esse efeito, falou em caza della testem^a com ade/nunciada, duas vezes, mas que ella test^a não sa/be se Tristão da Cunha matou, ou mandou ma/tar o fillo da queixosa, e que adenunciada tinha huma criada que botou fora, e quando a despe/dio disse, que sentiria, mas que ella testemu/nha não sabe a cauza.

f. 106v

Manoel Fernandes, disse, que o cocheiro de Tristão da Cunha lle disse, que hum Criado de caza/ fizera a morte, e que Tristão da Cunha fora de/pois p^a caza de D. Manoel de Souza.

Antonio Francisco Cocheiro de Tristão da Cunha, disse, que seu Amo andou passeando no Rocio, e/ fora p^o caza de D. Manoel de Souza, com outros/ Fidalgos e elle testemunha fora com o Conde p^a ca/za e vendo que seu Amo faltava, lle disseram q/ estava em caza do Embaxador, e que o Criado Rodri/guez lle estava assistindo, mas que não sabe, se es/tava omiziado, e que quanto ao referimento, que/ nelle fez Fernandes, disse, que estando no Rocio/ com o coche, chegára a elle o d^o Fernandes, e lle per/guntára, que fora aquillo, e lle dissera que ouvi/ra ali dizer, que fora hum Criado de caza por q.to/ assim ouvira ali.

Manoel Pessoa, disse, que elle estava de baixo/ dos arcos do Rocio, e ouvio, que na Comedia tinhão/ morto ao fillo da queixosa, e vindo a ope de huns/ coches, ouvia a varia gente, que por ser de noute/ não conhecera, que huns dizião, que Tristão da Cu/nha fizera a morte, outros, que hum Criado seu/ outros, que o morto tinha morto hum homem, e q./ dahi seria, e outros vários modos, com que não/podia dizer quem fez a morte, nem o sabia. As testemunhas, que faltarão, que portodas fo/ram trinta, disseram que não sabião nada e algu/mas, que ouvirão, que eu me auzentára.

f. 107r

quando a devaça, que tirou o Corregedor, foi/ remetida ao Juiz dos Cavaleiros, nomeou a May/ do morto mais sinco testemunhas, quatro dellas/ não disseram couza, que emportasse, e huma disse/ que o morto, entrava, ou queria entrar em caza/ de hum homem cazado, e que o ameaçara, com/ que a devaça não provou nada, e suposto, que/ o Corregedor, me pronunciou a prizão, aggravamos/ p^a a relação e sahimos agravados da injusta/ pronunciação e logo ficamos livres porem.

Eu como professo na Ordem de Christo e Co/mendador havia requerer, como requeri, ao Juiz/ dos Cavalleiros, que puchasse pela devaça como/ devia, sendo meu juiz competente, de cujas senten/ças se appela p^a a Meza da Consciencia e/ cuido, que também me pronunciou que p^a/ a pronunciação pouco basta,, apelei p^a a Meza/ da Consciencia e fiquei livre, o meu Criado já/ o estava, como eu, pelo juízo secular, aonde/ também logo se me concederia carta de seguro/ mas não podem os Cavalleiros conforme/ as definições da Ordem, que nos poem mt^{as}/ penas, se assim o não fizemos.

Documento 4

Cota: ANT^T, HSJ, Registo Geral, Liv. 942, ff. 352r-353r. f. 352

Rg.to de hua porposta que se fez a Meza sobre se mandar vir Comp^a. De Comedia antes de Castella p^a. esta corte no anno de 1672.

Por entendermos autilidade. que resultava do rendiment^o/ Do pateo das comedias, p^a. o sustendo dos enfermos deste/ Hospital, logo que entramos nesta caza da faz^a. procura/mos mandar vir hua das duas milhores Comp^{as} que/ assistem na Corte de Madrid que hera a de Escamilha ao/ qual chegamos a offerecer athe 300\$000 de ajuda de/ custo p^a que quisesse vir representar a esta Corte/ como por outro papel fizemos prez.te a Meza e por/ se não querer ajustar neste (?) equerer maior q^{ta} deixamos de (?) este (?) porq nos pareceo que/ ainda na q^{ta} de 300\$000 que lhe ofereçiamos não/ podia o Hospital ter mais avanço que afreguezar/ hum pateo, e dispor melhor as vontadis dos ouvin/tes q. não falhao o rendiment^o./

