

UNIVERSIDADE
AUTÓNOMA
DE LISBOA



DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA, ARTES E HUMANIDADES

DOUTORAMENTO EM HISTÓRIA

UNIVERSIDADE AUTÓNOMA DE LISBOA “LUÍS DE CAMÕES”

Teatro como Palco de uma Sociedade e Transformador de Espaço Público.

O Teatro Público do Século XVII.

Tese para a obtenção do grau de Doutor em História.

Autora: Raquel Luz de Medina Garção Cabeças

Orientador: Professor Doutor Miguel Filipe Ferreira Figueira de Faria

Coorientadora: Professora Doutora Aline Gallasch-Hall de Beuvink

Número da candidata: 20140916

Novembro de 2019

Lisboa



Teatro como Palco de uma Sociedade e Transformador de Espaço Público.

O Teatro Público do Século XVII.

Ao meu filho Bernardo,

aos meus Pais,

à *Guerreira*.

Agradecimentos

Ensinar-me que um trabalho académico de doutoramento deve evidenciar humildade, e que os agradecimentos são a prova expressa do apoio que outros nos prestaram durante este percurso que, sendo infinitamente solitário, é simultaneamente um trabalho dependente.

Assim, não por obrigação, mas por puro reconhecimento, deixo uma lista de nomes a quem manifesto o meu profundo agradecimento.

Ao meu orientador, Professor Miguel Figueira de Faria, que nunca deixou a energia esgotar-se e me fez trabalhar...*até ao fim*.

À minha co-orientadora, Professora Aline Gallasch-Hall de Beuvink, pelo acompanhamento e tutela historiográfica.

Institucionalmente, cumpre-me um amplo agradecimento à Cooperativa de Ensino Universitário, pela bolsa de doutoramento e pelo acolhimento generoso, e à Universidade Autónoma de Lisboa, com particular ênfase aos docentes do Departamento de História, Artes e Humanidades pela motivação constante.

Aos Professores Susana e Pedro Flor pelas indicações de pesquisa e entusiasmo que sempre me transmitiram; ao Professor Vítor Serrão e ao Dr. Paulo Fernandes, do Museu de Lisboa, pela partilha de informação e documentação; aos Professores José Camões e José Pedro Sousa pelo encaminhamento e apoio; à Professora Mercedes de los Reyes Peña pela troca de correspondência sobre os pátios; ao Eduardo Medina de Sousa pela ajuda na construção dos 3D; à Dr.^a Odete Martins do ANTT pelo auxílio nas pesquisas; ao Rui Mendes pelas transcrições documentais; à Professora Rosana Brescia pelas propostas de melhoramento, bibliografia e apoio; à Madalena Romão Mira pela energia vital que me incutiu em permanência e às discussões que me proporcionou.

Aos meus amigos e colegas pelo apoio e incentivo.

À minha Família, aos meus pais e ao meu filho, pelo imprescindível suporte que constituíram, pelo tempo que lhes roubei, pela paciência e tolerância.

Resumo

Apresenta-se uma contribuição para a leitura dos espaços públicos teatrais na Lisboa do século XVII. Estudam-se os Pátios de Comédias com particular relevo para o Pátio das Arcas, o primeiro teatro público permanente da cidade.

Acompanhamos as transformações citadinas, fazendo confluir perspectivas arquitectónicas, sociais e económicas para se determinar uma evolução construtiva dos teatros na época.

Centramo-nos em diferentes dualidades, seja na análise da oposição entre esferas pública e privada, efémero e permanente, intencional e ocasional, estruturas ao ar livre e cobertas, incorporação de classes sociais, entre outras.

Sobre o Pátio das Arcas interessou-nos conhecer os fundadores e o rasto que deixaram no meio teatral de Lisboa. Sobre este pátio estabelecemos quatro distintas fases de construção, partilhando as nossas propostas de plantas arquitectónicas, divergentes das até agora apresentadas, num contributo para a história da cidade de Lisboa e do teatro em Portugal.

Palavras-chave: Pátio de Comédias, esfera social, espaço público, arquitectura efémera, cidade de Lisboa

Abstract

This work is a contribution to the reading of theatrical public spaces in Lisbon of the seventeenth century. A study of the *Pátios das Comédias* with relief to the *Pátio das Arcas*, the first permanent public theater in Lisbon.

We follow the city transformations, by converging architectural, social and economic relationships to determine a constructive evolution of theaters at the time.

We focus on different dualities, either in the analysis of the opposition between public and private spheres, ephemeral and permanent, intentional and occasional, outdoor and covered structures, incorporation of social classes, among others.

About *Pátio das Arcas* we were interested to know the founders and the trail they left in the theatrical environment of Lisbon. On this courtyard, we have established four distinct phases of construction, sharing our proposals of architectural plants, divergent from those presented so far, in a contribution to the history of the city of Lisbon and theatre in Portugal.

Keywords: *Pátio das Comédias*, social sphere, public space, architecture ephemera, city of Lisbon

Resumen

Se presenta una contribución a la lectura de espacios públicos teatrales en la Lisboa del siglo XVII. Los corros de comedia se estudian con especial énfasis en el *Pátio das Arcas*, el primer teatro público permanente de la ciudad.

Seguimos las transformaciones de la ciudad, reuniendo perspectivas arquitectónicas, sociales y económicas para determinar una evolución constructiva de los teatros de la época.

Nos centramos en diferentes dualidades, ya sea en el análisis de la oposición entre estructuras públicas y privadas, efímeras y permanentes, intencionales y ocasionales, estructuras abiertas y cubiertas, incorporación de clases sociales, entre otras.

Sobre el *Pátio das Arcas* estábamos interesados en conocer a los fundadores y el camino que dejaron en el ambiente teatral de Lisboa. En este patio establecimos cuatro fases distintas de construcción, compartiendo nuestras propuestas de planos arquitectónicos, diferentes de los presentados hasta ahora, en una contribución a la historia de la ciudad de Lisboa y el teatro en Portugal.

Palabras clave: Corro de Comedias, esfera social, espacio público, arquitectura efímera, ciudad de Lisboa

Índice

Dedicatória	2
Agradecimentos	3
Resumo	4
Abstract	5
Resumen	6
Índice	7
Lista de Quadros	10
Lista de Gráficos	11
Lista de Figuras	12
Lista de Plantas	16
Lista de Diagramas	17
Lista de Abreviaturas	18
Lista de Siglas e Acrónimos	19
Glossário	20
Introdução	23
I - Enquadramento teórico	27
1.1. Metodologia e Fontes	28
1.2. Fortuna Crítica	30
II - A moldura europeia: breve panorama da prática teatral noutros países	39
2.1. Em Itália: teatro <i>à italiana</i> como modelo	40
2.2. Em Inglaterra: teatros e <i>Inn's Courts</i>	43
2.3. Em Espanha: os <i>Corrales</i>	49
2.4. Em França: do <i>Jeu de Paume</i> à <i>Salle des Machines</i>	52
2.5. Recursos cénicos: a <i>scena</i> na tratadística da arquitectura italiana	53
III - Espacialidade teatral em Lisboa: pode o teatro transformar a cidade?	63
3.1. Da Idade Média a Seiscentos: breves notas sobre a cultura teatral portuguesa	64
3.1.1. As esferas sociais e os espaços de sociabilidade	68
3.2. A cidade como <i>palco</i>	72
3.3. Os espaços de representação citadinos	81
3.3.1. Definição dos termos urbanísticos: rua, largo/praça e pátio/ <i>corral</i>	82

3.4. Teatro e construções efémeras: transformação momentânea da cidade	86
3.5. Cerimónias régias	89
3.5.1. A entrada régia de Filipe II	90
3.5.1.1. Um teatro na Alfândega	93
3.5.1.2. O Pátio do Colégio de Santo Antão: a tragicomédia apresentada a Filipe II	93
3.5.1.3. Os arcos de triunfo: elementos espectaculares do efémero	95
3.5.1.4. A tourada no Terreiro do Paço	96
3.6. Teatro como transformador e adaptador de espaço público	97
IV - Os pátios das comédias na cidade de Lisboa: transformação e adaptação do espaço edificado	100
4.1. Que Pátios de Comédias?	101
4.2. A influência castelhana: como <i>Os Espanhóis dominaram no palco antes de dominarem na política</i>	104
4.2.1. Comédias públicas, impostos privados: o Hospital Real de Todos os Santos e as <i>Confradias</i> espanholas	105
4.2.2. Os modelos teatrais dos <i>corrales</i> espanhóis	108
4.2.3. As estalagens, uma fonte de receita	115
4.3. O público das comédias, uma mestiçagem social	115
4.4. Os Pátios	120
4.4.1. O Pátio do Borratém no Palácio dos Condes de Monsanto	120
4.4.2. O Pátio das Arcas: um empreendimento familiar	122
4.4.3. O Pátio das Fangas da Farinha	127
4.4.3.1 De Pátio de Comédias a Convento	131
4.5. Teatro em moldura: a pintura ‘Pátio das Comédias’	132
V- A transformação de um quintall em teatro público: o Pátio das Arcas como estudo de caso	142
5.1. Fortuna crítica: o espaço teatral das Arcas	142
5.2. Arquitectura perecível versus arquitectura duradoura: evolução de um modelo	154
5.3. Localização do Pátio no quarteirão da cidade	157
5.4. Primeira fase, entre 1593 e 1640: o <i>Quintall</i>	158
5.5 Segunda fase, entre 1668 e 1672: a consolidação	161
5.6 Terceira fase, entre 1672 e 1696: o Teatro	164
5.6.1 Problematizando propostas anteriores	175
5.7 Um marco de destruição: o incêndio	177
5.8 Quarta fase, entre 1698 e 1707: teatro <i>à italiana</i> ?	179

5.9 Iluminação do Pátio	184
5.10 Das Arcas às Comédias	185
Conclusão: o teatro em diálogo com a cidade	188
Fontes e Bibliografia	193
Apêndice documental	220

Lista de Quadros

1	O público do Pátio das Arcas	119
2	Proprietários dos Pátios das Comédias (1593-1755)	126
3	Comparação das características dos Pátios das Arcas e das Fargas da Farinha	130
4	Comparação entre as características do Pátio das Arcas e a Pintura ‘Pátio das Comédias’	141
5	Mordomos das Comédias (1591-1755)	220
6	Receitas do Hospital Real de Todos os Santos (1602-1697)	222
7	Síntese das características do Pátio das Arcas (1668)	163
8	Acessos ao Pátio das Arcas pelo Beco das Comédias (1696)	165
9	Acessos ao Pátio das Arcas pelo Beco de Lopo Infante (1696)	166
10	Acessos ao Pátio das Arcas pela rua das Arcas (1696)	167
11	Dimensões do terreno do Pátio das Arcas (1696)	168
12	Funcionalidades por pisos (1696)	169
13	Sínteses das características do Pátio das Arcas (1696)	171
14	Dimensões do terreno do Pátio das Arcas (1707)	180
15	Sínteses das características do Pátio das Arcas (1707)	180
16	Síntese comparativa do Pátio das Arcas (1593-1707)	186

Lista de Gráficos

1	Cronologia das 4 fases de construção do Pátio das Arcas	156
---	---	-----

Lista de Figuras

1	<i>Primo intermedio della veglia della liberatione di tirreno falta vella sala delle com die del ser.^{mo} Gran Dvuca di Toscana il carnovale del 1616 dove si rap.^{va} il Monte d'ischia com il Gigante Tifco Sotto</i> , interior do Teatro Mediceo degli Uffizi, desenhado por Giulio Parigi (1571-1635) e gravado por Jacques Callot (1571-1635). (BnF, département Estampes et photographie, RESERVE BOITE ECU-ED-25 (6))	40
2	<i>Coliseus sive theatrum</i> (Coliseu ou Teatro) (Chambers, vol. III, 1923: 5).	41
3	Edifícios teatrales occidentales antes y después del Renacimiento italiano. Comparativo de plantas sin escala (Blas Gómez, 2009: 36).	42
4	<i>Inn Yard White Hart</i> em Southwark, gravura (Adams, 1917: 5).	43
5	Globe House Theater (Rafael, 2018: 70)	44
6	<i>Swan Theater</i> , desenho de Arend van Buchell's a partir do original de Johannes de Witt (Chambers, 1923: 520).	45
7	<i>The Fortune Theater</i> , publicado por Walter H. Godfrey, gravura em tinta em papel, <i>Victoria and Albert Museum</i> , Londres, S.2174-2013.	46
8	Proscénio para <i>Albillion's Triumph</i> , por Inigo Jones, em Chatsworth (Peacock, 1995: 43).	47
9	Atrium Romano para <i>Albillion's Triumph</i> , por Inigo Jones, em Chatsworth (Peacock, 1995: 25).	47
10	<i>Cockpit Theater</i> , por Inigo Jones, em Drury Lane (Orell, 1985: 40 e 41).	48
11	Planta do <i>Corral del Príncipe</i> (Ruano de la Haza, 2007: 61).	50
12	Planta do <i>Corral de la Cruz</i> (Ruano de la Haza, 2007: 63).	51
13	Corte-açado do Teatro Olímpico de Vicenza. (Gurlitt & Vinaccia, 1922: TAV.111).	53
14	Planta do Teatro Olímpico de Vicenza. (Gurlitt & Vinaccia, 1922: TAV.112).	54
15	Planta do Teatro de Parma, desenho a tinta da China, 1690 (BnF, département estampes et photographie, RESERVE VF-7 (2) -FOL).	55
16	<i>Esboço de Baldassare Peruzzi para cenário de Tacuino</i> , Princípio do século XVI, Siena, Biblioteca Comunal (Moussinac, 1957: 121).	56
17	<i>Scene de Theatri</i> (1551: 26v).	57
18	<i>Comédia</i> , por Sebastiano Sèrlio (1551: 18v).	57
19	<i>Tragédia</i> , por Sebastiano Sèrlio (1551: 19v).	57
20	<i>Sátira</i> , por Sebastiano Sèrlio (1551: 30v).	57
21	<i>Piraktoi</i> , por Giacomo Vignola (Ashby, 1998: 93).	58
22	<i>Chariot-and-pole system</i> (Brockett, 1991).	58
23	<i>La Pellegrina</i> , por Bernardo Buontalenti, 1589, Florença, (Moussinac, 1957: 130).	59
24	<i>Come in altro si possa far calare dal Cielo</i> , por Nicola Sabbattini, (1638: 140).	60
25	<i>Come si facciano venire le Navi</i> , por Nicola Sabbattini (1638: 120).	60
26	<i>Come si acconcino le Lumiere con le Torcie</i> , por Nicola Sabbatini (1638: 63).	60
27	<i>Scenes for the stage</i> , por Andrea (1732: Fig. LXXII).	61
28	<i>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</i> , João Nunes Tinoco, <i>Architecto de S. M[a]g[esta]de anno 1650</i> . (Vieira, 1950: 63).	73

29	<i>Planta topográfica de Lisboa</i> , por Guillelmos Paes de Menezes e Sebastião Poppe, 1761 (Vieira, 1950: 69).	73
30	<i>Planta topográfica da cidade de Lisboa arruinada também segundo o novo alinhamento dos architectos Eugénio dos Santos Carvalho e Carlos Mardel</i> , 1947, litografia colorida por João Pedro Ribeiro, Museu da Cidade de Lisboa, MC.GRA.35, Palácio Pimenta.	74
31	(a) Terreiro do Paço, Pormenor da Planta topográfica de João Nunes Tinoco (1650), (b) Pormenor da gravura de Georg Braun e de outra (c) datada como sendo do século XVI-XVII localizada no GEO. A Norte: edifício onde ficava a Casa da Índia e da Moeda, um armazém de artilharia. A Poente: o Palácio da Ribeira e a Ribeira das Naus. A Nascente: a Alfândega e o mercado.	76
32	<i>Terreiro do Paço no século XVII</i> (Braun, 1575).	78
33	<i>Terreiro do Paço no séc. XVII</i> , por Dirk Stoop, óleo s/ tela, 1662, Museu da Cidade de Lisboa, MC.PIN.0261.	78
34	Vista do Rossio e do Hospital de Todos os Santos, antes do terramoto de 1755, obra atribuída a Zuzarte, desenho à pena, aguarelado a nanquim, Museu da Cidade, Lisboa.	79
35	Localização do Rossio na <i>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 adentro co as declarações postas em seu lugar</i> , João Nunes Tinoco, <i>Architecto de S. M[a]g[esta]de anno 1650</i> . In Vieira daSilva, 1950: 63.	80
36	<i>Carro de Juno para um intermezzo representado nas festas do casamento de Francisco de Médicis</i> , por Vasari, 1565, Florença. Galeria de Uffizi (Moussinac, 1957: 133).	87
37	<i>Entrada de Dom Filipe II em Lisboa</i> , em 1619. Vista de Lisboa (Coleção do Castelo de Weinsburg). Pintura a óleo s/ tela. Fotografia de Andreas Gehlert.	91
38	<i>Entrada Régia de Filipe II</i> , por Juan Schorquens (Lavanha & Schorquens, 1621)	91
39	<i>Touros Reays nas Festas de Casamento da Raynha da Gran Bretanha em Lisboa</i> , 1661.	96
40	Planta do piso térreo do <i>Corral</i> de Pamplona (Pascual Bonis, 2007: 172).	111
41	Planta do primeiro piso do <i>Corral</i> de Pamplona (Pascual Bonis, 2007: 173).	112
42	Planta do segundo piso do <i>Corral</i> de Pamplona (Pascual Bonis, 2007: 174).	113
43	Localização do Pátio das Fangas da Farinha na planta de João Nunes Tinoco (1650) e no Ortofotomapa (2018)	120
44	Localização do Pátio do Borratém na planta de João Nunes Tinoco (1650) e no Ortofotomapa (2018)	127
45	<i>O Pátio das Comédias</i> , autor desconhecido, século XVII, pintura a óleo s/ madeira, Museu da Cidade de Lisboa, MC.PIN.0234.	133
46	Pormenor dos actores no palco - <i>O Pátio das Comédias</i> , autor desconhecido, século XVII, pintura a óleo s/ madeira, Museu da Cidade de Lisboa, MC.PIN.0234.	135
47	Pormenor dos actores no palco - <i>Commedia dell'arte: the compagnia dei comici Gelosi performing with Isabella Andreini</i> ", atribuída a Hieronimus Franck (I) (1540-1610), século XVI, pintura flamenga, Museu Carnavalet, Paris.	135

48	Actor à direita do palco com vestes semelhante a <i>Arlecchino</i> . Calças com formas em losango e cores fortes, chapéu com pena e máscara. O Pátio das Comédias. Autor desconhecido, Séc. XVII. Pintura a Óleo s/ madeira. MC.PIN.0234. Museu da Cidade.	136
49	Actor no centro do palco com semelhanças a Pantalone. As vestes vermelhas com capa preta, barba branca pontiaguda e barrete - O Pátio das Comédias. Autor desconhecido, Séc. XVII.	136
50	Actor à esquerda do palco com semelhanças a <i>Briguela</i> . Atrás de <i>Pantalone</i> , tal como na pintura dos Gelosi com ar sombrio - O Pátio das Comédias. Autor desconhecido, Séc. XVII.	136
51	Actriz em segundo plano com semelhanças à Colombina - O Pátio das Comédias. Autor desconhecido, Séc. XVII.	137
52	Actriz ao centro do palco apresenta semelhanças com a Actriz da pintura que representa a companhia Gelosi, que Flamínio Scala levanta a hipótese de ser Isabella Andreini em cena, a representar Isabella (Scala, F. 2003: 41). A mão das atrizes sobre o peito é idêntica, bem como o facto de terem um lenço na mão - O Pátio das Comédias. Autor desconhecido, Séc. XVII.	137
53	Pormenor das vestes do publico	139
54	Pormenor das cadeiras na plateia.	140
55	Planta de implantação do Pátio das Arcas propostas por Mercedes de los Reys Peña e Piedad Donoso (1593) (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007).	144
56	Planta de implantação do Pátio das Arcas propostas por Mercedes de los Reys Peña e Piedad Donoso (1696) (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007).	144
57	Planta do piso térreo do Pátio das Arcas propostas por Mercedes de los Reys Peña e Piedad Donoso (1696) (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007).	145
58	Planta do piso 1 do Pátio das Arcas propostas por Mercedes de los Reys Peña e Piedad Donoso (1696) (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007).	145
59	Planta do piso 2 do Pátio das Arcas propostas por Mercedes de los Reys Peña e Piedad Donoso (1696) (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007).	146
60	Planta do piso 3 do Pátio das Arcas propostas por Mercedes de los Reys Peña e Piedad Donoso (1696) (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007).	146
61	Planta de implantação do Pátio das Arcas propostas por Mercedes de los Reys Peña e Piedad Donoso (1707) (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007).	147
62	Planta do piso térreo do Pátio das Arcas propostas por Mercedes de los Reys Peña e Piedad Donoso (1707) (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007).	148
63	Planta do piso 1 do Pátio das Arcas propostas por Mercedes de los Reys Peña e Piedad Donoso (1707) (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007).	148
64	Planta dos pisos 2 e 3 do Pátio das Arcas propostas por Mercedes de los Reys Peña e Piedad Donoso (1707) (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007).	149
65	Planta de implantação proposta por Maria Alexandra Gago da Câmara (1591-1755) (Câmara, 1992).	150
66	Piso térreo do Pátio das Arcas propostas por Alexandra Gago da Câmara (1696) (Câmara, 1992).	151
67	Piso 1 do Pátio das Arcas propostas por Alexandra Gago da Câmara (1696) (Câmara, 1992).	151

68	Piso 2 do Pátio das Arcas propostas por Alexandra Gago da Câmara (1696) (Câmara, 1992).	152
69	Piso 3 do Pátio das Arcas propostas por Alexandra Gago da Câmara (1696) (Câmara, 1992).	152
70	Pisos térreo e 1 do Pátio das Arcas propostas por Alexandra Gago da Câmara (1707) (Câmara, 1992).	153
71	Pisos 2 e 3 do Pátio das Arcas propostas por Alexandra Gago da Câmara (1707) (Câmara, 1992).	153
72	3D da estrutura do interior do Pátio das Arcas (1696)	172
73	3D da estrutura em corte longitudinal do Pátio das Arcas (1696)	173
74	3D da implantação do Pátio das Arcas (1696)	174
75	3D da estrutura do interior do Pátio das Arcas (1707)	182
76	3D da estrutura do interior vista da entrada do Pátio das Arcas (1707)	182
77	3D da estrutura em corte longitudinal do Pátio das Arcas (1707)	183
78	<i>Planta do «Pátio das Arcas» e dos prédios que o cercavam em 1755»,</i> por engenheiro Augusto Vieira da Silva (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007: 315).	185

Lista de Plantas (© Raquel Medina Cabeças (RMC))

1593	
1.0	Implantação do <i>Quintall</i> comprado por Fernão Dias La Torre a D. Dinis de Alencastro
1696	
2.0	Implantação do Pátio das Arcas
2.1	Acessos e janelas das Arcas
2.2	Piso térreo do Pátio das Arcas
2.3	Piso 1 do Pátio das Arcas
2.4	Piso 2 do Pátio das Arcas
2.5	Piso 3 do Pátio das Arcas
1707	
3.0	Implantação do Pátio das Arcas
3.1	Piso térreo do Pátio das Arcas
3.2	Piso 1 do Pátio das Arcas
3.3	Piso 2 do Pátio das Arcas
3.4	Piso 3 do Pátio das Arcas

Lista de Diagramas (© RMC)

1	Representação da ocupação social do espaço	69
2	A esfera social privada	70
3	A esfera social pública	70
4	Espaço público: transformação e adaptação	99

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

NP-405 - Norma Portuguesa 405

PARES - Portal de Archivos Españoles

Glossário¹

Arremedilho - Género teatral baseado na mímica e nas imitações.

Boca de cena – Barreira imaginária que pronuncia uma divisão do espaço da cena e da plateia.

Cadafalso – Equipamento teatral colocado no palco e que permite a entrada e saída de actores e peças de cenário.

Camarotes – Compartimentos fechados e separados uns dos outros de onde se assiste às representações teatrais. O tamanho e o número de camarotes variam consoante a estrutura do espaço teatral. Normalmente situados sobre o palco ou em galerias e em pisos superiores em relação à plateia.

Comédia – Género teatral onde os cómicos põem em acção as práticas ou os factos do quotidiano (da vida social), que servem a crítica, que são motivo de graça ou caricatos.

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

Corrales de comédias – Denominação para os espaços teatrais seiscentistas espanhóis, que eram construídos em *corros* ou pátios onde existiam animais e onde os moradores guardavam a palha.

Em cruz – Medição feita a partir do ponto ao centro da figura geométrica.

Em vão – Medida de comprimento num espaço vazio.

Entremezes – antiga classificação para farsas ou comédias.

Espectacularidade – deriva de espectacular e marca um momento de grandiosidade e de ostentação/aparato, que neste caso está relacionado com os preparativos para as festas e cerimónias.

Espectadores – Pessoas que assistem a um espectáculo.

Espelho – Mimetização da vida da sociedade na representação teatral com o intuito de reconstruir os acontecimentos do quotidiano.

¹ Para a realização deste Glossário foram consultadas as seguintes obras: Bluteau, 1728; Bastos, 1908; Rodrigues, Sousa & Bonifácio, 2005; Carneiro, 2007; Beuvink, 2012; Schiappa, 2018.

Fressuras – Camarotes destinados ao público feminino.

Janelas camarotes – As janelas das propriedades privadas e contíguas ao pátio eram utilizadas como “camarotes”.

Jogral – Animava as festas da corte e dos nobres promovendo momentos de diversão e comédia. Ladrilho – Revestimento para pavimento de barro cozido.

Lizares– Moldura de pedra das janelas e portas

Máquinas teatrais – Todas as estruturas que foram construídas para enriquecer e melhorar a cenografia no espaço teatral. Por exemplo, o *piraktoi* que era utilizado para alterar as cenas com um movimento giratório, ou as máquinas desenhadas por Sabbattini para produzir vento ou imitar as ondas do mar.

Metro – Unidade de medida de comprimento do Sistema Internacional de Unidades.

Mosaico – Revestimento de pavimento ou parede cuja materialidade pode ser pedra, ou cerâmica ou vidro.

Palanque – Estrutura de madeira que se monta provisoriamente num local para a representação teatral.

Palmo – Medida de comprimento da mão (do pulgar ao dedo mindinho) cujo valor aproximado é de 0,22cm.

Pátio das comédias - Espaço especialmente construído para a representação teatral de comédias e tragicomédias, que definem os primeiros teatros públicos lisboetas.

Pescante – Peça que se usa no teatro para se fazer baixar ou subir pessoas ou outras figuras do palco

Sátira – Género literário ou artístico que ridiculariza determinado tema, geralmente político.

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

Sesma - Sexta parte da medida de longitude chamada vara.

Teatralidade - para obter um efeito de teatro há uma forma específica de organizar a representação que é exibida e vista por um ou mais espectadores em que as acções e as

situações humanas constituem, também, espectáculo. Neste caso existe uma reacção excessiva perante determinada situação, na qual o exibicionismo está presente.

Teatro à italiana – Surge no final do século XVI e refere-se à geração de teatros italianos com características diferentes dos restantes espaços teatrais europeus e com particularidades, como por exemplo: 1. A existência de uma estrutura de separação entre os espectadores e a plateia – *boca de cena*; 2. A forma da sala de espectáculos passa a ser em ferradura; 3. A ocupação dos camarotes e galerias mantêm uma hierarquia social, onde o rei ocupava o camarote central, de frente para o palco, e os restantes camarotes são ocupados pela sociedade de corte; 4. A entrada no espaço teatral fazia-se por baixo do camarote real; 5. A perspectiva cenográfica também era parte integrante do teatro *à italiana*, em que a maquinaria teatral criava efeitos visuais e sonoros que transformavam o palco e o espaço teatral². Estas características diferem dos teatros europeus do século XVI, porém, no final do século XVII e início do século XVIII, algumas características do teatro *à italiana* estarão presentes na reconstrução do Pátio das Arcas entre 1697-1707.

Tragicomédia – Género teatral que mistura a comédia com a tragédia e os dramas românticos.

Trajes – Neste caso refere-se ao traje de cerimónia utilizado em ocasiões solenes e à indumentária utilizadas pelos actores nas peças teatrais.

Tribuna – Estrutura de madeira construída para a família real nas cerimónias ou nos espaços teatrais.

Trovadores - Poetas provençais que cultivaram a poesia lírica.

Vara – Unidade de medida de comprimento utilizada antigamente em que 1 vara são 5 palmos, ou seja 1,10m.

² Carneiro, 2002 e 2007; Beuvink, 2012;

Introdução

Este trabalho é uma contribuição para a leitura dos espaços públicos como elementos transformadores da cidade de Lisboa no século XVII, nomeadamente os Pátios das Comédias, e em particular o Pátio das Arcas, constituindo igualmente um contributo para a história do teatro.

O nosso percurso de estudos (licenciada e mestre em arquitectura) foi sempre marcado por um interesse pelo tema, em particular no âmbito dos estudos de mestrado, onde apresentou a dissertação *Teatro como cidade - cidade como palco: a arte performativa como espelho da sociedade e parcela da cidade*. Ciente dos riscos inerentes na passagem de uma abordagem arquitectónica para uma abordagem histórica, assumimos aqui esta última, com a inclusão natural de aspectos sociais, políticos, económicos e outros. Neste trabalho de doutoramento pareceu-nos fundamental aceitar o desafio de atenuar um vazio informativo e interpretativo que verificámos anteriormente sobre o século XVII, e trabalhá-lo numa moldura de base histórica, capitalizada pelas disciplinas da arquitectura e urbanismo.

O teatro é, em primeiro lugar, um edifício. Estas palavras de Ortega y Gasset (2008:30) são frequentemente invocadas numa leitura que valoriza a forma arquitectónica; porém, o mesmo autor identifica as suas dualidades, a física (palco e plateia) e a humana (actores e espectadores), mostrando o teatro como um corpo orgânico com duas partes que funcionam em parceria (Ortega y Gasset, 2008: 233). Ou seja, na realidade Ortega Y Gasset parte do mais óbvio, a forma, a configuração estrutural, para um interior cheio de multiplicidades. Por um lado, é curioso que, mais de dois séculos antes, o padre Rafael Bluteau (1721, v. 8: 150) tenha dividido a entrada *Teatro* no seu Dicionário da Língua Portuguesa com o mesmo modelo:

Theatro. Nos Estatutos da Universidade de Coimbra, liv. 3 tit. 41 num. 7 &c. se faz menção de hum Theatro de madeyra, movediço, de três degraos, q em Magisterios, ou outros actos, se há de por na Igreja de Santa Cruz, com porta que o feche, & assentos para o Cancellario, Reytor, Mestres, Doutores, & c. com cadeyras para os Magistrados & Mestres, que hão de fazer as oraçõens. Parece que hoje não se usa.

Theatro. Metaforicamente, o lugar em que tem hua cousa todo o seu luzimento & estimação. Neste sentido chama Cicero *theatrum ingenii* o lugar em que se faz ver o engenho. Ficão as suas virtudes expostas em mais amplo teatro, *id est*, aos olhos de mais gente.

Na versão reformada e acrescentada por António de Moraes Silva do mesmo dicionário, afirma-se que é o “lugar onde se representavam dramas, onde se assiste às representações deles” (1789, t. 2, p. 457).

Por outro lado, há que encarar os locais de representação teatral como 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 arquitectura efémera se tornaram definitivas, promovendo novas ocupações da cidade.

Se os estudos sobre teatro, em diversas perspectivas, 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 factores como uma certa rarefacção documental, com informação dispersa, vaga e até contraditória. Não obstante o estudo de caso escolhido, o Pátio das Arcas, ter sido motivo de interesse de especialistas na área, nomeadamente as reconhecidas investigadoras Mercedes de los Reyes Peña e Piedad Bolaños Donoso, catedráticas de Literatura Espanhola na Universidade de Sevilha, com inúmeros trabalhos sobre teatro no período em causa, a quem recorremos amiúde, e de onde partimos.

Não é por acaso que encontramos investigadoras espanholas debruçadas sobre os pátios de comédias em Lisboa: desde 1580 que a coroa ibérica era uma realidade e a anterior emigração, quer de pessoas, quer de ideias, passou a ser uma migração dentro das mesmas fronteiras; é pois com naturalidade que encontramos a reprodução de modelos arquitectónicos e de peças, verificando-se uma grande mobilidade de companhias teatrais, bem como a entrega de receitas de espectáculos a hospitais e instituições de caridade, prática castelhana normal, o *onús filantrópico*, de que fala Teófilo Braga (1870: 317).

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 e rituais e protocolos de corte e presenças e entradas reais.

E por ser “longo o percurso que une a reflexão e a prática do arquitecto às lições da história” (Pinheiro & Gomes, 2005: 9), perguntamos: quando se sente necessidade de construir um edifício urbano, que permitisse o acesso de todas as pessoas e de diferentes

classes, aos espectáculos de teatro? Em síntese, pretendemos responder à questão de como é que a arquitectura surge como elemento central, permissor de incorporação social, mas ainda não de integração social plena, quebrando determinados dogmas, e tornando-se uma arquitectura de todos, como se saísse de um certo anonimato, de certa forma, criando lugar a um novo percurso histórico.

No século anterior assistia-se a um “«teatro popular», em que há mistura do trágico e do cómico, liberdade de composição, representação de tipos populares, expressão da vida quotidiana do séc. XVI português” (Roig, 1983: 8).

Sabendo que a prática teatral é uma manifestação artística de largo espectro e que transporta uma inegável multidisciplinidade, percebe-se a sua transformação com a ocupação de actores e espectadores, que o mesmo é dizer, enquanto espaço, não só é definido arquitectonicamente, 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 é importante definir o que entendemos por *teatro como transformador de espaço público*, definindo duas premissas: a transformação momentânea e a transformação perene.

A momentânea entende-se por transformação de espaço público (espaços citadinos) através da arquitectura efémera, que provoca uma alteração visual e de vivência espacial durante um determinado período. Para esta transformação damos 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 e, na mesma linha de pensamento, Bruno Schiappa refere que “o conceito de teatralidade só indirectamente serve o estudo do teatro; é, antes, um instrumento para ligar o teatro a outras práticas culturais (religião, outras artes, festas – que podem incluir momentos de teatro mas, aqui, importa apenas a festa como um todo organizado -, cerimónias régias, etc.) na sociedade” (Schiappa, 2018: 84). Assim, para a realização destas cerimónias existe uma “dimensão teatral que tem de ser ‘fabricada’ seguindo procedimentos que são característicos do teatro: escolha e preparação do lugar e da duração, selecção e organização das acções, determinação dos

intervenientes e atribuição de funções, consideração e adequação do evento público” (Schiappa, 2018: 86). Os elementos arquitectónicos efémeros criavam alterações na cidade e modificavam a percepção dos espectadores naqueles momentos em particular, tanto na transformação visual como na vivência dos espaços citadinos.

Entendemos por transformações perenes 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, e no caso do Pátio das Arcas, na evolução da arquitectura efémera para a permanente com 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 aspecto frequentemente invisível no estudo do tema, ou seja, a identificação dos proprietários e financiadores dos espaços, 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.

O tema para o qual apresentamos este contributo é representativo de grandes momentos históricos, políticos e sociais, não só na dramaturgia, mas também na concepção de uma presença efectiva como *espelho* da sociedade (Rebello, 1989: 171; Cardim, 1993: 150; Pascual Bonis, 2002: 65; Schiappa, 2018: 18), pois o teatro é também protagonista de temas do quotidiano, ou não fosse ele o *lugar para observar* (Balme, 2015; Amadei-Pulice, 1990), o *theatron* grego.

I

Enquadramento teórico

1.1. Metodologia e Fontes

A história do teatro público em Lisboa no século XVII apresenta lacunas que pretendemos diminuir. Para tal, abordaremos as representações teatrais no espaço público (nas ruas, nos largos e praças, e nos pátios de comédias) acompanhando a sua evolução em duas perspectivas: o convívio de arquitecturas efémeras e perecíveis com construções permanentes, em que o Pátio das Arcas assinala uma mudança estrutural, indício efectivo, mas porém insuficiente, para evidenciar uma transição consolidada da solução efémera para a permanente; e a convivência do domínio privado para o público, com a inicial representação em palácios ou espaços particulares, originando novos espaços públicos. Neste âmbito, valorizamos as cerimónias régias, cuja representação de poder se espelha através dos elementos efémeros e da hierarquização espacial, transformando o espaço citadino momentaneamente com planos de eventos que contemplavam, na grande maioria das festividades, a representação teatral.

Numa primeira fase, cotejaram-se as influências europeias, directamente relacionadas com o arranque de uma nova fase teatral, com a construção de modelos arquitectónicos especialmente concebidos para esse fim e que imprimiram importância na ocupação da cidade. Numa segunda fase, procurámos identificar quais os espaços eleitos para as representações teatrais em Lisboa, e qual a sua influência no desenvolvimento social e económico da época. Por último, procurámos entender a evolução destes espaços teatrais integrados na malha urbana ao longo do tempo e a transformação do respectivo espaço, com particular incidência no Pátio das Arcas, nosso estudo de caso.

A pesquisa envolveu vários fundos documentais: no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) encontrámos documentação fundamental, desde a primeira escritura do Pátio das Arcas, datada de 1591, à escritura de compra do Quintal onde se localizava o pátio, datada de 1593, passando por receitas e despesas das *caixas das comédias e camarotes*, durante o século XVII, bem como o Regimento de 1672. Na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), para além de escrituras e documentação sobre as representações de companhias no Pátio das Arcas, tivemos acesso a plantas de Lisboa anteriores ao terramoto de 1755, que cruzadas com outras fontes permitiram redesenhar a cidade à data da construção do Pátio de Comédias e um documento inédito de um assassinato no mesmo pátio, cuja informação permite aferir sobre o público espectador; no Gabinete de Estudos Olisiponenses de Lisboa (GEO) e na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (BA-FCG), onde existe um exemplar das Plantas

Topográficas de Vieira da Silva; no Arquivo Municipal da Câmara Municipal de Lisboa (AM-CMLX) recuperámos documentação sobre o Pátio das Fangas da Farinha e informação sobre o Pátio das Arcas; no Archivo Regional de La Comunidad de Madrid (ARCM), onde consta o Regulamento do Hospital Real de Lisboa no ano de 1632, documento inédito, fundamental para a compreensão da nova fase construtiva que propomos, relacionando-o com a escritura de 1591 e a situação política do reinado Filipino.

Outras fontes iconográficas indispensáveis para o nosso trabalho foram encontradas nos arquivos digitais da Bibliothèque Nationale de France (BnF), no Portal de Archivos Españoles (PARES) e na base de dados dos Archivos Estatales.

Com acesso a esta documentação considerámos contribuir em particular para a história do primeiro teatro público em Lisboa, corrigindo e complementando informação, e fornecendo dados inéditos por via de documentos cuja localização era desconhecida. Ficámos assim em condições de redesenhar o espaço urbano onde o Pátio das Arcas estava inserido, com as propriedades que o rodeavam e as características que o definiam, permitindo a visualização de um espaço influente até ao início do século XVIII, apesar da grande alteração do paradigma com os reinados de D. João V e D. José I, e que se manteve em funcionamento até ao terramoto de 1755.

Para tal analisámos nos documentos referentes às dimensões da cidade e das suas propriedades, o *Auto de Tombo de Medição, Divisão e Confrontação do Pátio das Comédias*, da Freguesia de Santa Justa, o documento do *Juíz Inspector de Bairros* e o *Tombo Incompleto dos bens e prazos de Lisboa*.

Apoiámo-nos nas bases iconográficas da autoria de João Nunes Tinoco, Guilherme Paes de Menezes e Sebastião Poppe, e Eugénio dos Santos, a que acrescentámos muita componente visual da nossa autoria, sempre cruzada com informação documental. O quadro 5, no apêndice documental, descreve a metodologia utilizada para redesenhar o quarteirão.

Uma última nota sobre questões formais de apresentação. As transcrições mantêm a ortografia e estão identificadas entre aspas, bem como todas as citações directas. Estrangeirismos, citações indirectas e títulos de documentos estão assinalados em itálicos. Utiliza-se a NP-405, na versão autor-data.

1.2.Fortuna Crítica

A primeira referência conhecida ao Pátio das Arcas é de 1645. Trata-se de um testemunho directo do Padre Balthazar Telles que relata a “grande guerra que sempre em Lisboa moveu contra os comediantes” (Telles, 1645: 235), onde faz uma breve descrição do espaço e do local onde ficava o Pátio das Arcas. José Maria Nogueira em 1866, publicou no folhetim do *Jornal do Commercio* (Nogueira, 1866: n.ºs 3736, 3737) uma exposição sobre o teatro público, entre 1588-1762, onde transcreve partes do documento do *Auto de medição e confrontação do Pátio das Arcas* após o incêndio de 1697, contribuindo com uma descrição do espaço teatral do Pátio, acrescentando informação sobre os proprietários e valores de receitas/despesas das comédias. Em 1870, Teófilo Braga (1870; 1898) dá a conhecer uma visão mais detalhada da estrutura do Pátio, complementando a informação referida por José Maria Nogueira. Com base nos livros de receitas/despesas informa-nos ainda sobre os actores e companhias que ali representaram, mencionando a influência que o teatro castelhano teve sobre o teatro português, transcrevendo o *Auto de Medição* de 1707.

José Ribeiro Guimarães (1874-76) publicou, no mesmo *Jornal do Commercio*³, informação sobre os pátios das comédias de Lisboa – da Betesga, das Fangas da Farinha e das Arcas - transcreveu parte do documento que autoriza a construção de dois Pátios de Comédias na cidade de Lisboa, datado de 1591 e a escritura de compra do terreno onde foi construído o Pátio das Arcas, de 1593. Menciona também algumas provisões do Senado, o *Auto de Medição do Pátio das Comédias*, de 1707 e, tal como Teófilo Braga indica alguns valores de receitas e despesas referentes aos primeiros dois anos de existência do Pátio das Arcas, transcreve o documento de 12 de abril de 1700, e informa-nos sobre os artistas e a dramaturgia que nele representavam, bem como a influência do teatro castelhano Lisboaeta. José Ribeiro Guimarães delineou o percurso de vida deste teatro, entre 1591 e 1755, dando indicações fundamentais para a realocação de alguns documentos⁴.

³ Em 1874 os n.ºs 6261, 6264, 6265, 6272, 6277, 6290, 6300, 6313, 6325, 6327; Em 1875 os n.ºs 6358, 6363, 6367, 6379, 3436, 6466, 6537, 6540, 6541, 6542, 6543, 6548, 6565, 6573, 6582, 6585, 6612, 6614, 6618; E em 1876 os n.ºs 6658, 6801, 6814, 6822, 6834, 6836.

⁴ Bem como os que foram referidos por José Maria Nogueira, apesar de as cotas não serem fornecidas.

Em 1900 encontramos a primeira localização topográfica de um Pátio de Comédias. O engenheiro militar Augusto Vieira da Silva (1900) em *A Muralha da Ribeira de Lisboa* localiza o Pátio das Fangas da Farinha, na actual rua Nova do Almada⁵.

Nos primeiro e quarto volumes da colecção *Lisboa Antiga* de Júlio de Castilho (1902) apresentam-se descrições da cidade e da vivência social e espacial dos locais onde existiam os pátios das comédias, com referências a: i) montagem de palcos para as representações nobres, nos quintais, terreiros e adros dos equipamentos da cidade, referindo a construção de um palco de vigas construído sobre pipas onde a plateia assistia sentada nos bancos que eram emprestados pela igreja (Castilho, 1902, v. 1: 137-138); ii) e a pátios de palácios seiscentistas onde se faziam *theatrinhos* como era o caso do Pátio do Conde de Soure, situado na ligação entre a actual Rua da Rosa e a Travessa do Conde Soure, que no início do século XVIII, foi vendido em parte para *theatrinhos de bonecos e de presepios* (Castilho, 1902: 96-97 e 136).

Em *Elementos para a História do Município de Lisboa*, Eduardo Freire de Oliveira (1906, v. 3: 39-55), arquivista da Câmara Municipal da capital, dá a conhecer outros pátios das comédias na cidade de Lisboa e algumas propriedades particulares (colégios, capelas, etc.) onde se representavam peças teatrais. Transcreve a *Ordem do governo de 18 de Novembro de 1622* onde se estipula que os comediantes devem fazer “as suas comédias no pateo em que agora o fazem, emquanto não houver mais outro concertado e capaz de representar n’elle” (Oliveira, 1906: 39), ordem que é estatuída no mesmo período em que funcionavam dois pátios das comédias em simultâneo em Lisboa – o das Arcas e o das Fangas da Farinha. As cartas e provisões régias datadas de 1588, 1597 e 1612, relativas à autoridade que a Câmara tinha de conceder a permissão para se representarem comédias na cidade de Lisboa, tal como o requerimento do Senado à proprietária do Pátio das Arcas, D. Catarina de Carvajal (Oliveira, 1906: 40-41) permitiram ao autor fazer uma abordagem com maior conteúdo de informação sobre o Pátio das Fangas da Farinha, que se situava no terreno onde posteriormente foi edificado o Convento de Nossa Senhora da Boa Hora, e identificando-o na planta de João Nunes Tinoco, datada de 1650.

⁵ A edição que nos serve de suporte é a 3ª, dada à estampa pelas Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa em 1987, pelo que as páginas mencionadas se referem a esta edição. A leitura da estampa onde surge o pátio deve ser complementada com a leitura do volume 2, p. 51 e com o fragmento da dita planta topográfica, entre as páginas 58 e 59 do mesmo volume.

António Sousa Bastos, empresário teatral, dramaturgo e jornalista, é o autor do primeiro *Diccionario do Theatro Portuguez* (1908), onde refere os pátios das comédias lisboetas – Betesga, Fangas da Farinha e o das Arcas (Bastos, 1908: 311). No caso destes dois últimos, faz um levantamento da informação já referida anteriormente, dando protagonismo ao século XVIII no caso do Pátio das Arcas. Sousa Bastos passa pela dúvida que se mantém até hoje - o Pátio da Betesga é o mesmo que o da Mouraria ou é o mesmo que o das Arcas? - acabando por levantar a hipótese de serem dois pátios diferentes, apesar de nunca referir o local exacto do da Betesga. Sobre esta matéria adiante se colocará uma sugestão.

A década de 30 do século XX é profícua em estudos com informação sobre os Pátios. O jornalista e escritor Albino Forjaz Sampaio coordenou a publicação *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, onde o olissipógrafo Gustavo Matos Sequeira assina o capítulo “Os continuadores de Gil Vicente” (Sequeira, 1930b) e, com base no traçado dos desenhos de Vieira da Silva, acrescenta a localização do Pátio das Arcas à já mencionada do Pátio das Fangas da Farinha. Matos Sequeira faz menção aos primeiros teatros públicos lisboetas, nomeando Teófilo Braga como o primeiro autor a referir as peças que eram representadas nos pátios das comédias no final do século XVI, bem como nas propriedades e nos palácios, ou seja, a indicar as esferas pública e privada das representações. Matos Sequeira e Nogueira Brito (1930) fazem uma exposição mais extensa e pormenorizada noutro artigo da mesma obra, referindo as representações nos “pátios escolares” dos colégios e das universidades de Évora, Coimbra e Lisboa, mencionando a época em que a Companhia de Jesus elevou o nível cultural daquelas cidades com as representações teatrais por ela promovidas, e utilizadas como meio educativo e de propaganda científica e artística. As descrições do espaço e do ambiente dos pátios (das Arcas e de Santo Antão) trazem novas referências com base em documentação estudada. Terminam o discurso com as consequências do incêndio de 1697, nomeando outros pátios que ganharam conotação em Lisboa, como o do Bairro Alto e o da Rua dos Condes.