Paraquais razões de consxiença nos pareceu/ despois disto, não diviamos tratar de procurar outra/Comp^a, sendo hua das razões e a mais prinçipal/ o estarem ps Pes do Carmo como donos do pateo, logram/do havia tres annos o (?) de 14 camarotes do andar /de todo o cima p^a. p^a sy sendo isto hua renda exççi/vamte (?) dura couza que o Hospital trabalhasse/ e fizesse empenhos p^a mandar vir Comp^a p^a elles lucra/rem p^a sy hum pateo insolidum, como hera o lanço/ dos 14 camarotes de que estavam de posse pello des/cuido dos off.^{as} da faz^a que servirão no anno de 1668./ qdo veyo a (?) apr^ar a Comp^a (?) porq ach/mos que a demanda que os (?) trazia sobre estes/14 camarotes e o rendimt^o delles vir a caxa e rerepa/tiçoão estava em tal estado, que nos genteficavão/fezi o Hospital sença contrasy./

E assim acordamos que senão havia dit^r/tar de mandar vir Comp^a sem adorno do pateo que/então sobçedece nelle por sença da (?) M.el de (?)/de

Az.do tratar de sua composição com o Hospital e/ sobre todas as demandas que neste Rrg^o corrião fa/zendosse disso hua (?) p^a sessarem duvidas./

Veyo p^a este efeito Mel de (?) a esta caza da/ faz^a e depoes de bem debatido este Req^o com assenten/çia do sindico e do Juiz da caza nos mesmos aconçer/ tar que em satisfação de hua baranda de molheres que antigamte tinha no çitio destes camarotes elle/ Mel de (?)

ficaria com hua caza que tinha feito/sobre a caza deque ve Luiz M.des Delvaz que (?)/ lhe tinham mandado embargar e que nella ficara/ digo e que nella fazia a genellas que lhe parecesse e/ com may quatro camarotes dos 14 da contenda/ e que os dez camarotes restantes tivessem a repartição/ na forma dos mães do andar de baixo, e que se/

f.352v

Puzassem alguns degraos que se haviaio tirado dos assen/tos em Caza de huas frestas e outras meudezas que/ nos parecerão e por estes ajustes ser convenientíssimo p^a/ o estado em que se achão (?) e o Hospital vir/ por este caminho a lograr o rendimt^o de dez camarotes/ mães que nunca tem em tempos passados ordena/mos ao sindico fizesse hua copia da escretura que/ se ha de fazer p^a a meza assinar qd^o haja assim/por bem./

Ajustado este Req^o na forma sobredita sem em/cargo da experiença nos ter mostrado que sem este/rendimt^o das comédias se pode este Hospital sustentar/ pois nu anno tão miserável como este prezte em que/ o Hospial fez tal gdes faltas de suas rendas que nos o/brigou a comprar quantidade de moyos de trigo p^a/ o sustento dos enfermos q não temos ate gora feito/ empenho algum nelle antes comprado mt^{os} (?)/ de pano de linho p^a a roupa das emfermerias/ e feito grdes despezas nos consertos dellas em vários/ remendo de pedr^a e carpentr^o que há seis mezes não/ saem desta caza. Todavia nos pareceo (?)/ não faltar este rendimt^o p^a os annos futuros porq/ poderá crescer o num^o dos enfermos em tanta can/tidade não baste e por servir chegando a quaresma/ tempo mais (?) p^a se tratar deajuste com algua/ Comp^a que esteja aqui p^a Pascoa sendo possível, por/não fazer duvida ao dono do pateo o concorrer o/ com (?) que lhe fação o Req^o da repar/tiçoão p^a as ajudas de custo que terão de dar assim a d^a/ Comp^a como ao condutor della chamamos a esta caza da faz^a dt^o Mel da (?) Azdo e lhe fizemos prezte como/determinávamos mandar P Ribr^o a Madrid re/metido a pessoa que naquela corte há de tratar este/ Req^o e lhe fizemos fazer hum termo por elle assigna/do em que se o obrigava a pagar a dsp^{as} que lhe to/cassem nestas ajudas de custo que se dessem assim/a Comp^a como ao condutor della P.