Em *Teatros de outros tempos: elementos para a história do teatro português*, publicado em 1933, Gustavo de Matos Sequeira dedica um capítulo aos Pátios das Comédias; refere-se ao Pátio das Arcas, descrito desde a sua origem ao seu término em 1755, e com uma descrição detalhada do que o autor julga que seria à data de 1697. Nesta obra constam também duas plantas de localização e de implantação do Pátio desenhadas

pelo engenheiro militar Vieira da Silva. A de implantação é realizada através das medidas extraídas do tombo de 1755, sendo esta a primeira planta do espaço teatral com as propriedades que lhe estavam contíguas, que remonta à que denominam, segunda fase da sua história (1697-1755). Matos Sequeira menciona outros pátios que já existiriam na cidade de Lisboa, nomeadamente o das Fangas da Farinha, repetindo a informação de José Maria Nogueira e Eduardo Freire de Oliveira sobre a sua utilização simultânea sem a autorização do Hospital Real.

A coleção *Lisboa Antiga: Bairros Orientais* de Júlio de Castilho (1936) tem uma nova edição com anotações de Vieira da Silva, onde é publicada uma planta topográfica *do sítio da antiga igreja paroquial de Santa Justa e Rufina, e seus arredores*, na Freguesia de Santa Justa, desenhada pelo Eng. A. E. Abrantes (Castilho, 1936, Liv. II: 193), com a representação da implantação do Pátio das Arcas.

Em 1938, João Paulo Freire publica *Lisboa do meu tempo e do passado: do Rossio ao Poço do Borratém* focando-se em toda a área Este do Hospital de Todos os Santos, onde ficava o Pátio do Borratém no Palácio dos Condes de Monsanto, fornecendo novas informações sobre o primeiro pátio das comédias lisboeta e a primeira planta de localização do Pátio do Borratém.

Gustavo de Matos Sequeira participa na conferência *A Evolução e o Espírito do teatro em Portugal* com o artigo “Os pátios de comédias e o teatro de cordel” (1947) onde continua o seu estudo sobre o tema, fazendo novas alusões à Fazenda do Hospital Real e referindo sucintamente as épocas e o horário a que se representavam as peças, quem as representava e as nacionalidades dos artistas e das companhias.

O Pátio das Fangas da Farinha foi igualmente estudado por Durval Pires de Lima (1948) em *História dos mosteiros, conventos e propriedades religiosas de Lisboa: na qual se dá notícia da fundação e fundadores das instituições religiosas, igrejas, capelas e irmandades desta cidade*, onde relata a alteração espacial que o Pátio sofreu para os religiosos irlandeses lá habitarem. Luís de Castro Rio, o proprietário do terreno onde estava contruído o pátio, doou-o em 1633, tal como já havia sido referido por autores vários (Silva, 1900; Oliveira, 1906; Brito, 1935).

Matos Sequeira volta a interessar-se pelo tema em 1952 e publica “Velhos Teatros de Lisboa desaparecidos”, onde menciona como era feita a cobrança do aluguer dos camarotes, tema a que regressa Fernando Castelo-Branco Chaves, no artigo “Três nótulas sobre o Pátio das Arcas” (1953) para a *Revista Municipal de Lisboa*, complementando essa informação com o testamento de Manuel de Azevedo de Oliveira Botelho, dono do

pátio no ano de 1692, recorrendo à “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), contendo vários pormenores sobre a materialidade dos locais de representação.

Assinale-se ainda a obra *História do teatro: das origens aos nossos dias* onde Léon Moussinac e Mário Jacques (1957) cruzam o teatro português com o europeu através da relação entre a dramaturgia e os espaços teatrais, relacionando-os com a tratadística italiana. A referência ao teatro português está integrada na entrada sobre o teatro espanhol, o que se justifica pela influência régia e na confluência de chegadas e partidas de artistas e companhias espanholas em Portugal.

Em 1966, Fernando Castelo Branco publica “Iconografia do Teatro Seiscentista Olissiponense”, onde introduz uma novidade de leitura e interpretação: faz uma comparação entre a pintura intitulada *O Pátio das Comédias (séc. XVII)* e uma notícia sobre o aniversário de Afonso VI, em 1664, publicada no *Mercúrio Portuguez*, com o objetivo de descobrir que espaço é o que está representado no quadro. Refere também que o título desta pintura foi alterado por duas vezes: 1) em 1942, na exposição organizada pela Academia de Belas-Artes no Palácio da Independência de Lisboa, expôs-se ao público pela primeira vez uma pintura a óleo sobre tábuas de madeira de carvalho, sob o título “Uma representação num pátio de comédias seiscentista. (Pátio das Arcas?)”; 2) e em 1947, a mesma pintura volta a constar numa nova exposição sob um novo título o “Pátio das Comédias. Anónimo. Século XVII”.

A década de 60 do século XX assiste à publicação de duas obras de fundo sobre o tema, e com o mesmo título: *História do Teatro Português* de Luiz Francisco Rebello (1968) e de Luciana Stegagno Picchio (1964). Luiz Francisco Rebello menciona o período da dominação castelhana – sugestivamente intitulado ‘Interregno’ - com uma breve descrição da época teatral entre 1555 e 1640, começando por expor a sua influência sobre a dramaturgia portuguesa, aspeto já referido por Luciana Stegagno Picchio, quando aborda o tema sobre os corrais espanhóis, em concordância com autores vários (Braga, 1870; Nogueira, 1866; Guimarães, 1874-1876; Sequeira, 1933, 1947; Moussinac, 1959; Rebello, 1964; Oliveira, 1947; Reyes Peña, & Bolaños Donoso, 1987-1997; Leite & Vilhena, 1991; Guimarães, 1996; Cruz, 2001; Carneiro, 2002).

Stegagno Picchio no capítulo ‘Espanholismo e nacionalismo no teatro de seiscentos’ (1964: 158) afirma que a arquitectura dos *corrales* castelhanos corresponde à

dos pátios portugueses, associando igualmente a estrutura, a adaptação do espaço, a dramaturgia e a influência que teve nas tragicomédias jesuítas.

Em 1970 o historiador da dança José Sasportes publica a *História da Dança em Portugal*, obra fundamental para a percepção do ambiente festivo e teatral do século XVII, onde refere uma “suspensão temporária das comédias a pretexto do conflito com Portugal” (Sasportes, 1970: 135), referindo-se à união das coroas ibéricas.

Entre 1986 e 1998 as investigadoras espanholas Mercedes de Los Reyes Peña e Piedad Bolaños Donoso produziram uma extensa compilação de informação sobre o Pátio das Arcas, com recurso a documentação inédita. Os seus trabalhos (1989a, 1989b, 1989c, 1990, 1991, 1991a, 1998, 2007) abordam várias questões relacionadas com o pátio, podendo ser sistematizados em quatro grandes vertentes: i) os artistas e comediantes espanhóis que estiveram em Portugal; ii) as receitas dos espetáculos; iii) o desenho do Pátio das Arcas; e iv) a influência do teatro espanhol sobre o português.

Juntamente com o Arquitecto Juan Buendía realizaram as primeiras plantas dos diferentes pisos (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 1989b: 817 e 835-842) após uma pesquisa sobre os *corrales* de comédias espanhóis, admitindo uma influência directa na construção portuguesa, que levou as investigadoras a definir o espaço teatral lisboeta através do cruzamento das novas informações com as da base documental. Na sequência de trabalhos anteriores e semelhantes, como o estudo do Corral de la Montería de Sevilha, fazem parte da equipa que criou a reconstrução virtual do Pátio das Arcas (Camões,... et al, 2015) com os investigadores do Centro de Estudos do Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Em 1991 Maria Alexandra Gago da Câmara apresenta a dissertação de Mestrado *Os Espaços Teatrais na Lisboa Setecentista. Subsídios para o estudo da Arquitectura Teatral* (editada em 1996 pelos Livros Horizonte com o título *Lisboa: Espaços teatrais setecentistas*), de onde se salienta a apropriação das escolas e universidades por parte do teatro jesuíta e as descrições sociais sobre os espaços da corte e do povo, a separação das duas esferas sociais no local onde se representavam as peças teatrais, numa aborgadem da precepção social, divisora de classes sociais distintas que frequentavam os mesmos locais.

Partindo da investigação realizada por Mercedes de los Reyes Peña e Piedad Bolaños Donoso, Gago da Câmara faz um levantamento sobre os pátios das comédias lisboetas e cria um modelo do Pátio das Arcas; apresenta uma proposta de planta antes e depois do incêndio de 1697.

Também em 1991, José Oliveira Barata publica a *História do Teatro Português* onde aborda a influência estrangeira sobre a dramaturgia portuguesa, mencionando o intercâmbio de peças, compositores e artistas que representavam em várias cidades europeias no século XVII.

Ainda em 1991, Ana Leite e João Vilhena publicam *Pátios de Lisboa. Aldeias entre muros*, onde corroboram a ideia da influência espanhola na construção dos pátios das comédias lisboetas (Leite & Vilhena, 1991: 31-32).

O *Dicionário da História de Lisboa* publicado em 1994 tem uma entrada sobre o ‘Pátio das Arcas’ assinada por Victor Eleutério, cuja informação sintetiza as bases anteriormente referidas, e levantando a hipótese de terem sido representadas comédias no terreno onde foi construído o Pátio das Arcas, antes de ter sido construído, referindo a presença da *troupe* do comediante espanhol Juan de Limos, a requerimento do pintor português Manuel Correia, morador na rua das Arcas e promotor de espectáculos.

Em 1996 o tema da dança volta a trazer aportes com a tese de doutoramento de Daniel Tércio de Guimarães em *História da Dança*, apresentando um levantamento exaustivo de todas as peças que foram realizadas no Pátio das Arcas entre 1640-1755 (Guimarães, 1996: 414), para além das festas que eram organizadas pelos membros da corte e do senado nos Palácios e no Terreiro do Paço, entre 1662-1793 (Guimarães, 1996: 559-627). Oferece ainda uma descrição rigorosa das festas da corte e da igreja, entre 1660-1707, referindo-se expressamente ao Pátio das Comédias, num subcapítulo intitulado ‘Teatro Espanhol’ (Guimarães, 1996: 108-113). O autor segue as referências de Mercedes de los Reyes Peña e Piedad Bolaños Donoso na compreensão da história do Pátio das Arcas, tal como as de Balthasar Telles para cotejar os artistas ou companhias que estiveram no pátio durante o período seiscentista.

Já no século XXI o professor e político Duarte Ivo Cruz, na senda de um continuado interesse sobre o tema publica em 2001 uma nova *História do Teatro Português*, a que se junta, logo em 2005 *Teatros de Portugal*, onde reflecte sobre a relação directa entre o teatro e dinâmicas que lhe estão associadas, sejam sociais, arquitectónicas ou urbanísticas pois “estamos perante um património de grande qualidade no seu conjunto, (...) [que] pressupõe e motiva uma pluralidade de expressões culturais e artísticas próprias, para lá do seu valor arquitectónico e urbanístico”(Cruz, 2005: 12) referindo os pátios das comédias. Duarte Ivo Cruz faz ainda referência à precariedade das estruturas teatrais dos pátios das comédias, recorrendo ao documento do Senado da Câmara, datado de 1622, que transcreve parcialmente. Em 2008, escreve sobre a

transformação dos espaços religiosos e civis em espaços teatrais e casas de espectáculos. Apesar de a maior parte do estudo ser fora de Lisboa, foi importante para cimentar as nossas pesquisas, sobre os espaços palacianos e os espaços de transição.

Em 2002 Luís Soares Carneiro defende a tese de doutoramento *Teatros de Raiz Italiana* onde expõe algumas questões pertinentes sobre a estrutura construtiva do Pátio das Arcas, interrogando as bases do espaço arquitectónico proposto por Gago da Câmara, como por exemplo: i) “não é óbvia a razão do afastamento da estrutura do pátio às paredes”, ii) “deixa sem resolução o acesso aos camarotes, que no piso de cima não têm entrada”, iii) “o não existir ocupação sobre o palco no quarto piso” (Carneiro, 2002: 34). Regista-se também o artigo “Cidade, quotidiano e espectáculo: lugares de representação teatral na Lisboa dos séculos XVII e XVIII” de Alexandra Gago da Câmara (2010) que procura “recensar a tipologia dos diferentes espaços de representação públicos em Lisboa” (Câmara, 2010: 1) e considera os Pátios de Comédias como “estruturas «para-arquitectónicas», montadas em becos ou pátios e que permaneciam mesmo depois de uma representação, sendo considerados como a origem e génese de um modelo de teatro urbano estável e permanente” (Câmara, 2010: 3).

Em 2012, Delminda Rijo publicou na revista *Rossio Estudos de Lisboa*, o artigo “História, Sociedade de Família em Santa Justa antes do grande Terramoto de 1755: o Palácio de Cadaval e o Hospital de Todos os Santos” com informações relevantes sobre as pessoas que circulavam e habitavam naquela zona da cidade e onde refere a implantação de dois pátios – o das Arcas e o da Mouraria. Delminda Rijo traça a história do Hospital de Todos os Santos, referindo a diversidade da origem dos rendimentos do Hospital, mencionando os lucros do Pátio das Arcas e os tesoureiros no ano de 1695 (Rijo, 2012: 84).

No Colóquio Internacional *Teatro de Autores Portugueses do século XVII: lugares (in)comuns de um teatro restaurado*, em 2015, Vitor Serrão aborda o tema “A Tela «O Pátio das Comédias» e as representações teatrais na arte portuguesa do século XVII”. Sublinha a importância que o teatro seiscentista teve na sociedade e, recorrendo à pintura em questão, alude à “expressão das emoções vivas e a teatralidade dos discursos humanos” (Serrão, 2005, s/p), atribuindo a pintura, até então anónima, a José de Avelar Rebelo (1600-1657).

Em 2018 registamos o último contributo assinalável nesta cronologia, *A arte e o ofício do teatro em Portugal no século XVII*, tese de doutoramento de José Pedro Sousa, onde destacamos o desenvolvimento de dois temas cuja informação é de grande

relevância para o nosso trabalho: i) o estudo sobre a dramaturgia e os artistas que estiveram no Pátio das Arcas, através da análise dos livros de receitas e despesas do Hospital de Todos os Santos; e ii) uma nova abordagem sobre o Pátio das Fargas da Farinha.

Afinal, “A Lisboa escura e tenebrosa que tinha os tablados do Pátio do Conde de Soure, da Mouraria, do Salitre, [e que] é hoje uma evocação que só vive nos livros do Visconde de Castilho e de Gustavo de Matos Sequeira”, como escreveu Forjaz de Sampaio, (1920: 11), tem sido arejada ao longo da história pelos autores mencionados, e não só. É nossa intenção contribuir para o exercício de continuidade dos esforços de investigação e descoberta que todos consubstanciam.

II

A moldura europeia: breve panorama da prática teatral noutros países

2.1. Em 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 rectangular, com área central vazia, rodeada por amplos degraus de bancadas, com um cenário de cortinas douradas na parede de fundo do teatro (Molinari, 2010: 111-115). Em Florença, os Médicis (1586) assistiam a representações no Teatro Medici, ou Uffizi (Fig. 1), o primeiro teatro permanente, com capacidade para três a quatro mil pessoas (Kuritz, 1988: 167) tendo sido patrocinadores da sua construção (Molinari, 2010: 137; Crabtree & Beudert 2005: 375; Beuvink, 2012: 399; Peral & Mateos, 2014: 17).

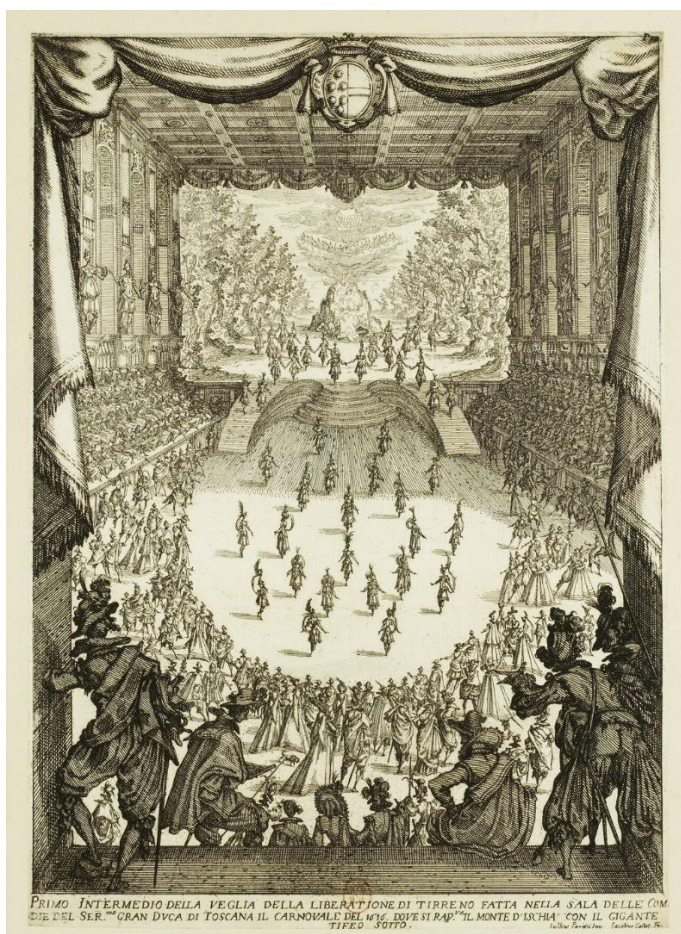


Figura 1 - *Primo intermedio della veglia della liberatione di tirreno fatta nella sala delle come del ser.mo Gran Dvca di Toscana il carnovale del 1616 dove si rap.va il Monte d'ischia con il Gigante Tifco Sotto*, interior do Teatro Mediceo degli Uffizi, desenhado por Giulio Parigi (1571-1635) e gravado por Jacques Callot (1571-1635). (BnF, département estampes et photographie, RESERVE BOITE ECU-ED-25 (6))

Não obstante as encenações na corte e nas academias, os primeiros profissionais do teatro italiano surgem em Veneza (Fig. 2), 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 o Ruzante, dramaturgo e actor italiano, considerado o pai da Comédia d'el 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” (Sand, 1915: 283).

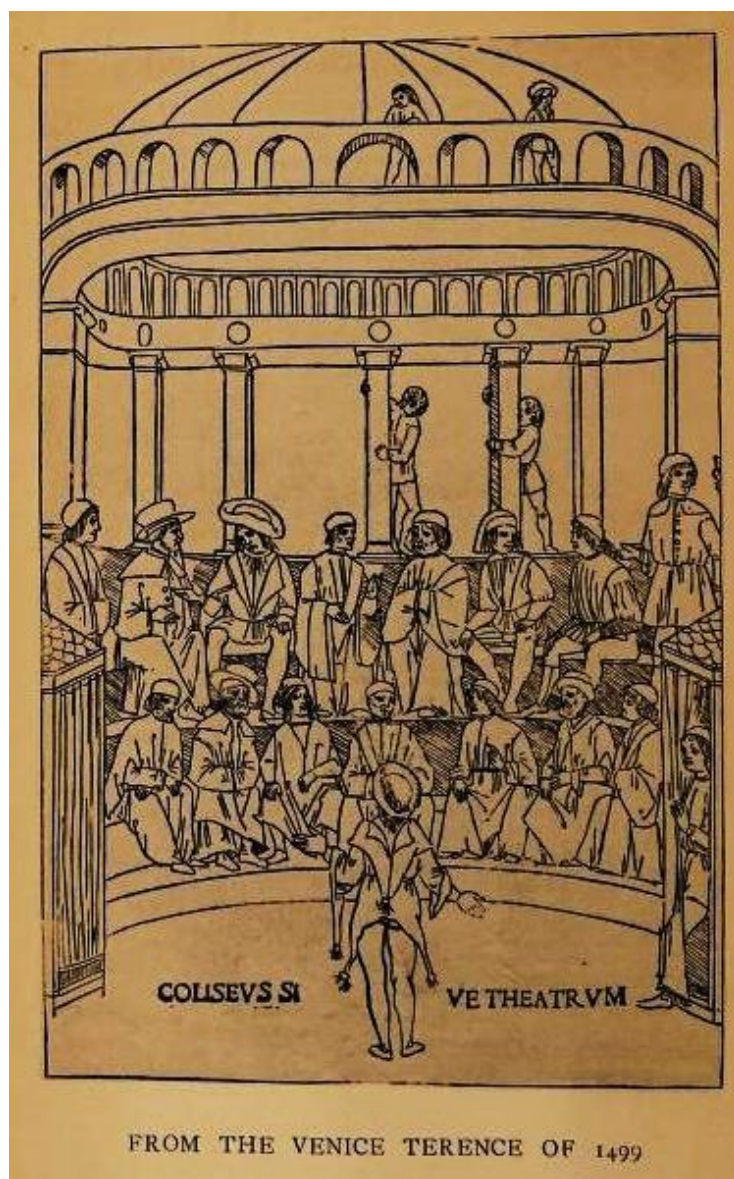


Figura 2 - *Coliseus sive theatrum* (Coliseu ou Teatro) (Chambers, vol. III, 1923: 5).

Tal como vamos verificar na cidade de Lisboa, as representações do século XVI estavam inseridas em programas de corte, régios ou religiosos, fossem nascimentos, baptizados, 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 outros (Molinari, 2010: 129 e 135).

As cidades-estado e cidades italianas desde muito cedo usufruem de estruturas permanentes, desde Ferrara (1531), Vicenza (1580), Florença, (1586), Mantua (1588), Parma (1628) (Blas Gómez, 2009: 65-67), com recurso a cenografias elaboradas, protótipos que vão ser reproduzidos um pouco por toda a Europa, para públicos mais diferenciados, saindo daquilo que Albalá Pelegrín chama “espácio secreto en las casas palaciegas” e que será determinante para, continua o autor, “concebir nuevos diseños urbanos, que, a su vez, actualizaron las construcciones palaciegas que sirvieron como modelo para la Corte italiana” (2016: 71) (Fig. 3).

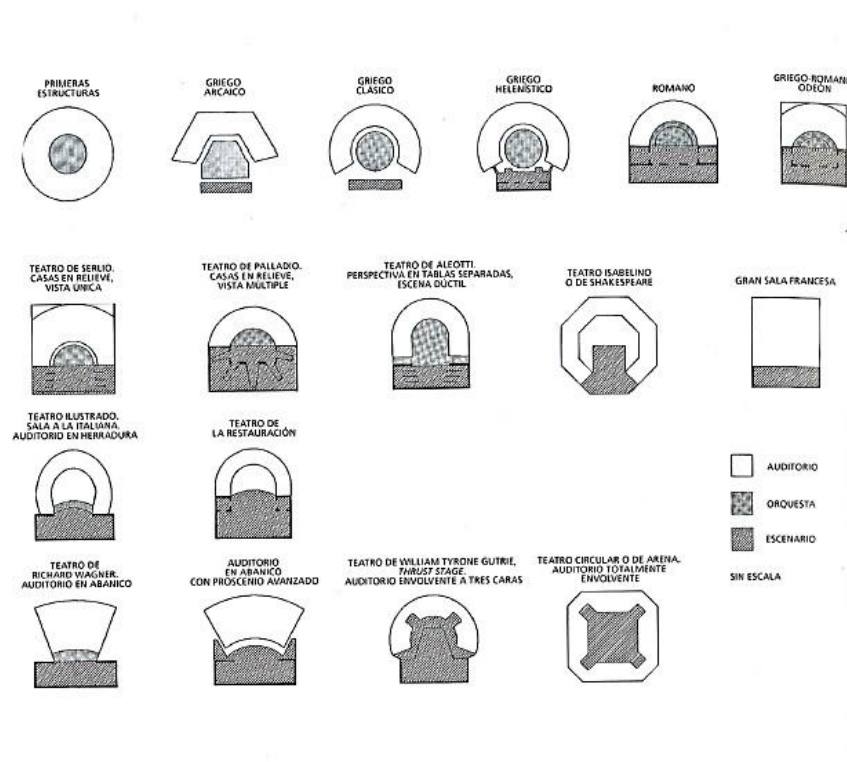


Figura 3 - Edifícios teatrais ocidentais antes e depois do Renascimento italiano. Comparativo de plantas sin escala (Blas Gómez, 2009: 36).

2.2. Em Inglaterra: teatros e Inn's Courts

Na Inglaterra do século XVI no espectáculo de corte mantinha-se 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 urbana (Chambers, 1923: 356), sem diferenciação de locais para distintos públicos, uma vez que o Conselho Privado do Reino Unido 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 (Fig. 4), cujo sucesso conduziu a um aumento dos espaços teatrais, bem como a uma evolução estrutural daqueles lugares (Moussinac, L.1957: 156; Chambers, 1923: 356; Rafael, 2018: 62). Em 1574 assiste-se a um controlo municipal destes espaços, com diferenciação de locais para diferentes públicos, estabelecendo regras a ser cumpridas pelos proprietários desses recintos, que Chambers denomina de *inn-keepers and tavern-keepers* (1923: 356). 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 weere the least regulated of public houses” (Manley, 2008: 185).

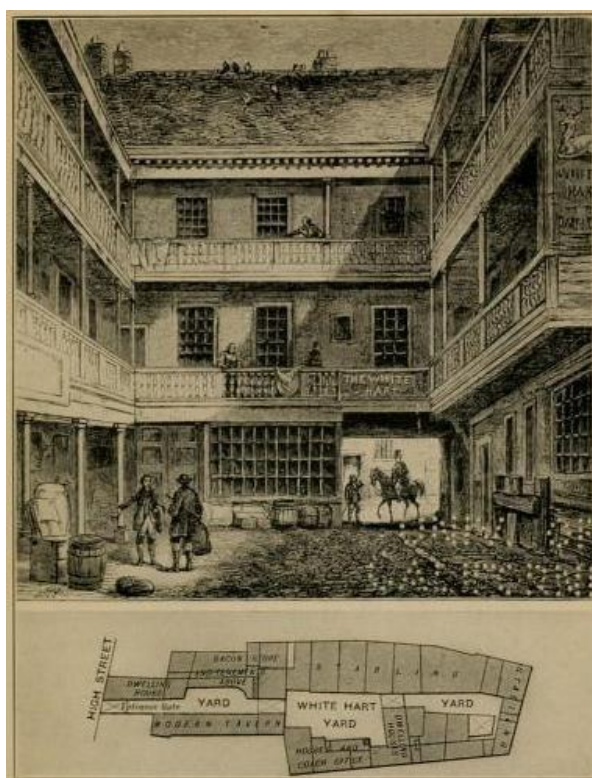


Figura 4 - *Inn Yard White Hart* em Southwark, gravura (Adams, 1917: 5).

Com diferentes tipos de gestão, existiam teatros suportados pelos próprios artistas que os mandavam construir, outros por empresários que detinham o controlo total do teatro, embora com dependência directa da coroa (Molinari, 2010: 206). O primeiro teatro construído a norte da cidade foi proposto pelo actor James Burbage, em 1577, o *The Theater* e no ano seguinte 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, surge o *The Globe Theater* (Fig. 5), 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* (Fig. 6). À imagem do *The Globe*, Henslowe manda construir o *The Fortune* (Fig. 7) e em 1613 foi erigido o último teatro, o *The Hope* (Mousinac, 1957: 154; Hattaway, 1982: 25; Schoenbaum, & Sheldon, 1996: 43; Chambers, 1923: 379; Molinari, 2010: 202). Além dos teatros públicos existiam os privados que imitavam os salões de corte: *The St. Paul’s*, o *Blackfriars* e o *Whitefriars*, tendo sido o *Blackfriars* o segundo teatro da companhia de Shakespeare, em 1609 (Rafael, 2018: 67).

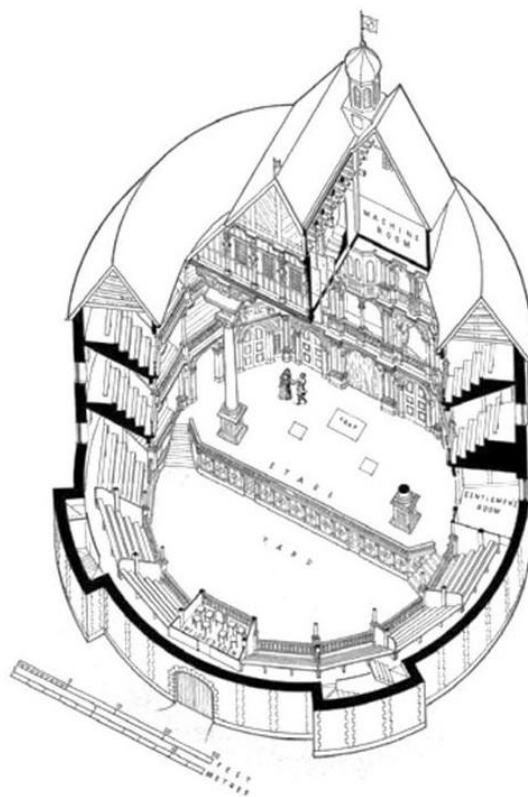


Figura 5 - *Globe House Theater* (Rafael, 2018: 70)

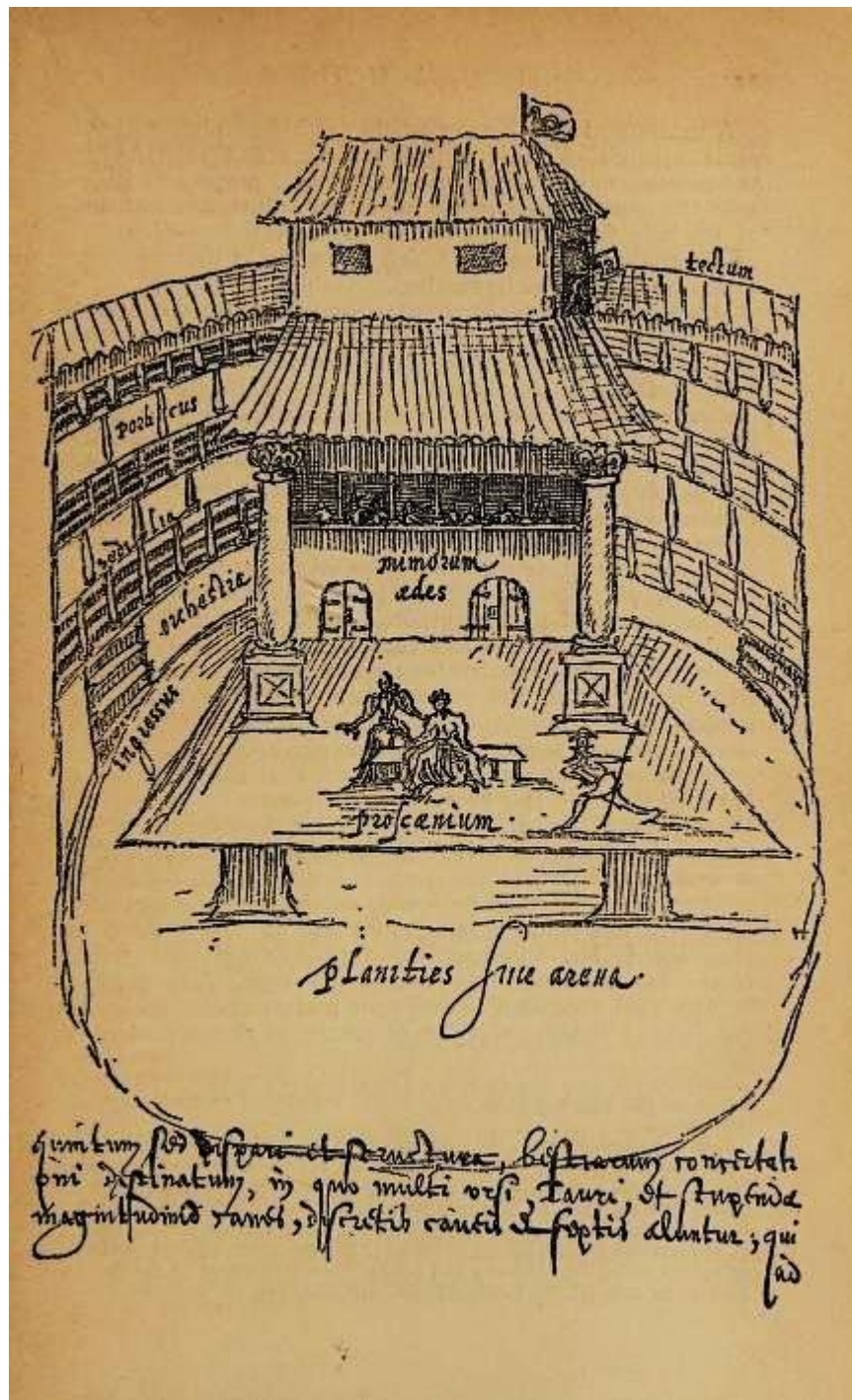


Figura 6 - Swan Theater, desenho de Arend van Buchell's a partir do original de Johannes de Witt (Chambers, 1923: 520).

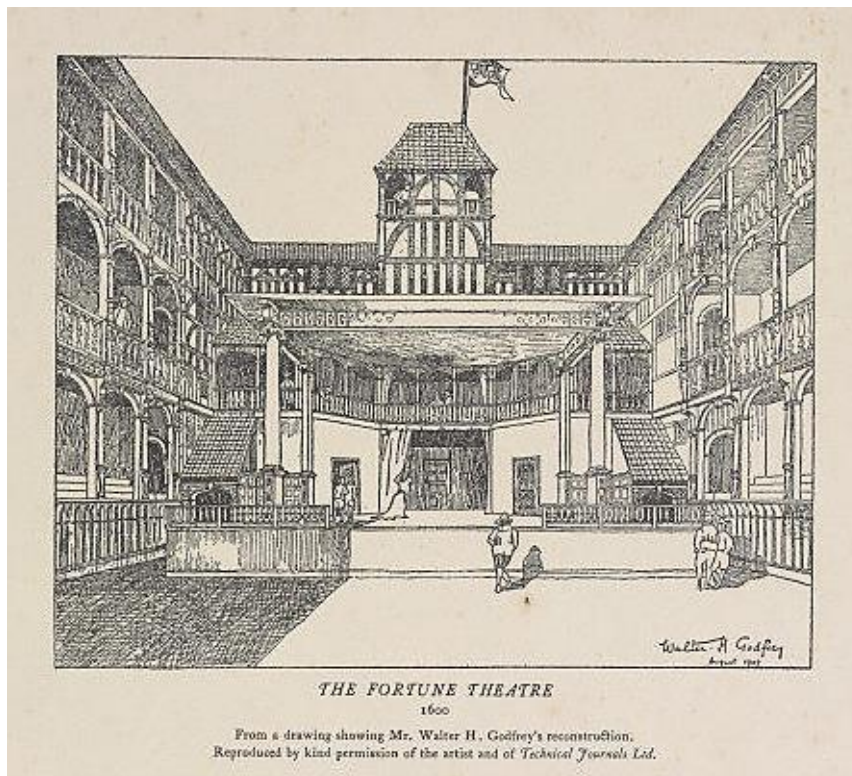


Figura 7 - *The Fortune Theater*, publicado por Walter H. Godfrey, gravura em tinta em papel, *Victoria and Albert Museum*, Londres, S.2174-2013.

Em 1613, Inigo Jones, arquitecto e pintor da corte dos Stuarts, cultor da arte italiana, será uns dos responsáveis pela introdução da cenografia italiana na corte do século XVII (Fig. 8 e 9) introduzindo as novas técnicas cenográficas (Molinari, 2010: 139), 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 Lane (Fig. 10) (Rafael, 2018: 48).

Após a destruição da cidade com o incêndio de 1666⁶ as companhias inglesas passaram a actuar 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 teatros na cidade era demasiado, o que evidencia uma decadência da prática teatral durante a segunda metade do século XVII (Molinari, 2010: 224; Rafael, 2018: 68).

⁶ O impacto do incêndio não foi apenas significativo no âmbito da destruição de edifícios teatrais, também destruiu 13.200 casas, 87 igrejas, a Catedral de Saint Paul e 44 prédios públicos.

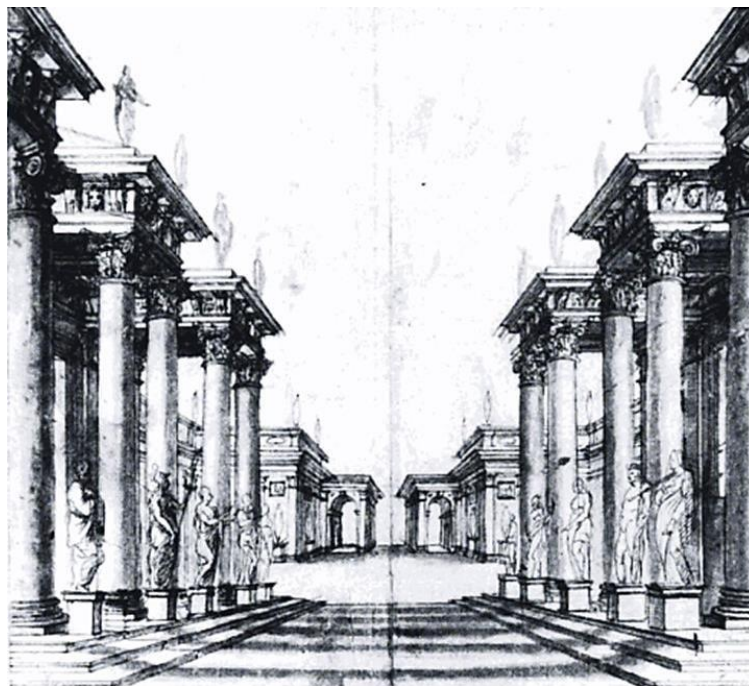


Figura 8 - *Atrium Romano para Albion's Triumph*, por Inigo Jones, em Chatsworth (Peacock, 1995: 25).

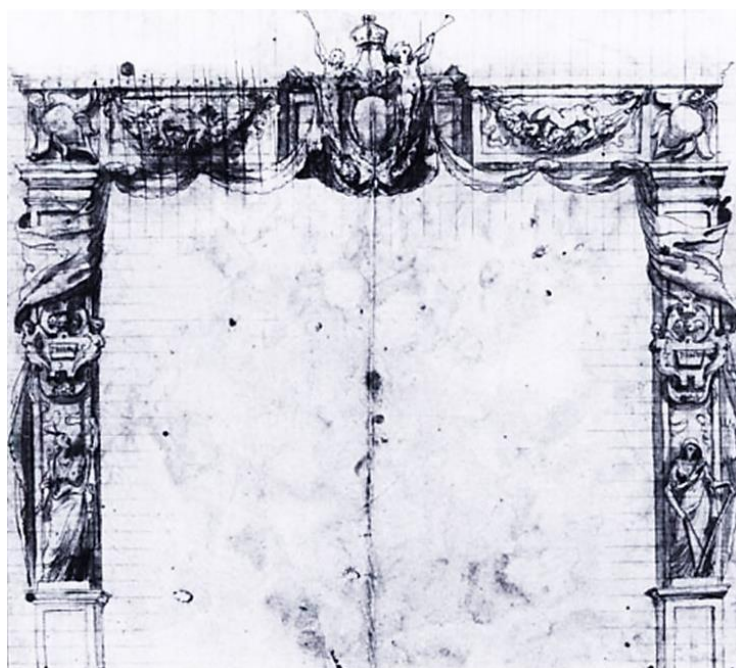


Figura 9 - *Proscénio para Albion's Triumph*, por Inigo Jones, em Chatsworth (Peacock, 1995: 43).

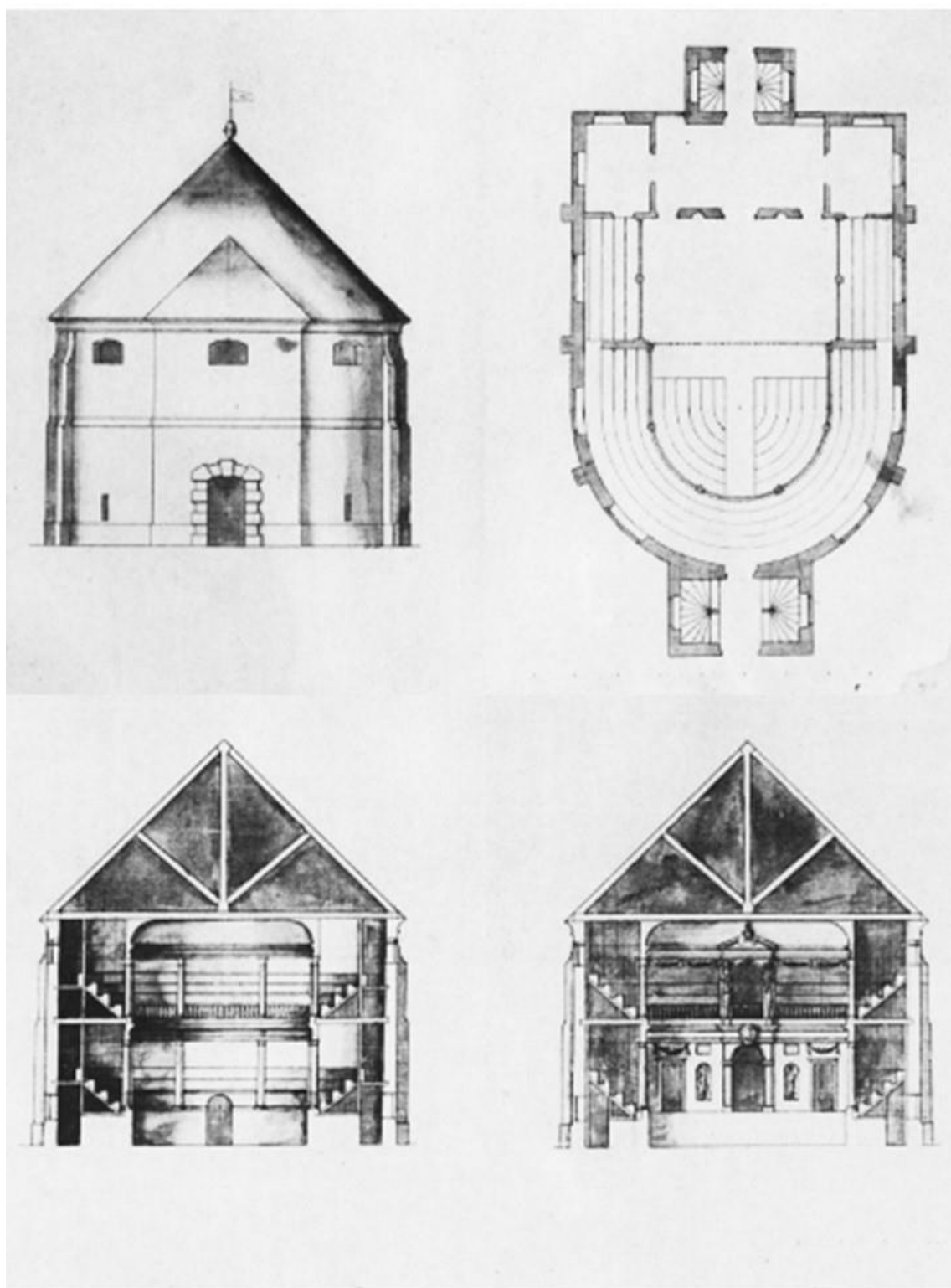


Figura 10 - *Cockpit Theater*, por Inigo Jones, em Drury Lane (Orell, 1985: 40 e 41).

2.3. Em Espanha: os *corrales*

Em Espanha a actividade 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. Lope de Vega, cujos trabalhos foram impressos na Lisboa espanhola, em 1603 (Iglésias Feijoo, 2013) e Calderón, apesar do segundo também representar na corte do Buen Retiro, estiveram presentes nos teatros públicos espanhóis – os *corrales* de comédias (Molinari, 2010: 193; Rafael, 2018: 72). 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 arquitectónicos 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) (Fig. 11 e 12). 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 teatrais 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 Vega (Rafael, 2018: 73), registando-se a sua construção três anos após do *The Theatre* em Inglaterra, o que demonstra o gosto equilibrado pela representação em diferentes países.

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 hospitais, o que também acontecia em Lisboa, bem como no caso particular de França, em que a *Confrérie de la Passion*, será beneficiária dos espectáculos na capital (Molinari, 2010: 154). Pela influência directa com os pátios lisboetas, os modelos teatrais dos *corrales* espanhóis serão tratados adiante no ponto 4.2.2.

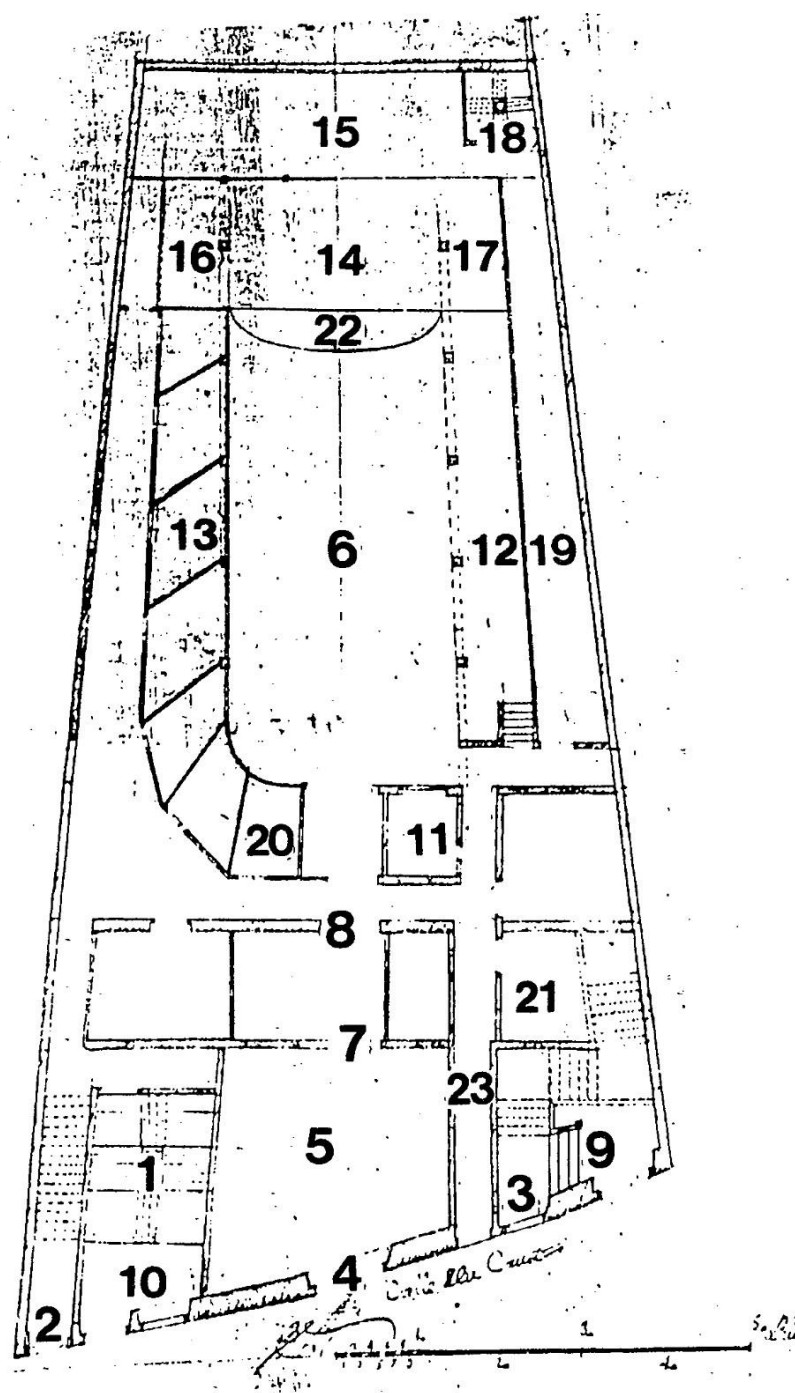


Figura 12 - Planta do *Corral de la Cruz* (Ruano de la Haza, 2007: 63).