Ribrº pª a despª/que ha de fazer no tempo q tratar deste Reqº./

Disposto isto como fica apontado antes de mandar/o dtº P. Ribrº nos pareceu dar detudo conta a meza/fazendolhe prezte o sobredtº e pª que aja por bem man/dar declarar se he contente que mandemos a tratar des/te Reqº e que se offereça a Compª o que se achar sufiçi/ente hua ajuda de custo pª reduzir a que venha a/ qual sempre hade respeitar acidade da Compªsem/ (?) de procurar seja menor da de tres mil\$dos/q se dava a Escamilha e como pª esta ajuda de custo/ e pª o ganho que fizer P. Ribro que vay de tratar deste/ Reqº Hade o Thesrº deste Hospital buscar pessoa que/ lhe assista com créditos e dinhrº e também pª os maes/ empréstimos que for necessº fazer a Compª pª sua com/dução por neste Hospital não haver dinhrº pª se poder/ fazer e a Compª em carro que vinha pª a passoa/

f. 353r

Pode em dous mezes que noz ficão a media de Stª Izabel/ ter rendido o que baste pª este pagamentoº, Havendo a/ Meza por bem que se mande tratar deste Reqº nos deve/ dar poder pª obrigarmos o Rendimentº do pateo das co/edias a pessoa que nos quizer assentir com estes créditos/ e dinhrºs em tal maneirª que em vertude do ditto poder/ lhe façamos o que os off.aes da Fazª que nos sucederem/ se não possão entrometer no rendimtº do pateo prose/dido da Compª que mandarmos vir lhe com efeito/estar esta divida paga, e tambe devia a meza haver/porbem que em cazo que o dtº Pº Ribrº não traga Com/panhia a pte que tocar ao Hospital no gasto que fizer/nesta jornada se leve em conta do Thezº Christovão/ de Almada, no que der de seu recebimtº e tratamos/esta matéria com esta clareza pª que a todos se (?)/ conste como obramos nella. E pª que nos não (?)/ de nenhum em (?) pª a conta do anno prezte/ e tambe pª escuzarmos fazer novos requerimetºs/ a meza futura, e sempre a meza ordenara o que/ mays acertado lhe parecer em Lxª a 2 de fevº de 1672/

Christovão de Almada,,Mel Correa de Souza,,/

Despº da Meza

Nossos irmãos Off.es da fazª mandarão ajustar com a Compª de comedias na forma de sua informação e/ pellas maes razoes que se apontarão em outro papel/ porcurando que ajuda de custo e mais ganhos que se/ fizerem com a dtª Compª seja com o mayor aforro q/ for possível pª que fique lugar de (?)/pello rendimtº das mesmas comedias neste anno de seu recebimrº, e não sendo posivel se pagara pello q vem/ sem embargo detocar a meza futura

porzerem/utilidade della, e não poder entender nesta caza/a disposição do compromisso que em contra q se/não possa empenhar sem junta as rendas de huns annos pª outros porqº o dº comprimiço quiz falar das rendas/firmez pª que não devertissem em ofertas que sobre/ serem contingentes he necessº que se façao as despesas/ que foram preçizas, e por esta cauza se da poder çª que/se obriguem a este pagamtº em meza 5 de fevrº de 1672/

D. João Maz. Prov.or., Diº Soares,, Mel Jorge,, Salvador/Luiz,, Mel Prª,, Fernão Telles de Antes,, (?) Jorge,, Francº Antunes,, Foy conferida esta proposta e despª com original/ por my e (?) da Fazenda Lxª a 9 de/fevº de 1672

Manuel Correa e Sousa

Documento 5

Cota: ANTT, HSJ, Registo Geral, Liv. 941, ff. 362v-363r.

Regtº de hua petição e despºs da meza/que a ella fez Heronima de Azdo/ de Latorre, sobre se lhe dar hum/ dia de comedia em hum camarote de fronte das suas ginellas e isto/ hum dia cada somana.