2.4. Em 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 espectáculos, 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'appuie 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 (Rabreau, 2008: 13)

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* (Lima, 2011, 2012; Rafael, 2018: 50), cuja configuração permitiu que fossem facilmente adaptados em salas, de preferência grandes salas rectangulares com galerias sobrepostas que permitiam assistir a espectáculos. O *Jeu de Paume du Marez*, 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 espaço de plateia aumentado, sendo composto por acessos, sala de espectáculos, palco e serviços associados (Rafael, 2018: 52). 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 objectivo de operar como um teatro público de companhias profissionais. A *Salle des Machines* é outro exemplo de um teatro real de estrutura arquitectónica 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 palco (Rafael, 2018: 53).

2.5. Recursos cénicos: a *scena* na tratadística da arquitectura italiana

Os arquitectos italianos projectaram edifícios teatrais desde os últimos anos do século XV e conceberam-nos como monumentos urbanos, conferindo aos teatros à *italiana* 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 actualidade.

O Teatro Olímpico de Vicenza (Fig. 13 e 14), por Andrea Palladio, é o primeiro teatro erudito do século XVI (1579-80) (Molinari, 2010: 118).



Figura 13 - Corte-alçado do Teatro Olímpico de Vicenza. (Gurlitt & Vinaccia, 1922: TAV.111).

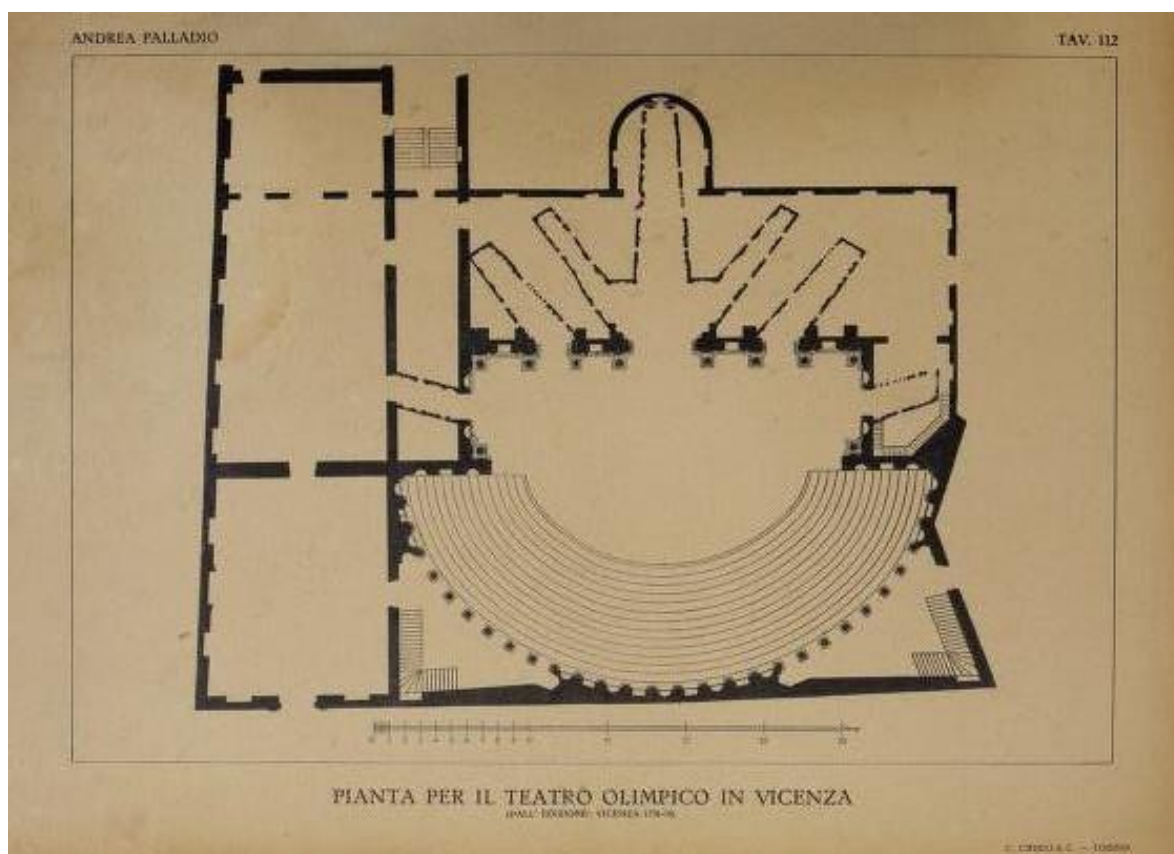


Figura 14 - Planta do Teatro Olímpico de Vicenza. (Gurlitt & Vinaccia, 1922: TAV.112).

No século XVII, em 1628, Giovanni Battista Aleotti foi o arquitecto do Teatro Farnese (Fig. 15), em Parma, com capacidade para 3500 pessoas (Kuritz, 1988: 167) 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 rectas paralelas entre as quais se situava o palco e edifício cénico (Molinari, 2010: 109-110), configuração próxima da que encontramos no Pátio das Arcas em 1707. Para este espaço desenhou vários mecanismos para os cenários passarem a ser rotativos (Molinari, 2010: 329 e 380). Inicialmente os recursos cénicos nos espaços teatrais eram modestos e não permitiam realizar um espectáculo sumptuoso, pois dependiam do próprio local e do género dramático em representação (Moussinac, 1957: 45). O cenário e as decorações ganharam importância ao longo do tempo e uma única cena era 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 o espaço arquitectónico. Por exemplo, na igreja as cenas baseavam-se na representação do céu e da terra, mas como os meios eram escassos e os cenários eram 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 actores (Câmara, 1992: 30).

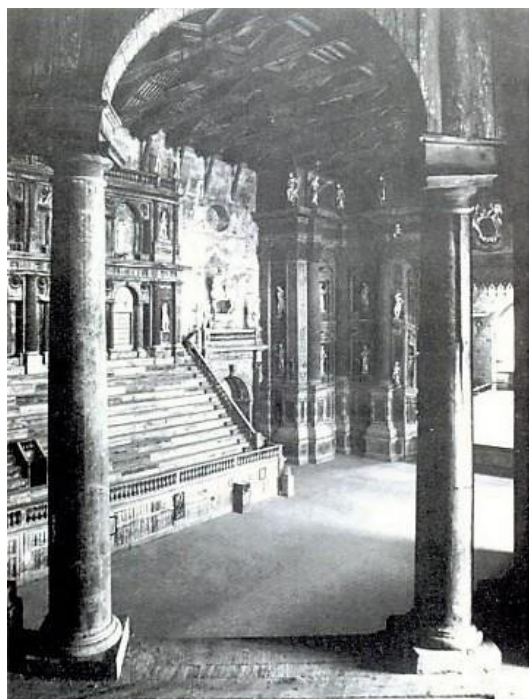


Figura 15 - Planta do Teatro de Parma, desenho a tinta da China, 1690 (BnF, département estampes et photographie, RESERVE VF-7 (2) -FOL).

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 perspectiva pela primeira vez (Kuritz, 1988: 168), até ao longo do século XVII progrediu e evoluiu, passando de uma simples tela para uma máquina teatral (Ortiz y Sans, 1787: 119; Câmara, 1992: 46; Pavis, 1999: 45), com os jesuítas a terem um importante papel na introdução da cenografia ao estilo italiano em Portugal (Dias, 1947: 30; Pavis, 1999: 45).

A representação gráfica do teatro e da cenografia nos tratados de arquitectura será uma constante ao longo do tempo, o que demonstra a importância e a necessidade de melhoria das condições cenográficas e espaciais que a actividade teatral exigia. Todos estes tratados culminarão numa prática “inventiva e da fantasia coreográfica” (Degani, 1957: 30), tornando o espectáculo teatral num momento espectacular, 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 mecanismos (Dias, 1947: 51).

No seu Tratado de Architectura, Vitrúvio (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 cômica, com o desenho de uma rua com casas modestas; 3) e a satírica, com uma paisagem (Ortiz y Sans, 1787: 119 e 123; Moussinac, 1957: 46; Molinari, 2010: 126). Vitrúvio 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) (Ashby, 1998: 92; Molinari, 2010: 115; Crabtree, & Beudert, 2005: 363).

Refira-se igualmente Danielle Barbaro (1545-1570), autor de *De architectura*, onde ilustrou a proposta de Andrea Palladio (1508-1580) para o *periaktoi*, em 1556 (Pirrotta & Povoledo, 1982: 329).

A evolução da cenografia perspectivada teve como base de inspiração o tratado de Vitrúvio, passando de uma simples tela de fundo pintada, para uma série de telas dispostas em vários ângulos em cada lado do palco (Molinari, 2010: 122-123). Baldassare Peruzzi (1481-1537) (Fig. 16) e Sebastiano Serlio (1475-1554) seguiram os mesmos princípios de Vitrúvio (Peral & Mateos, 2014: 3). 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” (Blas Gómez, 2009: 63) e apresenta um desenho em corte de uma estrutura teatral descrevendo em detalhe a preocupação da colocação e posição da *scena* (Sérlio, 1551: 26v; Tavares, 2008: 33) em relação ao espaço e ao espectador (Fig. 17).



Figura 16 - Esboço de Baldassare Peruzzi para O cenário de Tacuino, princípio do século XVI, Siena, Biblioteca Comunal (Moussinac, 1957: 121).

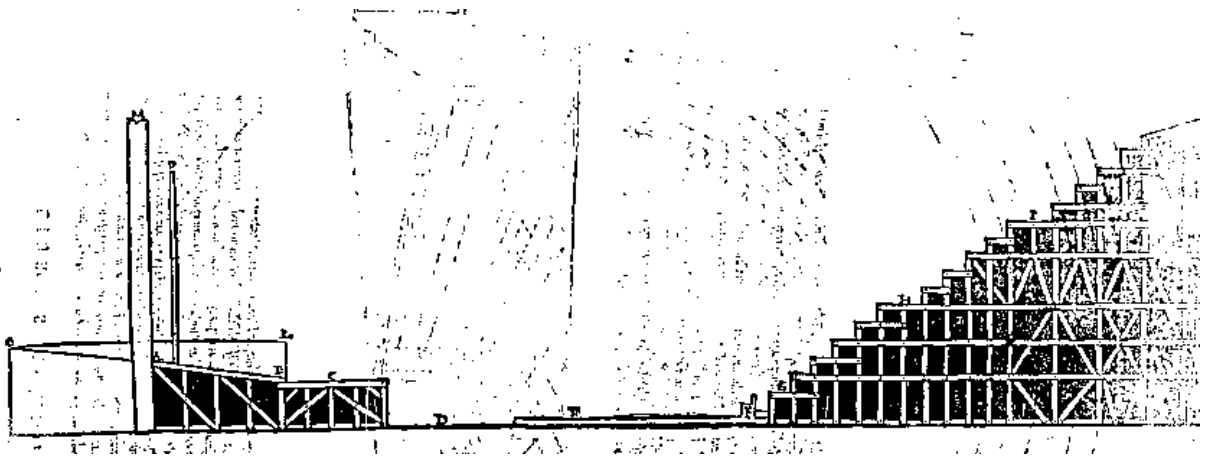


Figura 17 - *Scene de Theatri* (1551: 26v).

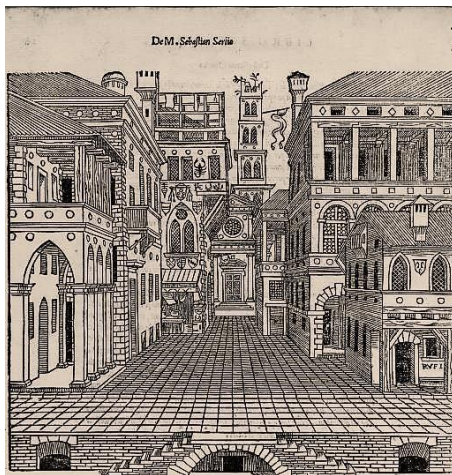


Figura 18 - *Comédia*, por Sebastiano Sêrlío (1551: 18v).

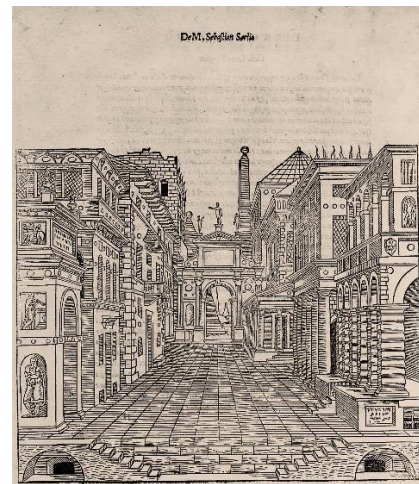


Figura 19 - *Tragédia*, por Sebastiano Sêrlío (1551: 19v).

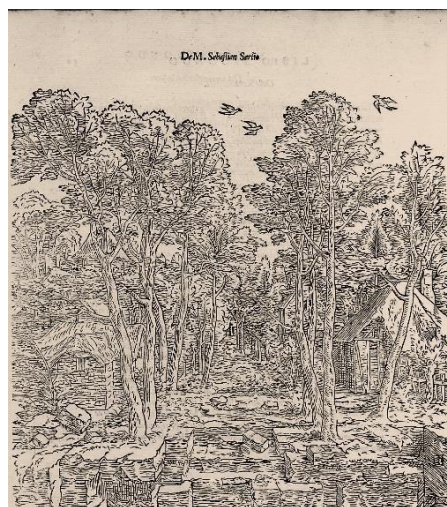


Figura 20 - *Sátira*, por Sebastiano Sêrlío (1551: 30v).

Também faz menção às três cenografias que correspondiam às diferentes representações (comédia, tragédia e sátira) produzindo uma imagem para cada uma delas (Sérlio, 1551: 28v 30v; Peral & Mateos 2014: 53) (fig.'s 18 a 20). Inspiraram igualmente Giacomo da Vignola (1507-1573), discípulo de ambos, autor de uma proposta de *piraktoi* com cinco estruturas triangulares sobre um eixo rotativo (Crabtree & Beudert, 2005: 375; Vala, 2014: 3) (Fig. 21), cujo objectivo era captar o foco do espectador para a representação do entremez não dando conta da alteração de cenário, cuja rotação o tornava mais rápido e eficiente (Pirrotta & Povoledo, 1982: 346). 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* (Pirrotta & Povoledo, 1982: 346; Crabtree, S. & Beudert, P. 2005: 93 e 380) construído por baixo e nas laterais do palco (Fig. 22) acabando por substituir o de Vignola.

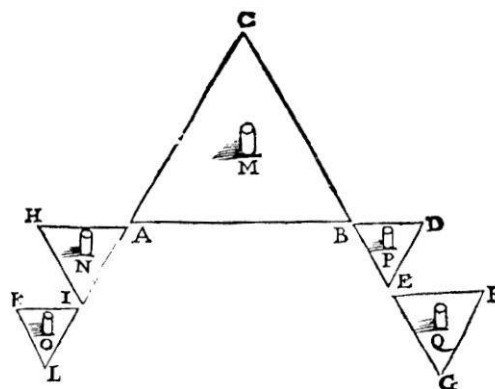


Figura 21 - *Piraktoi*, por Giacomo Vignola (Ashby, 1998: 93).

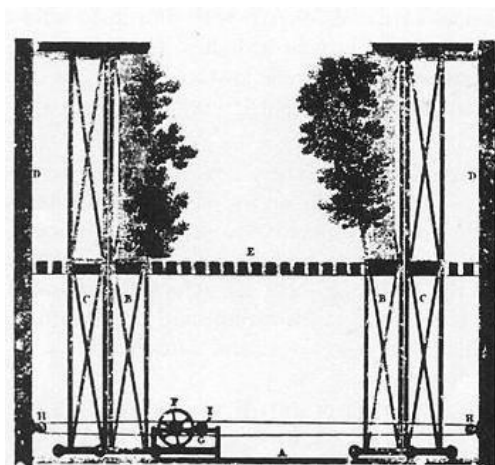


Figura 22 - *Chariot-and-pole system* (Brockett, 1991).

Também Bernardo Buontalenti (1536-1608) já tinha criado cenários e em especial uma máquina de simular as ondas do mar, entre outras comissionadas pelos Medicis (Pozzo, 1732: 241-247). “Buontalenti se ocupó dos series de *intermezzi* nupciales, los de 1585 y los de 1589. Los *intermezzi* eran verdadeiras 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, predispuesto a las maravillas de la escena” (Blas Gómez, 2009: 65) (Fig. 23).

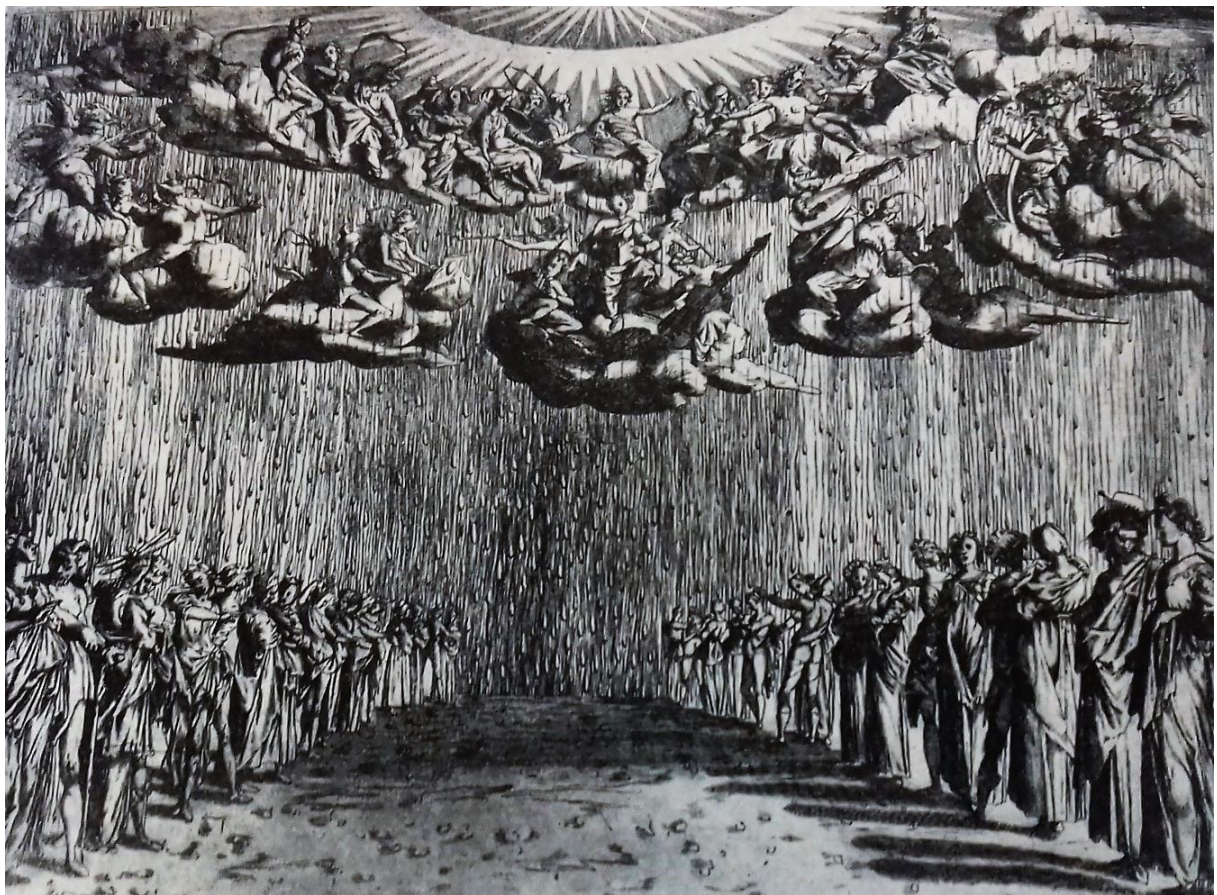


Figura 23 - *La Pellegrina*, por Bernardo Buontalenti, 1589, Florença, (Moussinac, 1957: 130).

Nicola Sabbattini (1574-1654) desenhou vários sistemas de máquinas teatrais: um que permitia colocar nuvens a voar sobre o palco (1638: 138); (Fig. 24) outra que fazia ondas (1638: 112) (Fig. 25); e um sistema para a iluminação artificial (1638: 62) (Fig. 26), que publicou na obra *Pratica de fabricar scene e machine ne'theatri* (Sabbattini, 1638), profusamente ilustrada.

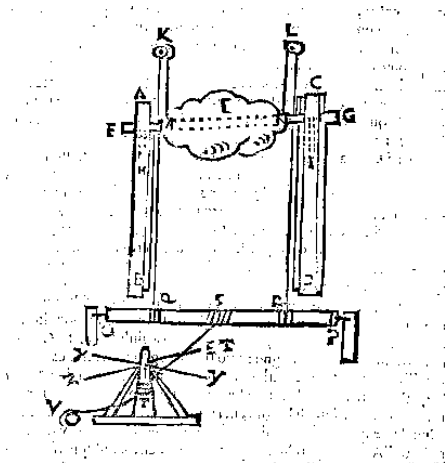


Figura 24 - *Come in altro si possa far calare dal Cielo*, por Nicola Sabbattini, (1638: 140).

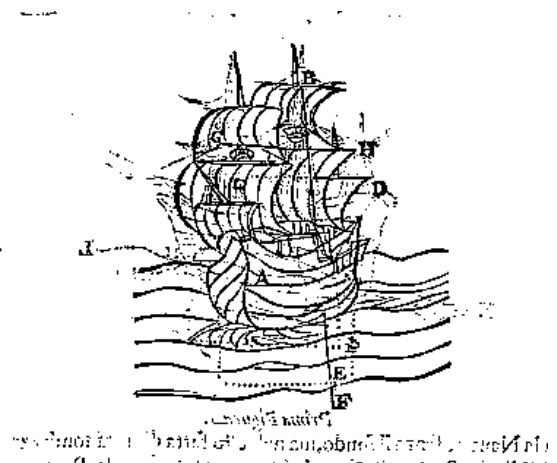


Figura 25 - *Come si facciano venire le Navi*, por Nicola Sabbattini (1638: 120).

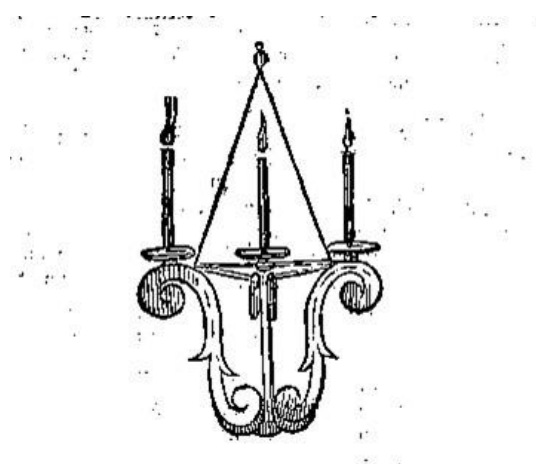


Figura 26 - *Come si acconcino le Lumiere con le Torcie*, por Nicola Sabbattini (1638: 63).

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 (Fig. 27).

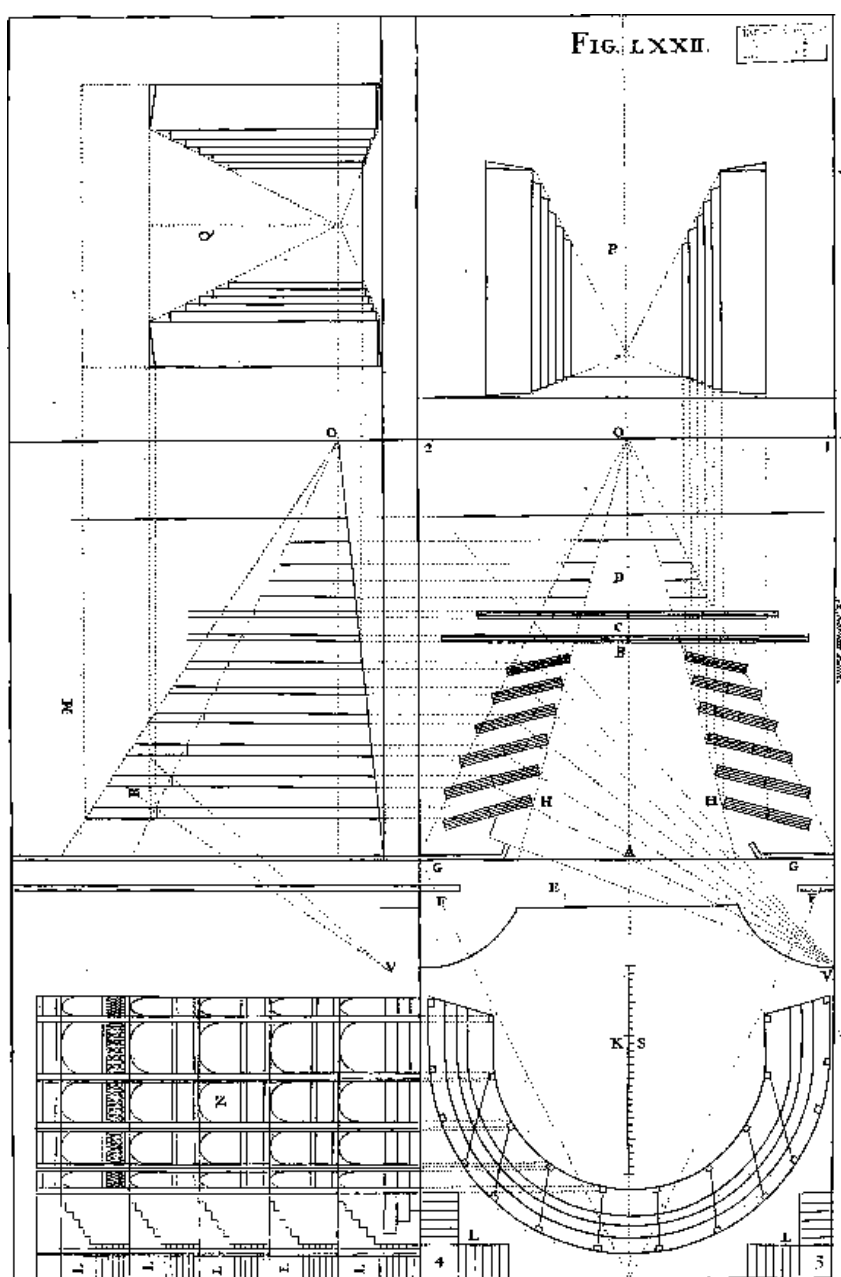


Figura 27 - *Scenes for the stage*, por Andrea (1732: Fig. LXXII).

Em síntese, podemos afirmar que a arte e o engenho dos arquitectos e mestres dos mais ofícios, aliados à riqueza e exigência de opulência das cidades-estado e italianas, permitiu-lhes destacarem-se num panorama europeu que influenciaram de raiz, a nível arquitectónico e cenográfico, através da tratadística e na concepção das cenografias e da construção do espaço teatral, com o recurso à perspectiva, e com companhias de actores profissionais, que o Rei Sol não dispensou, mostrando em Paris e, principalmente, em Versalhes, um fausto teatral. 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 públicos privados, 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* (González-Román, 2018: 61) 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, num mundo comunicante de aproveitamento urbano, modelos arquitectónicos, recurso a maquinaria e equipamento cenográfico, com representação de reproduções de peças e companhias teatrais itinerantes, aplaudidas entre diversas fronteiras.

III

Espacialidade teatral: pode o teatro transformar a cidade?

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

Até aos finais do século XVI não existia em Lisboa um espaço arquitectónico 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 desgosto a prática teatral quando afastada dos adros das suas igrejas e conventos (Castilho, 1936: 137-138). Representava-se o triângulo permitido: os mistérios (temas eleitos dos Testamentos); os milagres (vidas dos santos) e as moralidades (morte, fé, etc.) (Rebello, 1972: 20).

A primeira peça realizada em Portugal, da qual existe informação documental, foi um Arremedilho, representada por dois jograis, os irmãos Bonamis e Acompaniado (Câmara, 1996: 11; Rebello, 1972: 18; Moussinac, 1957: 108; Buescu, 1971: 6), 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 ai 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 alaudes, 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” (Rebello, 1972: 20).

A devoção à liturgia religiosa abria excepções 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” (Rebello, 1972: 20).

A transmissão de narrativas cristãs por parte da igreja objectivava a educação do povo no sentido da construção de uma consciência nacional baseada na devoção através dos textos bíblicos (Magalhães, 1967: 173; Pavis, 1999: 250).

A influência das encenações adaptadas das histórias bíblicas sobre o público, através do texto e do cenário que as compõe (Moussinac, 1957: 108; Picchio, 1961, 161; Rebello, 1989, 37; Câmara, 1996: 13; Araújo, 1990: 30-31), é motivadora da transformação e adaptação do acto teatral em peças educativas (Picchio, 1961: 160; Câmara, 1996: 17 e 22; Araújo, 1990: 42), numa perspectiva de enaltecer a igreja e a monarquia (Câmara, 1991: 39; Patetta, 2003: 389; Pavis, 1999: 250).

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 respectiva dramaturgia, apesar de produzir em duas línguas: “la brillante producción bilingue de Gil Vicente, capaz de eclipsar en su evolución a sus maestros castellanos” (Álvarez Sellers, 1998: 533). 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 crescente (Salgado, 1885: 3-4; Rebello, 1972: 27; Vieira, 1947: X; Braga, 1947: 58). 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 príncipe (Tavares, 1920: 12; Salgado, 1885: 6; Rebello, 1972: 15; Cruz, 2001: 34; Bernardes, 2018: 200). 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 Borratém (Costa, 1951: 12; Sequeira, 1933: 82; Freire, 1931: 59-60; Castilho, 1936: 60; Câmara, 1996: 32), 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 e momos” (Rebello, 1972: 25) 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 das manifestações profanas, abrindo espaço apenas para a festividade do Corpo de Cristo (Câmara, 1991: 66; Câmara, 1996: 16; Patetta, 2003: 389). Ainda assim, abria-se uma excepção: “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 Lisboa (Guimarães, 1875: nº6543).

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” (Braga, 1870: 317) – executada mediante leitura prévia das peças por parte dos Desembargadores do Paço. Neste âmbito, sublinhamos ainda a actividade do Padre Inácio Martins que moveu acérrima actividade contra as comédias que se faziam em “hum beco junto da rua das Arcas” (Franco, 1719: 409), tendo chegado a propor ao Hospital dar-lhe o valor das receitas, de modo a que não dependesse das provenientes das comédias, ficando desta maneira os “pobres providos & os comediantes escusados” (Telles, 1645: 221). Padre Inácio foi, pois, “gram perseguidor, por causa das liberdades, co que naquelles tempos se faziam estas tam ociosas representações” (Telles, 1645: 220). A crítica exacerbada levou o Padre e os seus apoiantes ao Pátio das Arcas no qual criaram grande tumulto no próprio palco (Peña & Bolaños, 1991: 272-273). 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” (Franco, 1719: 409).

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 educativo (Sequeira, 1930: 206).

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 peças teatrais (Câmara, 1996: 16; Carneiro 2002: 31). Tinham como género principal a tragicomédia baseada em episódios bíblicos da vida de santos e a história da pátria, cujos motes se tornaram predominantes a partir de 1619 (Dias, 1947: 29). Neste período a ideia de “espectacularidade” torna-se mais significativa que o conteúdo textual, transformando as representações em espectáculos visuais, tornando o ensinamento através do guião menos significativo (Câmara, 1991: 35-36; Câmara, 1996: 22-23), com encenações visuais, trajes, danças e cenários mais trabalhados (González Montañes, 2007: 2). O cortejo de Filipe II (1578-1621) é um exemplo dessa inovação no acto teatral, descrita por João Baptista Lavanha e Juan Schorquens (1621), apresentada no Colégio de S.^{to} Antão, organizada pelos Padres Jesuítas e 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" (Saraiva & Lopes, 1965: 206), que juntou “nada menos que 350 personagens, ao meio de coros, máquinas, tramóias e as mais custosas decorações” (Remédios, 1921: 350).

Entre os séculos XV e XVI os actores 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 possível (Câmara, 1996: 13).

Com as festividades e celebrações laicas públicas a cidade vai proporcionar diferentes locais de actuação, 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 entremezes (Salgado, 1885: 3; Rebello, 1972: 18; Câmara, 1996: 11) onde, ocasionalmente, os fidalgos, jograis e pajens também participavam (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” (Câmara, 1996: 12) 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 da espectacularidade referida acima, em formas diversas, fossem cerimónias régias, procissões, peças teatrais, touradas ou feiras (Castilho, 1968: 108; Câmara, 1996: 17). 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 activa até ao final do século XVII.

O período seiscentista é rico em possibilidades e perspectivas distintas: por ele perpassam parte dos “sessenta anos de osmose ideológica, de bilinguismo e de mortificação nacional, mas também de amadurecimento moral e estético” (Picchio, 1961: 158), é o período de “decadência da nossa liberdade” (Salgado, 1885: 4), 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 portuguesa (Rebello, 1972: 51; Castelo Branco 1990: 199 e 204; Picchio, 1961: 158; Rebello, 1972: 55).

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 teatrais - pátios das comédias -, comparáveis com os *corrales* castelhanos, os teatros públicos espanhóis, construídos a partir dos finais do século XVI em várias cidades de Espanha, em termos arquitectónicos e espaciais, sendo de 1593 o primeiro espaço de carácter público em Lisboa – o Pátio das Arcas -, que, neste caso particular, evidência a evolução de um modelo efémero para permanente (Castelo Branco, 1990: 199) na prática teatral.

3.1.1. 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 Habermas (2012), cujos trabalhos realçam a obrigatoriedade de abordagens multidisciplinares da matéria, e Hannah Arendt (2001) 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 Bluteau (1728) e António de Moraes Silva (1789) 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 (1728, v. 6: 818) e *privado* é sinónimo de “particular (...) oposto a público (...) feyto em presença de pouca gente” (1728, v. 6: 750). 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” (1798, v. 2: 524) e privado é “não publico” (1789, v. 2: 505).

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 espectáculos em casas particulares, no paço e nas universidades (Câmara, 1996: 15), no domínio privado, e o povo transformava ruas, praças e pátios em espaços teatrais (Duvignaud, 1965: 130; Câmara, 1991: 25; Câmara, 1996: 19), 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 espectadores não se misturarem na assistência (Câmara, 1996: 19), e se agrupassem 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 coabitam (Ariès & Duby, 1990: 16) (Diagrama 1).

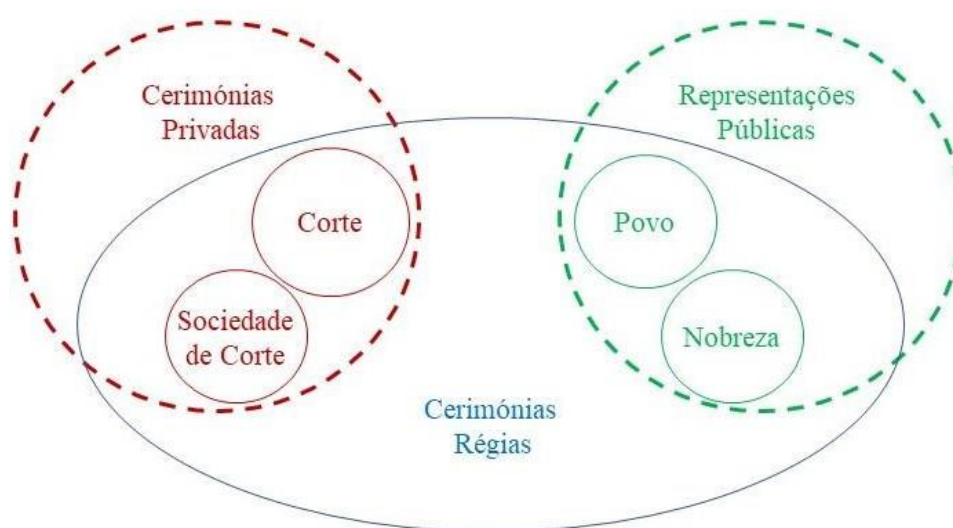


Diagrama 1 – Representação da ocupação social do espaço

Estes locais de sociabilidade (Lousada, 1999: 358) vão acolher as diferentes esferas sociais, com a popular e a cortesã a assumirem dois mundos distintos, que coexistem nos mesmos locais (Cardim, 1993: 51; Lousada, 1999: 129). 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).

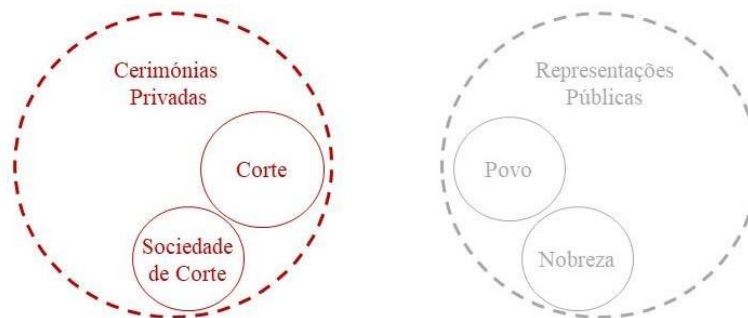


Diagrama 2 – Esfera social privada

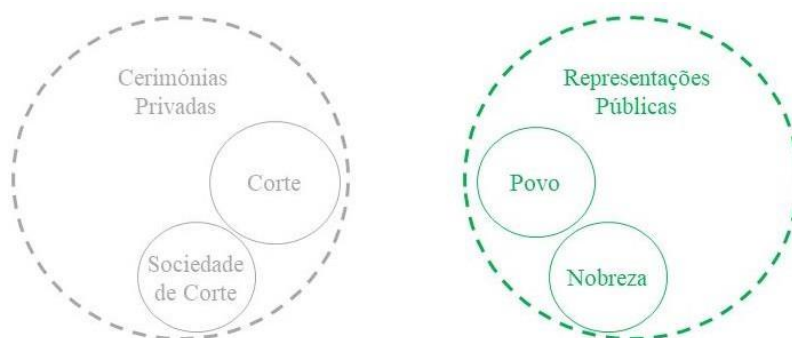


Diagrama 3 – Esfera social pública

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 sociedade (Câmara, 1996: 19; Lousada, 1999: 133-134),

apesar de as pessoas que gravitavam em torno do rei terem de cumprir uma etiqueta minuciosa de acordo com uma hierarquia rígida pré-estabelecida (Elias, 1969: 60-61; Guimarães, 1998: 67).

A Corte era o local de reunião do núcleo social definido pelo rei, onde a implementação de regras era devidamente controlada (Cardim, 1993: 116). A função social dos espectáculos palacianos baseava-se num mecanismo de representação simbólica ou figurativa da situação política e de construção da vida privada (Guimarães, 1998: 65-66). Nesta esfera, o Rei expõe-se perante a sociedade como o ser superior, controlador das presenças e comportamentos nessas festividades (Cardim, 1993: 118), 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 sociais (Cardim, 1993: 115).

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 espectadores. 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 poder (Cardim, 1993: 117; Araújo, 1990: 23; Senos, 2003: 116), de marcação de diferença social, e constitui um exemplo da adaptação espacial como diferenciadora da sociedade de corte e da esfera popular.

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” (Blas Gómez, 2009: 28-29), com as representações a induzirem uma visibilidade da monarquia que se quer reforçada.

Os actores interpretavam temas do seu quotidiano e dos costumes (Cardim, 1993: 45), criando uma consciência de comportamentos a pôr em prática na comunidade (Araújo, 1990: 8-10). 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 palco (Duvignaug, 1980: 13).

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” (Câmara, 1991: 70; 1996: 21). 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 arquitectura 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.

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

Mantidos os receios da invasão de Castela, em 1650 foi realizado um estudo para se reabilitarem as muralhas e respectivas portas, sendo nomeado Matheus Couto para realizar a vistoria do processo e, posteriormente, o Arquitecto João Nunes Tinoco (1610-1689) desenha a planta da cidade (Silva, 1950: 15). 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. 28) e de José Valentim Freitas (1791-1870) (BNP, D-108-R e D- 109 –R) (Fig. 29) complementadas por elementos iconográficos da época. Para colmatar alguma dúvida na sua concepção, 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. 30).

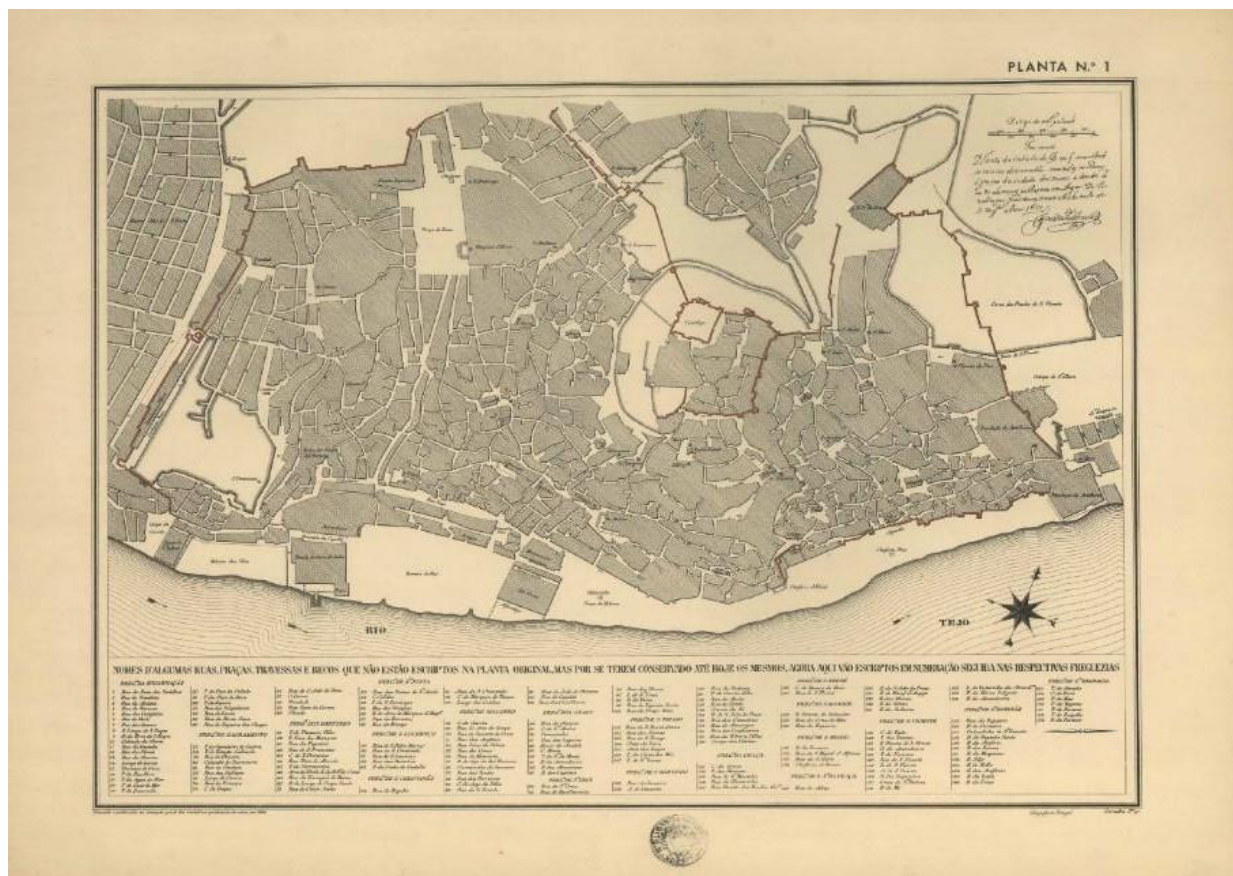


Figura 28 - Planta da cidade de L[isbo]a em q se mostram os muros de vermelho com todas as ruas e praças da cidade dos muros a dentro co as declarações postas em seu lugar, João Nunes Tinoco, Architecto de S. M[a]g[esta]de anno 1650. (Vieira, 1950: 63).



Figura 29 - Planta topográfica de Lisboa, por Guilhermos Paes de Menezes e Sebastião Poppe, 1761 (Vieira, 1950: 69).

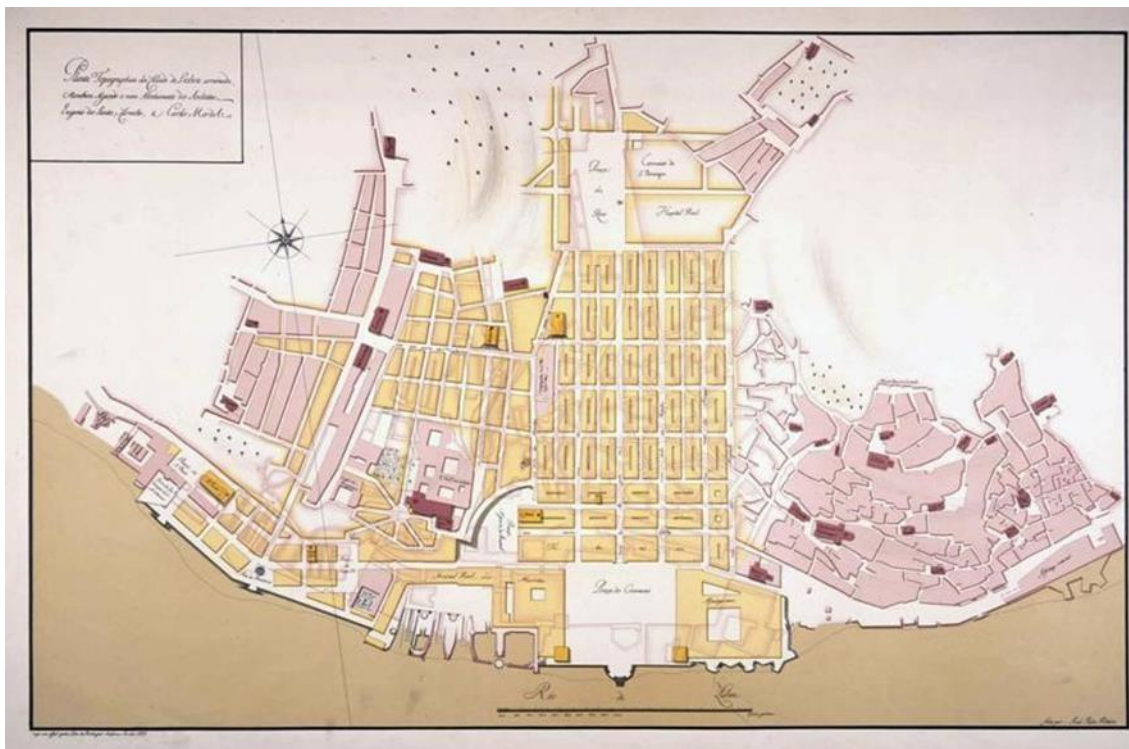


Figura 30 - *Planta topográfica da cidade de Lisboa arruinada também segundo o novo alinhamento dos architectos Eugénio dos Santos Carvalho e Carlos Mardel, 1947, litografia colorida por João Pedro Ribeiro, Museu da Cidade de Lisboa, MC.GRA.35, Palácio Pimenta.*

O objectivo 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 irregular (Stevens, 1705: 182; Castelo Branco, 1990: 25) definida por ruas, por vezes calçadas de tijolo (Stevens, 1705: 181), 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 cruzam (Castelo Branco, 1990: 25; Moita, 1983: 19-20; Castelo Branco, 1982: 375-376 e 178-179; Araújo, 1990: 26 e 60; Silva, 1900: 5).

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 cidade (Carita, 2012: 17). 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” (Carita, 2012: 17).

Nos séculos XVI e XVII o Terreiro do Paço foi palco de muitos acontecimentos históricos e cerimoniais, dando continuidade a espectáculos, 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 oiro, a prata e seda com quadros de pintura” (Ramalho, 1952: 40). Um espaço urbano que ficou conhecido como “um dos teatros históricos mais variados de toda a península!” (Castilho, 1936: 13), pois nele se realizaram as festas e efemérides que o tornaram num dos “sítios mais ilustres” (Castilho, 1936: 111) 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 paço (Ramalho, 1952: 41) cerimónias régias (casamentos, baptizados, entradas régias), concertos, saraus, danças e folias, touradas e representações teatrais (Castilho, 1936: 108. Moita, 1983: 14; Castelo Branco, 1969: 47; Soromenho, 2012: 69-70). 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 seiscentos (Freire, 1931: 97-98).

O Terreiro do Paço tinha uma forma irregular e dimensões diferentes das que ficaram definidas no plano da baixa pós-terramoto (Castelo Branco, 1969: 43), mas, em meados do século XVII, “tinha de comprimento 1120 palmos, e de largura 543 palmos” (Silva, 1900: 149), ou seja, 246,4m a sul e 119,46m a ocidente. No lado poente do Terreiro ficava o palácio, com estrutura irregular, cuja construção era composta por vários corpos “mal articulados entre si, dispostos à volta de pátios ladeados de pórticos” (Moita, 1983: 11), que suscitam opostos comentários: Vieira da Silva descreve-o como sendo um “edifício sumptuoso” (1927: VIII) da cidade de Lisboa, e José-Augusto de França refere-o como “assaz pobre” (1987: 24). Também vários estrangeiros que passaram pela cidade de Lisboa relatam a falta de magnificência e de gosto quando se referem às construções palacianas (Castelo Branco, 1982).

Esta morada real, onde vivia o rei e a sua família, para além dos aposentos e da capela privativa, tinha espaços interiores de carácter público, tais como o tribunal do

Desembargo do Paço, a Mesa da Consciência e Ordens, os Conselhos de Fazenda e do Estado, e a Casa da Moeda (Moita, 1983: 11; Ramalho, 1951: 40).

O Terreiro, bem como a Rua Nova, onde ficavam localizadas as lojas de comércio de produtos nacionais e estrangeiros que chegavam à cidade (Vieira, 1947: 62; Moita, 1983: 13) eram palco da montagem de tendas para venda de mercadorias. Contudo, apesar da riqueza e da fase de desenvolvimento comercial, Francisco de Holanda lamentou a falta de monumentalidade na parca arquitectura da capital, em comparação com outras cidades europeias (Holanda, 1879). Os edifícios apresentavam-se de uma maneira desorganizada, sem planeamento. As casas a norte do terreiro tinham um aspecto igualmente irregular, não obstante algo enriquecido com três torres e duas portas em arco que permitiam o acesso aos Largos do Açougue e dos Pregos (Castelo Branco, 1969: 44) (Fig. 31).

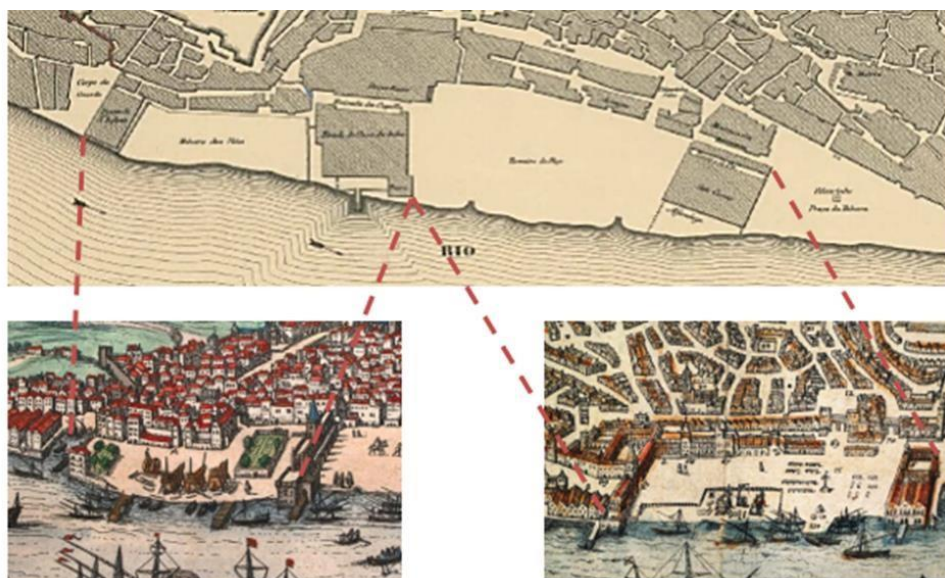


Figura 31 - (a) Terreiro do Paço, Pormenor da Planta topográfica de João Nunes Tinoco (1650), (b) Pormenor da gravura de Georg Braun e de outra (c) datada como sendo do século XVI-XVII localizada no GEO.

A Norte: edifício onde ficava a Casa da Índia e da Moeda, um armazém de artilharia.

A Poente: o Palácio da Ribeira e a Ribeira das Naus.

A Nascente: a Alfândega e o mercado.

As ruas são objecto de algumas melhorias no início do século XVI, quando a Rua Nova, uma das artérias mais importantes da cidade, é calçetada, pois caracterizavam-se debilmente (Silva, 1900: 60; Moita, 1983: 14; Stevens, 1705:181), e só no século XVII sofreram alterações de monta, como aponta o jesuíta francês Dellon “Quase todas as Ruas de Lisboa são estreitas, não podendo dar passagem a mais de um coche, o que obriga as pessoas categorizadas a utilizarem habitualmente apenas a liteira (...) desde o reinado de D. João IV, muitas ruas têm sido alargadas e o uso dos coches tornou-se mais frequente” (Chaves, 1989: 37).

Será a partir de 1580, quando Filipe I (1527-1598) chega a Portugal, que é proposta a primeira reforma do Paço da Ribeira e a construção do torreão por Filippo Terzi (1520- 1597) (Vieira, 1900: 269; França, 1987: 29; Castelo-Branco, 1969: 89; Beuvink & Cabeças, 2019; Costa, 1951: 18). Este interesse surge antes do monarca chegar à capital, com a preocupação de adequar o Palácio Real à necessária representação do poder da monarquia castelhana (Soromenho, 2015: 199; Beuvink & Cabeças, 2019), cuja sede em Madrid não tirava importância a Lisboa, “el principal porto de comercio de todo mundo (...) por este motivo, la ciudad experimentará, a partir de 1581, el referido estímulo de crecimiento, marcado por su organización urbanística y por la erección de vetustos palacios y edificios religiosos, que em absoluto le alterarán la fâcies” (Lourenço, Soromenho & Mendes, 2014: 127-128).

Do Palácio Real que lá existia, cuja obra fora promovida por D. Manuel I, permaneciam duas grandes estruturas: uma que se articulava com o Paço da Ribeira através de uma galeria, ligando-o ao Rio Tejo, e a ruína do baluarte desenhado por Diogo de Arruda (1490-1531) (Garcia, 2008: 25; Soromenho, 2012: 51). Com o objectivo de revitalizar o centro cívico e administrativo em que se tornou o Terreiro do Paço, Terzi aproveita a grande Praça propondo que os serviços ligados à corte se mantivessem em edifícios autónomos, promovendo um novo cais de serviço à alfândega e dotando todo este espaço com um estilo arquitectónico novo e colossal (Kubler, 1959: 77; Santana & Sucena, 1994: 676) (Fig. 's 32 e 33).

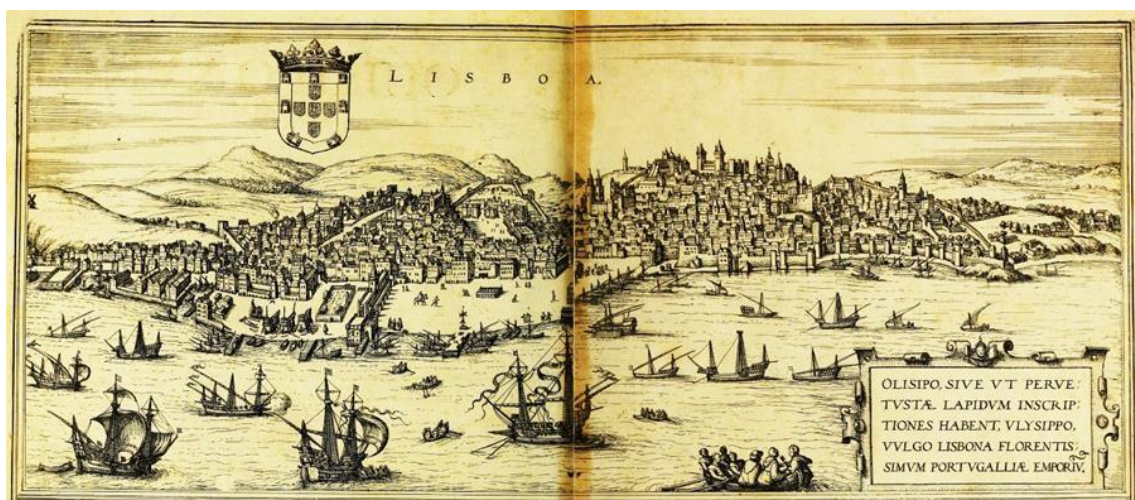


Figura 32 - Terreiro do Paço no século XVII (Braun, 1575).



Figura 33 - Terreiro do Paço no séc. XVII, por Dirk Stoop, óleo s/ tela, 1662, Museu da Cidade de Lisboa, MC.PIN.0261.

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” (Castilho, 2002: 15). 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 Todos os Santos (Faria, 1997: 57; Moita, 1983: 14; Araújo, 1990: 62) (Fig. 34). Passará a ser a segunda grande praça de Lisboa que, com o Terreiro do Paço, marca um “centro” definido no topo da cidade.



Figura 34 – Vista do Rossio e do Hospital de Todos os Santos, antes do terramoto de 1755, obra atribuída a Zuzarte, desenho à pena, aguarelado a nanquim, Museu da Cidade, Lisboa.

Olhando para a planta de João Nunes Tinoco (Fig. 35) visualizamos um espaço amplo, cuja forma se assemelha a um retângulo, 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 cidade (Silva, 1927: IX; Costa, 1951: 15; Araújo, 1990: 63). 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 (Araújo, 1990: 63; Guimarães, 2002: 37) 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 Ribeira (Rossa, 2002: 91).



Figura 35 – Localização do Rossio na *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 adentro co as declarações postas em seu lugar*, João Nunes Tinoco, Architecto de S. M[a]g[esta]de anno 1650. In Vieira da Silva, 1950: 63.

Como referiu Ribeiro Guimarães o “Rocio foi sempre ponto de reunião para o povo de Lisboa” (Guimarães, 2002: 37). 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” (Sequeira, 1951: 4 e 17), (segundo o autor, a denominação anterior da Feira da Ladra), que se encontrava em actividade quase todo o ano desde o século XV (Faria, 1997: 57; Luís, 2004: 90). Além da feira, também era palco de alguns divertimentos populares, como por exemplo jogos, touradas e autos de fé (Sequeira, 1951: 4; Faria, 1997: 63). O próprio hospital será palco de algumas celebrações, tendo sido o local eleito para o baptizado do filho de D. João III (Senos, 2003: 111).

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.

3.3. Os espaços de representação cívicos

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 cerimónias (Degani, 1957: 9; Câmara, 1996: 13; Megiani, 2004: 83), criando ambientes cénicos e teatrais que dão origem a novos espaços públicos. Neste contexto, o recurso à arquitectura efémera vai permitir a transformação momentânea de espaços colectivos, numa adaptação à malha urbana apropriando-se de locais existentes e gerando novas dinâmicas no palco cívico. O espectáculo teatral decorre

en la iglesia, en la plaza pública y en la calle; su escenario es múltiple, sobre carros o tableros desmontables realizados para cada acontecimiento. No genera un edificio específico. (...) Mascaradas, torneos, danzas, entradas, Autos Sacramentales, misterios, 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 y 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* espácio del teatro y la escena, no se trata de teatros (en el sentido de la arquitectura) sino de representaciones actuadas en espácios que por la representación misma son o contruídos o unitariamente calificados. En muchos casos es solamente la acción del actor la que tiene que crear el espácio “separado” (Blas Gómez, 2009: 47)

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 nobres (Câmara, 1992: 70; Castilho, 1936: 137-138), 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 recurso a construção efémera; são estes quintais e pátios, abertos a várias audiências, que vão protagonizar a evolução de um modelo arquitectónico que permitirá a representação teatral num espaço privado que passa a público, provocando mudanças nas práticas de sociabilidade e convívio.

Falamos, conseqüentemente, 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, de que se falarão adiante, no subcapítulo 4.4.2.

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

O ar livre da cidade é palco e espectador das diversas representações teatrais, seja em lugares com dimensão institucional, como o Terreiro do Paço ou o Rossio, seja noutros locais, normalmente, em pátios. Parece-nos útil conceptualizar alguns termos de larga utilização ao longo do trabalho, eleitos para a realização de cerimónias e manifestações teatrais, frequentemente vinculados a elementos de arquitectura efémera.

Rua

Maria Alexandre Lousada vê a rua como a “unidade urbana base (...) o palco onde se desenrolam todas as manifestações da vida quotidiana” (Lousada, 1996: 119-120),

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 actor” (Lousada, 1996: 543, 544). 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” (Merlin, & Choay, 1988: 593-594), 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 redor (Rossa, 2002: 222). 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 mesma (Rossa, 2002: 223).

Olhando para a planta de João Nunes Tinoco, de 1650 (Fig. 28), 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 praças 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 Largos (Faria, 1997: 53; Santos, 2008: 18; Neves, 2012: 23). José Tudela define-os como um local de desafogo onde a cidade cria espaços para “respirar” no meio do emaranhado de arruamentos, que apresentam “sempre formas irregulares e os mais diferentes tamanhos” (Tudela, 1977 *apud* Faria, 1997:53). Concordamos com Miguel Figueira de Faria que o largo é uma

“progressão hierarquizante” (Faria: 1997: 54) 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 novo espaço urbano na cidade, 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.” (Faria: 1997: 56).

No dicionário de Bluteau, que não contempla a perspectiva urbanística de largo (Bluteau: 1728: 44), 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” (Bluteau, 1728: 226-227). O termo, mais que urbanístico, é funcional, nomeando actividades 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 usos (Rossa, 2002: 226).

Pátio

Bluteau define “a parte da casa, que na entrada della fica descuberta mas murada” como Pátio ou Patio (Bluteau, 1728, v. 6: 316)⁷, acrescentando que *pateo da Comedia* “queria dizer o lugar onde se assentava o povo para ver Comedias, & outros espectáculos, representados no Theatro” (Bluteau, 1728, v. 6: 316). Ana Cristina Leite e João Vilhena definem-nos como locais intimistas, cujas fachadas principais dos edifícios se viram para dentro e não para a rua (Leite & Vilhena, 1991: 11). 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 Arcas (ANTT/HSJ/Liv. 1124, f. 278v).

Assim, há uma certa *homonimicidade* 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

⁷ Inclui as entradas, porque têm traduções diferenciadas, de pátio como uma estrutura cercada de edifícios, e pátio como um local cercado de pilares (Bluteau, 1728: 316).

toscas, 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 prédios contíguos tinham janelas para dentro do pátio” (Bastos, A.S. 1908: 110), de que é exemplo o Pátio das Arcas.

O pátio/corral

Sabendo que os pátios das comédias têm uma origem directa 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” (Gomez Garcia, 2007: 216). Em seguida aponta inúmeros exemplos de *corrales*, indexando espacialmente alguns deles a pousadas, aspecto que é comum ao Pátio das Arcas, vizinho de estalagens várias.

O *Diccionario castellano com las voces de ciências y artes*, do padre Esteban de Terreros y Pando (1786) 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” (Terreros y Pando, 1786, v. 1: 528). Sobre o termo pátio identifica-o como “pieza grande que sule haber en las casas, á cileo descubierto, para la comodidad de la vivienda, y que reciba luces” (Terreros y Pando, 1786, v. 3: 64) 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” (Bluteau, 1728, v. 2: 642) o que nos remete para o já referido agrupamento de acordo com distintas esferas sociais. O *Dicionário Houssais da*

Língua Portuguesa (2005) menciona também curral como “o aprisco da igreja, o local onde se reúnem cristãos” (2005, v. 6: 2570) acrescentando “pátio onde se representavam comédias”. Na entrada pátio informa que é “cada um dos antigos teatros de Lisboa” (2005, v. 14: 6149).

Assim, constata-se que ambas as palavras, *corral* e pátio, são sinónimos na funcionalidade, para designar o local onde se faziam representações teatrais, mas apenas pátio se usa, ocasionalmente, também em castelhano associado às comédias.

3.4. 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 actividades como as touradas, e que eram realizadas com grande sumptuosidade (Montez, 1931: 31; Araújo, 1990: 44; Megiani, 2004: 83), embora com individuais enquadramentos sociais.

O palácio do Paço da Ribeira, a capela do palácio (Senos, 2003: 108 e 111), os pátios dos palácios, o Terreiro do Paço ou a Praça do Rossio (Cardim, 1993: 116) 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 aspectos visuais do que as transforma numa cerimónia (Curto, 2011: 185; Gómez, 2009: 7), havendo quem defenda que as artes efémeras são “todas as manifestações materiais que encenam publicamente momentos notáveis da sociedade” (Pereira & Pereira, 1989: 48). 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 Alexandrino⁸ em que a decoração das ruas era feita pelas tapeçarias e ramagens que eram colocadas nos vãos das habitações (Pereira & Pereira, 1989: 27), elementos estes que se foram enriquecendo ao longo do tempo (Cardim, 1993: 117; Dias & Pereira, 2000: 9).

⁸ 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).

Mais tarde, passaram a ser construídos arcos triunfais, marcos da arquitectura efémera monumental (França, 1987: 28; Soromenho, 2012: 68; Dias & Pereira, 2000: 11), que se inauguraram em Portugal com a entrada régia de Filipe I em 1581 (Megiani, 2004: 83; Brochado, 2007) e que Lavanha e Schorquens (1622) nos permitem visualizar com pormenor. Surgiram igualmente “As viaturas de aparato, também elas lugar de espectáculo 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” (Dias & Pereira, 2000): viaturas alegóricas que no século XVII “começam a ser comuns nas festas religiosas, (...) e nas festas reais ou manifestações públicas de alegria mais populares” (Dias & Pereira, 2000) e a serem utilizados fogos-de-artifício e luminárias (Balme, 2015:7) (Fig. 36).

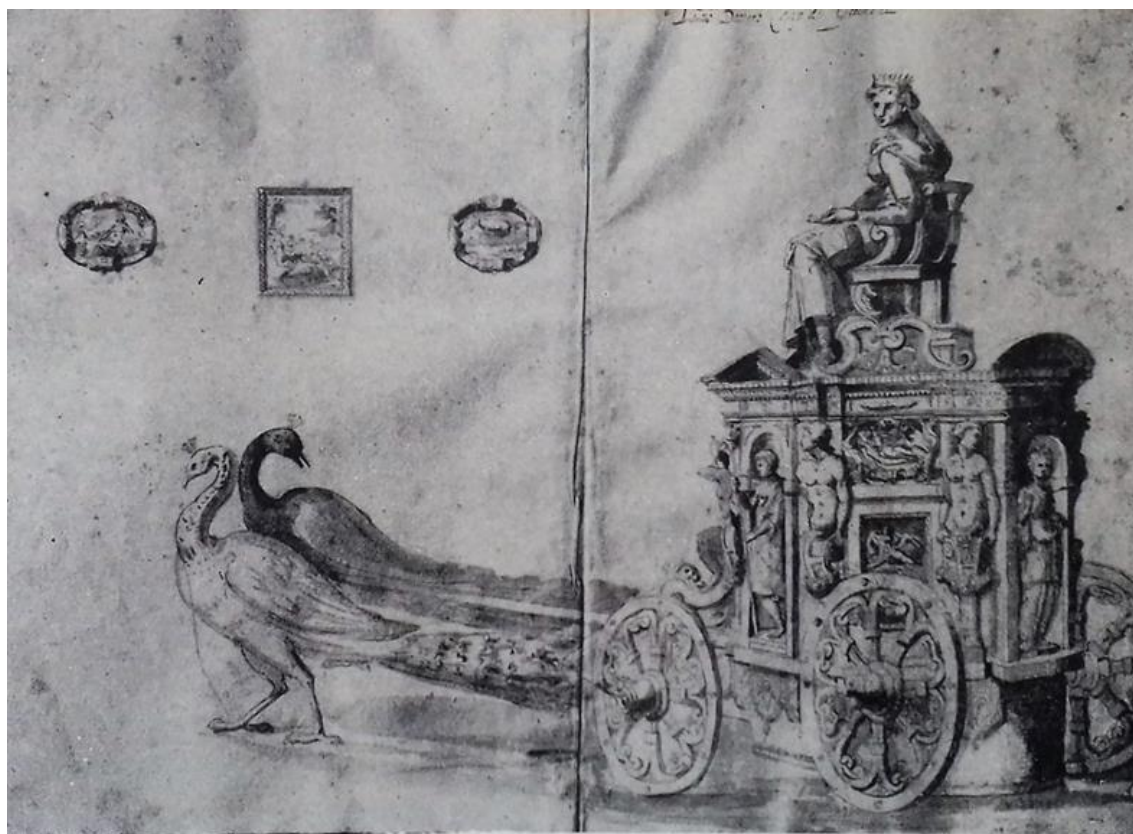


Figura 36 - Carro de Juno para um intermezzo representado nas festas do casamento de Francisco de Médicis, por Vasari, 1565, Florença. Galeria de Uffizi (Moussinac, 1957: 133).

Os elementos cenográficos e a teatralidade⁹ 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 cerimónias (Duvignaud, 1965: 133; Alves, 1986: 51; Dias & Pereira, 2000: 6; Soromenho, 2001: 21; Megiani, 2004: 122). 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 espectaculares como carrozas ricamente adornadas, arcos triunfales y escenarios para la representación de cuadros, *tableaux vivants*, unidos a una procesión de viandantes lujosamente vestidos” (Blas Gómez, 2009: 58).

Os efeitos de ilusão e aparato tinham como base uma “insinuação crescente dos modelos de linguagem teatral” (Soromenho, 2001: 21) 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” (Megiani, 2004: 84), mas também se mostrava a pessoa física do rei com “extrema palidez, meticulosamente teatralizada, tendo como objectivo provocar um impacto perturbador a quem o contemplasse” (Brochado, 2007: 58).

Uma palavra ainda para “As festas religiosas e, em particular, as beatificações e as canonizações” (Roque, 2011: 5) que consubstanciam igualmente “manifestações públicas de grande aparato, a que concorrem armações efémeras idênticas às que se erguiam nos faustos régios” (Roque, 2011: 5).

Nestas construções existe uma carga simbólica e uma função artística latente que, apesar de serem efémeras, expressam sempre uma mensagem na sua monumentalidade (Castelo Branco, 2001: 6, 11) 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 aspectos exteriores do seu quotidiano e torna-se objecto de encenação” (Fonseca, 2005: 6).

⁹ “O significado do conceito de teatralidade assenta no conjunto de três conceitos (encenação, representação, espectáculo), 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 (espectáculo), veiculando, deste modo, acções e situações humanas que podendo ou não estar sujeitas ao modo narrático e ao regime ficcional, constituem performances”, Cf. Schiappa, 2018: 67.

3.5 Cerimónias régias

O *Regimento de Entradas em Lisboa* data de 1502, no reinado de D. Manuel I (Alves, 1986: 30), e registe-se a coincidência da data com a primeira representação de Gil Vicente, em ambiente palaciano. Legisla-se a recepção real, quem compõe os cortejos, o seu trajecto, locais de paragem, prevendo e organizando-se todo o tipo de actividades inerentes ao acto, 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 indumentária (AML-AH-CR-LF f. 21-21v, doc. 13, f. 24-24v), e como deviam ser pagas as despesas da sua entrada (AML-AH, CR-LF f. 41-41 v).

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” (Freire, 1919: iii) – evidenciando a integração dos protagonistas do teatro nos programas das festas da corte: “O palco vicentino é o próprio paço real” (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 filipino (Coutinho, 2017: 22).

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 liza 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” (Coutinho, 2017: 24-25).

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 Tinoco (Flor, 2009: 58, 61).

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” (Flor, 2009: 59).

Sofia de Neuburg, esposa de D. Pedro II, entrou em Lisboa em 1687 com uma moldura de exuberância na construção arquitectónica 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” (Brazão, 1937: 187), 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” (Brazão, 1937: 187). Brazão descreve detalhadamente como as cerimónias tomaram conta das ruas, em extensão e em altura, com os dezanove arcos de triunfo colocados desde o local de desembarque da rainha até ao *Terreiro do passo*, 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 espaço de tempo 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 actores, músicos e outros artistas, o povo, todos concorriam para uma solenidade onde “o espaço público da figura régia é também, o cenário do poder” (Brochado, 2007: 59).

3.5.1. 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” (Soromenho, 2001: 21). 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 aparato (Alves, 1989; Araújo, 1990), fazendo com que Filipe II se *tenha sentido em Lisboa: mais rei que nunca* (Bouza, 2019: 16) (Fig. 37 e 38).



Figura 37 - *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.



Figura 38 - *Entrada Régia de Filipe II*, por Juan Schorquens (Lavanha & Schorquens, 1621)

Para esta cerimónia foi aberto um concurso onde se estabeleceram prémios para quem desenhasse os efeitos mais deslumbrantes (Montez, 1931: 32), entregando-se a Filippo Terzi e Juan Herrera a concepção dos elementos arquitectónicos efémeros (Coutinho, 2007: 24; Serrão, 2009: 208). Esta celebração foi pautada por aquilo que Soromenho designa de “urbanismo efémero” (2001: 22), ou seja, através da construção e colocação de estruturas efémeras monumentais - arcos do triunfo, esteios, balaústres e colunatas - a paisagem urbana é alterada visual e fisicamente, criando caminhos com o objectivo de delinear o percurso que o rei iria realizar, consubstanciando assim os elementos que vão promover a transformação momentânea do espaço público.

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 anterior (Soromenho, 2001: 37). Devido a este possível planeamento antecedente, coloca-se a hipótese de alguns dos arcos usados em 1619 terem sido os que foram construídos em 1581 (Soromenho, 2001: 23; Montez, 1931: 34; Kubler, 1959: 111). Existem várias obras descritivas desta entrada régia, dos quais destacamos a obra de João Baptista Lavanha, que como “autor da ideia” (Soromenho, 2001: 23) descreveu, sucintamente, na obra *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II N.S. ao Reyno de Portvgal* os elementos construtivos efémeros.

Baptista Lavanha menciona a construção de uma passagem com grandes vigas cobertas de tábuas de madeira, com uma escada central de acesso para o monarca e outras duas laterais, mais estreitas, para as restantes pessoas (Lavanha, 1621: 8). A contornar o cais foram colocados 260 balaustres de “madeira torneados, dourados, & prateados, divididos a espaços convenientes com 26 pedestaes: sobre seis delles avia seis estátuas do tamanho natural, erão de cera branca, fingião ser de mármore de boa escultura” (Lavanha, 1621: 8) e cada uma delas transmitia uma carga simbólica, a primeira representando Lisboa (de braços abertos) e as outras o zelo, verdade, fidelidade, amor e obediência. Ao lado da Alfândega, no alçado que ficava de frente para o Tejocolocou-se um pórtico com entablamento e um frontão de forma triangular, com 400 palmos de comprido e 40 de altura, com doze arcos e doze quadros pintados com “Emblemas significativos, todos de alegria & contentamento” (Lavanha: 1621: 13).

Esta descrição relata uma grande transformação de um espaço público urbano com a colocação de elementos efémeros, 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 (Lavanha, 1621: 15).

A entrada de Filipe II em 1619 apresenta uma novidade sobre as demais: contextualiza-se com a construção de um local para a representação teatral, o Pátio das Fangas da Farinha, sobre o qual falaremos no capítulo dedicado aos pátios das comédias.

3.5.1.1. 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 da Guerra dos Titãs. É a primeira construção efémera referida para a representação performativa e esta estrutura estaria localizada entre uma porta de pedra e outra de *boa traça*. Estando as dimensões na descrição de Lavanha em palmos, convertemo-los (1 palmo = 0,22 m) e assumimos que o edificado teria cerca de 17,6 metros de comprimentos, 4,4 metros de largura e 2,2 de altura. Nesta construção há também referência à colocação de peças escultóricas - quatro titãs. Nessa escultura verifica-se o poder desta monarquia com a colocação de um trono e uma estátua em pé sobre o hemisfério que representava a figura do rei que tinha em sua posse armas, uma coroa, um ceptro numa mão e um raio noutra, e uma Águia a seus pés (Lavanha, 1621: 10). Uma das paredes do teatro tinha uma pintura de uns “Montes hus sobre outros que os Gigantes avião posto para à conquista que intentarão” (Lavanha, 1621: 11) igualmente representativo da conquista sobre os Mouros e, também, do espelhar de um legado com uma mensagem que transmitia a potência desta monarquia.

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

A recepção real previa também uma representação teatral no Colégio de Santo Antão organizada pelos Padres da Companhia de Jesus. A peça eleita foi *Rei D. Manuel Conquistador do Oriente*¹⁰, que Matos Sequeira refere ter sido “declamatória, fria de

¹⁰ Será que a peça escolhida tinha o objectivo 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?

expressão literária (...) com pesados e frios versos latinos, raro entremeados de coros em vulgar linguagem” (Sequeira, 1933: 146-147). A peça era da autoria do mestre da reitoria do colégio, Padre António de Sousa, e os actores eram lá estudantes (Lavanha, 1621: 67) 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, do 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 poderão 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 (Lavanha, 1621: 67).

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” (Sequeira, 1933: 146), da qual se desconhecem os valores investidos.

No pátio do colégio construiu-se um teatro com aproximadamente 32 metros de comprimento e 20 de largura, onde “os mais famosos artifices 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” (Sequeira, 1933: 147). Nesta área encontrava-se a *Scena*¹¹ que ocupava cerca de 13,20 metros, tripartida e com a parte central a representar *huã fachada de architettura* que se dividia em três alturas, uma com a representação da glória com nuvens de prata e elementos de ouro sobre um trono de quatro degraus, que também estavam cobertos de nuvens, onde estavam representados catorze anjos por eles destribuídos, com instrumentos musicais na mão. 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 actores em cena (Lavanha, 1621: 67).

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

¹¹ Elemento cenográfico que permite criar ou transformar o palco, tornando-o visual e espacialmente diferente para cada acto de uma peça teatral.

dossel com brocados de ouro; à sua direita ficaram os “Senhores Castelhanos & Portugueseses, & à esquerdas as Damas” (Lavanha, 1621: 67).

É um evento privado, em espaço privado, adaptado para o efeito ao qual acederam pessoas seleccionadas. 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 mulheres (*idem*).

3.5.1.3. Os Arcos de triunfo: elementos espectaculares do efémero¹²

Construções de grandes dimensões, que remetem para mestres artífices e equipamentos de transporte dos locais onde são feitos para onde se posicionam, os arcos triunfais são sinónimo de espectacularidade, lembrando a glória da Roma antiga e decoravam o “cenário ribeirinho do Terreiro do Paço e prolongando-se pelas ruas adjacentes onde passava o cortejo” (Roque, 2011: 5). O dos Ingleses, tal como os outros estão representados por Juan Schorquens na obra de Lavanha, tinha mais de 30 metros de altura e 11 de largura, com materialidades a que a pintura dava imponência, jaspes vermelhos, mármore branco e ouro (Lavanha, 1621: 15). Para a sua construção mandaram-se demolir dois arcos de pedra que Vieira da Silva (1987: 84) refere terem sido duas portas da cidade, o que equivale a uma dupla transformação do espaço urbano, não só pela existência momentânea das estruturas efémeras, mas igualmente pela alteração permanente da destruição da muralha, a propósito da passagem do rei.

Os Homens de Negócios de Lisboa, Correeiros, Atafoneiros, Oleiros, Sapateiros, Cerieiros, Pintores, Ourives e Lapidários, Moedeiros, Alfaiates, Familiares do Santo Ofício, Alemães, Oficiais da Bandeira de S. Jorge, Prateiros e outros, competiam em construções de madeira ricamente entalhada, com complexos adornos onde pontuavam telas, pinturas, tecidos, flores, grinaldas, exibindo simbolicamente a história do local, o seu comércio, os seus moradores, numa longa lista de irmandades e confrarias, agremiações e classes profissionais, onde não faltavam as comunidades estrangeiras. É a cidade de Lisboa a reconhecer o poder real que chega à capital, prestando-lhe homenagem com uma monumentalidade fugaz, menos que isso não representaria devidamente o poder régio.

¹² Sem prejuízo dos arcos de triunfo construídos com materiais de construção cuja solidez lhes permitiu manterem-se ao longo da história.

3.5.1.4. A tourada no Terreiro do Paço

As touradas, normalmente integradas nos planos das épocas festivas, eram realizadas nas grandes praças, terreiro e Rossio, nas quais eram construídos palanques de madeira onde o público assistia (Castelo Branco, 1990: 167-168), havendo notícia da construção de um destes equipamentos no Rossio em 1626 (Oliveira, 1882, v. 2: 320). Lavanha descreve uma tourada que se realizou no Terreiro do Paço durante a entrada régia de Filipe II, cujos detalhes de riqueza e aparato transformaram a praça num ambiente *festivo e sumptuoso*, como refere Castelo-Branco apoiando-se na leitura de um documento da Torre do Tombo, que transcreve: “O Terreiro do Paço quadrado/De ouro azul todo pintado/e tão bizarro estava/que só para gram festa isto bastava” (Castelo Branco, 1990: 169-170).

Tratava-se de uma estrutura de madeira construída no limite do Terreiro junto ao rio (Oliveira, 1882, v. 2, 150-151) e a leste da Praça, e pelo Paço da Ribeira. Lavanha refere que os palanques de dois andares eram de “boa architectura” com arcos delineados por “pilastras travadas com balaústes torneados” que sustentavam o entablamento cuja ornamentação com sedas, tapeçarias e a pintura dourada lhe concedia o aspecto de “hum sumptuoso teatro” (Lavanha, 1621: 6) (Fig. 39). A comparação com o teatro justifica-se com a semelhança entre a estrutura do palanque das touradas com as que foram construídas para a realização de peças de teatro, durante a época seiscentista, razão pela qual os valores referidos e o pagamento feito ao carpinteiro que construiu o palanque (Montez, 1931: 39) nos podem fornecer dados das despesas das estruturas teatrais.



Figura 39 - Touros Reays nas Festas de Casamento da Raynha da Gran Bretanha em Lisboa, 1661.

Não temos informação dos valores investidos na realização desta tourada em particular, mas socorrendo-nos dos dados fornecidos por Freire de Oliveira¹³ em duas outras situações em seiscentos (Oliveira, 1882, v. 2: 147; v. 5: 109) percebemos que o espectáculo era dispendioso e compreendia vários itens para além da montagem e desmontagem da *praça* em si, que passavam pelos volteadores, o custo dos touros, as sortes aos toureiros, a roupa dos vaqueiros que transportavam os touros, entre outros, verificando-se que nada era deixado ao acaso.

Apesar de existirem num curto espaço de tempo, estes equipamentos eram fabricados com rigor, pompa e circunstância, e trabalhados ao pormenor, o que se verificará também na tourada no Terreiro do Paço, em 1662, para as celebrações do casamento de D. Catarina de Bragança e Carlos II de Inglaterra, quando a festa tauromáquica se prolongou por “três dias de corrida de toiros, no Terreiro do Paço, onde se construiu uma magnífica praça” (Montez, 1931: 39), que corresponde, no nosso objecto de estudo, a um novo espaço público.

3.6. Teatro como transformador e adaptador de espaço público

Casas particulares, ruas, praças e locais emblemáticos da cidade transformam-se a 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

¹³ Cf. Oliveira, 1882: Vol. II, 147: “«Despesas das festas, que a cidade fez em maio e junho de 1605 ao nascimento do príncipe, nosso senhor: (...)»

«Os vestidos dos foliões e toureiros que andaram nas festas.....	60\$180
«Os charamelas e trombetas, danças e folias, que andaram pela cidade as trez noutes de luminárias	171\$780
«A bandeira do mastro do curro dos touros.....	8\$643
«As madeiras, pregadura, ferragem e feitio do palanque, além das madeiras que se emprestaram.....	430\$690
«A pintura d’algumas cousas do palanque.....	36\$000
«A armação d’elle por trez vezes, guarda d’elle e outras miudezas.....	46\$807
«Todo o fogo de pólvora que se fez no Terreiro do Paço, e o da dança das mulheres, gasto de pessoas de fóra, que vieram fazer parte d’elle	319\$403
«A comedia no Terreiro do Paço.....	20\$000
«Os volteadores no dito Terreiro	30\$000
(...)	
«Todo o custo dos touros, que se correram no Terreiro do Paço.....	182\$780
«As sortes aos toureiros	50\$300
«Os vestidos dos vaqueiros que trouxeram os touros.....	14\$170
«Os doces aos cidadãos no palanque	11\$400”

O investimento nas touradas realizadas no Terreiro do Paço, voltará a ser referido por Freire de Oliveira, na ocasião do nascimento de D. Pedro II. Cf. Oliveira, E.F. 1882, vol. V, p.109.

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 do Curral que pertencia ao embaixador Charles Watteville de Joux (1605-1670) e esteve na sua posse até ao ano da sua morte. Fazia parte da sua comitiva o pintor Gabriel del Barco y Minusca (1648-1701?), pintor de óleo, de têmpera e de azulejos, tendo ambos chegado à cidade de Lisboa em 1668. Uma das suas funções era ocupar-se das cenografias da denominada Sala do Curral (Flor & Flor, 2016: 142; Flor & Flor, 2018: 270). Até agora este é o único registo que se encontrou sobre a presença de um cenógrafo na cidade seiscentista, relacionado directamente com um Pátio de Comédias, como se pode verificar na obra *Os Pintores de Lisboa (séculos XVII-XVIII)* (Flor & Flor, 2016).

O teatro escapa-se do espaço privado para o público, requisitando um espaço próprio, um recinto que, não obstante, mantém a hierarquização do público, através de construções que prevêem 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” (Dias & Pereira, 2000: 9), 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 tablados 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 espectadora e performadora, numa relação de *teatricidade*, ou seja no vínculo intenso entre um observador (espectador) e o espaço urbano como potencial local de representações (Brito, 2017).

É natural que a espectacularidade 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 hierarquização bem estabelecidas, com melhores condições arquitectónicas e cenográfi-

cas, que surge o primeiro teatro público lisboeta, o Pátio das Arcas (1591-1755), que configura também a passagem da construção teatral efémera para permanente.

Assim, a resposta à questão colocada no título deste capítulo é afirmativa, o teatro pode transformar a cidade, e transformou Lisboa (Diagrama 4).

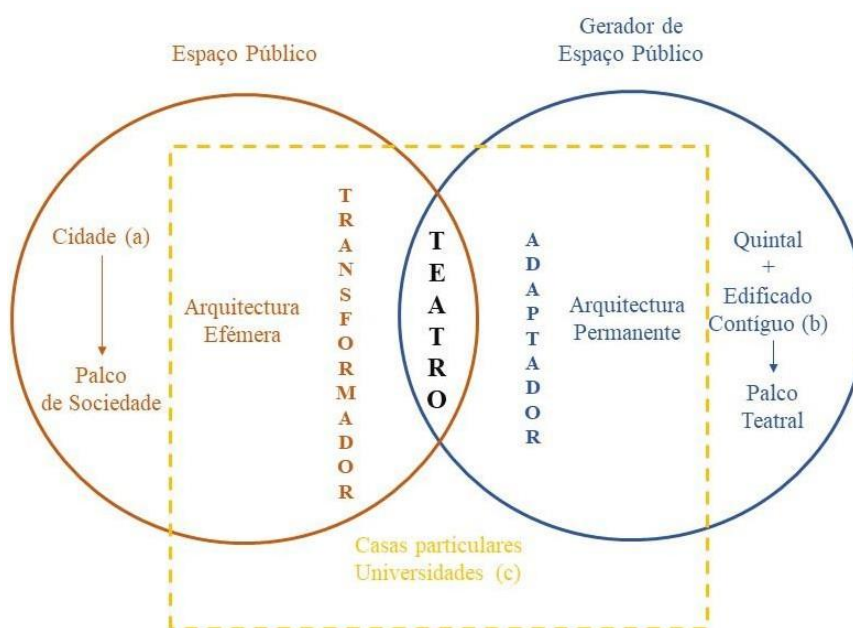


Diagrama 4 – Espaço público: transformação e adaptação

(a) Ruas, largos/prças, becos; (b) Pátio das Arcas; (c) Simbiose: pátio de edificado existente adaptado com arquitectura efêmera

IV

Os pátios das comédias de Lisboa: transformação e adaptação do espaço edificado

4.1. Que Pátios de Comédias?

António Sousa Bastos no *Dicionário do Teatro Português*, na entrada *Pateos*, diz o seguinte: “Denominavam-se assim os primeiros teatros que existiram em Lisboa. Eram toscos, primeiramente ao ar livre para representações de dia e depois cobertos e com paredes de alvenaria, podendo já n’eles representar-se de noite. N’alguns os prédios contíguos tinham janelas para dentro dos *pateos*. 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*” (Bastos, 1908: 110).

Os paços, os palácios, mosteiros, igrejas e capelas, o próprio Hospital Real de Todos os Santos, palcos dos elitistas teatros vicentinos do século XVI (Feio, 1834) coexistem já com os pátios públicos, mantendo-se na centúria seguinte: “As comédias espanholas juntamente com as representações na corte, para um público muito seleccionado, 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” (Lopes, 2010: 197-198).

Para as representações da corte veja-se o exemplo do aviso a solicitar que seja escolhida a comédia que será representada no paço, para comemorar o aniversário da princesa Maria Francisca Isabel de Sabóia, em 1668 (AML-AH, CR, Liv. 1º, ff. 34 a 37v) 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 da prática teatral, a que acrescem os pátios das comédias, locais públicos com uma assistência que pagava para ver representar as comédias.

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" (Braga, 1870: 78), mas também o do Poço do Borratém e das Fangas da Farinha. A proximidade dos locais apontados – Betesga, Arcas, Palha – contribui para a persistência 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 Bittesga 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” (Passos, 1999:78), 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” (Nogueira, 1866), 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 comedias) o hospital recebia – da caixa de Manuel Rodrigues das comedias da betesga 2\$230 réis e da caixinha das comedias parece que do mesmo local e respectivos 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 Marquesses de Cascais)” (1980: 191) 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” (Braga, 1870: 79).

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” (Braga: 1916: 581). 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 a direcção de Manoel Rodrigues” (Braga, 1898, v. 8: 464) 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” (Noronha, 1909: 473).

Já Vasconcelos, para falar da música afirma que “Este uso [da música] continuou provavelmente depois, até se introduzir nos Pateos das Comedias e de apparecer na primeira representação a 11 de Julho de 1594, no Pateo da Bitesga” (Vasconcelos, 1870: 175).

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” (1952: 72). O mesmo Matos Sequeira, contradizendo-se, menciona ainda o

memorável recinto que foi o primeiro «corro» de espectáculo 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 espectáculos” (Sequeira, 1960: 13).

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” (Vasconcelos & Guerreiro, 1978: xxvii).

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)” (Pinho, 1981: 24), 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 das Arcas é o mesmo que o da Betesga, ou da Praça da Palha (1994:108), localização mencionada ocasionalmente em função da proximidade com o local.

Magalhães refere ainda “Pátios das Arcas ou da Comédia” acrescentando em seguida o do “Pátio do Borratém, na Mouraria” (Magalhães, 2018: 51). Já Sousa (2018) não menciona o Borratém ou a Mouraria, e a Betesga é mencionada 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 Infante (Guimarães, 1874: nº 6261; Sequeira, 1933: 84; Oliveira, 1974; Reyes Peña & Bolaños Donoso, 1991: 268-269; Câmara, 1991: 79; Leite & Viena, 1991: 31; Guimarães 1996: 108); e há ainda quem afirme que só existia o da Rua das Arcas, que foi erradamente nomeado *da Betesga* (Cruz, 2001: 71).

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 considerámo-los 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 receitas (Braga, 1898: 353), 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 eexapacial du-/ as moradas de cazas, que elle tem, e pes-/ suem que estam neste cidade na Rua/ da Bitesga” (ANTT/HSJ/Liv. 1124, f. 282r). 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.

4.2. A influência castelhana: como *Os Espanhóis* dominaram no palco antes de dominarem na política

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” (Brescia & Lino, 2013: 33).

Igualmente comum aos dois lados da fronteira é o posicionamento de certos autores - *de Lope a Calderón* - transmissores das perspectivas 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” (Picchio, 1989: 183).

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. A influência atravessa o Atlântico e, para além da América espanhola, também o Brasil é influenciado pelos modelos de comédias espanhóis, o que leva Rosana Brescia a afirmar que “Le théâtre espagnol a influencé profondément ceux qui, résidant dans la colonie” (Brescia, 2010: 67).

É grande a lista de actores e atrizes, dramaturgos, donos de pátios e *corrales* que Hugo Albert Rennert apresenta em *The Spanish stage in the time of Lope de Vega* (1909), com inúmeros detalhes de filiação, casamento, local de nascimento, filhos, companhias onde trabalhavam e locais de representação, temporadas com indicação minuciosa de números de actuações 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 de uma companhia (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 1990; Brescia & Lino, 2013) - e está a representar 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.

4.2.1. 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” (Silva & Leite, 2019: 49), 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 religiosidade (Sanz Ayán, 1999: 57).

A proliferação de espectáculos 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 de Todos os Santos, já castelhanizado, logo imitou e tornou a sua fórmula das comédias de «passion» e de «la soledad», que aproveitavam os corros «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 licenças (Sequeira, 1947: 225).

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 corrais (Varey, 1991: 11-12), tal como irá acontecer com o Hospital Real de Todos os Santos (ANTT/HSJ7cx. 273, mç. 1, 14A), 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 época (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 o pátios de casa 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 (Sanz Ayán & García García, 2000: 6).