Diz Hrmª de Azdo de Latorre, mra no beco das co/medias, mulher que foi de Antº de Mendonçam proprie/tario de hum offº da ouvedoria da (?), que o dtº/ seu marido deu licª aos Relegiozos do Carmo pª/ fazerem de fronte de huas duas ginellaz huns/ camarotes, e assim também por fazer em mais/ junto as suas cazas hua escada, a qual e de mª/utilidade pª se entrar pª os camarotez da parte/ do beco, e ainda que foi commº prejuízo das ca/zas por lhe empedirem as jenellas e vistas dellaz/e isto só com a conveniença de os ditos Religi/ozoz lhe darem hum dia na somana, pª ver elle de/sua caza as comedias como consta do papel junto e/obrigação que lhe fizerão; e porque sabe que os ditos/ camarotes correm por conta do Hospital Pede/ (?) q sendo servido informando-se de tudo/o conteúdo na petição, lhe mande dar hum dia/ na somana pª as ver e (?)/

Despº da meza

Informo nossos irmãos offes da Fazª do Hospi/tal em meza 9 de Agosto de 1672, o Marquez Al/mirante (?),, Lui Leittao de Meyrelles,,

- Informação –

Esta materia he de justiça deve ser ouvido nosso/Irmão o sindaco deste Hospital a meza or/denara o que for servido Lx^a de Agosto 11 de/ 1672 o Visconde da (?),, Sebastião Cabral da/Mesquita

Desp^o da meza

Nossos Irmãos Offes da Faz^a ouvindo o sindaco do Hospital em meza 16 de Agosto de 672 Luiz/ Alz Tavora,, Luiz Leittao de Meyrelles,,

-Informação do sindaco-

O Requerimt^o da supe he justo, porq he notório/que novo conserto do pateo das comedias, se/(?)ssentou o camarote que fica de frente das/jenellas das suas cazas, e por ellas se lhe deu nova/ serventia por hua escada que se fez de novo em/utilidade dos ditos camarotes o que foi pello/conserto que os frades do Carmo que então esta/vao de posse do dito pateo, fizerao com o mari/do da Supe de lhe dare cada somana hum/ dia o dt^o camarote, p^a delle poder ver as come/dias, e nesta conformidade forao continu/ando os dt^{os} Religiozos em qto estiverao na dt^a/ posse, e como os rendiment^{os} destes camarotes/

f. 363r

Deçima vem oje a caxa, he justo se lhe mande/observar o dt^o contrato. Há somte hua difi/culdade em se ajustarem que dia da soma/na se lhe há de dar o camarote porque em/os primros trez dias que se comessa a repre/zentar comedia nova em o ditto pateo/ das comedias, este camarote, e outro que/ esta junto a elle e servem ambos, estão a/lugados a pessoas certaz, e se não deve fal/tar ao rendimt^o que as tays pessoas/ tem feito, faltandolhe hum dia destes com/o camarote que a Supe pede p^a se lhe dar/ao 4^o dia como algumas vezes se uzou/ mt^{as} comedias não se vao a represen/tar 4^o dia com q fica a Supe prejudicada/e assim me parece se lhe deve dar hum/dia cada somana o dt^o camarote, com/declaração que sera o 4^o dia chegando/ a comedia a representar nelle, e na somana em q a comedia não chegara 4^o/dia por se reprenzentar duas hem que/não fica dia livre, p^a se lhe poder dar/a respeito dos arendamt^{os} se lhe dara o preço porque o dt^o camarote se aluga em hum dia/ que são 320rs a meza mandara o que/ for mais justo Lx^a 28 de Agosto de 672/ Joseph de Faria,,

-Informação dos Off.es da faz^a-

Nos comfermamos com o parecer de/ nosso Irmão o Sindaco deste Hospital a Me/ze mandara o q for mais ajustado Lx^a 3/ dezbro de 672, o Visconde da (?),, Sebas/tião Cabral da Mesq^a,,

-Desp^o da Meza-

A meza seconforma com o parecer de/nossos Irmãos Offes da Faz^a, e sindaco do Hos/pital, e sepdo o que apontao se de fora ao/ requerimt^o da Supe em meza 6 dezbro/de 672 o Marquez Almite P.or,, Luiz Leittao/de Meyrelles,, Luiz Alz. de Tavora,, Mel (?)/Mel de Gouve,, João de Mello da Silva,, o Viscon/de (?) da Armada,, o Conde Dom Fern^o de Menez/Mel de Moura,,Vid ma volorem faceribus molecum de el eos quo magnit mossus se sundaecto ius et exerum dicto venis intius esed quam ipiduci molestius ra sandic tem renem rem iumet ut etur? Tet alia eum, ommo et porumet aut quam conse derit ex eum aut adisciet vellabore modipsanimin pero ma sum que vendis sit volorat invendam ratione nis a volupta sitions equuntibus vollabo. Neque

POSFÁCIO

O TEATRO EM DIÁLOGO COM A LISBOA SEISCENTISTA

POSFÁCIO

Nos bastidores

Na qualidade de primeira leitora deste volume, foi-me proporcionada uma discussão alargadora de horizontes sobre dinâmicas teatrais do século XVII.