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 XV (Sanz Ayán: 1999: 72).

Foi, pois, com naturalidade que as Cofradías 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 casa particulares.

“Mientras ciudades como Madrid, Valencia o Valladolid, por médio 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” (Sentaurens, 1995: 146-147), destacando-se a acção do padre Juan de Figueroa, que mandou instalar um teatro na sua casa para os cómicos que passassem por Sevilha (Sentaurens, 1995: 147).

A intervenção do Hospital fazia-se sentir a outros níveis, fosse sobre as propostas dos proprietários para as alterações dos espaços, ou dos empresários para aprovação das peças a representar (ANTT, HSJ, Liv. 1124, ff. 273r; ANTT/HSJ/Cx. 273, mç. 1, nº14A, f. 352v; f. 369v; f. 425r.). 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” (Braga, 1870: 316), ou seja, controlando igualmente o que será representado para “que não sejam indecentes, nem prejudiciais aos bons costumes da republica” (Braga, 1870: 317).

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 pátio (Varey, 1991: 14), 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 (Quadro 5 do 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 directamente 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 obligava á ir com su Compañia á Lisboa y representar en ella durante dos meses (octubre y noviembre) (...)”

se le darian 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” (Escovar, 1913: 117). A data mencionada é 17 de março de 1619 e no dia imediatamente a seguir menciona-se novo acordo “Se verifico 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 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 darian en cinco días de cada mês todos los aprovechamientos del Hospital y de la casa de comedias” (Escovar, 1913: 118). 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” (Escovar, 1913: 99).

4.2.2. Os modelos teatrais dos *corrales* espanhóis

Ao contrário dos pátios das comédias lisboetas, os *corrales* de comédias estão abundantemente estudados em termos documentais, com recreações arquitectónicas (Shergold & Varey, 1971; Varey & Shergold, 1958 1960, 1960a, 1973, 1974, 1975, 1979, 1987; Shergold, 1989; Shergold, Varey & Davis, 1986; García Lorenzo & Varey, 1991; Davis, 2004). Nestas obras, o levantamento documental intenso abrange uma cronologia compreendida entre 1587 e 1745, com dados sobre os hospitais e a gestão dos corrais, o espaço teatral, as representações, entre diversos outros dados. Na mesma senda, José María Borque dirige a publicação *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la Península Ibérica* (1991), onde estão compilados artigos sobre cada um dos corrais e respectivos desenhos (plantas, cortes e alçados), obra para a qual Reyes Peña e Bolaños Donoso contribuíram com trabalhos sobre o Pátio das Arcas, onde o comparam directamente com os corrais espanhóis. Esta comparação, que vem sendo feita desde o século XIX (Braga, 1870, entre outros), é potenciada pelas investigadoras com um estudo do espaço teatral com base na reconstrução do Pátio das Arcas.

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 espectáculo, 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 respectivas 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” (Maydeu, 2000: 216), sendo a Virgem da Novena a padroeira dos actores. A esta associação pertenciam actores 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” (Sanz Ayán & García García, 2000: 5-6).

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 características arquitectónicas 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 espectáculo comercial que fazia parte do quotidiano e que, naturalmente aumentou no Portugal filipino a partir de 1580 (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 1991: 265).

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 espectadores, 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 particulares (Pascual Bonis, 2002: 65). 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” (Cruz, 1988: 105), 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 Andaluzia (Pascual Bonis, 2002: 96). Em termos arquitectónicos e urbanísticos estes *corrales* apesar de apresentarem algumas diferenças entre si, eram na sua maioria pátios rodeados por edifícios onde se erguia um tablado que servia de palco, com as janelas das casas a serem utilizadas como camarotes para uso dos moradores ou de pessoas que a eles quisessem e pudessem aceder. As constantes mutações destes espaços beneficiaram o espaço dos *corrales* e uma das principais transformações foi a separação do público e dos actores dentro do teatro, caso semelhante ao teatro isabelino, onde existia uma divisão entre o palco e a plateia. Contudo, o espaço dos actores será quase partilhado pelos espectadores com a evolução construtiva da estrutura arquitectónica, 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 órfãs (Pascual Bonis, 2002). 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 construção (Pascual Bonis, 2002: 75-76) (Fig. 's 40 a 42). 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. Pascual Bonis apresenta-nos a descrição do documento do registo de propriedades que transcreve como uma casa com piso térreo, e 1º e 2º piso (Pascual Bonis, 2002: 83). 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, juízes, regedores e suas famílias). O regimento deixou claro que a propriedade

do teatro era municipal, fazendo uma construção e ocupação de alguns camarotes, que eram os maiores e o mais bem situados, de frente para o palco (Pascual Bonis, 2002, 100).

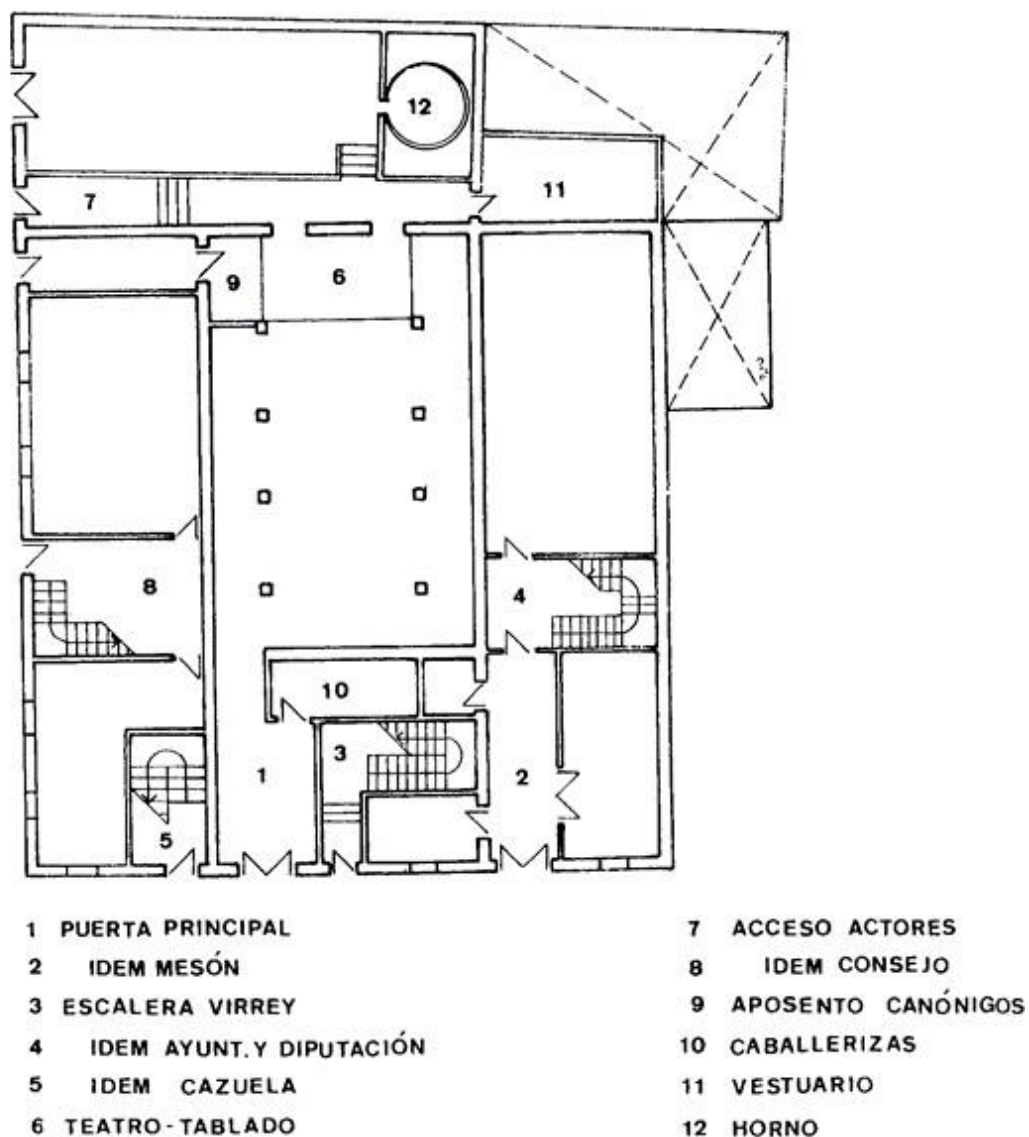
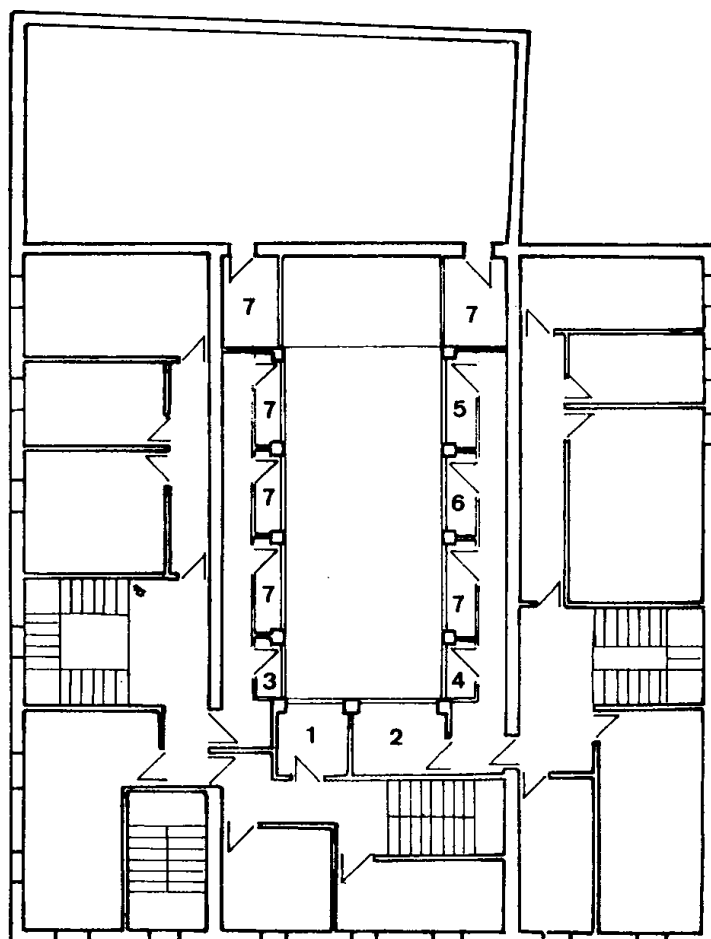


Figura 40 – Planta do piso térreo do Corral de Pamplona. (Pascual Bonis, 2007: 172).



APOSENTOS :

- 1 VIRREY**
- 2 AYUNTAMIENTO**
- 3 CONSEJO**
- 4 DIPUTACIÓN**

- 5 CONSULTORES**
- 6 REXIDOR Y FAMILIA**
- 7 APOSENTOS BAJOS**

Figura 41 - Planta do primeiro piso do Corral de Pamplona (Pascual Bonis, 2007: 173).

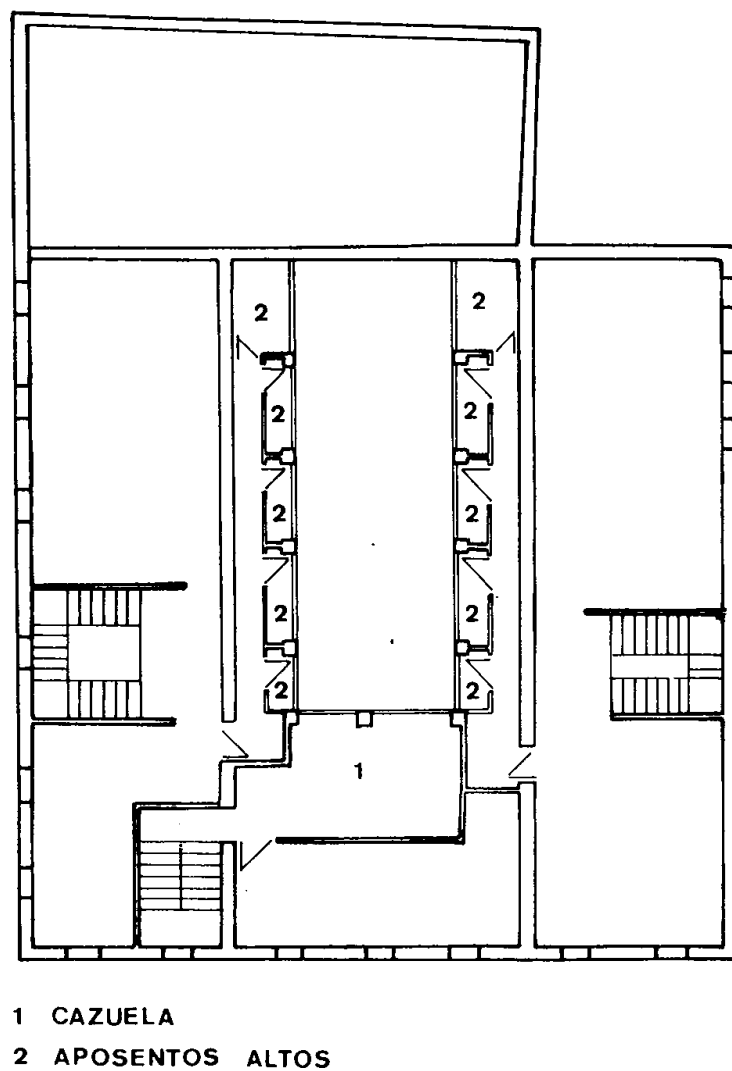


Figura 42 - Planta do segundo piso do Corral de Pamplona (Pascual Bonis, 2007: 174).

As casas contíguas eram alugadas pelas instituições, pois permitiam o acesso à *casa de comédias* e muitas das lojas serviam de apoio com a venda de bebidas e comida (Ruano de la Haza, 2007: 29). 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 tecto 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 rectangular empedrado com poço, bancos de três e quatro lugares e a única referência a *cazuelas*¹⁴ é em 1694 (Pascual Bonis, 2002: 102).

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 existente (Pascual Bonis, 2002: 113-114).

Desde 1608 que este pátio começou a sofrer remodelações e transformações fosse para alterar o espaço dos espectadores, para modificar o espaço dos actores, ou melhorar o sistemas e elementos cénicos ao gosto e exigência do público (Pascual Bonis, 2002: 91).

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 verificarão no capítulo do estudo de caso deste trabalho.

Não só a planta do espaço teatral, como também a localização de alguns destes teatros, que passaram de estruturas inadaptadas a permanentes é uma constante entre o final do século XVI e o início do XVII.

¹⁴ Plateia, com ou sem assentos, que ficava no primeiro piso no fundo do espaço teatral, para o público feminino assistir às peças.

4.2.3. As estalagens, uma fonte de receita

Não é despendiéndose uma referência às estalagens quando referimos uma época de nítida vertente comercial das representações teatrais, cujo enquadramento vem directamente da influência espanhola, mas é plural a várias realidades europeias pois “Estos edificios se organizaban en torno a un pátio en el que el público seguia la representación de pie, y tenia dos o tres pisos de galerias como en las posadas inglesas de la época” (Blas Gómez, 2009: 75). 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” (Manley, 2008: 181) tendo chegado a ser proibidas em 1565 (Manley: 2008: 186) 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 espectáculos.

Lisboa não foi excepção 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” (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 Prazos em Lisboa* (ANTT/HSJ/Liv. 1186), 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” (1926: 287), 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.

4.3. 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 classe sociais: “En 1607, la Corte abandona el rigido escenario de los salones del Alcázar y busca otros lugares y modos de expansión dramática” (Jauraulde Pou, 1995: 366). 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 (Perceval, 2006: 151) onde o Pátio “es um 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 com la presencia eclesiástica escondida en algun palco o en el hueco de los frailes” (Perceval, 2006:152). 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” (Pascual Bonis, 1990: 58) fazendo referência a uma eleição de que não se suspeitaria, face à grande e tradicional *afición*, comum a todas as classes sociais em Espanha, e mencionando, entre uma grande diversidade de espectadores, um representante do Santo Ofício (Pascual Bonis, 1990: 59).

As atitudes típicas de clérigos como o já mencionado Padre Inácio tendiam a diluir-se e os membros do clero integravam o público dos espectáculos; se a zona diante do palco podia ser um local caótico onde o povo masculino – “un público masculino al que por su condición social no se le permitia ocupar aposentos” (Blas Gómez, 2009: 75) - 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 Municipal (Pascual Bonis, 2002), numa manifesta hierarquização do público.

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 as la autoridades municipales (aposento 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” (Arellano, 2007: 88). 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 casa vez más numeroso público feminino.” (Blas Gómez, 2009: 76). 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” (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” (Pascual Bonis, 2002: 243-244) 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 povo (*idem*).

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 que assistiu a uma comédia em Sevilha em 1680 (BNP, Conde de Povolide, f. 85v.), e a outra no Paço, em Lisboa, onde menciona a presença dos Saboyas e os privilégios que tinham sobre alguns fidalgos portugueses que não puderam entrar para assistir àquela representação (BNP, Cod. 9844, f. 88v.).

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 Comédia (Povolide, 1990: 110-111). 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.

Nas suas memórias descreve que quando se ouviu o tiro estava num camarote com outros fidalgos, de onde saíram a correr e “a gente ordinária era m.t^a” (BNP, Cod. 9844, f. 103r).

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; 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; e o Conde de Povolide.

A maior parte dos espectadores 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” (Sequeira, 1952: 71) – 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, encontrámos 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 deminuize 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}; sejam servidos, de amandar conservao e ordenando, sedemos os ditos camarotes na mesma forma q sempre. (?) a vs^{as} muitos annos” (*No patteo das comedias teve sempre quem...*, f. 10).

Assim, as fontes consultadas permitem-nos perfilar o seguinte quadro de espectadores 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'Alcaçova, 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 espectáculo 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” (Barata & Silva, 1998: 152).

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 já citado 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 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” (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 1990: 85).

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.

4.4. Os Pátios

4.4.1. 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” (Sequeira, 1947: 227), que actualmente 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 (Fig. 43).



Figura 43 - Localização do Pátio do Borratém na planta de João Nunes Tinoco, em 1650, e Ortofotomapa em 2018.

Linha laranja: Esquema da planta da cidade após o terramoto. Base: Planta de Eugénio dos Santos.

Linha vermelha: Esquema da planta da cidade anterior ao terramoto. Base: Planta de João Nunes Tinoco.

Embora se afirme que Gil Vicente assistiu aqui a peças de sua autoria (Freire, 1931: 59-60) colocando a actividade 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 (Guimarães, 1873: 168)

Tendo um valor aproximado das receitas diárias (trinta a quarenta mil réis) e sabendo que cada espectador pagava um vintém (vinte réis), apontamos para uma média diária de 1500 pessoas, as que assistiam aos espectáculos, 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 espectáculos revertiam a favor do Hospital Real, pois os Condes de Monsanto eram protectores daquela instituição (Sequeira, 1947: 227), mas pela escritura entre Dias de la Torre e o Hospital sabemos que para além do protectorado, havia a determinação hospitalar de pagamento, incumbida a de La Torre.

Este espectáculo 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 heterogêneo 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 espectáculo - “Estes homens vieram primeiro a Madrid onde feitas as suas habilidades, el-rei e os do seu conselho ficaram atónitos” (Guimarães, 1873: 168) - 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 Torre (ANTT/HSJ/Liv. 1124).

4.4.2. 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.

Fernão Dias de la Torre é o nome que se associa à criação dos Pátios das Comédias permanentes em Lisboa. Nomeado de maneiras diferentes¹⁵ acreditamos que o nome deste sevilhano¹⁶ seja Fernando Diaz de la Torre Saavedra, aportuguesado e simplificado para Fernão de la Torre.

¹⁵ Fernando (ou Fernão) Dias de la Torre (Matos Sequeira em *Teatro de outros tempos: elementos para a história do teatro português*, 1933, p. 117); Fernão Dias de la Torre em Sequeira, Matos, “Uma viagem a roda da Praça da Figueira” *Revista Municipal*, a. XXI, n. 86, 1960, pp. 5-14; Fernão Dias Latorre em Braga, T. (1898). *Eschola de Gil Vicente e desenvolvimento do teatro nacional*, entre outros; e Fernando Diaz de la Torre em Reyes Peña & Bolaños Donoso (1989). *El pátio de las Arcas de Lisboa a finales del s. XVII*.

¹⁶ 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.

Não obstante, é-nos obrigatório mencionar a primeira pessoa de que temos conhecimento como promotor de representações teatrais na Rua das Arcas, Manuel Correia (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 1990: 85), 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 custumarão a fazer nelles as comedias que os Senhores vereadores passados e vosas mercês derão licença” (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 1990: 85). 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 rappresentò com la sua compagnia nel pátio della calle de las Arcas di Lisbona” (Vaccari, 2006: 112) e “en Lisboa residió y dió representaciones algún tiempo” (Revista de Archivos, 1898: 470).

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 iso tres theatros de madeira” (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 1990: 85).

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 contractos 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” (Barata, 1998: 167).

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” (ANTT/HSJ/Liv. 1124, ff. 283r e v).

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 Hiranço¹⁷ (filho de um Álvaro Dias de Saavedra, que não sei quem fôsse) e D. Catarina de Cárcome” (Sequeira, 1933: 97).

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 Saavedra (Guimarães, 1875: nº6582), 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)” (Sequeira, 1947: 246).

Não obstante o Regimento de 1672 (ANTT/HSJ/RG, Liv. 941, Liv. II) 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 Cárcome (Sequeira, 1933: 96) - 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 mora-

¹⁷ 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 Luis da Pena / Palácio Pais do Amaral) foi vendida a 7 de fevereiro de 1608 a Cristóvão de Hiranço. Desconhecemos se é o mesmo.

dor em casas nobres no Grilo e Deputado da Mesa da Consciência e Ordens, filho que era de Manuel de Oliveira” (Sequeira, 1933: 97).

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” (Guimarães, 1875: nº6582).

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 Carvajal (Sousa, 2018, vol. I: 154 e 169).

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” (Figueiredo, 1804: 41).

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) (Sousa, 2018, vol. II: 69) o pátio passou para Francisco da Silva e Sousa, desembargador, e proprietário efectivo 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 excepção 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.

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 dos Pátios das Comédias (1593-1755)

4.4.3. 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 actual da Rua Nova do Almada e da Calçada de S. Francisco” (Castelo Branco, 1990: 20), no pátio de umas casas do conde de Barbacena, Luís de Castro Rio (Fig. 44), que actualmente não apresenta nenhuma cicatriz no local ou reminiscência no arranjo urbanístico¹⁸. 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 comédias (Silva, 1987: 52).



Figura 44 - Localização na planta de João Nunes Tinoco, em 1650 e Ortofotomapa de 2018.
Linha laranja: Esquema da planta da cidade após o terramoto. Base: Planta de Eugénio dos Santos.
Linha vermelha: Esquema da planta da cidade anterior ao terramoto. Base: Planta de João Nunes Tinoco.

¹⁸ Ao subirmos a Rua do Almada existe do lado esquerdo, em frente ao tribunal da Boa Hora, uma inclinação cuja direcção é em relação à rua é oposta. Será essa inclinação uma cicatriz da presença do teatro que ali existiu?

As débeis condições estruturais do Pátio das Arcas e a iminente visita real obrigaram Catarina Carvajal, viúva de Fernão Dias de La Torre, à iniciativa da criação de novo pátio, dando cumprimento ao contrato de 1591, que se manteve activo apenas oito anos, encerrando em 1627. Obtendo rendimentos financeiros inferiores, foi dada permissão para se representarem comédias em ambos os pátios (Oliveira, 1887: 39-55).

Os autores que estudaram este pátio (Gustavo Matos Sequeira, Eduardo Freire de Oliveira), bem como o documento que se encontra no Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa (AML-AH, Chancelaria Régia, *Cópia do Livro 1º de Filipe III*, Doc. 65) 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 construção (Oliveira, 1887: 42; Sequeira, 1933: 90). Contudo, a documentação encontrada recentemente por José Pedro Sousa dá-nos nova informação: o espaço terá sido efectivamente construído na propriedade pertencente à casa de Luís Castro Rio, mas a assinatura do contrato refere um outro signatário, João Pinto Delgado (Sousa, 2018, vol. I: 154). 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” (Sousa, 2018, vol. I: 154) - sendo ainda responsável pelos gastos realizados com os actores ou obras de reparação (Sousa, 2018, vol. I: 156). 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 causa (Sousa, 2018, v. I: 154). Mas seria assim tão debilitado este espaço? Matos Sequeira descreveu-o como “mais vasto, rendoso e acomodado” (Sequeira, 1933: 91) que o das Arcas, tal como a documentação do Senado onde refere que a estrutura das Fangas da Farinha apresentava melhores condições (Oliveira, 1887: 46). Apesar deste Pátio de Comédias ter sido construído e planeado para a Entrada Régia de Filipe II, em 1619, das memórias da visita filipina não consta ali qualquer espectáculo (Sequeira, 1933: 91; Oliveira, 1887: 40; Leite, & Vilhena, 1991: 31-32; Sousa, 2018, vol. I: 153).

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 espectadores, 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 espaço teatral 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 na cidade de Lisboa, com representações em semanas alternadas (Oliveira, 1887: 42; AML-AH, CR, Doc. 65). 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 a representação teatral em ambos os pátios, os custos associados, os problemas estruturais das construções arquitectónicas, o incumprimento das cláusulas definidas nos contractos, entre outros aspectos.

Considerámos abreviar este subcapítulo pois a tese de doutoramento de João Pedro Sousa, apresentada e disponibilizada recentemente, trata-o detalhadamente, em concreto no capítulo “O Pátio das Fangas da Farinha: pera tão curta vida tão longo litígio” (Sousa, 2018: 152-170) o que nos inibiu de repetir a informação.

Sublinhemos apenas que, face à documentação encontrada, conclui-se que Catarina Carvajal contratualizou a criação do pátio com João Pinto Delgado e não com Luís de Castro Rio, sendo Pinto Delgado o proprietário.

Ao contrário do que aconteceu com o Pátio das Arcas, ainda não foi encontrado um documento cuja descrição nos permita redesenhar este espaço teatral com rigor e com base sólida. Contudo, é deveras interessante perceber que na sua génese existem os mesmos princípios estruturais e a mesma materialidade. É oportuno mencionar que 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, e que o Hospital Real de Todos os Santos lucrava uma parte dos rendimentos e definia os períodos de representação teatral.

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 actividade	1593-1640 1668-1755	1619-1627	-
Desaparecimento	1755	1627	As Arcas sucumbem com um desastre natural. As Fangas desaparecem por doação do espaço a terceiros e o recinto transfere a sua funcionalidade.
Materialidade	Madeira Alvenaria Telha, Terra Ladrilho de tijolo	Madeira Alvenaria (Colunas) Telha	-
Estruturas para os espectadores	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.

4.4.3.1. De Pátio de Comédias a Convento

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 seus companheyros mudando tantas vezes habitação, lhe fez doação de hum pateo em que se representavam comedias visinho as suas casas, pera onde tinha tribuna pera ver as comédias” (1948: 125).

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 Hiranço (ANTT/HSJ/Livros de Receitas e Despesas/Livro 616, f. 267r).

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 habitação, 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” (1948: 125). 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 1755 (Oliveira, 1887, vol. VIII: 250; Silva, 1987: 51).

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 (Bastos, 1908; Castilho, 1936).

4.5. 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 (Lavanha & Schorquens, 1621) sobre a comédia apresentada no Colégio de Santo Antão em Lisboa que, sendo pormenorizada, nos permite “visualizar” através do seu discurso os objectos 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.

A pintura *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 espectáculo teatral, no período de seiscentos (Fig. 45). Será aqui objecto de interesse em dois momentos: 1) análise da cenografia e dos actores 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.

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-Branco nos artigos publicados na Revista Municipal (Castelo Branco, 1953, nº 59; Castelo Branco, 1966 nº 110-111), 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” (Castelo Branco, 1966). 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 espectáculo de *commedia dell'arte* (Sousa, 2018: 175-176) e partindo desta suposição iremos desenvolver este assunto.



Figura 45 - *O Pátio das Comédias*, autor desconhecido, século XVII, pintura a óleo s/ madeira, Museu da Cidade de Lisboa, MC.PIN.0234.

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 actores italianos que começaram a viajar pela Europa, com representações que faziam parte do entretenimento popular, nas ruas, e posteriormente na corte (Katritzky, 2006: 18; Moussinac, 1957: 131), e onde já existiam atrizes em palco, nomeadamente na denominada *Gelosi* (1568 – 1604) (Oliver & Rudlin, 2001: 14). 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 cultural (Oliver & Rudlin, 2001: 1). 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 corte (Saviotti, 1944: 76-77).

A *Gelosi*, além do improviso representava peças escritas que eram contracenadas por dez actores: “two vecchi (old men), four (...) innamorati (two male and two female lovers) two zanni, a captain and a servetta (serving maid)” (Oliver & Rudlin, 2001: 15) 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 (excepto as mulheres), relembrando as origens do teatro grego (Duchartre, 1966: 24) e a indumentária caracterizava cada uma dessas personagens, fosse a representação textual ou improvisada, encarnando vários papéis (Moussinac, 1957: 131. Duchartre, 1966: 17).

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 actores de *commedia dell'arte* para representarem em Londres (Saviotti, 1944: 79-80); e na corte de Henrique III em França, em 1573 (Filipe, 2007: 11), na de Henrique VI e Maria de Médici (Filipe, 2007: 14), sendo os *Gelosi* considerados os *Comédiens du Roi* (Saviotti, 1944: 104), tendo-se fixado definitivamente em Paris, em 1660, onde representaram no Teatro do Hotel de Borgonha (Saviotti, 1944: 81).

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. 46) correspondem às do quadro “Commedia dell’ arte: The Compagnia dei Comici Gelosi performing with Isabella Andreini” (Fig. 47) atribuída a Hieronimus Franck (I) (1540-1610), pintor flamengo que actuou principalmente em França, onde se tornou pintor da corte.



Figura 46 - Pormenor dos actores no palco - *O Pátio das Comédias*, autor desconhecido, século XVII, pintura a óleo s/ madeira, Museu da Cidade de Lisboa, MC.PIN.0234.

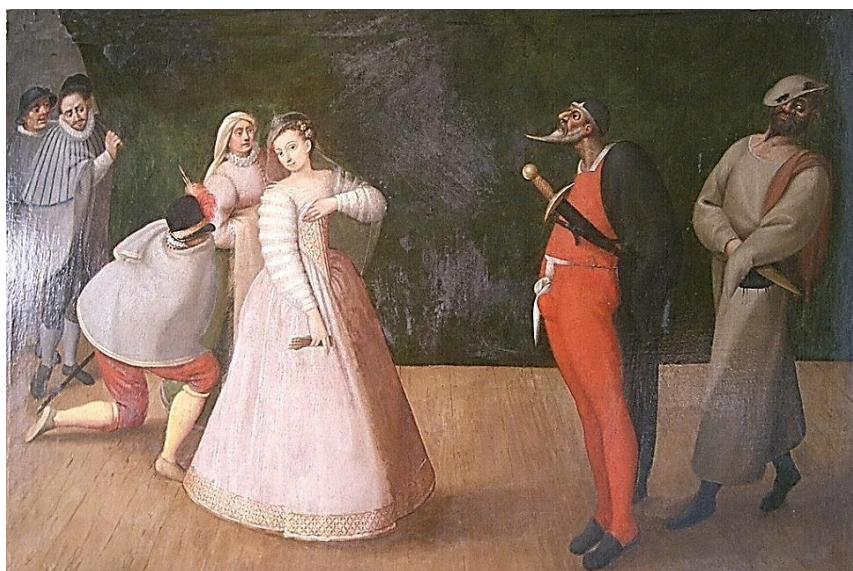


Figura 47 - Pormenor dos actores no palco - *Commedia dell'arte: the compagnia dei comici Gelosi performing with Isabella Andreini*", atribuída a Hieronimus Franck (I) (1540-1610), século XVI, pintura flamenga, Museu Carnavalet, Paris.

As figuras representadas nas comédias românticas, aos pares, eram constituídas pelas figuras de Arlequim e Columbina, Isabella e Scaramouche, Pulcinella e Pantalone (Duchartre, 1966:17), e para além dos casais actuavam também Briguela e o Doutor.

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 barba, bigode e chapéu (Fig. 48); 2) a personagem de encarnado, de capa preta, corresponde a Pantalone (Fig. 49); 3) do lado esquerdo do palco, consegue-se perceber encostado à parede branca uma personagem com as mesmas características de Brighella (Fig. 50); 4) a actriz de negro com casaco vermelho parece representar Colombina (Fig. 51); 5) e a actriz ao centro do palco corresponde a Isabella, na pintura de Hieronimus Frank (I). Em ambas as pinturas, a posição dos actores em palco é idêntica, o que nos leva a crer que se trata de uma representação da *Comedia dell'arte* (Fig. 52).

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?



Figura 48 - Actor à direita do palco com vestes semelhante a Arlecchino. Calças com formas em losango e cores fortes, chapéu com pena e máscara.

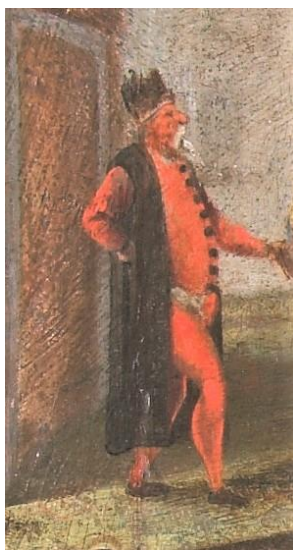


Figura 49 - Actor no centro do palco com semelhanças a Pantalone. As vestes vermelhas com capa preta, barba branca pontiaguda e barrete.



Figura 50 - Actor à esquerda do palco com semelhanças a Brighella. Atrás de Pantalone, tal como na pintura dos Gelosi com ar sombrio.



Figura 51 - Atriz em segundo plano com semelhanças à Colombina.



Figura 52 - Atriz ao centro do palco apresenta semelhanças com a Atriz da pintura que representa a companhia Gelosi, que Flamínio Scala levanta a hipótese de ser Isabella Andreini em cena, a representar Isabella. In Scala, F. 2003: 41. A mão das atrizes sobre o peito é idêntica, apesar de a imagem estar em espelho, bem como o facto de terem um tecido na mão: um lenço na esquerda, uma luva na direita.

Pátio das Comédias, uma identificação facilitista

“O indevidamente chamado PÁTIO DAS COMÉDIAS” (Serrão, 2015: s. 12) já tinha levado Castelo Branco a interrogar-se sobre se a pintura corresponderia a um Pátio das Comédias (1953: 45-50) apontando 1) a ausência de camarotes - segundo dados da época os pátios das comédias tinham camarotes que não constam nesta pintura; 2) a utilização de iluminação artificial - sendo um espectáculo nocturno também não poderia ser um pátio de comédias, pois estas eram realizadas durante o dia (Castelo Branco, 1953: 46).

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 espectáculo teatral, que no facto de ser nocturno e nos pormenores coincide com o quadro” (Castelo Branco, 1953: 46) – 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 1672 (ANTT/HSJ/Registo Geral, Liv. 941, f. 352r).

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 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” (Sousa, 2018: 175) e a correspondência dos atores com o modelo da *commedia dell’arte*, já apontado por Serrão “Vemos no palco actores mascarados que parecem representar uma peça símile à *Commedia dell’Arte*” (Serrão, 2015: s.13).

De facto, na descrição do *Mércúrio 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” (Macedo, 1664: 123v) 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” (Macedo, 1664: 124r).

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” (Macedo, 1664: 124r). 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* (Fig. 53).



Figura 53 - Pormenor das vestes do publico

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.

O público, os trajés e o mobiliário

Quando olhamos para a plateia verificamos que existem algumas cadeiras de madeira, que apesar de não serem trabalhadas e ornadas (Fig. 54), 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.



Figura 54 – Pormenor das cadeiras na plateia.

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” (ANTT/HSJ/Liv. 1099, f. 277r), estruturas de madeira que rodeavam a área da plateia, em pequenos nichos, onde assistiam às peças separadas dos restantes espectadores. 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 espectadores (Molinari, 2010: 63). Os trajés são ricos e a postura vertical dos espectadores é evidente.

Porém, convém lembrar que o aniversário de Afonso VI coincidiu com o período vazio de representações porque só com o fim do conflito político de 1668 se volta a abrir portas de comédias.

Em síntese, e concordando com Serrão, esta pintura “não representa um 'curral de comédias”” (Serrão, 2015: s.12), mas um espectáculo 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” (Macedo, 1664: 124r). Seria esta outra comédia diferente da representada na pintura em questão? Não acreditamos, 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* (Macedo, 1664: 123v), inexistentes na pintura.

No quadro seguinte sintetizamos as características visíveis na pintura em questão comparadas com as de um pátio de comédias, nomeadamente o Pátio das Arcas.

Pátio das Arcas	Pintura “Pátio das Comédias”
Camarotes e fersuras (ANTT/HSJ/Liv. 1099, f. 277r)	Ausência de camarotes e fersuras
O público na plateia está desorganizado e em pé	Os espectadores em pé colocam-se atrás de uma plateia sentada em cadeiras ornamentadas e organizadas diante do palco
Separação do público feminino do masculino	A plateia encontra-se misturada
A representação de uma janela de habitação contígua ao pátio que servia de camarote, com uma grade de madeira que permitia uma certa privacidade entre o espaço teatral e o espectador	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 “Pátio das Comédias”.

V

A transformação de um *quintall* em teatro público: o Pátio da Arcas como estudo de caso.

5.1. Fortuna crítica: o espaço teatral das Arcas

Na década que medeia 1987 e 1997 Mercedes de los Reyes Peña e Piedad Bolaños Donoso (1989a, 1989b, 1989c, 1991, 1998) trabalharam sobre o Pátio das Arcas e produziram uma extensa compilação de informação com recurso a documentação inédita. Juntamente com o Arquitecto Juan Buendía realizaram a primeira proposta de planta dos pisos deste teatro e a sua investigação culminou na elaboração e reconstrução virtual do Pátio das Arcas, em conjunto com a equipa de investigação do Centro de Estudos do Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Camões, Reyes Peña, Bolaños Donoso, Ruesga Navarro & Palacios, 2015).

Em 1989 escreveram os dois artigos que ditaram o primeiro passo para o estudo deste pátio, começando por coligir todos os documentos e fortuna crítica que encontraram sobre o Pátio das Arcas - Teófilo de Braga, José Maria Nogueira, José Ribeiro Guimarães, Matos Sequeira, Eduardo Freire de Oliveira, entre outros - regimentos sobre as comédias e alguns documentos do Arquivo da Torre do Tombo, com destaque para 1) a escritura (1593) da compra do terreno para a construção do teatro por Fernão Dias La Torre a D. Diniz de Alencastro (Fig. 55), (ANTT/HSJ/Liv. 1187, ff. 135r e 135v)¹⁹; 2) o *Tombo incompleto*, de 1696 (ANTT/HSJ/Liv. 1186); 3) e a escritura de 24 de maio de 1707 onde consta a descrição do espaço teatral do Pátio das Arcas após o incêndio de 1697 (ANTT/HSJ/ Liv. 1099) (Bolaños Donoso & Reyes Peña, 1989a: 170 - 172).

Com base nos dados adquiridos publicaram o artigo intitulado *El Patio de Las Arcas de Lisboa a finales del siglo XVII: comparación con el corral castelhana*, onde transcrevem parte destas escrituras, somando-lhes a fortuna crítica de José Maria Nogueira, José Ribeiro Guimarães e Gustavo Matos Sequeira, propuseram o desenho esquemático dos pisos do Pátio das Arcas à data de 1696 (Fig. 56-60). Comparando a construção teatral portuguesa com os *corrales* de comédias espanhóis, referem que se “trata de una importantísima proyección del teatro áureo español en territorio portugués, que, a nuestro juicio, debe tener cabida en la historia teatral de ambas naciones” (Bolaños Donoso & Reyes Peña, 1989a: 167).

¹⁹ As cotas dos documentos agora apresentadas são diferentes das cotas publicadas nos trabalhos das autoras na sequência de uma reformulação no Arquivo da Torre do Tombo, o que dificultou a pesquisa dos documentos.

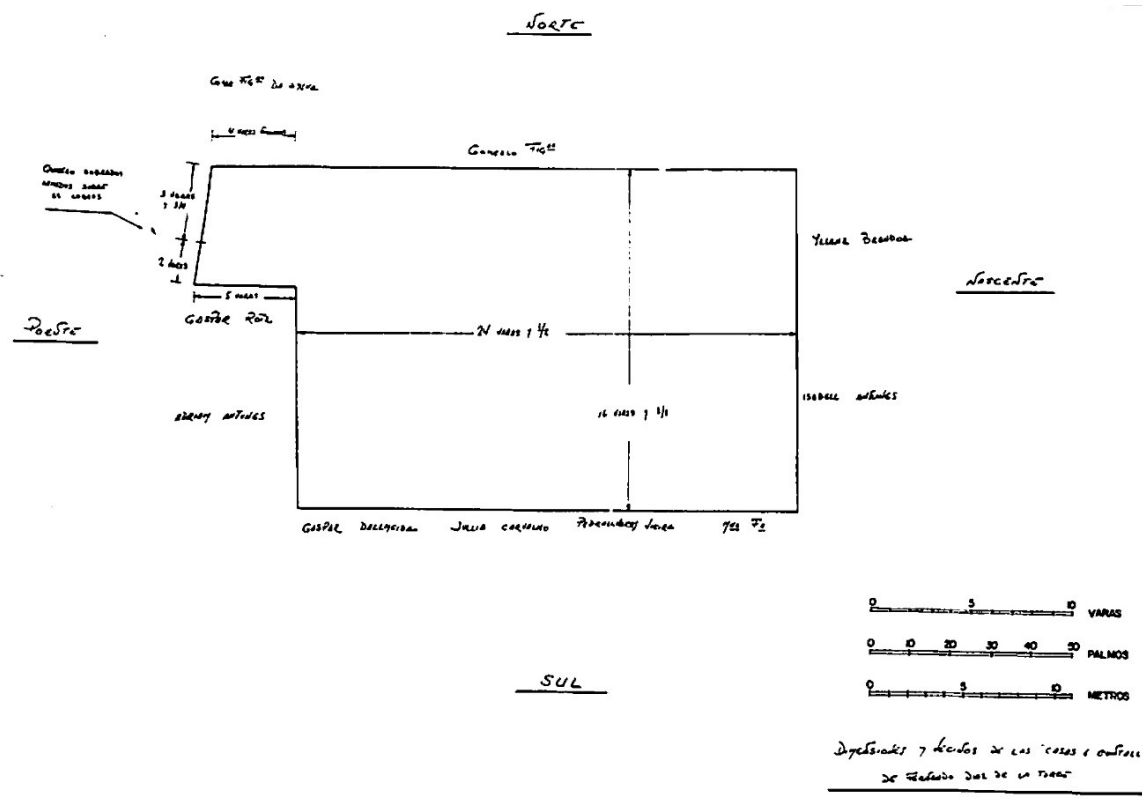


Figura 55 - Planta de implantação do Pátio das Arcas propostas por Mercedes de los Reyes Peña e Piedad Donoso (1593) (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007).

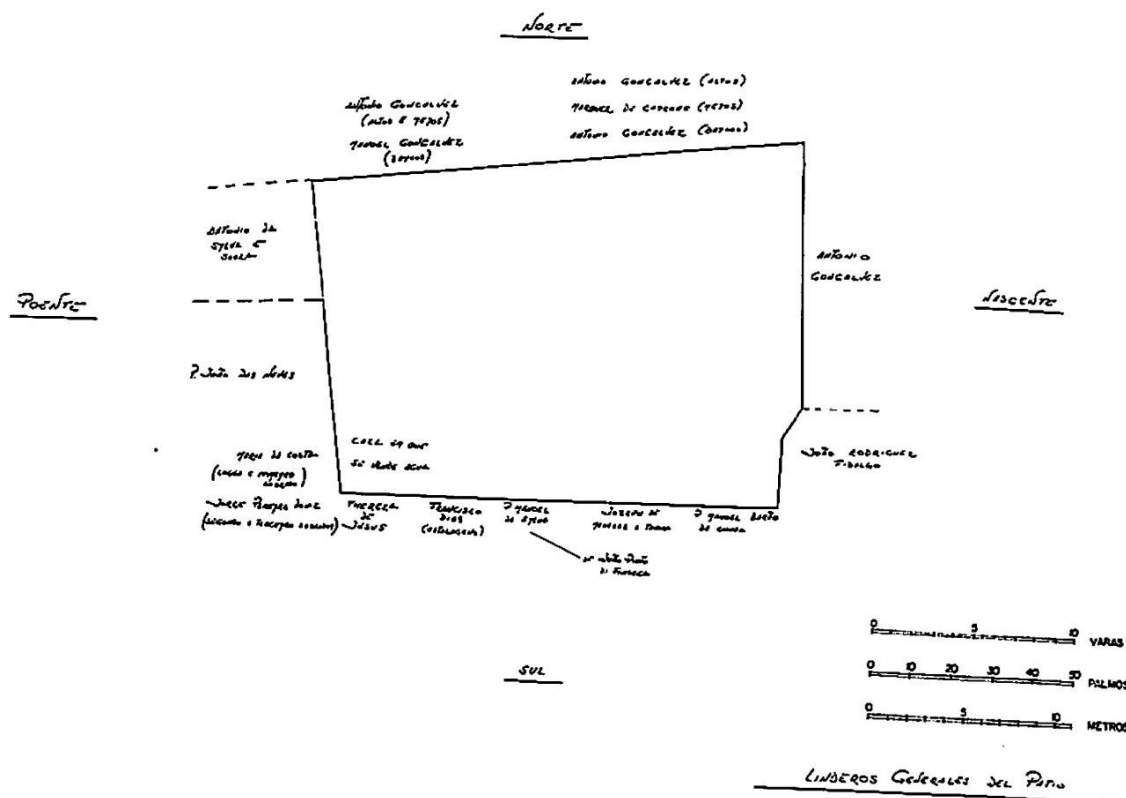


Figura 56 - Planta de implantação do Pátio das Arcas propostas por Mercedes de los Reyes Peña e Piedad Donoso (1696) (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007).

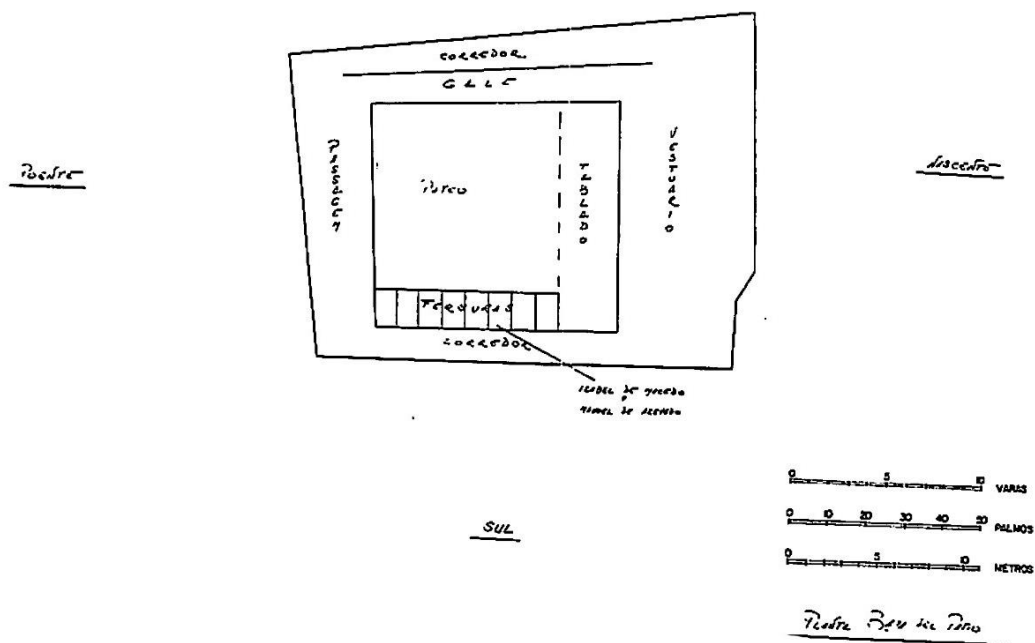


Figura 57 - Planta do piso térreo do Pátio das Arcas propostas por Mercedes de los Reyes Peña e Piedad Donoso (1696) (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007).

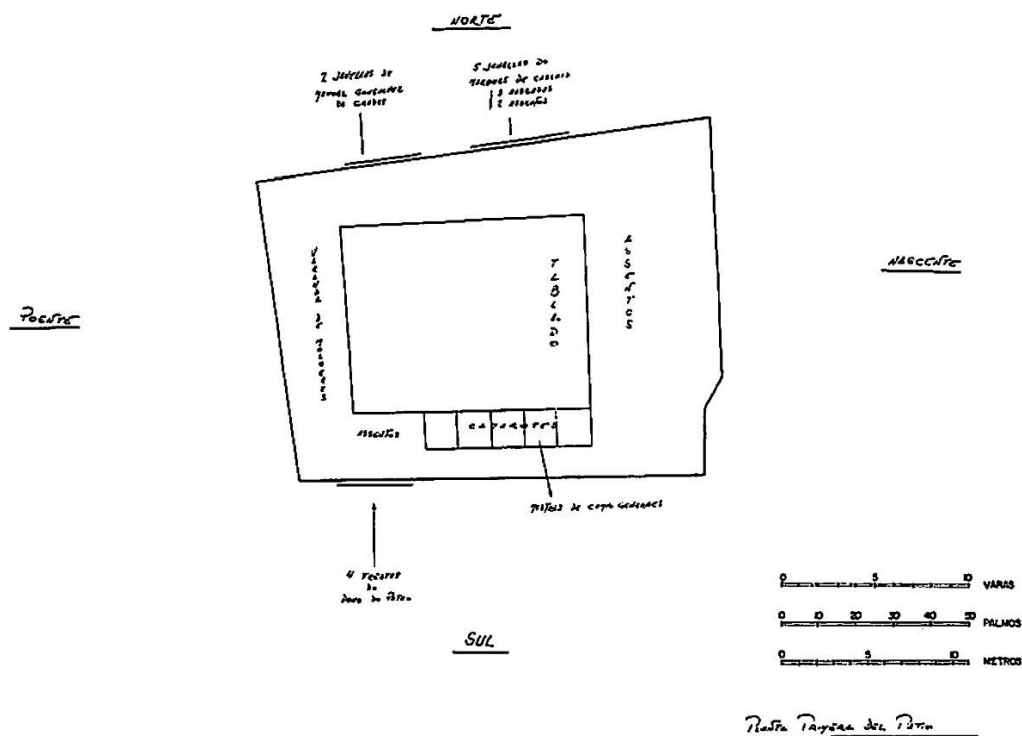


Figura 58 - Planta do piso 1 do Pátio das Arcas propostas por Mercedes de los Reyes Peña e Piedad Donoso (1696) (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007).

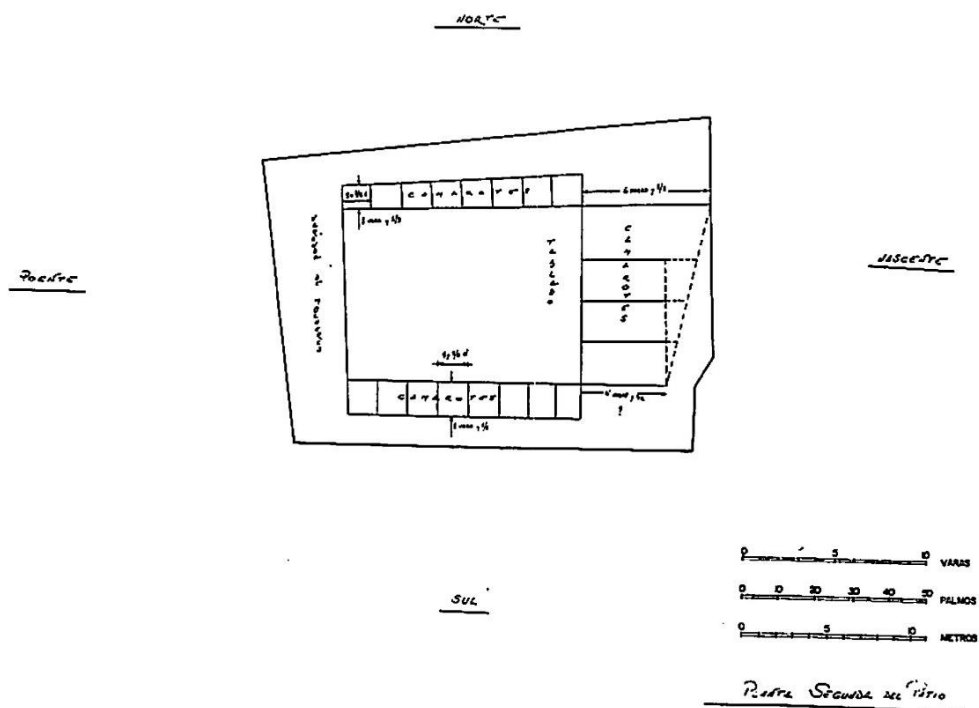


Figura 59 - Planta do piso 2 do Pátio das Arcas propostas por Mercedes de los Reyes Peña e Piedad Donoso (1696) (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007).

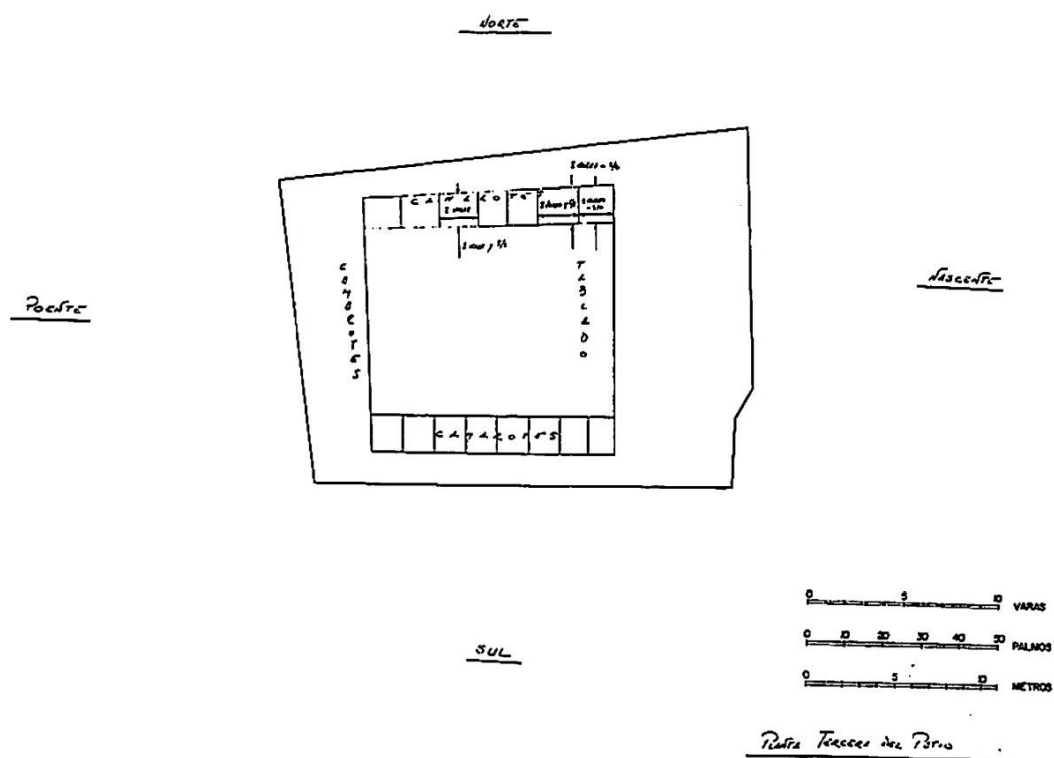


Figura 60 - Planta do piso 3 do Pátio das Arcas propostas por Mercedes de los Reyes Peña e Piedad Donoso (1696) (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007).

Admitindo uma influência directa tomaram algumas decisões na definição do espaço teatral lisboeta, cruzando as novas informações documentais com os estudos sobre os corrais de John Allen, Shergold, Sentaurens, entre outros (Bolaños Donoso & Reyes Peña, 1989b). Esta influência confirma-se no artigo intitulado *La Reconstrucción del Patio de Las Arcas de Lisboa tras el incendio de 1697*, onde propõem as plantas esquemáticas do pátio, citando um novo documento do livro de receitas do Hospital Real (transcrito por Guimarães, 1876) entre 1699-1700, onde consta uma sucinta descrição dos pisos do pátio que comparam directamente com o *Corral de la Monteria* de Sevilha (Bolaños Donoso & Reyes Peña, 1989c: 456-458). Em 1991 compilam os artigos supracitados na publicação *Cuadernos de teatro clásico* (Bolaños Donoso & Reyes Peña, 1991) onde os reproduzem com algumas modificações e novas informações. Assim, fazem um novo avanço nos desenhos do pátio, pois a proposta do espaço teatral após o incêndio abandona os desenhos esquemáticos para passarem a ser mais pormenorizados, tendo sido desenhados pelo Arquitecto Juan Buendia (Bolaños Donoso & Reyes Peña, 1991: 311-313) (Fig. 61-64). Este trabalho de investigação culminou na realização de um modelo tridimensional em conjunto com o já mencionado Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa (Camões, Reyes Peña, Bolaños Donoso, Ruesga Navarro & Palacios, 2015).

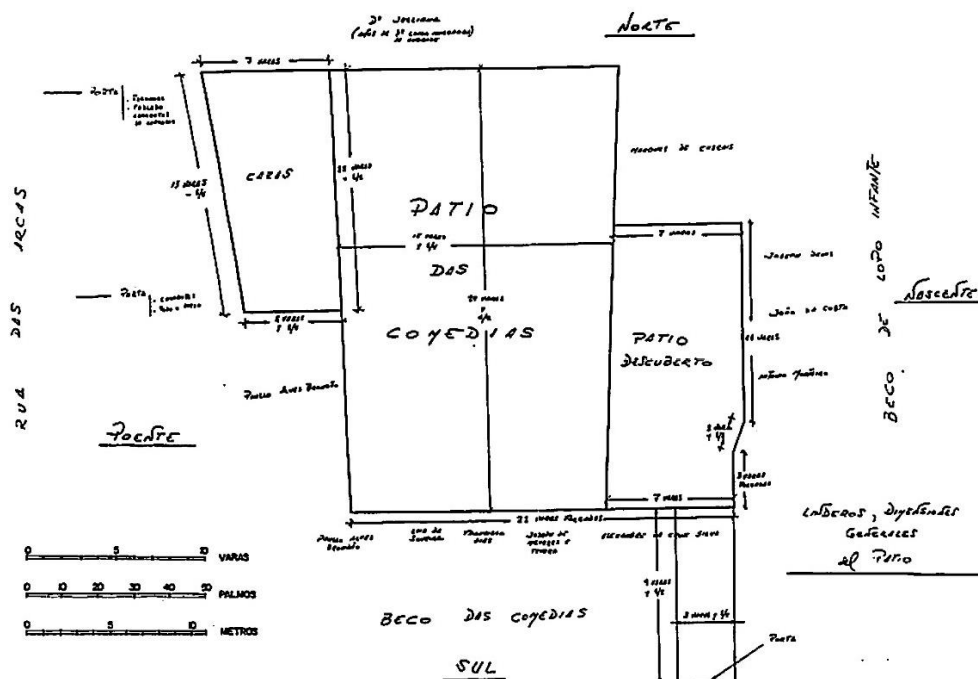


Figura 61 - Planta de implantação do Pátio das Arcas propostas por Mercedes de los Reys Peña e Piedad Donoso (1707) (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007).

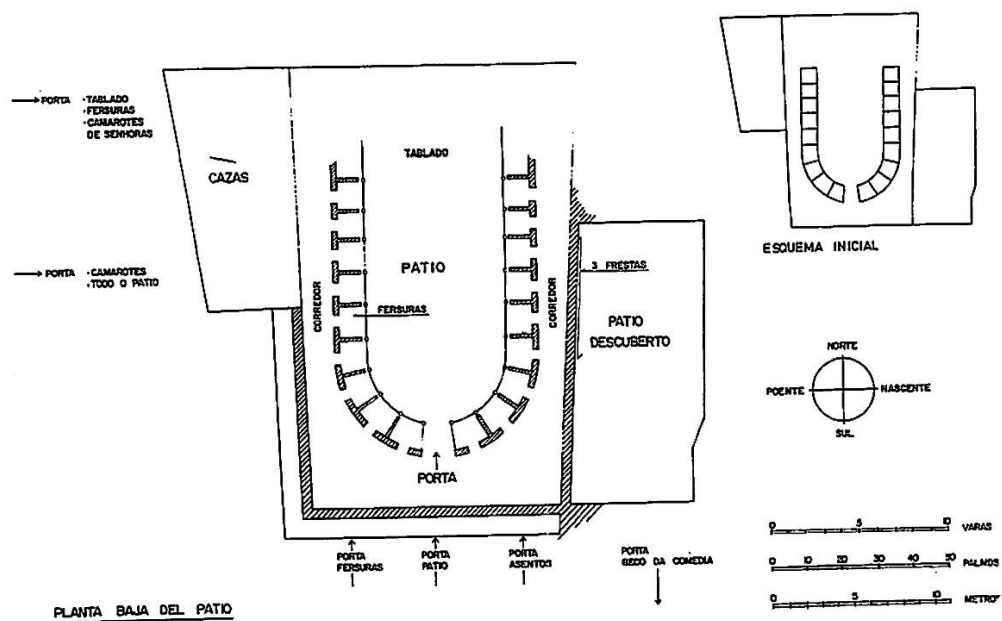


Figura 62 - Planta do piso térreo do Pátio das Arcas propostas por Mercedes de los Reyes Peña e Piedad Donoso (1707) (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007).

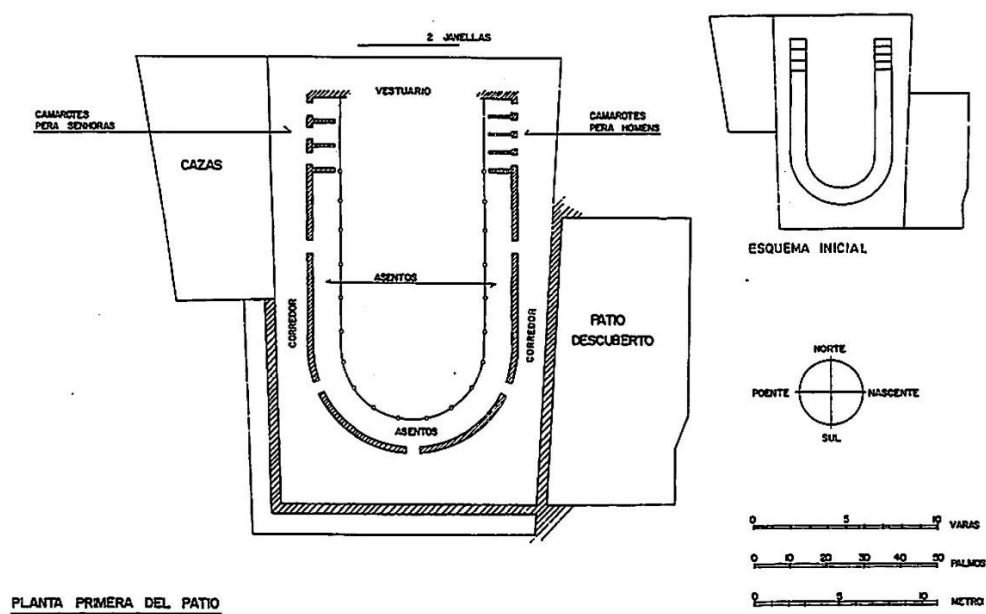


Figura 63 - Planta do piso 1 do Pátio das Arcas propostas por Mercedes de los Reyes Peña e Piedad Donoso (1707) (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007).

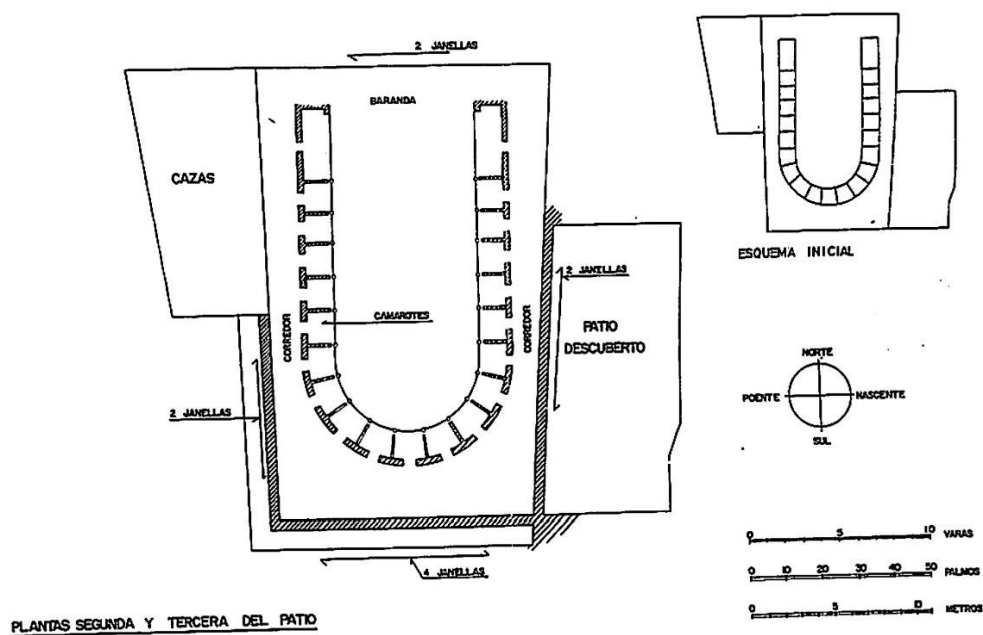


Figura 64 - Planta dos pisos 2 e 3 do Pátio das Arcas propostas por Mercedes de los Reys Peña e Piedad Donoso (1707) (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007).

O interesse por este trabalho é evidente e a investigação das autoras permitiu-nos dar continuidade ao estudo deste pátio, entre os séculos XVI e XVII, o principal na cidade de Lisboa. O nosso primeiro desafio foi revisitar a documentação²⁰ que as autoras tinham consultado, o que se revelou difícil, em função da mudança de cotas no Arquivo da Torre do Tombo. Porém, essa pesquisa com cotas inseguras levou-nos ao encontro da mesma e de nova documentação²¹, que estudámos e interpretámos, cruzando a sua informação com a fortuna crítica de modo a complementar a história do Pátio das Arcas, e a sua longevidade centenária.

²⁰ ANTT/HSJ/Liv. 1187, Escritura de 1593, f. 135r e 135v; ANTT/HSJ/ Liv. 1186, *Tombo incompleto dos bens e prazos de Lisboa* (1696); ANTT/HSJ/ Liv. 1099, *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).

²¹ Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Diputación, legajo 5222, expediente 16c, *Reglamento de el Hospital Real de la Ciudad de Lisboa hecho en el año de 1632*, Cap 23. Los Mordomos de las Comédias; ANTT/HSJ/Cx. 273, mç. 1, 14A, *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/ Liv. 1124, *Escritura de 1591*, ff. 278v – 283v; ANTT/ FF/ Juiz Inspector de Bairros, Liv. 10. (1755); ANTT/HSJ/Registo Geral, Liv. 941, *Livro II Do registo dos papeis do Hospital de Todos os Santos/ano de 1695*; ANTT/HSJ/Registo Geral, Liv. 942, *Livro III Do registo dos papeis do Hospital de Todos os Santos/ano de 1695*.

Outra autora que trabalhou sobre as plantas deste pátio foi Maria Alexandra Gago da Câmara, em 1991, na dissertação de Mestrado intitulada *Os Espaços Teatrais na Lisboa Setecentista. Subsídios para o estudo da Arquitectura Teatral* (editada em 1996 pelos Livros Horizonte com o título *Lisboa: Espaços teatrais setecentistas*).

Partindo da investigação realizada por Mercedes de los Reyes Peña e Piedad Bolaños Donoso, Gago da Câmara (1991) faz um levantamento sobre os pátios das comédias lisboetas e cria um modelo do Pátio das Arcas, apresentando uma proposta de planta antes e depois do incêndio de 1697 (Fig. 65-71). Luís Soares Carneiro aponta na sua tese *Teatros de Raiz Italiana* (2002) algumas questões sobre as opções arquitectónicas dos modelos propostos por Gago da Câmara. Iremos problematizar, no subcapítulo 5.6.1, as interrogações críticas colocadas pelo arquitecto Soares Carneiro, dando respostas com base na investigação e na nossa sugestão de desenho da estrutura arquitectónica do Pátio das Arcas que, realizada à luz da documentação (ANTT, HSJ, Liv. 1186), difere da proposta apresentada pela autora.

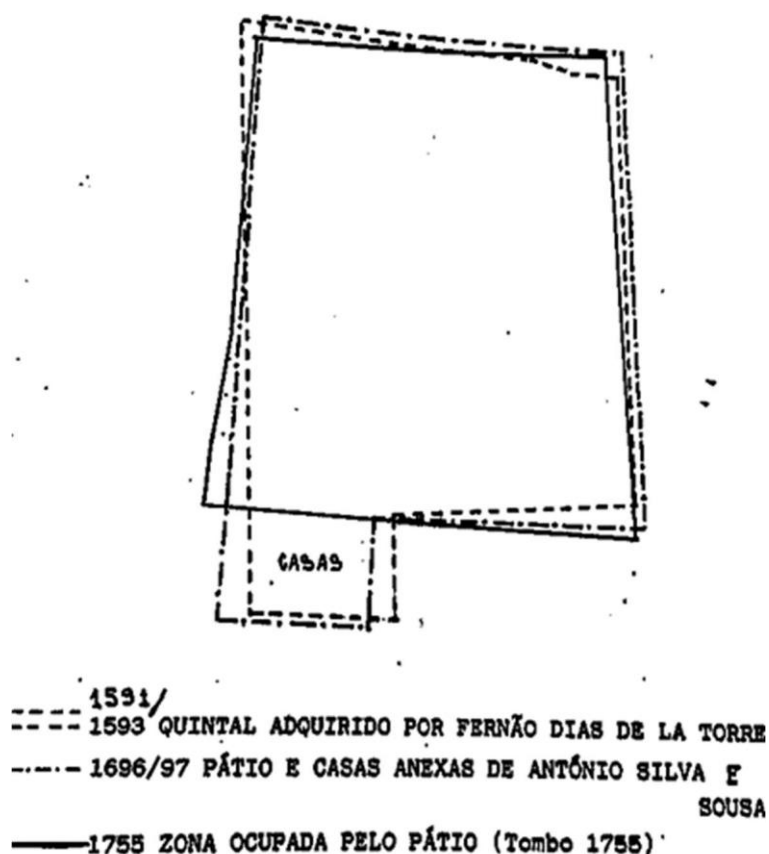


Figura 65 - Planta de implantação proposta por Maria Alexandra Gago da Câmara (1591-1755) (Câmara, 1992).

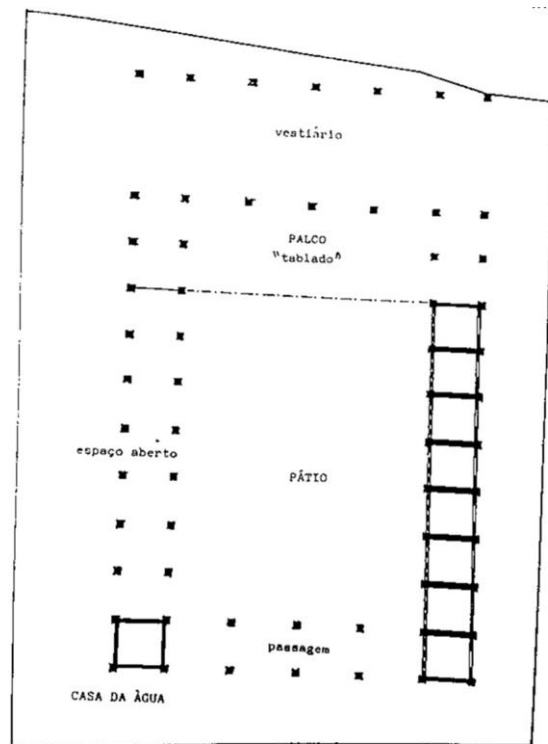


Figura 66 - Piso térreo do Pátio das Arcas propostas por Alexandra Gago da Câmara (1696) (Câmara, 1992).

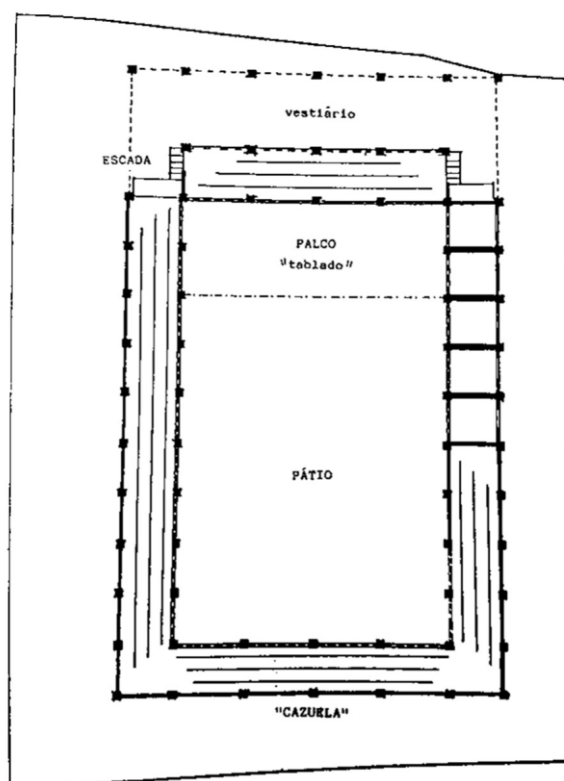


Figura 67 - Piso 1 do Pátio das Arcas propostas por Alexandra Gago da Câmara (1696) (Câmara, 1992).

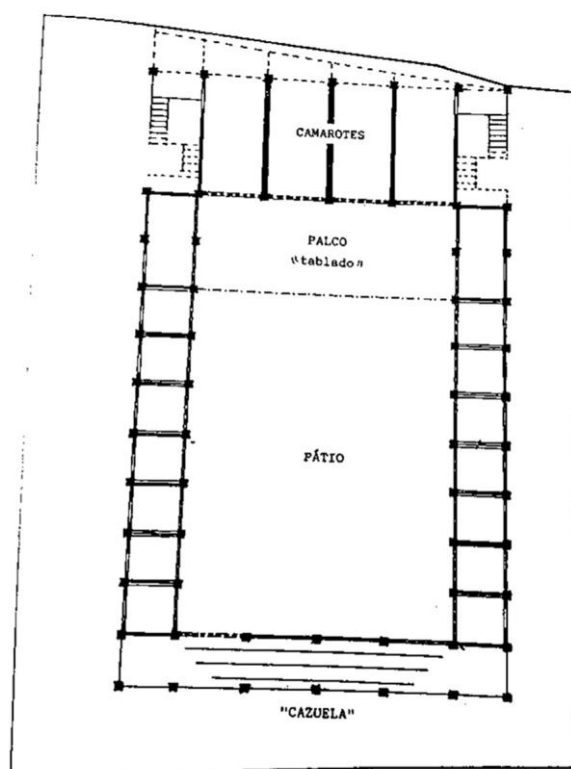


Figura 68 - Piso 2 do Pátio das Arcas propostas por Alexandra Gago da Câmara (1696) (Câmara, 1992).

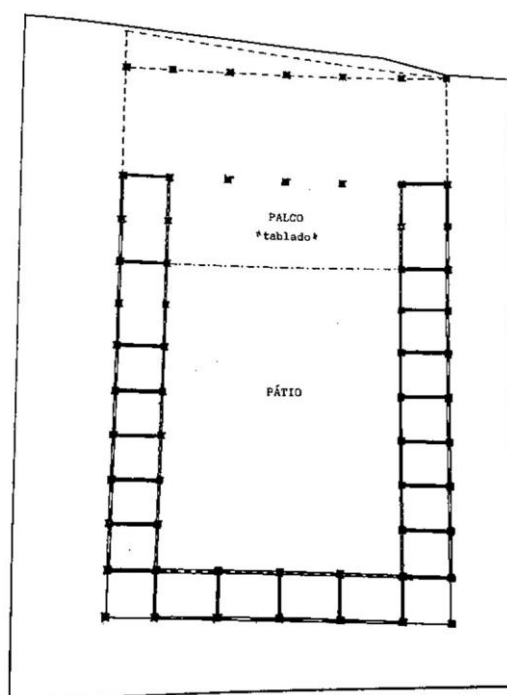


Figura 69 - Piso 3 do Pátio das Arcas propostas por Alexandra Gago da Câmara (1696) (Câmara, 1992).

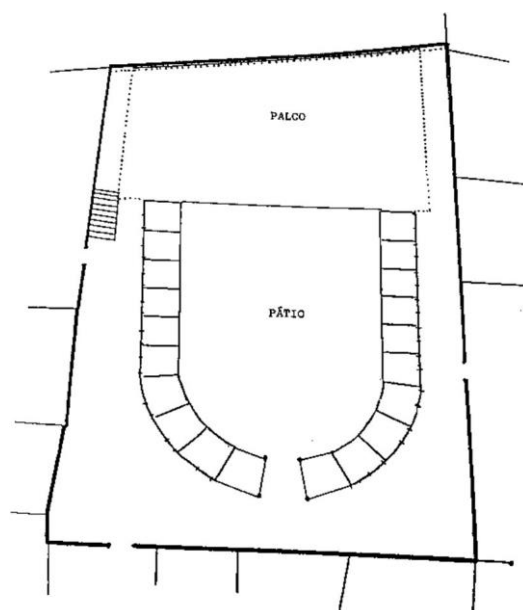


Figura 70 - Pisos térreo e 1 do Pátio das Arcas propostas por Alexandra Gago da Câmara (1707) (Câmara, 1992).

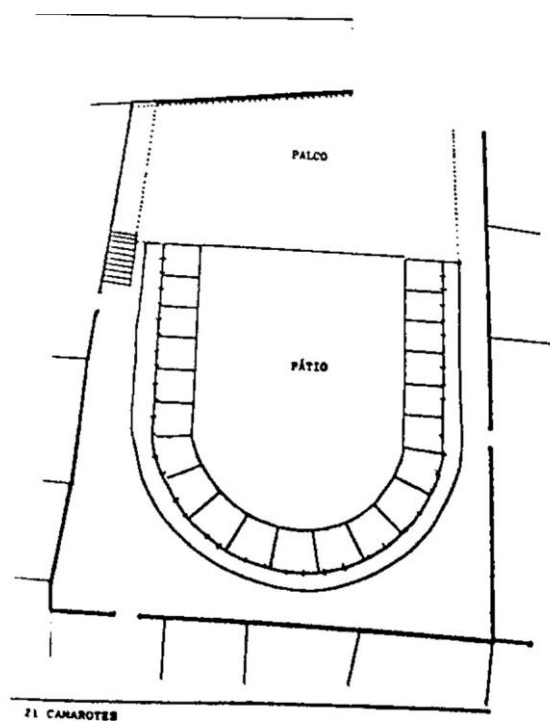


Figura 71 - Pisos 2 e 3 do Pátio das Arcas propostas por Alexandra Gago da Câmara (1707) (Câmara, 1992).

5.2. Arquitectura perecível versus arquitectura duradoura: evolução de um modelo

Como já tivemos oportunidade de mencionar, ao longo desta investigação foi possível reencontrar e descobrir documentação necessária para recontar a história deste espaço teatral, clarificando-a com novas informações, 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 efémero e o permanente, mantendo-se activo até 1755 (Castelo Branco, 1990: 199). Nestes pátios era construído um palco de madeira inserido na malha urbana edificada, transformando-o num espaço cénico e teatral, no qual o espaço contíguo a ele se adaptou como parte integrante do mesmo, em que as janelas das casas serviam de camarotes para uso dos próprios moradores ou de outros espectadores (Câmara, 1991: 43).

Passa a existir um teatro público cuja estrutura construtiva integra o teatro seiscentista. Os dramaturgos, as companhias e as entidades que beneficiavam com o teatro compreenderam que este recinto tinha de ser cuidado e era um bem necessário, pois o “texto de teatro necessita de um lugar para existir” (Pascual Bonis, 2002: 68).

Para desenhar as plantas deste pátio de comédias começámos por traçar o quarteirão da cidade onde estava inserido com o auxílio da leitura do documento da medição da cidade do século XVI e o cruzamento das plantas de João Nunes Tinoco e Eugénio dos Santos (ANTT/FF/JIB, Liv. 10). O objectivo foi delimitar o quarteirão de modo a chegar ao traçado mais próximo da época para implantar o terreno e o espaço arquitectónico do pátio.

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)
- 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 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.

A informação do Regulamento do Hospital Real de Lisboa de 1632, encontrado no Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (FD, legajo 5222, expediente 16c), cruzada com documentos de 1672 do *Livro II do registo dos papeis do Hospital de Todos os Santos/ano de 1695* (ANTT/HSJ/RG, Liv. 941) leva-nos a concluir sobre duas outras fases construtivas, intermédias das anteriores. O gráfico 1 apresenta uma cronologia das quatro fases de construção do pátio em comparação com as anteriores duas fases propostas pelos outros autores, já mencionados, que reflectiram sobre o tema.

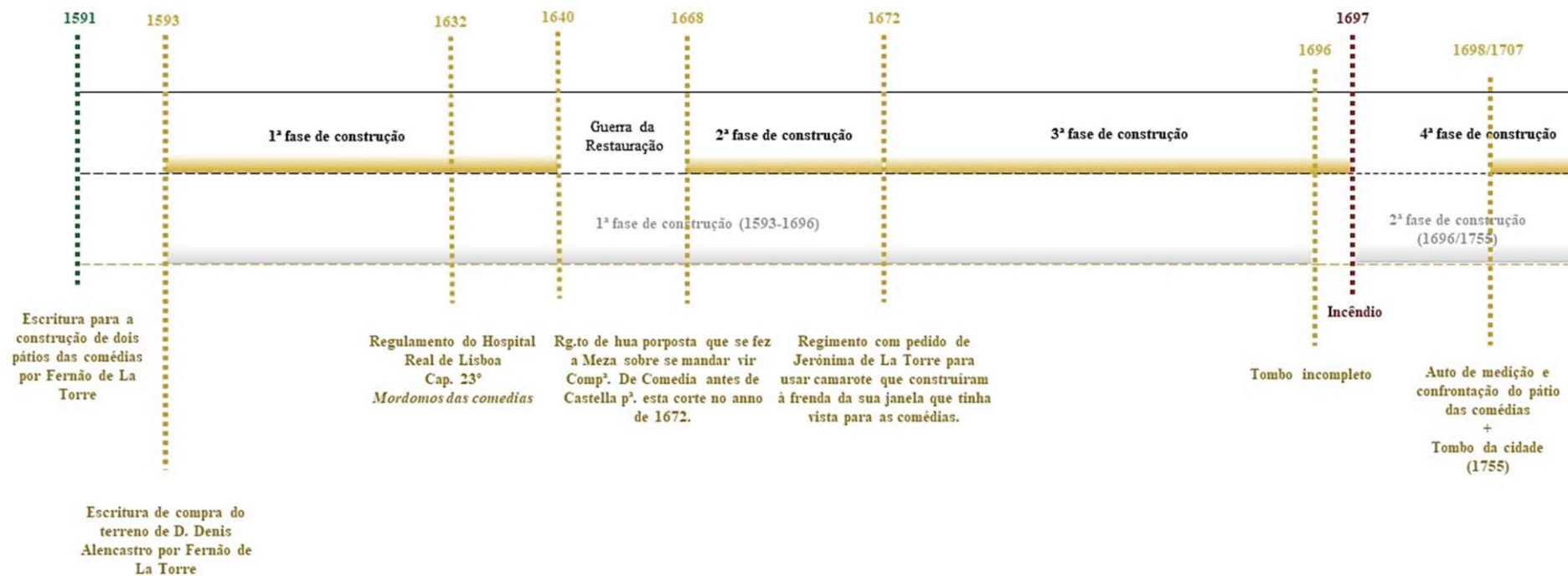


Gráfico 1- Cronologia das 4 fases de construção do Pátio das Arcas

5.3. Localização do Pátio no quarteirão da cidade

Apesar de alguns olissipógrafos - Vieira da Silva, João Paulo Freire ou Castilho - terem implantado nas plantas topográficas o pátio entre a Rua das Arcas e os Becos das Comédias e de Lopo Infante, o desenho do quarteirão onde se insere o pátio nem sempre tem a mesma morfologia. Para definir a sua localização em Lisboa começámos por comparar as plantas topográficas de João Nunes Tinoco e de Eugénio dos Santos.

A proposta de Eugénio dos Santos para a baixa pombalina foi desenhada sobre a planta da cidade de Lisboa datada de 1650, com base na documentação utilizada por Nunes Tinoco cuja comparação permite registar:

- 1) Na rua das Arcas, na direcção do Rossio para S. Nicolau, está desenhada uma rua contínua cuja única reentrância é definida pelo Largo da Palha;
- 2) Quando se chega ao Beco das Comédias o desenho do Beco do Lopo Infante não está definido na planta de Eugénio dos Santos e a rua apresenta menos reentrâncias que a planta de Nunes Tinoco;
- 3) O mesmo acontece no lado Este, na rua paralela à das Arcas.

Também encontramos estas diferenças na planta de Guilherme Paes de Menezes e Sebastião Poppe, pois o desenho urbano é idêntico ao desenhado por Eugénio dos Santos. Porém, na de Menezes e Poppe está desenhado um espaço neste quarteirão que, num primeiro olhar, pode corresponder à área de implantação do Pátio das Arcas. Todavia, segundo a documentação estudada, essa área corresponde ao pátio da habitação dos herdeiros de Manuel da Costa (ANTT/HSJ/JIB, Liv. 10, f. 69v). Em face do exposto, concluímos que em qualquer destas plantas topográficas existe a clara delimitação da área de implantação do Pátio das Arcas.

O primeiro desenho de localização na malha urbana deste pátio é da autoria de Vieira da Silva. Na sua proposta, localiza o pátio numa área delimitada pela rua das Arcas (a Oeste), pelo Beco de Lopo Infante (a Este) e pelo Beco das Comédias (a Sul), definindo o terreno onde estava o espaço teatral à data de 1755. Esta é a primeira representação da localização do Pátio das Arcas na planta da cidade de Lisboa, estudada por Gustavo Matos Sequeira em *Teatro de outros tempos*, tornando-se a base de trabalho continuada por Mercedes de los Reyes Peña, Piedad Bolaños Donoso e Alexandra Gago da Câmara.

Para colmatar as dúvidas que se colocam entre as plantas topográficas e a planta de Vieira da Silva, redesenhámos esta parcela de malha urbana, definindo a implantação

do Pátio das Arcas em três momentos, 1593, 1696, e 1707, num exercício que recorre a três documentos do ANTT:

- 1) A escritura de 1593 (ANTT/HSJ/Liv. 1187, f. 135r e 135v);
- 2) o *Tombo incompleto dos bens e prazos de Lisboa* (1696) (ANTT/HSJ/ Liv. 1186);
- 3) o *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 posso o Hospital Real de todos os Santos desta Cidade cito na freguesia de Santa Justa* (1707) (ANTT/HSJ/ Liv. 1099);

5.4. 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” (ANTT, HSJ, liv. 1124, ff. 282r). Esta é a primeira frase da história deste teatro que tem ainda muito para contar, numa época em que a procura do público pelas comédias se intensificou.

Nesta escritura (ANTT/HSJ/ Liv. 1124, ff. 278v–283v) Filipe II autoriza Fernão Dias de La Torre a construir dois pátios de comédias na cidade de Lisboa, em propriedades adquiridas pelo proponente. Fernão Dias de La Torre assinou o contrato e

se obriga, e defeyto, o obrigou que dentro de hum anno que comessara da feytura 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 fique 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 DelRey (ANTT/HSJ/ Liv. 1124, f. 280r).

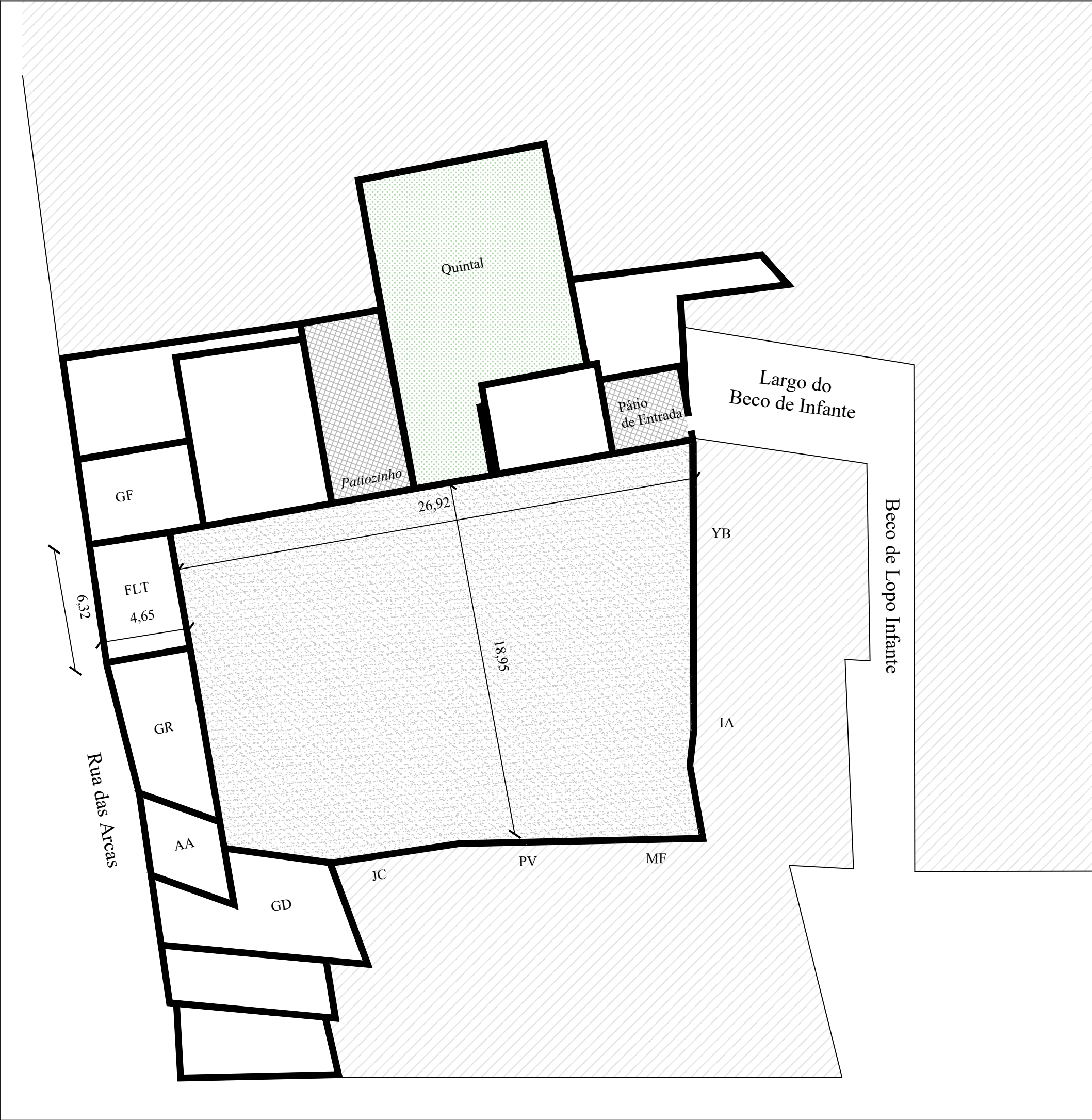
A escritura fornece a primeira informação sobre os materiais que foram utilizados para a construção dos pátios, madeira, pedra, alvenaria e telha, o que nos remete para paredes de alvenaria, e telha a cobrir as varandas, estrutura bem distinta dos efémeros palanques e cenários de madeira das ruas e dos largos, cujos elementos eram montados e

desmontados para um determinado período de tempo, contexto de Manuel Correia, o primeiro promotor de representações teatrais na rua das Arcas de que se tem conhecimento (Eleutério, 1994:697), e sobre o qual se sabe que tinha três teatros de madeira (Reys Peña & Bolaños Donoso, 1990: 85).

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 comédias (ANTT/HSJ/Liv. 1187, f. 135r e 135v.).

Los limites y las dimensiones del «quimtall» aparecen así registrados en la escritura: «E tem o quimtall das ditas propriedades [...] parte ao presente da bamda do norte com o dito Gomsalo Figueira e do sull com propriedades do dito hospitall que tras Manuell Fernandez, carpimteiro de caixa e de Pedrallvarez [Sic] Vieira e de Jullia Cauallo, solteira, e de Gaspar Dallmeida; e do llevante com propriedades de Ylena Bramdoa e de Isabell Antunes, viuuas; e do poemte com propriedades deste aforamento e do dito Gaspar Rodriguez e de Adriam Antunes, carpimteiro de caixas. E tem dito quimtall de comprido do llevante ao poemte – N -, do cunhall das propriedades do dito Gaspar Rodriguez ate as costas das propriedades de Ylena Brandoa, vimte e quatro varas e meia, e de largo do norte ao sull, da parede das propriedades do dito Gonçallo Figueira ate as paredes das propriedades do dito Pedrallzares [sic] e Gaspar Dallmeida, dezosseis varas e meia (...) Partem da bamda do norte com propriedades de Gomçallo Figueira da Sillua, e do sull com propriedades de Gaspar Rodriguez, e do lleuante com quimtall e allmoinhas das ditas propriedades, e do poemte com a dita Rua, e sam quatro sobrados. E tem suas logeas, e a primeira que parte do dito Gonçallo Figueira tem de largo tres varas e tres quartas e de comprido quatro varas follgadas, tudo em vão, e não e mais comprido a dita logea por em estar nela as propriedades do dito Gaspar Rodriguez tem de comprido do llevante a Oeste cimco varas ate o cunhall da parede do dito Gaspar Rodriguez e de larguo duos varas, tudo em vão. E sobre as ditas logeas estão armados os ditos quatro sobrados que em a llargura e comprimento das ditas duas llogneas. (...) no quoall quimtall estão as duas allmoinhas com hum repartimento de parede e hua propriedade terrea encostada as propriedades do dito Gaspar Rodriguez e Adriam Amtunes (Reys Peña & Bolaños Donoso, 2007: 269-270).