Não foi a primeira vez que a Autora me desafiou, com temas novos e curiosos, para alguém, como eu, cuja investigação se centra nos séculos XIX e XX. Mais do que temas novos, têm sido constantes reptos para ver com o auxílio do olhar orientado da arquiteta Raquel Medina Cabeças, proporcionando distintos olhares para realidades conhecidas, mas sob novas perspetivas e ângulos.

O legado de Fernão de La Torre, agora exposto, com redes familiares, teias sociais, cadeias económicas, é facilmente imaginado numa narrativa cinematográfica, colocando a arte do teatro ao serviço da arte do cinema, colocando a História ao serviço do conhecimento, colocando Lisboa ao serviço da história do teatro.

Ao longo de quase uma década vários têm sido os projetos que me associam à Autora, conheço-lhe a veia de investigação, e distingo o momento de encantamento perante nova descoberta, num qualquer arquivo. Assisti à chegada dos envelopes, de Espanha, com cópias de inéditos, tendo tido o privilégio de os abrímos juntas, lendo em simultâneo, mais depressa ou mais devagar, consoante a novidade que transportavam, olhos a brilhar com mais aquela peça do puzzle, sentadas num verde banco de jardim. Li e ouvi-a ler – pessoalmente, ao telefone ou em zoom – trechos do livro, sobre os quais pedia discussão e opinião.

O cuidado na escrita e confirmação de fontes, multiplicou idas e vindas a arquivos, torres de fotocópias e acumular de ficheiros, sempre com um portátil a tiracolo, causador de dores de costas, mas recurso imediato e permanente de verificação de dados, garantindo uma proximidade que, bem sei, nos causa conforto e tranquilidade. A determinada altura a mochila ganhou rodas, para facilitar o transporte do Pátio das Arcas.

Como seria? E se dele existissem vestígios? Qualquer passagem pelas proximidades da rua da Betesga logo libertava a imaginação e nos fazia desviar do objetivo da deslocação, dando espaço a idealizações várias.

Ao ler este livro viajei no tempo – cliché assumido! – mas viajei com guia, que aceitou e estimulou as minhas leigas dúvidas e perguntas, afirmando simpaticamente que até a ajudaram a melhorar o raciocínio.

A entrada em quaisquer bastidores é sempre uma oportunidade, uma regalia, e eu vivi o privilégio de percorrer o backstage deste volume.

No percurso da criação deste livro, nos seus bastidores, mas no palco da vida real atual, não posso deixar de sublinhar que a autora, qual atriz principal, nunca deixou de desempenhar o papel de mãe, conjugado com a investigação científica e a vida académica, em plena pandemia de SARS-CoV-2. Parece pouco? Garanto que não é. Posso testemunhar, pois estive sempre presente, com lugar na plateia, na fila da frente.

Madalena Romão Mira

Ficha Técnica

TÍTULO: O Teatro em Diálogo com a Lisboa Seiscentista.

AUTOR: Raquel Medina Cabeças

ISBN: 978-989-96687-7-5

CAPA: *Gil Vicente*, desenho a lápis sobre papel (1019x288mm), segunda metade do séc. XIX, por Francisco de Assis Rodrigues, Espólio dos Mestres, séc. XVII/XIX.

Esta peça integra um conjunto raríssimo de desenhos do século XVIII / XIX da autoria de Joaquim Machado Castro (1731-1822) e da sua escola, reunidos pelo Mestre Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877). A classificação e atribuição de autoria deve-se ao Professor Doutor Miguel Figueira de Faria.

DESIGN GRÁFICO: Carla Santos Costa

REVISÃO: Madalena Romão Mira

EDIÇÃO: Fundação Serra Henriques

© Os conteúdos apresentados nas publicações da Fundação Serra Henriques são da responsabilidade exclusiva dos seus autores. Distribuição gratuita.

Lisboa, FSH 2022

APOIO EDITORIAL:



FUNDAÇÃO SERRA HENRIQUES