Não obstante de termos consultado a escritura no Arquivo da Torre do Tombo, optamos por seguir a transcrição das investigadoras Reyes Peña e Bolaños Donoso, devido à dificuldade da percepção da escrita, realizando uma leitura indirecta que nos permitiu redesenhar o local de implantação do *quimtall* (Planta 1.0), onde La Torre



DESENHO

PLANTA DE IMPLANTAÇÃO DO TERRENO
COMPRADO POR FERNÃO DE LA TORRE A
D. DINIZ DE ALENCASTRO

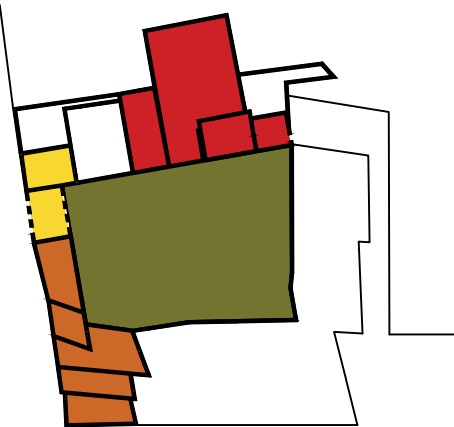
ESCALA

ANO

1:200

1593

LEGENDA



BASE DOCUMENTAL

-  AHSJ/TA/FF. 135R E V (1593)
ANTT/HSJ/LIV. 1186. (1696)
-  BNL, CAIXA 31, MÇ. 21 (1674).
-  ANTT/HSJ/LIV. 1124, FF. 278V-284R (1591)
AHSJ/TA/FF. 135R E V (1593)
-  ANTT/HSJ/LIV. 1186. (1696)

GF - GOMSALO FIGUEIRA
FLT - FERNÃO DIAS DE LA TORRE
GR - GASPAR RODRIGUEZ
AA - ADRIAM ANTUNES (CARPINTEIRO DE CAIXAS)
GD - GASPAR DALLMEIDA¹
JC - JULLIA CAUALLO*¹
PV - PEDRALLVAREZ VIEIRA*¹
MF - MANUELL FERNANDEZ (CARPINTEIRO DE CAIXAS)*¹
IA - ISABELL ANTUNES*
YB - YLENA BRAMDOA*

FLT - FERNÃO DE LA TORRE - ANTT/HSJ/LIV. 1124, FF. 278V-284R (1591) / RESTANTES MORADORES - AHSJ, TA, FF. 135R E V (1593).
*PROPRIETÁRIOS MENCIONADOS MAS SEM QUE SE REFIRA A ESTRUTURA/DIMENSÃO DAS CASAS.
¹ PROPRIEDADES DO HOSPITAL DE TODOS OS SANTOS.

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 Torre (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007: 269-270).

O nosso desenho de implantação apresenta divergências em relação às plantas realizadas por Reyes Peña e Bolaños Donoso, bem com Gago da Câmara, tais como:

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 exactidão 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 mantém (ANTT/HSJ/Liv. 1099);

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 llargura e comprimento das ditas duas logeas” (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007: 269-270).

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.

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* (ARCM, FD, legajo 5222, expediente 16c) 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 aposentos de arriba* - 6 rs -; nos *9 aposentos 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 Sousa (2018, v. 2) 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 *Aposentos* 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 no pague 17 mrs” (ARCM, FD, legajo 5222, expediente 16c, f. 17), 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 (janela 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” (1874, n.º6265).

5.5. Segunda fase, entre 1668 e 1672: a consolidação

A primeira informação a reter no *Reg^o de hua proposta que se fez a meza sobre se mandar vir Comp^a de Comedia antes de Castella p^a esta Corte no anno de 1672* (ANTT/HSJ/RG, Liv. 941, ff. 352r-353r) 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) (Sousa, 2018, v. 1: 126), sabemos que as representações não se efectuaram, sendo legítimo pensar que o pátio necessitava de obras, depois de quase três décadas sem actividade, 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 actuação no Pátio das Comédias permitiria voltar a obter rendimentos *insolidum* (ANTT/HSJ/RG, Liv. 941, ff. 352r) ou seja, não apenas dos camarotes, mas de todo o recinto, naturalmente com vista a uma compensação pelas receitas perdidas.

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 p^a este efeito M.el de Oliv.^a a esta caza da faz^a depoes de bem debatido este reg^o 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 mãos 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 (ANTT/HSJ/RG, Liv. 941, ff. 352r-352v.).

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 *Reg^o de hua petição e desp.os da meza que a ella fez Heronima de Az.do de Latorre*, sobre se lhe dar hum dia

de comedia em hum camarote de fronte das duas ginellas e isto hum dia por semana (ANTT/HSJ/ RG, Liv. 941, ff. 362v-363r) 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 do espaço, autorizada por seu marido António de Mendonça aos Padres do Carmo (ANTT/HSJ/RG, Liv. 941, ff. 362v). Não querendo perder o privilégio de 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 comédia (ANTT/HSJ/RG, Liv. 941, f. 362v).

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” (ANTT/HSJ/RG, Liv. 941, f. 362v) - 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	Nº indeterminado
Nº de Assentos	Nº 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 segundo (Sequeira, 1933: 87). Na realidade, o documento menciona “21 aposentos de axxiva” e “9 aposentos de abaxo”. Reyes Peña e Bolãnos Donoso citam a informação de Sequeira e aumentam o espaço teatral com base naqueles números (Bolaños Donoso & Reyes Peña, 1991: 266) 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 espectáculos, 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.

5.6. 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...* (BNL, Cx. 31, Mç. 21);

2) *No Tombo Incompleto* (ANTT/HSJ/Liv. 1186);

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 1674 (BNP, Cx. 31, Mç. 21), 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” (BNP, Cx. 31, Mç. 21, ff. 2r e 12r). 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 1696 (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 para o Pátio das Comédias e tal manter-se-á após a aquisição das propriedades por António Gonçalves, bem como a entrada para os espectadores acederem ao pátio (BNP, Cx. 31, Mç. 21, f. 12r.v [1674]; BNP, Cx. 31, Mç. 22, f. 1r. [1699]) (Planta 2.0).

Antes do incêndio de 1697

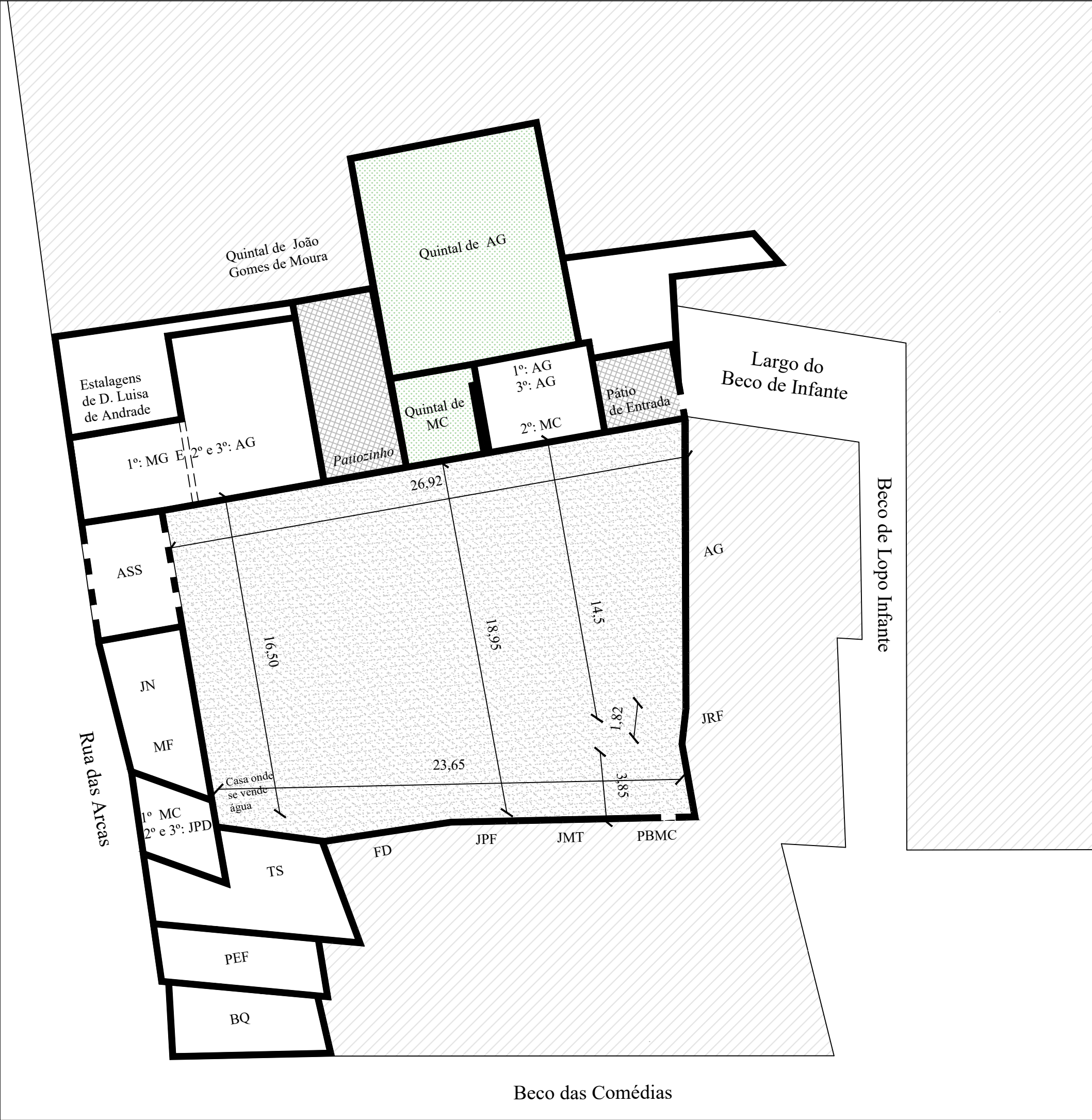
O documento do *Tombo incompleto dos bens e prazos em Lisboa* (ANTT/HSJ/Liv. 1186), que se transcreve parcialmente no apêndice documental, é um levantamento da cidade realizado em 1696, com descrição da propriedade por ruas, largos ou becos. No presente inquérito este documento reveste-se de duas grandes 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 espaço teatral, quais as janelas que serviam de camarotes e como davam claridade aos corredores que lhes davam 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).

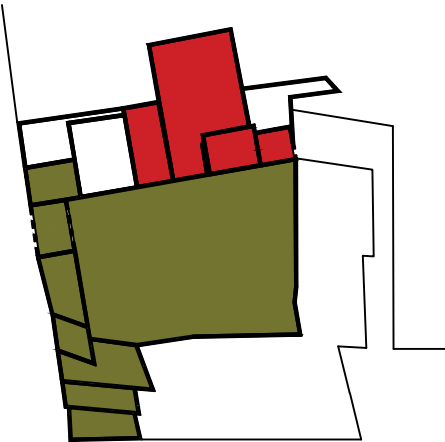
Acessos pelo Beco das Comédias em 1696			
Pisos	Nome	Acessos ao pátio	Fonte
Térreo e 1º	Praço de Teresa de Jesus	2 <i>janelinhas</i> e 2 frestas	(ANTT/HSJ/Liv. 1186, ff. 107v-109r),
Térreo e 1º	Praço do Padre Estevão Foios	2 <i>janelinhas</i> e 2 frestas	(ANTT/HSJ/Liv. 1186, ff. 109r – 110r)
Térreo e 1º	Praço de Bernardo Quaresma	-	(ANTT/HSJ/Liv. 1186, ff. 192r – 193r)
	Estalagem de Francisco Dias	Janelas	(ANTT/HSJ/Liv. 1186, ff. 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, ff. 161r)
Não indica	João Pinto da Fonseca	-	(ANTT/HSJ/Liv. 1186, ff. 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.



DESENHO	ANO
PLANTA DE IMPLANTAÇÃO DO TERRENO DO PÁTIO DAS ARCAS E PROPRIEDADES CONTÍGUAS	1696
ESCALA	
1:200	
LEGENDA	



BASE DOCUMENTAL
ANTT/HSJ/LIV. 1186. (1696)
BNL, CAIXA 31, MÇ. 21 (1674). ANTT/HSJ/LIV. 1186. (1696)

AG - ANTÓNIO GONÇALVEZ - MERCADOR DE VINHOS
MG - MANUEL GONÇALVEZ - ESTALAGENS
MC - MARQUEZ DE CASCAES
ASS - ANTÓNIO SYLVA E SOUZA - PROPRIETÁRIO DO PÁTIO*
JN - JOÃO DAS NEVES¹
MF - MARIA FERREYRA
MC - MARIA COSTA
JPD - JORGE PEREYRA DINIS²
CASA ONDE SE VENDE ÁGUA
TJ - THEREZA DE JESUS³
PEF - P.^E ESTEVÃO DE FOYOS
BQ - BERNARDO QUARESMA
FD - FRANCISCO DIAS - ESTALAGENS
JRF - JOÃO ROIZ FIDALGO⁴
PMBC - P.^E MANOEL BAYÃO DA CUNHA⁵
JMT - JOZEPH DE MENEZES E TAVORA
PMP - P.^E MANOEL DA SYLVA⁶

DJ - ANTT/HSJ/ LIV. 1099, F. 274R.
AG E MC - BNP, CAIXA 31, Nº21; ANTT/HSJ/ LIV. 1186, F. 113R.
CASA ONDE SE VENDE ÁGUA DENTRO DA MEDIÇÃO DA CASA DE MARIA COSTA E JORGE PEREYRA DINIS - *IDEM*, F.161V.
*A CASA DE ANTÓNIO DA SYLVA E SOUSA TEM AS MESMAS DIMENSÕES QUE A CASA DE FERNÃO DIAS DE LA TORRE. VER DESENHO 1.0 DE 1593, DESTE TRABALHO.
¹FOREIRAS À CAPELLA DE IZABEL GZL'
²OS SEUS ANDARES SÃO DUAS CAPELAS COM VÍNCULO ÀS CAPELAS DE ADRIÃO ANTUNES
³PROPRIEDADES DO HOSPITAL DE TODOS OS SANTOS
⁴ADMINISTRA AS CASAS DO SEU CUNHADO COMO PROCURADOR, TODAS FOREIRAS AO CONDE DE VILLA NOVA D. LUIS DI ALENCASTRO SYLVEIRA.
⁵BENEFICIADOS DE S.^{TA} JUSTA.
⁶CASAS DE JOÃO PINTO FONSECA

PLANTA ESQUEMÁTICA - ACESSOS E JANELAS

ESCALA

1:200

NO

1696

LEGENDA

JANELAS:

NO BECO DE LOPO INFANTE, ESTAVA A PROPRIEDADE DE ANTONÍO GONÇALVES, CUJA PORTA DE ENTRADA DO PISO TÉRREO PERMITIA O ACESSO AO PÁTIO. O RÉS DO CHÃO E O SEGUNDO ANDAR PERTENCIAM-LHE. NO SEGUNDO EXISTIAM DUAS JANELAS DE ONDE SE ASSISTIAM AS COMÉDIAS (ANTT/HSJ/LIV. 1186, F. 113R.-116V.). AS JANELAS DAS PROPRIEDADES DO DITO MARQUÊS, QUE ERAM CINCO - TRÊS DE SACADA E DUAS DE ASSENTO DE ONDE SE PODIAM ASSISTIR ÀS COMÉDIAS -, SERVIAM DE CAMAROTES PARA O PÁTIO DAS COMÉDIAS E TAL MATER-SE-Á APÓS A AQUISIÇÃO DAS PROPRIEDADES POR ANTONÍO GLZ, TAL COMO A SERVIENTIA PARA OS ESPECTADORES ACEDEREM AO PÁTIO (BNP, CAIXA 31, MÇ. 21, FF. 12R.-V.; BNP, CAIXA 31, MÇ. 22, ESCRITURA DE DOAÇÃO QE FEZ ANTONIO GLZ A MARQUES DE CASCAIS, F. 1R.)

AS ESTALAGENS DE MANUEL GONÇALVES TINHAM TRÊS ANDARES DE ALTURA E NO PISO INTERMÉDIO TINHA JANELAS COM VISTA PARA AS COMÉDIAS (ANTT/HSJ/LIV. 1186, F. 115R).

AS ESTALAGENS DE D. LUIZA TINHA O SEGUNDO E TERCEIRO ANDAR SOBRE A CAVALARIÇA E O PALHEIRO DA PROPRIEDADE DE MANUEL GONÇALVES, IGUALMENTE PROPRIETÁRIO DO PRIMEIRO PISO E LOJA. NESTES ANDARES EXISTIAM VÁRIAS JANELAS COM VISTA PARA O PÁTIO, QUE FICAVAM NO MEIO DA PROPRIEDADE DO DITO GONÇALVES (ANTT/HSJ/LIV. 1186, F. 116V E 182R).

A PROPRIEDADE DE ANTONIO DA SYLVA E SOUSA (PROPRIETÁRIO DO PÁTIO) TINHA QUATRO ANDARES E EM CADA UM DELES EXISTIAM DUAS JANELAS, SENDO QUE AS DO PRIMEIRO E DO QUARTO PISO ERAM DE ASSENTOS E AS DO MEIO DE SACADA.

NA PROPRIEDADE À FRENTE DA DE MANOEL GONÇALVES EXISTIAM **FRESTAS**, SUPOMOS QUE SÃO NA CASA DE THERESA DE JESUS POIS O DOCUMENTO INDICA: "P.E/ ESTEVÃO DE FOYOS, E THEREZA DE JESUS, SÃO DE/ DOUS ANDARES DE SOBRADOS; EM CADA HUM DOA/ QUAES TEM PARA O DITO BECO DUAS JANELLINHAS/ E MAIS DUAS FRESTAS." (ANTT/HSJ/LIV. 1896, F. 192V)

NAS ESTALAGENS DE FRANCISCO DIAS TAMBÉM EXISTIAM JANELAS PARA O PÁTIO (ANTT/HSJ/LIV. 1896, F. 108V).

PORTAS:

A) A FACHADA PRINCIPAL ORIENTADA A OESTE ONDE EXISTIAM DUAS PORTAS, UMA DE LOJA E UMA ESCADA QUE PERMITIAM O ACESSO AO PÁTIO (ANTT/HSJ/LIV. 1896, F. 159V - 160R).

B) NA PROPRIEDADE DE P.^E MANOEL BARÃO DA CUNHA HAVIA UMA ENTRADA PARA O PÁTIO, ASSENTOS E FERSURAS (ANTT/HSJ/LIV. 1186, F. 161V).

C) PORTA DE ENTRADA DO PISO TÉRREO PERMITIA O ACESSO AO PÁTIO (ANTT/HSJ/LIV. 1186, FF. 113R - 116V.)



Beco das Comédias

Acesso pelo Beco de Lopo Infante em 1696				
Piso	Nome	Acessos ao Pátio	Observações	Fonte
Térreo	António Gonçalves	Porta	Os assentos do pátio encostam à parede desta propriedade	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/ f. 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 comédias (ANTT/HSJ/Liv. 1186, f. 113v).

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 pátio (ANTT/HSJ/Liv. 1186, ff. 163v – 164v e 182r) (fig. 89).

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 janelas (ANTT/HSJ/Liv. 1186, f. 115r). Antigamente, a propriedade do Marquês de Cascais e as estalagens de Manuel Gonçalves estavam compreendidas na mesma medição, mas como se desuniram e passaram a pertencer a António Gonçalves foram separadas (ANTT, HSJ, Liv. 1186, f. 116v).

Acesso pela Rua das Arcas em 1696				
Piso	Nome	Acessos ao pátio	Observações	Fonte
Térreo	Estalagem de Manuel 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	Propriedade de António Gonçalves	Janelas		(ANTT/HSJ/Liv. 1186, ff. 113r – 116v)
3º	Propriedade de António Gonçalves			(ANTT/HSJ/Liv. 1186, ff. 113r – 116v)
2º	Estalagem de D. Luísa	Janelas	Sob as cavalariças e o palheiro da propriedade de Manuel Gonçalves	(ANTT/HSJ/Liv. 1186, f. 116v, 182r)
3º	Estalagem de D. Luísa	Janelas	Sob as cavalariças e o palheiro da propriedade de Manuel Gonçalves	(ANTT/HSJ/Liv. 1186, f. 116v, 182r)
Térreo, 1º, 2º e 3º	António Silva e Sousa	3 portas (1 de loja e 1 de escada). 2 janelas em cada piso; 1º e 4º piso são de assentos e as do meio, de sacada.	Proprietário do Pátio 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 ao Pátio das Arcas pela Rua das Arcas (1696)

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 P.e 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 assentos (ANTT/HSJ/Liv. 1186, ff. 160v e 161r).

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 vão (ANTT/HSJ/Liv. 1186, ff. 161v) (Planta 2.0).

Dimensões do terreno em 1696		
Orientação	Medição como consta no documento (palmos e varas)	Dimensões convertidas para unidade métrica*
Medição em cruz a passar no meio da porta de entrada pelo Beco das Comédias Nascente-Poente e Norte-Sul	Nascente – Poente = 9,5v Norte – Sul = 3v e ¼	Nascente – Poente = 10,45m Norte – Sul = 3v e ¼
Poente – Nascente Limite a Norte	24v	26,40m
Norte – Sul Limite a Nascente	13v + <i>chave</i> (1v 2/3 + 3,5v)	14,5m + <i>chave</i> (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)

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 espectadores) (ANTT/HSJ/Liv. 1186, f. 161v; Haza, J. 2007: 29), tal como nos corrais 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	Quatro camarotes
A sul	Oito fersuras	Cinco camarotes e assentos	Oito camarotes	Oito camarotes
Poente	Passagem e local onde os espectadores assistiam às representações em pé	--	-	-
Norte	Fersuras	Assentos	Oito camarotes	Sete camarotes Janelas
	Plateia	-	-	-
	-	5 camarotes	16 camarotes	19 camarotes

Quadro 12 – Funcionalidades por pisos (1696)

No piso térreo ficava o palco²², mas também fersuras (cuja compartimentação era feita de coluna em coluna) propriedade do Hospital, excepto a terceira, que pertencia a D. Izabel de Macedo e ao licenciado Manuel de Azevedo Pais (ANTT/HSJ/Liv. 1186, ff. 162r) (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 onde os espectadores assistiam às representações em pé (ANTT/HSJ/Liv. 1186, ff. 161v – 162r).

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).

No segundo piso há um total de dezasseis 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 camarotes (ARCM, FD, legajo 5222, expediente 16c, f. 17) (Planta 2.4).

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 do dono do pátio, e os restantes partilhados entre o

²² Reyes Peña e Bolaños Donoso no seu artigo intitulado *El Pátio das Arcas* propõem a correcção 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. (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007: 272).

Hospital e António da Silva e Sousa, proprietário do pátio, 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 diferenciados (ANTT/HSJ/Liv. 1186, ff. 163r e v).

Menciona-se ainda a desocupação de um espaço para uma janela ou camarote a poente (ANTT/HSJ/Liv. 1186, f. 163v).

Com base nesta descrição e com a planta de implantação definida reconstruímos os quatro andares da estrutura do Pátio das Comédias, bem como uma proposta tridimensional do espaço em 1696 (Fig. 76 a 78).

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 mesmo desenho proposto na planta de implantação de 1593;

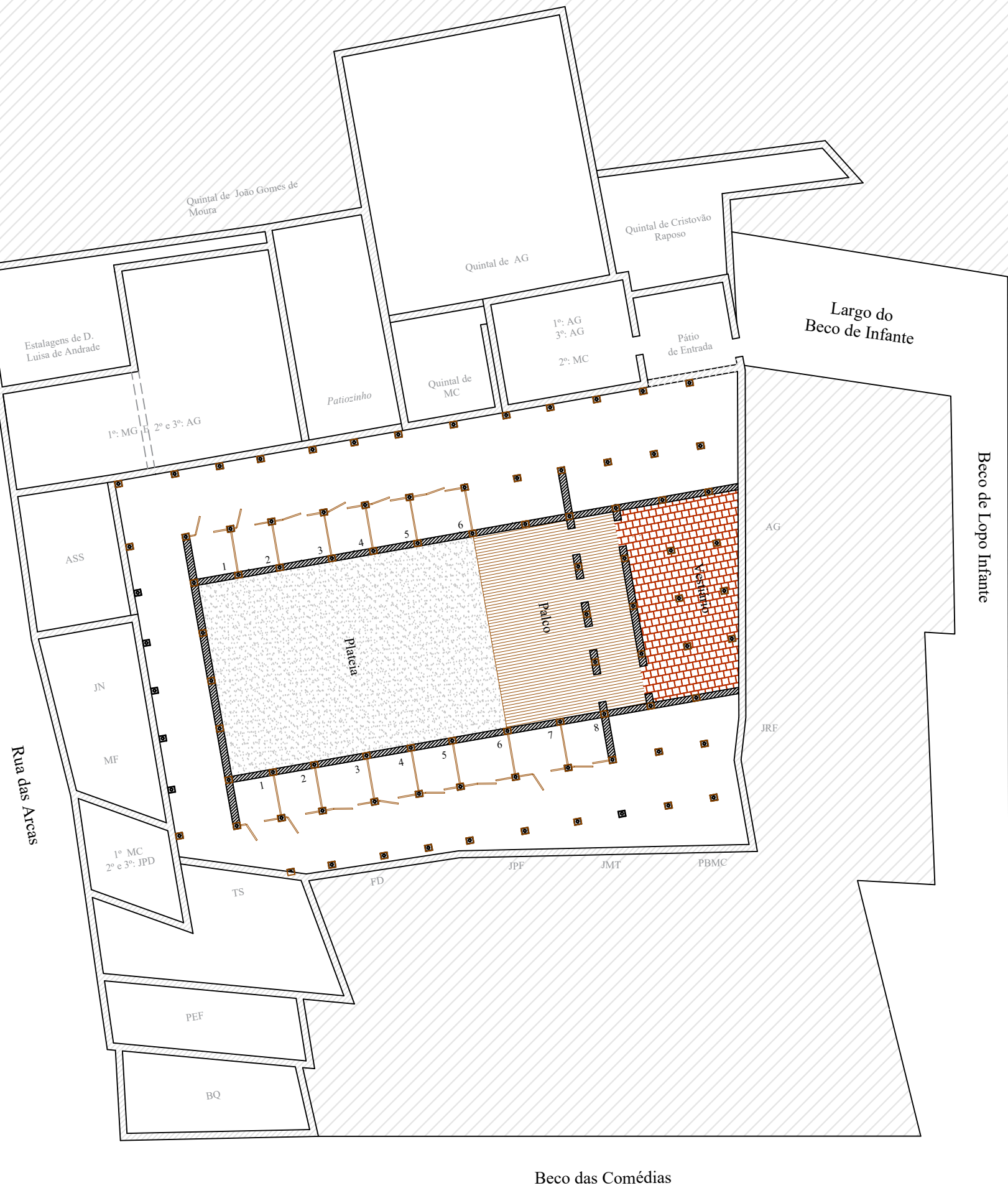
2) Com base nas dimensões das propriedades que lhe estão contíguas, o limite do pátio a Sul é diferente (ANTT/HSJ/Liv. 1186);

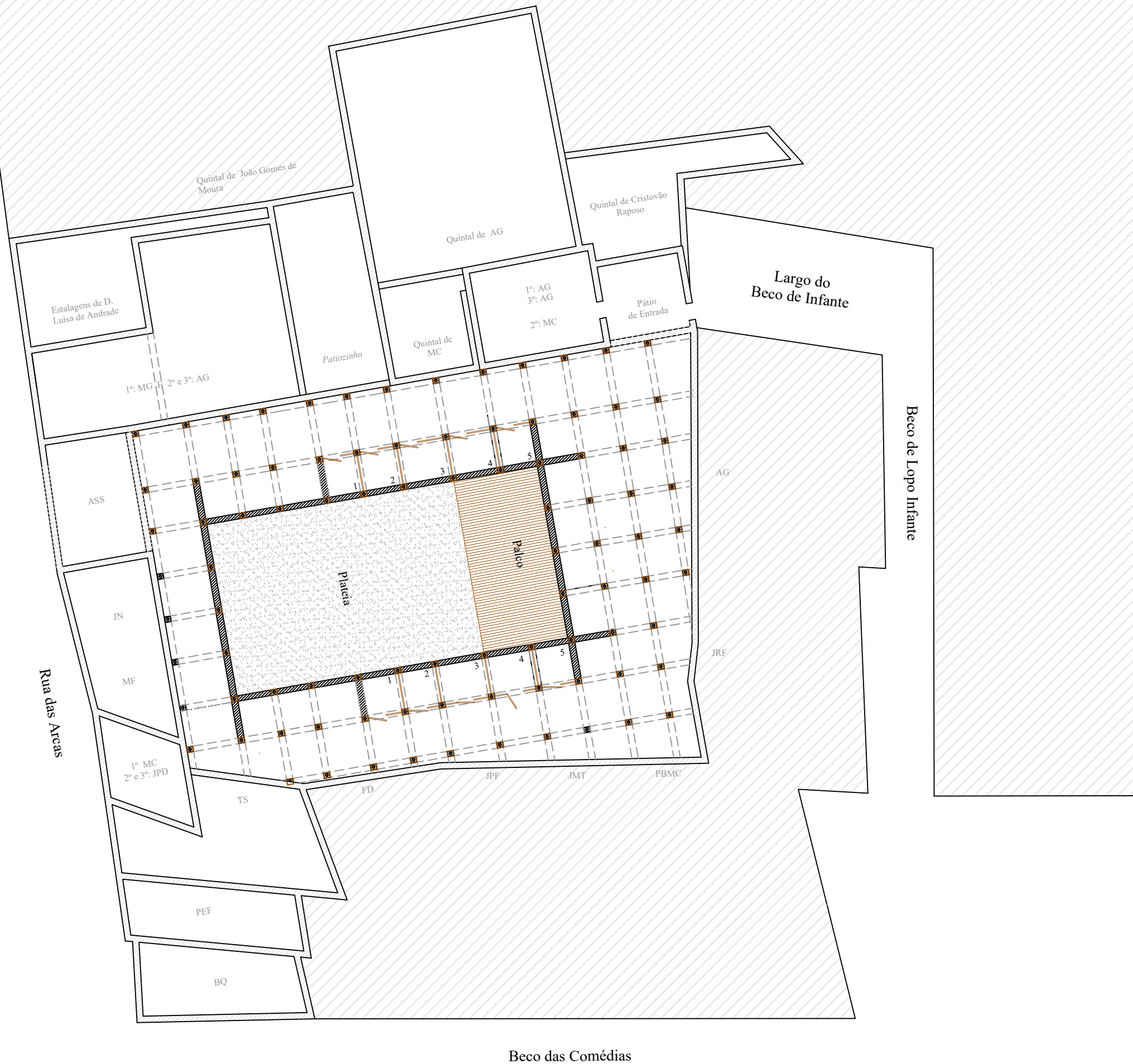
3) O acesso à escritura de 1674 (BNP, Cx. 1, mç. 22) permitiu que desenhássemos em planta as propriedades do Marquês de Cascais e António Gonçalves, que tinham janelas orientadas para o Pátio das Comédias;

4) A casa da água é localizada pelo *Tombo incompleto* na mancha das propriedades de Maria da Costa e Jorge Pereyra Diniz (AHSJ, /Liv. 1186, ff. 161r e 161v), apesar de não se mencionar a sua dimensão;

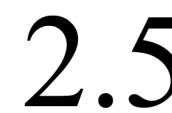
5) Cruzando a informação documental com o estudo sobre os *corrais* de comédias, nomeadamente os de Málaga (González-Román, 2018), de La Montería (Sentaurens, 2017) e de Pamplona (Pascual Bonis, 2017) desenhámos uma hipótese de vestiário, a nascente, por haver uma indicação da porta de acesso através da propriedade do P.^e 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, [2017: 279]), desenhámos igualmente uma proposta de palco. Esta altura não é despiciente visto que os actores utilizavam um cadafalso para surgirem por





LEGENDA



baixo do palco, à semelhança do que acontecia no corral em Málaga (González-Román, 2018: 62).

7) Sabendo onde fica a propriedade de acesso ao palco e vestiário, propomos um lanço de escadas de madeira que ficariam laterais ao palco para lhes aceder, à semelhança do corral de La Montería (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 camarotes (ANTT/HSJ/Liv. 1186); b) Acesso vertical do lado do palco e vestiário por onde se entra no piso térreo pela propriedade do P.^e 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 reduzido (Andrade, 2011: 13) - *“numa cércea de medida equivalente à largura das ruas (aproximadamente 25 palmos, ou seja, 5,5 metros)”* (Pinto, 2013: 49). 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	nº 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)

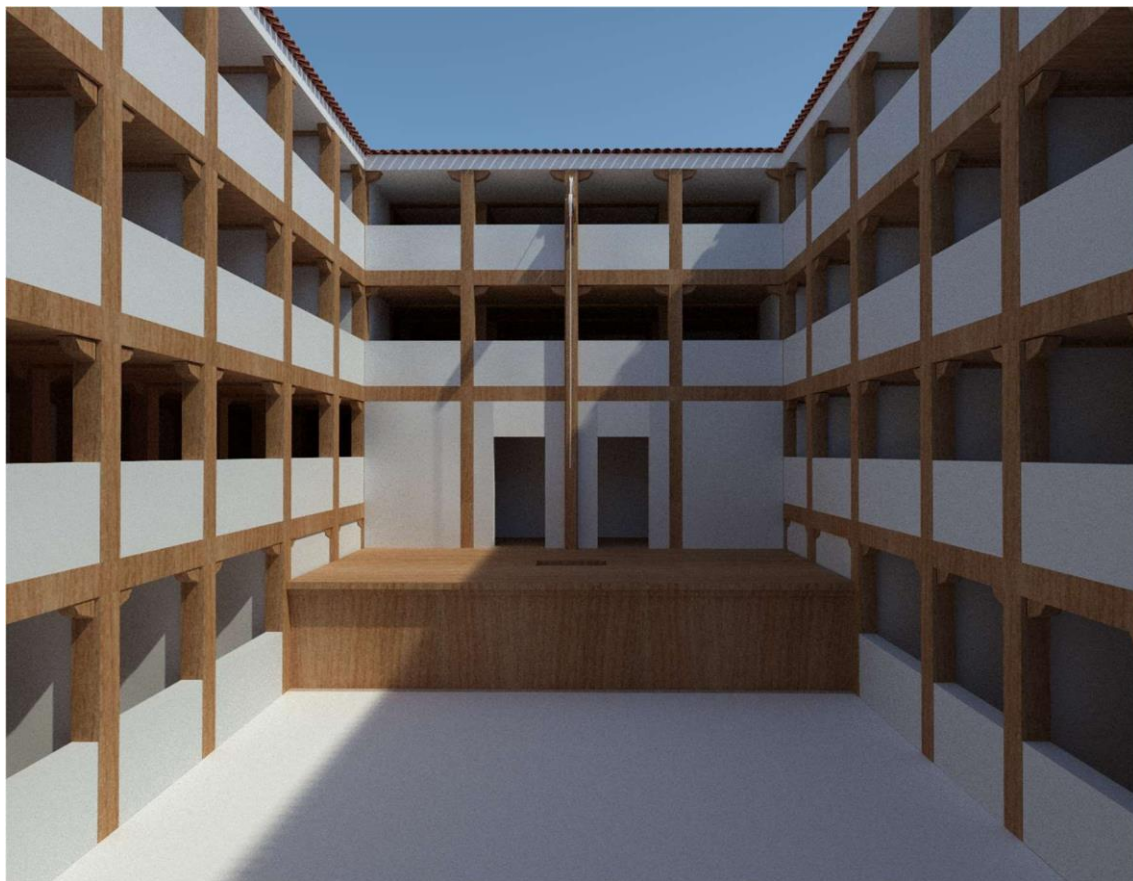


Figura 72 - 3D da estrutura do interior do Pátio das Arcas (1696)

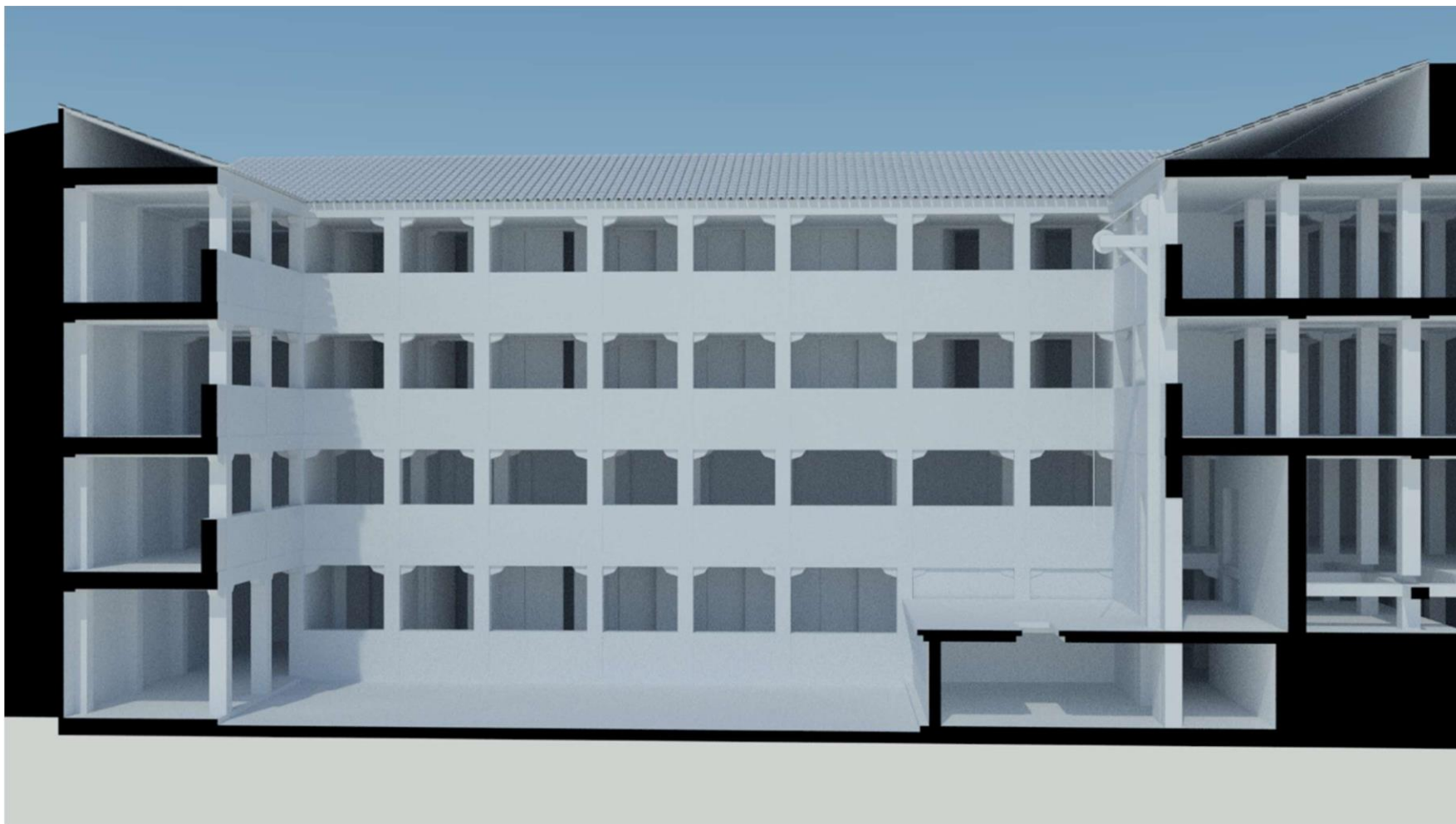


Figura 73 - 3D da estrutura em corte longitudinal do Pátio das Arcas (1696)

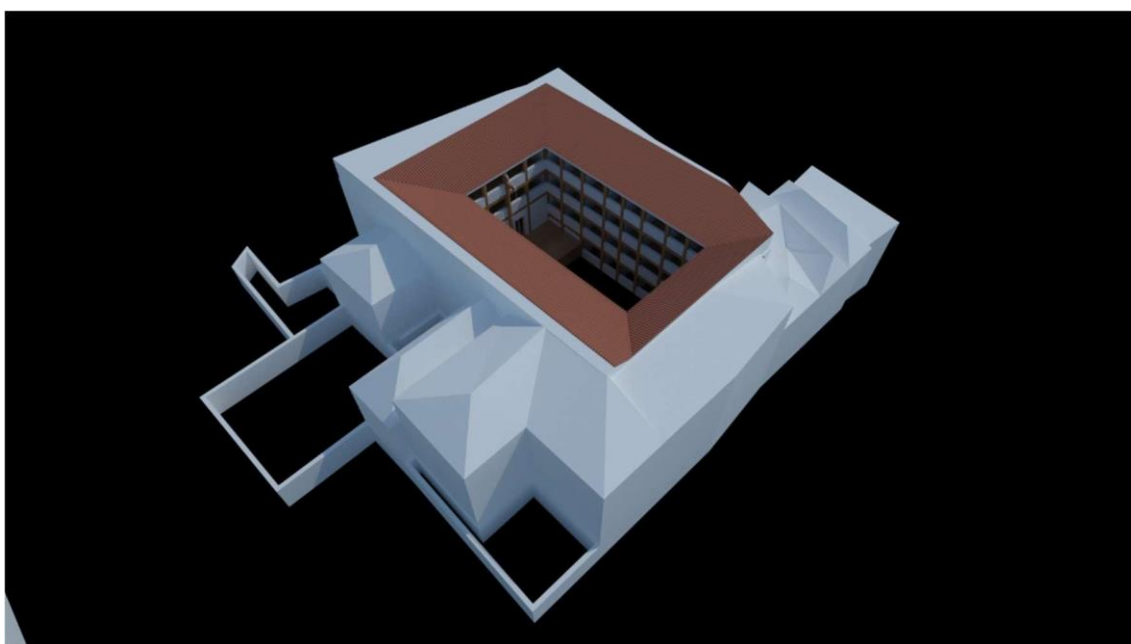


Figura 74 - 3D da implantação do Pátio das Arcas (1696)

5.6.1 Problematisando propostas anteriores

Tendo em conta que no presente estudo fazemos propostas de estrutura arquitectónica, interessaram-nos com particular ênfase as investigações anteriores com sugestões nesse sentido. Por esse motivo destacamos dois trabalhos que confluem no tema em análise, nomeadamente *Os Espaços Teatrais na Lisboa Setecentista: Subsídios para o Estudo da Arquitectura Teatral*, de Alexandra Gago da Câmara (1991) e *Teatros Portugueses de Raiz Italiana*, de Luís Soares Carneiro (2003), cujas conclusões díspares aqui se escrutinam, com resposta às questões colocadas pelo arquitecto Soares Carneiro.

Luís Soares Carneiro começa por questionar o afastamento da estrutura do pátio às paredes, considerando-o excessivo, embora constituísse uma zona de circulação à cota baixa. Concordamos com o autor, pois o documento do *Tombo incompleto bens e prazos do Hospital* permite uma leitura da estrutura do pátio com dimensões diferentes da planta proposta por Gago da Câmara, que não o cita, e evidencia uma estrutura proporcionalmente menor em relação ao terreno onde está construído. Por outro lado, consideramos que a estrutura do pátio a norte está encostada às paredes das casas que lhe estão contíguas, pois só assim se justifica a existência das janelas de sacada que permitiriam o acesso ao corredor dos assentos do Pátio, nas casas do Marquês de Cascais e de António Gonçalves (ANTT, HSJ, Liv. 1186, f. 113r; BNP, Caixa 31, Mç. 21).

A autora não representa na sua planta as três portas de acesso ao pátio através da casa do proprietário, António da Silva e Sousa, nem a da casa do Padre Manuel Barão da Cunha que permitia aceder aos corredores, camarotes e fressuras (ANTT, HSJ, Liv. 1186, ff. 160r, 161r). Assim, o acesso ao recinto não é claro na sua proposta.

Já no lado nascente, a distância das casas à estrutura do pátio é ausente, visto que o vestiário atrás do palco ocupa a área de varanda descrita no documento (ANTT, HSJ, Liv. 1186, f. 163r).

Soares Carneiro chama à atenção para o facto de, na proposta de Gago da Câmara, os camarotes no primeiro piso da estrutura do pátio não terem entrada. Como se lhes acede? Não há menção a galerias corridas, logo, serão camarotes que precisam de acesso e a organização apresentada não é clara, levantando dúvidas e questões.

A estrutura sugerida por Gago da Câmara não apresenta corredores de passagem para os camarotes, que surgem desenhados como elementos fechados pelos quatro lados, inviabilizando-lhes acesso, uma vez que a entrada através das casas que lhe estão contíguas é improvável pelo seu distanciamento. Confirmamos a hipótese de Luís Soares

Carneiro quando refere a contradição que ocorre quando Gago da Câmara cita Eduardo Freire de Oliveira pois, as casas de D. Catarina Carvajal tinham janelas viradas para o pátio e estas davam-lhe acesso (Carneiro, 2002: 34), referência que não está espelhada no desenho que propõe.

Numa perspectiva arquitectónica, as escadas desenhadas na sua proposta para as plantas do pátio não esclarecem como se acede aos pisos superiores. Na planta do primeiro piso apresenta dois lanços de escadas e um patamar de acesso aos camarotes desse piso; contudo, na planta do piso térreo não existe representação de escadas. Como se subia? Não existe referência documental sobre a existência de caixas de escada no recinto do pátio. Os acessos faziam-se pelas casas contíguas ao pátio (veja-se as tabelas 8 a 10).

Gago da Câmara aponta a existência de mecanismos cenográficos, que justificam a ausência de ocupação no terceiro piso, situação duplamente impossível para Soares Carneiro, pois, para além do ângulo ser excessivo em relação ao estrado, seria também necessário perfurar a estrutura dos pisos inferiores, que sabemos estarem ocupados por camarotes e varandas (Carneiro, 2002: 34). Ainda assim, e em função das semelhanças, lembramos a Casa de Comédias de Málaga com estruturas verticais simples de madeira – pescante - encostadas à parede sobre o palco, bem como cadafalsos (González-Román, 2018: 76 e 91), que podiam existir igualmente no Pátio das Arcas, razão pela qual as inserimos na nossa proposta.

Concordamos com Soares Carneiro quando menciona a ausência de características de um espaço teatral *à italiana* no século XVII. É notória a influência castelhana nos espaços de representação portugueses com estruturas idênticas às dos corrais de comédias. O teatro *à italiana* tem elementos arquitectónicos que só se começam a verificar na construção dos teatros lisboetas no início do século XVIII, o que se confirma na planta pós-incêndio do Pátio das Arcas, com uma nova forma na estrutura da plateia, desenhada em elipse, e que, na documentação de 1707, é descrita como “hua meya laranja” (ANTT, HSJ, Liv. 1099, f. 227r).

Os documentos que analisámos (1696) não dão suporte às propostas das plantas desenhadas por Gago da Câmara, o que nos leva a concordar com Luís Soares Carneiro quando afirma que a autora não indica com clareza a documentação utilizada, até porque a que menciona e transcreve não tem informação sobre esta fase do pátio, mas sim no pós-incêndio. Vejam-se alguns exemplos:

1) Coloca a casa da água no lugar oposto ao descrito na documentação, que a situa a poente e à ilhargá do sul, no edificado onde estão as casas de Maria Costa e Joseph Pereyra Deniz (ANTT, HSJ, Liv. 1186, f. 161r);

2) Do lado Norte, no piso térreo, a autora desenha uma área livre onde, segundo a documentação, existiam 6 fressuras e uma área de assentos (ANTT, HSJ, Liv. 1186, f. 162r);

3) Os desenhos dos camarotes sobre o palco têm dimensões diferentes das apresentadas, pois o do lado norte, para nascente, é maior que os restantes três (ANTT, HSJ, Liv. 1186, f. 163r);

4) Não indica as portas a poente, uma delas de escadas (ANTT, HSJ, Liv. 1186, f. 160r);

5) Não indica a porta de acesso a sul para os camarotes, palco e vestiário;

6) Não se identifica documentação para a proposta das plantas esquemáticas que desenha para nomear os moradores das casas contíguas ao pátio.

Em síntese, embora Gago da Câmara mencione muita da documentação citada pela dupla Reyes Peña e Bolaños Donoso, não valoriza os seus trabalhos seminais, apresentando propostas cuja base documental é insegura e frágil. Soares Carneiro faz abordagens consentâneas com a sua formação em arquitectura, o que o leva a questões críticas estruturais, com as quais concordamos, não obstante, possamos ir mais longe, com base na documentação inédita consultada.

5.7. 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” (Braga, 1918: 105), 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* (BNP, Cod. 510) ou a *Escriptura de Doação que fez, em 1699, António Gonçalves, ao Snr. Marquês D. Luiz Alves de Castro, de humas cazas no sitio das comédias* (BNP, Caixa 31, Mç. 22). 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 abraçarão (...) 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” (Memória, ff. 220v, 221r).

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 authoridade do mesmo Hospital” (Provisão de 15 de setembro de 1738 *Apud* Braga, 1870, 139).

Era urgente reedificar o pátio, com vista à continuação do usufruto dos rendimentos das comédias, e para tal, desenvolveram esforços para reaver o dinheiro que algumas pessoas lhes deviam por forma a conseguirem um fundo de maneiço para o fazer:

Treslado da Resolução e quitação/ que a Meza da Mez^a 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 (ANTT/HSJ/RG, Liv. 942, f. 82r).

A calamidade do incêndio será lembrada amiúde em vários documentos, como o *Auto de Medição*, e ainda em 1737 argumentava-se com os seus perigos para se justificarem obras num pedido dos arrendatários do pátio Luís Trinité e João Villanova (BNP, Cx. 31, n° 23): “como decedeu a pouco mais de 38 anos, em que se queimou e brasou o dito pátio, por lhe deitarem fogo por inimizade” (ANTT/HSJ/Cx. 274, mç. 2, n° 67).

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.

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

Nesta fase desenhámos o pátio com base:

- 1) Na escritura de 1707 (ANTT/HSJ/ Liv. 1099);
- 2) E no levantamento da cidade antes do terremoto de Lisboa (ANTT/FF/JIB, Liv. 10).

A informação fidedigna sobre a nova composição do Pátio das Comédias é fornecida pelo *Auto de Medição devizão e confrontação do Pátio das Comédias...* (ANTT/HSJ/Liv. 1099) 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 São 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 antíguo unindose a elle várias moradas de cazas que a Misericórdia comprou (ANTT/HSJ/Liv. 1099, f. 271r).

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 haviam comprado e unido a elle por cuja razão era necessário medirse para se constar em o tombo novo” (ANTT/HSJ/Liv. 1099, f. 269v).

As propriedades que foram compradas e ficaram sob a posse do Hospital, foram as de Manoel Gonçalves, na rua das Arcas (ANTT/HSJ/Liv. 1099, f. 269v), a de Antonio da Silva e Sousa, a de Dona Luiza de Andrade, para se “alargar para esta parte o vestiário dos Comediantes” (ANTT/HSJ/Liv. 1099, ff. 272r e 272v) e uma parte da propriedade do Marquês de Cascais, o que permitiu a construção de dois camarotes (ANTT/HSJ/Liv. 1099, f. 273r).

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 Dom José de Menezes e Távora, as estalagens de Francisco Dias e as 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 Infante (ANTT/HSJ/ Liv. 1099, f. 274r).

Com uma forma de rectângulo imperfeito, na parte maior, o novo pátio tem mais de 32 metros de comprimento e 15 de largura (ANTT/HSJ/ Liv. 1099, ff. 274v, 275v, 276v) (Planta 3.0).

Dimensões do terreno		
Orientação	Medição como consta no documento (palmos e varas)	Dimensões convertidas para unidade métrica*
Poente – Nascente Limite a Norte	29v e 1/4	26,54m
Norte – Sul Limite a Nascente	11v + <i>chave</i> (1v e 2/3 + 3v)	12,10m + <i>chave</i> (1,28m + 3,30m)
Nascente – Poente Limite a Sul	26v e 1/3	28,96m
Sul – Norte Limite a Poente	13v	14,3m

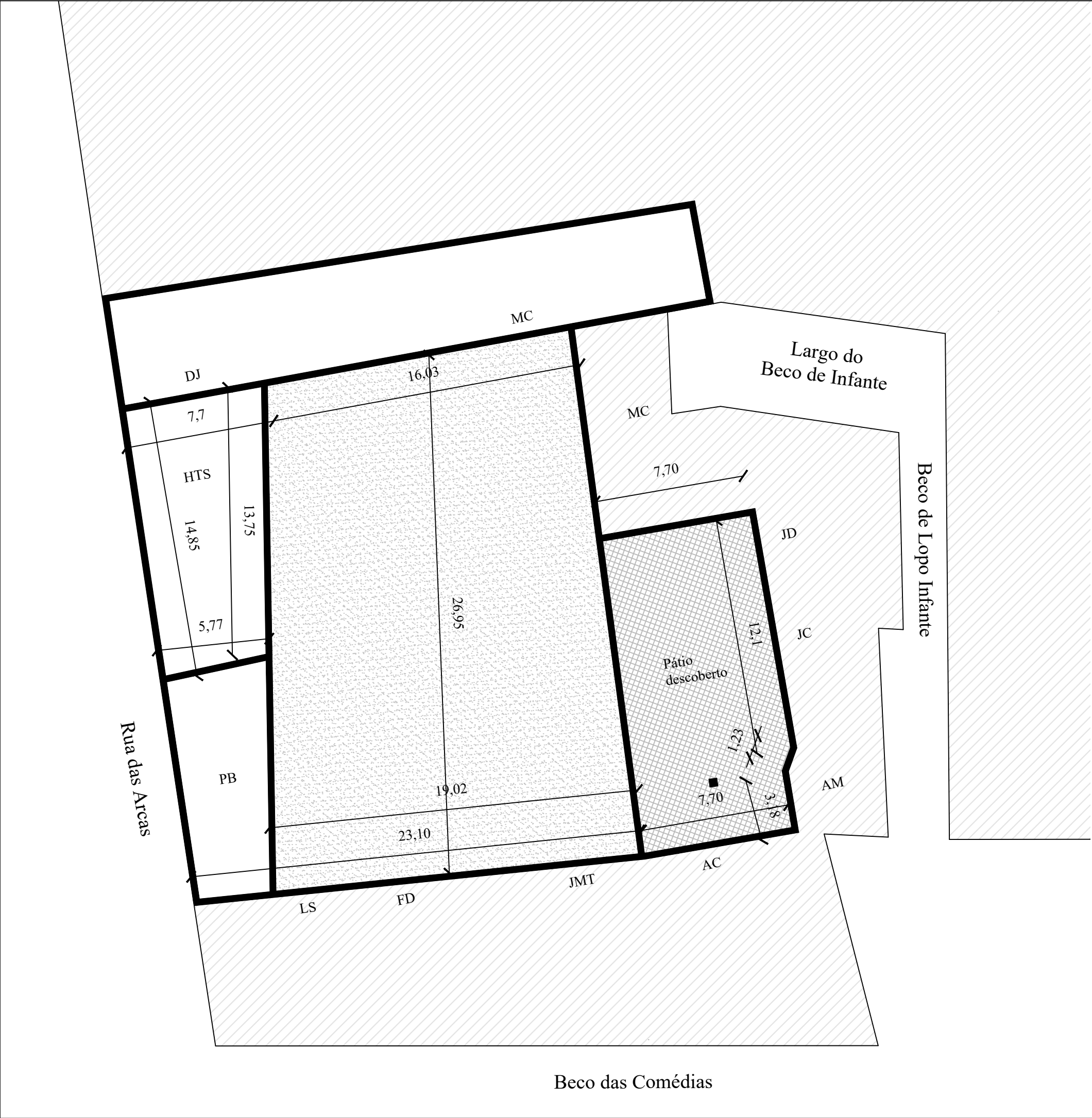
*1 vara = 5 palmos = 0,22m, logo 1 vara = 5 x 0,22m = 1,10m

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

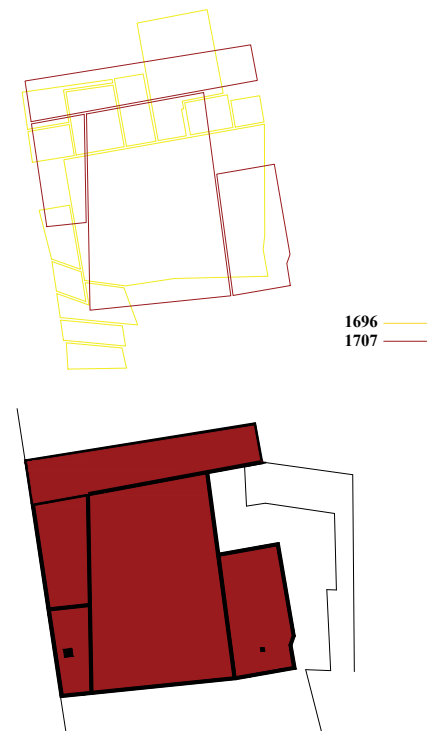
A grande diferença relativamente à estrutura anterior é a deslocação do palco de nascente para norte. A configuração vertical mantém-se, três pisos sobre o térreo (Plantas, 3.1 a 3.4). Vejamos os dados enumerados na tabela:

1707		
Nº de camarotes	48	Maior nº no 2º e 3º pisos
Nº fersuras	18	Piso térreo
Nº de Assentos	nº 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)



DESENHO	
PLANTA DE IMPLANTAÇÃO DO TERRENO DO PÁTIO DAS ARCAS E PROPRIEDADES CONTÍGUAS	
ESCALA	ANO
1:200	1707
LEGENDA	

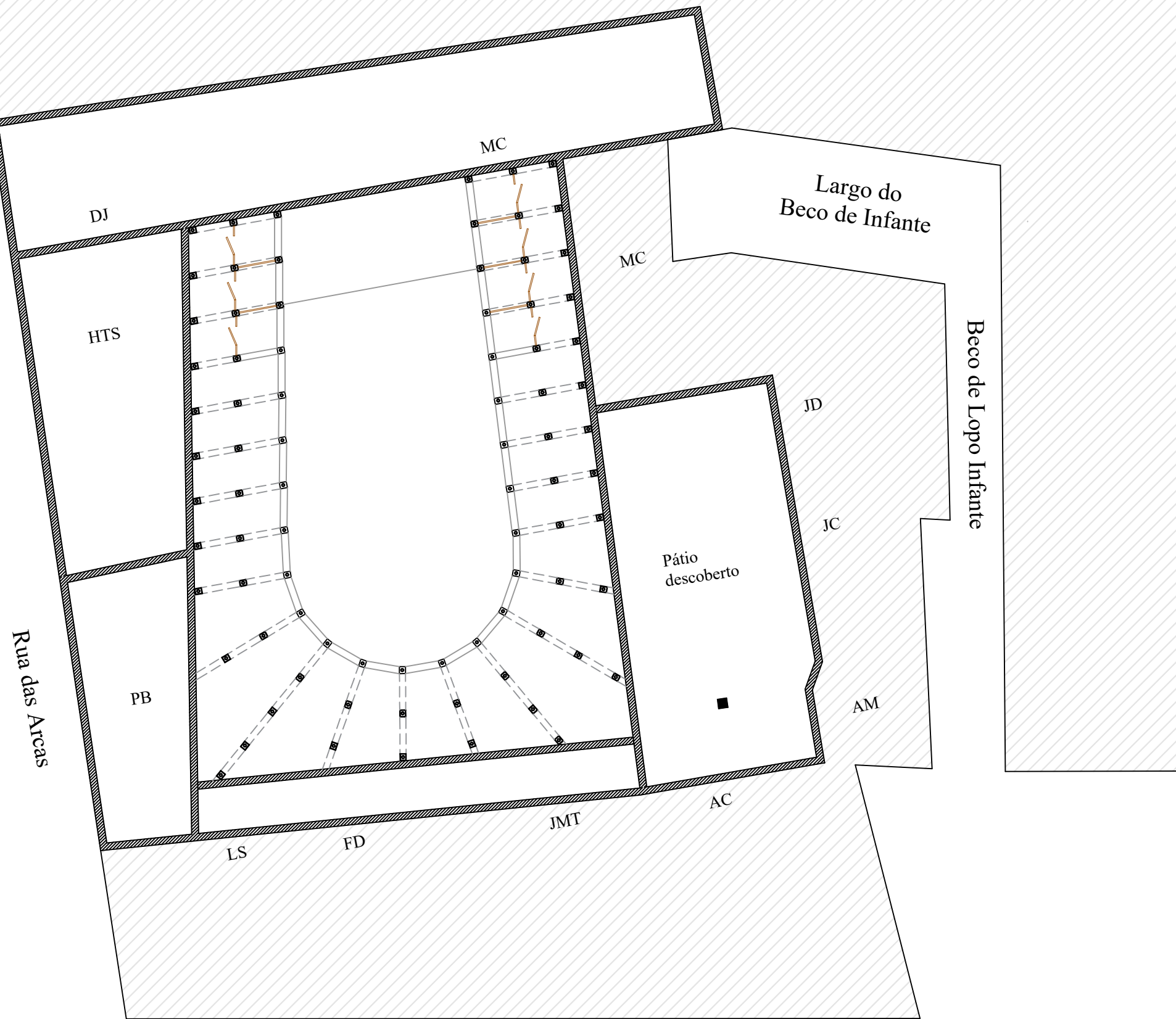


BASE DOCUMENTAL
ANTT/HSJ/LIV. 1099 (1707)

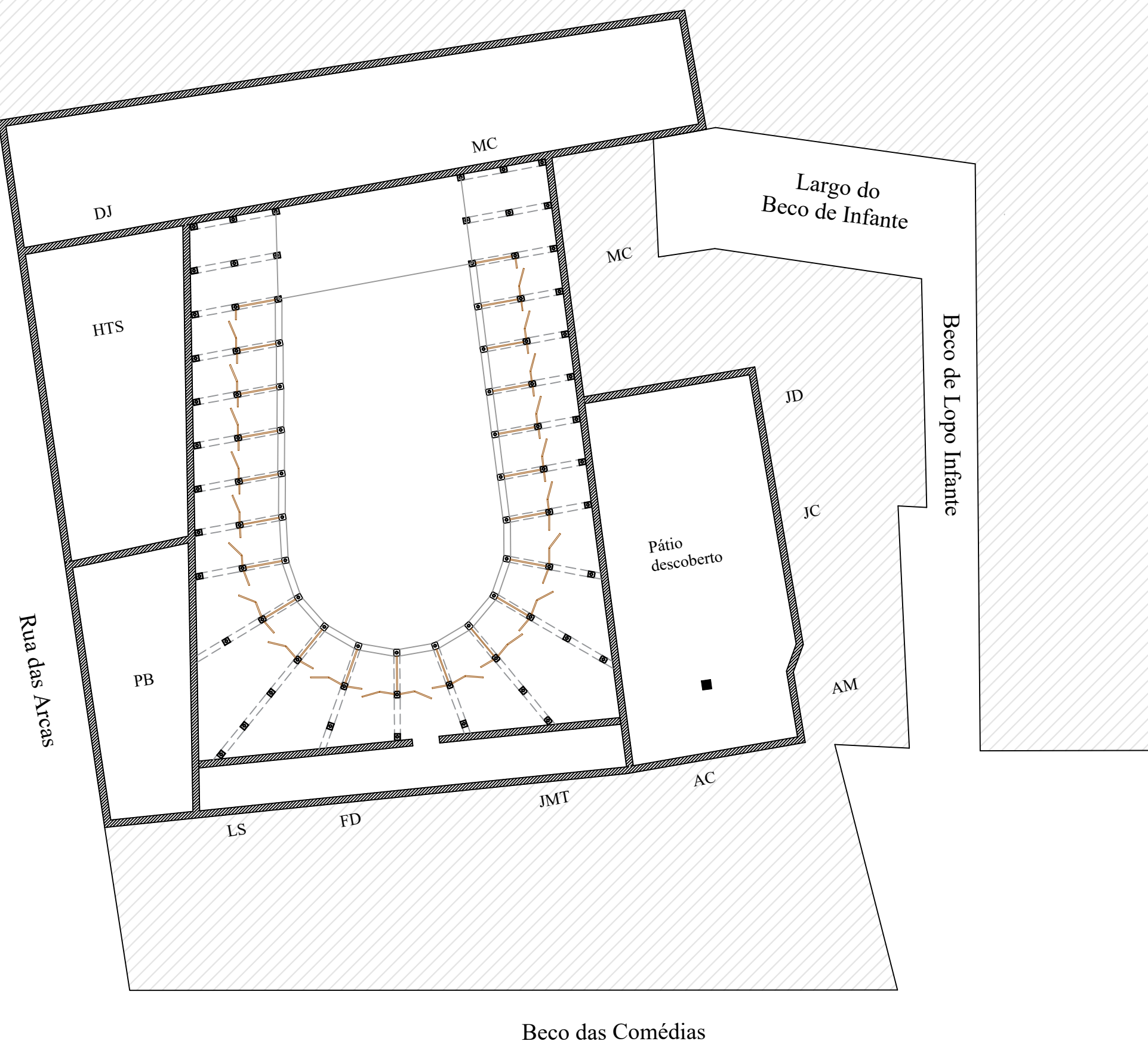
DJ - DONA JULLIANA*
MC - MARQUEZ DE CASCAES¹
AC - ALEXANDRE DA CRUX
JMT - DOM JOZEPH MENEZES DE TAVORA (SR. DO MORGADO DA PATAMEIRA)
FD - FRANCISCO DIAS - ESTALGENS
LS - LUIS DA SILVEYRA
PB - PAULO ALVES PINTO BRANDAÕ (OURIVES DE PRATA)
JD - JOZEPH DENIS (CORYEYRO DA RUA DAS ARCAS FOREIRAS AO CONDE DE VILLA NOVA)
JC - JOÃO DA COSTA (*SaQUA MOLAS* - DENTISTA)
AM - ANTONIO MONTEYRO (ALFAIATE)
HTS - HOSPITAL DE TODOS OS SANTOS²

* ANTIGA PROPRIEDADE DE D. LUISA DE ANDRADE (ANTT/HSJ/LIV. 1896; ANTT/HSJ/LIV. 1099, F. 273V).
¹APÓS O INCÊNDIO DE 1697, ANTÔNIO GONÇALVEZ VENDEU A MARQUEZ DE CASCAES AS PROPRIEDADES QUE TINHA NO PÁTIO DAS COMÉDIAS, QUE FICARAM TOTALMENTE DESTRUÍDAS (BNP, CAIXA 31, Nº21).
²O HOSPITAL COMPROU VÁRIAS PROPRIEDADES PARA AUMENTAR O PÁTIO DAS COMÉDIAS APÓS O INCÊNDIO:
A) UMA DE D. LUIZA DE ANDRADE PARA AUMENTAR O VESTIÁRIO DOS ACTORES, ISSO JUSTIFICA O AUMENTO DA PROPRIEDADE DO PROPRIETÁRIO DO PÁTIO EM RELAÇÃO ÀS DE 1593 E 1696 (ANTT/HSJ/LIV. 1099, F. 272V)
B) A DE MANOEL GONÇALVEZ QUE ERAM ESTALAGENS (ANTT/HSJ/1099, F. 271R.)
C) COMPRARAM 2,64M DE CHÃO DA PROPRIEDADE DE MARQUEZ DE CASCAES, QUE FOI DE ANTONIO GONSALVES POR OUTROS TANTOS QUE O DITO HOSPITAL LHE DEU PARA DOIS CAMAROTES QUE TEM PARA O DITO PÁTIO (ANTT/HSJ/LIV. 1099, F. 273R)





Beco das Comédias





Beco das Comédias

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 medisão 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 efeito (ANTT/HSJ/Liv. 1099, f. 275v). As entradas davam acesso a lugares diferenciados de camarotes, fersuras, varandas ou plateia (ANTT/HSJ/Liv. 1099, f. 280r).

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” (ANTT/HSJ/Liv. 1099, f. 277), não se registrando 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, respectivamente.

Refere-se igualmente o *pátio lagiado* (ANTT/HSJ/Liv. 1099, f. 277) não havendo descrição de como seria antes, sendo possível ter sido em terra batida.

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. 75 a 77).

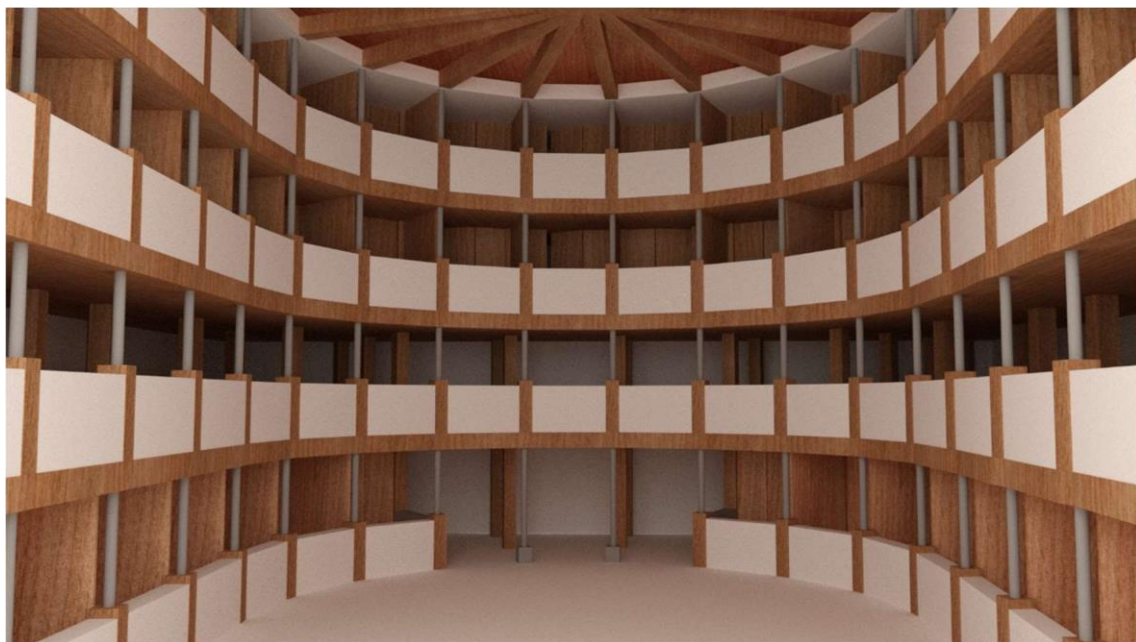


Figura 75 - 3D da estrutura do interior do Pátio das Arcas (1707)



Figura 76 – 3D da estrutura do interior vista da entrada do Pátio das Arcas (1707)

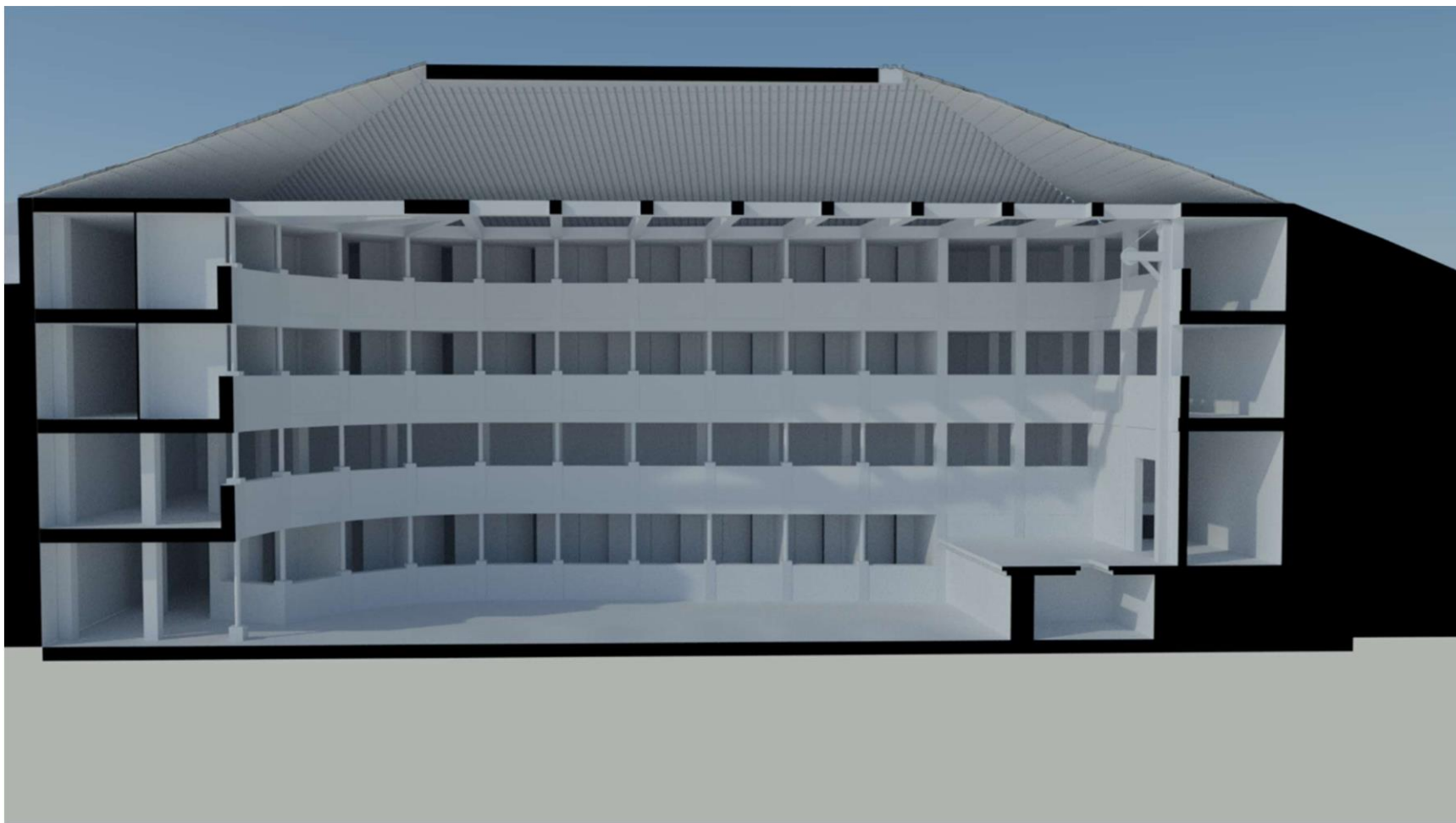


Figura 77 – 3D da estrutura em corte longitudinal do Pátio das Arcas (1707)

5.9. 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 adjectivadas 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 e gradadas de ferro de que por sorte por elas não pode haver saída para o pátio” (ANTT/HSJ/cx. 274, mç.2).

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.

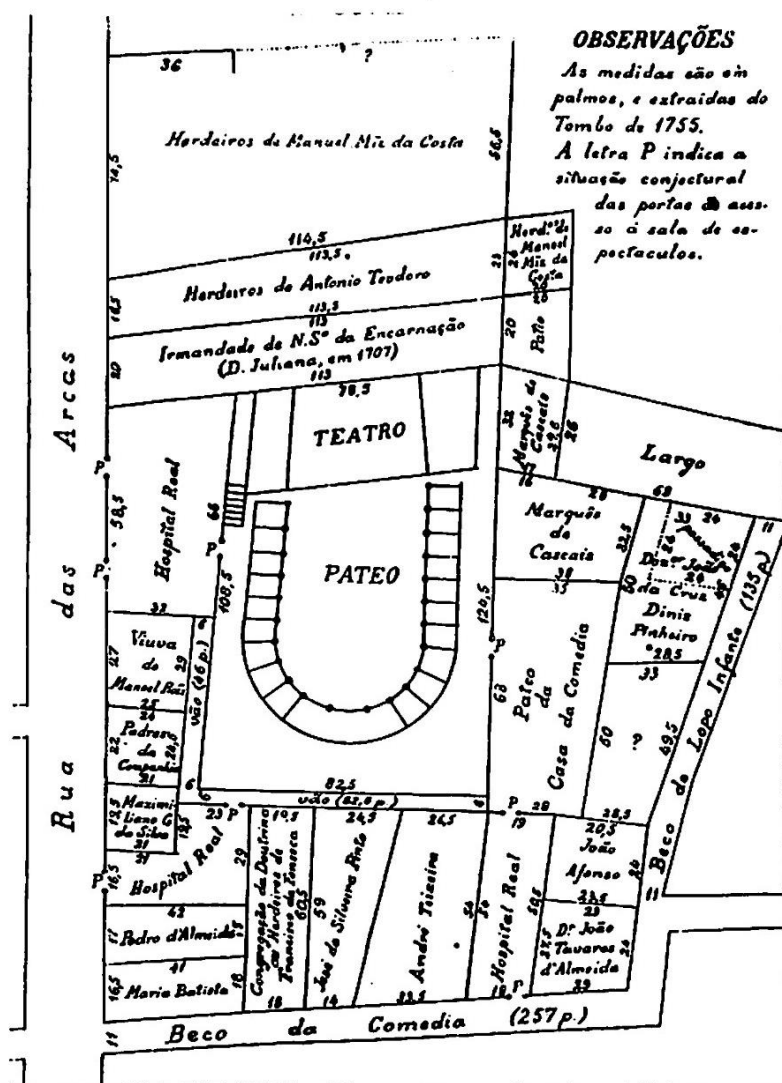
São ainda mencionadas entradas de luz em forma de clarabóia, estas para iluminar as varandas e o cenário, e várias frestas, nomeadamente no corredor e pátio descobertos.

Em 1737 os já citados arrendatários do pátio, Luís Trinité e João Villanova (BNP, Cx. 31, nº23), pedem para entaipar as janelas que dão acesso ao pátio exigindo a proibição da colocação de “vasos e outras coisas que roupam” (ANTT/HSJ/cx. 274, mç.2) 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 arquitectónica do espaço retirou importância às janelas que serviram de camarotes e que, nessa qualidade, eram parte integrante do teatro.

5.10. Das Arcas às Comédias

Reyes Peña e Bolaños Donoso evoluem de uma proposta com seis portas (2007: 311) 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 Silva (Camões & Reyes Peña, 2013) (Fig. 78).



Escala 1:290
PLANTA DO «PÁTIO DAS ARCAS» E DOS PRÉDIOS QUE O CERCAVAM EM 1755
(Desenho do coronel de engenharia sr. Augusto Vieira da Silva)

Figura 78 -- Planta do «Pátio das Arcas» e dos prédios que o cercavam em 1755», por engenheiro Augusto Vieira da Silva (Reyes Peña & Bolaños Donoso, 2007: 315).

Porém, quer no *Auto de Medição* (ANTT/HSJ/Liv. 1099) quer nos *Feitos Findos* (ANTT/FF/JIB, Liv. 10, nº19, f. 71v), 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.

	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	Nº indeterminado	Nº indeterminado	Nº indeterminado	Nº indeterminado	-
Fersuras	-	-	-	8	18
Varandas	Nº indeterminado	-	-	2	3
Assentos	-	-	Nº indeterminado	Nº indeterminado	Nº 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. Acreditando que exista ainda documentação a explorar, a que explorámos remete-nos para várias fases de construção e reabilitação. 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” (ANTT/HSJ/RG, Liv. 941, f. 352v).

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 serem 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 da qual não temos registos, mas que sabemos ter acontecido.

Já em 1707 é o próprio Auto de Medição do Pátio das Comédias que nos informa directamente: há mais camarotes, varandas e fersuras, o que permite concluir que o público de elite aumenta, pois, a plateia, onde o público assiste 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 documento (ANTT/HSJ/Liv. 1099, ff. 278v). O teatro tem agora também este espaço de apoio “um átrio descoberto, rasgado propositadamente para serviço da nova casa de espectáculos” (Sequeira, 1933: 102), 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 arreeiros e também em carros (...) alugam quatro jumentos um para conduzir as arcas dois para as mulheres e outro para os companheiros alternadamente” (Guimarães, 1874, nº 6235).

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 rápido (Cod. 510).

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

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

Com base neste documento e na planta de implantação definida no início do capítulo desenhámos as plantas dos quatro andares do Pátio das Arcas com a respectiva estrutura e janelas.

Conclusão: 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, e este período de transição do reino de Portugal é 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, como se verá adiante; e reproduzem-se pois aparecem 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 arquitecturas. O caso do Pátio das Arcas é um exemplo onde se assiste a uma evolução de estruturas efémeras para a arquitectura permanente, numa vivência citadina onde conviviam vários moldes.

Foi interessante verificar que a dualidade política vivida em grande parte da cronologia eleita tem reflexo na actividade teatral, onde analisámos as várias realidades envolvidas quer nas representações, quer no público, quer nos edifícios onde se praticavam o que nos leva a um conjunto de constatações:

1. Convívio de arquitecturas 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 dos teatros públicos,
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 espectáculos teatrais – comédias e autos – cedendo o monopólio a uma pessoa, Fernão Dias de la Torre.

O contrato do HRTS com Fernão Dias de La Torre é a concessão perpétua do monopólio da actividade 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 colecta de receitas dos pátios, os únicos autorizados pela Mesa da Misericórdia do Hospital a funcionar em toda a Lisboa.

Esta constatação leva-nos de volta à Introdução e à formulação da pergunta, quando é que há necessidade de construir um edifício urbano que permita um acesso generalizado ao teatro? Estamos ainda no século XVI, a actividade teatral é exuberante, multiplica-se em ambiente palaciano e nobre, pratica-se em locais públicos, como o Borratém, mas também na rua das Arcas, onde a companhia de Juan de Limos foi identificada, e Manuel Correia assume ter teatros desmontáveis, certamente instalados em locais diversos, ainda não elencados. Estamos no domínio da adaptação espacial, do efémero, do ar livre, da total separação dos públicos por classes sociais, dos múltiplos promotores de espectáculos 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 espectadores 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 perspectivas, o que nos coloca diante de nova dualidade.

Porém, a motivação económica é motora da acção, 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 arquitectónicos cobertos, revela-se mais um diálogo entre a arquitectura 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 arquitectura teatral deu corpo a um edifício que se coloca centralmente na cidade, e com ela dialoga a vários níveis, construindo a sua história - “Constrói-se para que perdure” (Paz, 2008: s.p.).

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, no quadro 5 do 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” (Fonseca, 1626: 17).

A possibilidade dada em pé de igualdade a diferentes classes sociais, que apesar de ter regras de hierarquia devidamente estabelecidas, pudessem assistir ao mesmo espectáculo em simultâneo debaixo do mesmo tecto, é um comportamento social 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.

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 excepcionalmente se verifica a junção das esferas sociais, mas também no Borratém, ou em casa do Conselheiro da Fazenda, Luís Mendes de Elvas, na comemoração do aniversário de D. Afonso VI – à qual assistiu *o mais luzido do povo* – 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 actuação; 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 percepção, 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, *Os Espanhóis dominaram no palco antes de dominarem na política*²³.

²³ Júnior, 1971: 18.

Fontes e Bibliografia

Fontes

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, mç. 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 posso 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 portugueses, e latinos...*Coimbra: Casa impressora: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, disponível em: <http://purl.pt/13969/http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>²⁴.

Casas e almoynhas q estão no rosio freguesia de Santa Justa q forão do almazém... (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/corografiaportug03carv/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 fo Nascime-/ 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)

²⁴ Todos os documentos electrónicos foram verificados à data de 09 de junho de 2020.

Escreitura 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).

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

Do Secretario Christovão Soarez 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 Jesus no 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 caza se criaram...* (1º tomo). Évora: Officinada Universidade, disponível em: https://books.google.pt/books?id=JDA2wD7ZRDEC&pg=PP7&source=gs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false

Fonseca, F. S. (1626). *Regimento para conservar a saúde e vida: em dous diálogos...* Lisboa: por Geraldo da Vinha, disponível em: https://books.google.pt/books?id=aOK_umw3FOMC&pg=PP17&lpg=PP17&dq=Regimento+para+conservar+a+saude+e+vida:+em+dous+di%C3%A1logos,+Fern%C3%A3o+Solis+da+Fonseca+1626&source=bl&ots=Hu_6L91nC&sig=ACfU3U26B9fWJSj1yoURMhrsWPFgEsGZIG&hl=pt-PT&sa=X&ved=2ahUKEwjlpIfA8K3mAhWv3eAKHUOaDhEQ6AEwA3oECAkQAQ#v=onepage&q=Regimento%20para%20conservar%20a%20saude%20e%20vida%3A%20em%20dous%20di%C3%A1logos%2C%20Fern%C3%A3o%20Solis%20da%20Fonseca%201626&f=false

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 Portvgal e rellação do solene recebimento que nelle se lhe fez S. Magestade a mandou.* Madrid: por Thomas Iunti, disponível em: <https://archive.org/details/viagemdacatholic00lava/page/n157>.

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, disponível em: <https://archive.org/details/relaciondelareal00mimo/page/n4>.

No patteo das comedias teve sempre quem..., disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10038772s>

Ortiz y Sanz, J. (1787). *Tratado Arquitectura. Los Diez Libros De M Vitruvio Polion*. Library Genesis, disponible in: <https://archive.org/details/tratadoarquitect00poli/page/n83>.

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, disponible in: <https://archive.org/details/rulesexamplesofp00pozz/page/252>.

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 ginellas 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, disponible in: <https://archive.org/details/praticadifabrica00sabb/page/n4>.

Sebastiano, S. (1551). *Il primo [quinto] libro d'architettura di M. Sebastiano Serlio, Bolognese*. Colombia: Biblioteca da Universidade de Colombia, disponible en: https://archive.org/details/ldpd_12223082_000/page/n89.

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 chieftest 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, disponible in: <http://purl.pt/17110>.

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, disponível em: <https://archive.org/details/chronicadacompan01tell>.

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

Bibliografia

Adams, J. Q. (1917). *Shakspearean playhouses; a history of English theater from the beginnings to the restoration*. New York: Houghton Mifflin Company, disponível em: <http://archive.org/details/shakspeareanpla00adamrich/page/4>

Albalá Pelegrín, M. (2016). Teatro y arquitectura 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, disponível em: <https://ia800903.us.archive.org/35/items/descripogeraleh00araggoog/descripogeraleh00araggoog.pdf>.
- 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, disponible in: https://books.google.pt/books?id=vm3Fb6-yWXQC&pg=PA93&dq=periaktoi+system+renaissance&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwiT353e_7viAhU4SxUIHYg7D9UQ6wEIKzAA#v=onepage&q&f=false.
- 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* (pp. 1-14). Cambridge: Cambridge University Press. E- ISBN: 9780511817021, disponível em: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511817021.002>.
- 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, disponível em: <https://books.google.pt/books?id=UiBzDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=jos%C3%A9+augusto+cardoso+bernardes+gil+vicente&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwiU1rGtoOjpAhXOUhUIHRm3DS8Q6wEILTAA#v=onepage&q=visita%C3%A7%C3%A3o&f=false>

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 terzi como inspiração no palácio de mafra*. Mafra: Rota Memorial do Convento.

Blas Gómez, F. (2009). *El teatro como espácio*. 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 Portuguesa- Editora

Braga, T. (1870). *História do Theatro Portuguez: a comédia clássica e as tragicomédias: séculos XVI e XVII*. Porto: Imprensa Portuguesa-Editora.

Braga, T. (1871). *História do Theatro Portuguez: a baixa comédia e a ópera*. Porto: Imprensa Portuguesa-Editora.

Braga, T. (1898). *História da Litteratura Portuguesa: Eschola de Gil Vicente e desenvolvimento do Theatro Nacional*. Porto: Livraria Chardron

Braga, T. (1916). *História da Literatura Portuguesa: os seiscentistas*. Porto: Livraria Chardron.

Braga, T. (1918). *Recapitulação da história da literatura portuguesa: os arcades*. Porto: Livraria Chardron.

Braun, G. (1575). *Civitates orbis Terrarum*. Antwerpiae : Apud Aegidium Radeum, available in: <https://archive.org/stream/civitatesorbiste00brau#page/n33/mode/2up>.

Brazão, E. (1937). *Dom. João v e a Santa Sé: as relações diplomáticas de Portugal com o govêrno 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, disponible à: <https://run.unl.pt/handle/10362/5112>.
- Brescia, R. (2019). From Puppets to Opera: 300 years of the first permanent theatre of Brazil. *Revista Música Hódie*, v.19: e57745, available in: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/download/57745/33576>.
- 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, disponível em: <https://enicecultufbr.org/~enicecul/ocs/index.php/enicecult/lenicecult/paper/viewFile/49/8>.
- Brochado, A. (2007). Poderes concorrentes na entrada régia de 1581: poder representado e poder imaginado. *Cadernos do Arquivo Municipal*, n.º 9, pp. 50-65, disponível em: <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/investigacao/cadernos-do-arquivo-municipal/1-serie/numero-9/>.
- 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. (2012). *Teatro como cidade - cidade como palco: a arte performativa como espelho da sociedade e parcela da cidade*. Dissertação de Mestrado em Arquitectura na Universidade Autónoma de Lisboa.
- Câmara, M. G. (1991). *Os Espaços Teatrais na Lisboa Setecentista. Subsídios para o estudo da Arquitectura 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, disponível em: https://lisbon-pre-1755-earthquake.org/wp-content/uploads/2009/05/microsoft-word_texto_a-festa_.pdf

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, disponible en: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/30724>.

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 Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Porto.

Carneiro, L. S. (2007). Modelos e réplicas. A arquitectura 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). Arquitectura 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, disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10204.pdf>.

Castelo Branco, F. (1953). três nótulas sobre o pátio das arcas. *Revista Municipal*, 59, pp. 45-50.

Castelo Branco, F. (1966). Iconografia do teatro seiscentista lisboense. *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., disponível em: http://purl.pt/30262/4/hg-15984-v/hg-15984-v_item4/hg-15984-v_PDF/hg-15984-v_PDF_24-C-R0150/hg-15984-v_0000_capa-capa_t24-C-R0150.pdf.

Castro, S. (2017). *Lisboa: memória e usos do espaço público*. Dissertação de Mestrado apresentada na Universidade Lusíada. Lisboa, disponível em: http://repositorio.ulusiada.pt/bitstream/11067/3356/1/mia_silvia_castro_dissertacao.pdf.

Chambers, B. (1923). *The Elizabethan Stage*. (Vol II e III). Allama: Digital Library of India, available in: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.469798/http://archive.org/details/elizabethanstage0003cham>.

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, disponível em: http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/Cadernos/2serie/7/cad07_03.pdf.

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 efémera em Portugal*. Lisboa: Calouste Gulbenkian.

Duchartre, P. (1966). *The Italian Comedy*. New York: Dover Publications.

Duvignau, 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 Económica.
- 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, disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000204201&page=1>
- 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, disponível em: <http://repositorio.ual.pt/handle/11144/2483>.
- 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, disponível em: <https://archive.org/details/obrasdegilvicen00montgoog>
- Ferreira-Palma, J. (1980). *Obscuros e marginados: estudos de cultura portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Figueiredo, M. (1804). *Theatro*. T.VI, disponível em: http://purl.pt/11977/4/l-78635-p/l-78635-p_item5/l-78635-p_PDF/l-78635-p_PDF_24-C-R0150/l-78635-p_0000_capa-cap_a_t24-C-R0150.pdf
- 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, disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/23361>.
- Fonseca, A. (1992). *Entrada dos reis. VICENTE Colecção 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, disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/21308/1/Pintores_de_Lisboa.pdf.
- 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, disponível em: https://www.academia.edu/38081771/Gabriel_del_Barco_y_Minusca_pintor_elementos_para_uma_vis%C3%A3o_prosopogr%C3%A1fica_da_Lisboa_barroca
- França, J.A. (1987). *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertand.
- França, J. A. (2005). *Lisboa: urbanismo e arquitectura*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Freire, A. B. (1919). *Vida e obras de Gil Vicente: trovador, mestre da balança*. Porto: Tip. da Empresa literaria e tipográfica.
- Freire, J. P. (1931). *Lisboa a do meu tempo e do passado, do Rocio 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 brestschneider».
- Garcia, J.M. (2012). Das Imagens de Lisboa entre 1622-1707. *Revista Estudos de Lisboa*. Nº0, disponível em: https://issuu.com/camara_municipal_lisboa/docs/revista_rossio_olisipografia_0.

- Gomes Neto, A. (2015). A Arte Efémera no tempo de D. João V – Da efemeridade para a perpetuação? Percurso de reflexão e aproximação ao efémero. In *IV Encontro Internacional de Jovens Investigadores em História Moderna*, Porto, disponível em: https://ejihm2015.weebly.com/uploads/3/8/9/1/38911797/ejihm_2015_andre_neto.pdf.
- Gómez, F. (2009). *El teatro como espacio*. Barcelona: Fundación caja de Arquitectos.
- González Montañes, J. (2007) El teatro de los jesuítas en galicia en los siglos XVI y XVII. In *TeatrEsco: Revista del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*, ISSN 1699-6801, N.º.2, 2, 2, disponible en: https://www.researchgate.net/publication/28184564_El_Teatro_de_los_Jesuitas_en_Galicia_en_los_siglos_XVI_y_XVII.
- 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, disponível em: https://books.google.pt/books/about/Summario_de_varia_historia.html?id=jkhBAAAAYAAJ&redir_esc=y.
- 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*, nº6265, 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*, nº6272, 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*, nº6277, 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*, nº6277, 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*, nº6290, 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*, nº6300, 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*, nº6313, 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*, nº6325, 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*, nº6327, 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*, nº6358, 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*, nº6363, 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*, nº6367, 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*, nº6379, 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*, nº6436, 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*, nº6466, 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*, nº6537, 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*, nº6540, 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*, nº6541, 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*, nº6542, 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*, nº6543, 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*, nº6548, 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*, nº6565, 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*, nº6573, 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*, nº6573, 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*, nº6582, 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*, nº6585, 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*, nº6612, 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*, nº6614, 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*, nº6618, 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*, nº6658, 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*, nº6801, 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*, nº6814, 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*, nº6822, 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*, nº6834, 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*, nº6836, 23 de Agosto, Lisboa.
- Gurlitt, C. & Vinaccia, G. (1922). *Andrea Palladio*. Torino: C. Crudo & C., disponível em: http://archive.org/details/andreapalladio00gurl_0.
- 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.
- Júnior, C. (1971) Lisboa de hoje e do passado: os velhos pátios das comédias são directos antecessores dos teatros dos nossos dias. *Diário Popular*, mês de novembro, p. 18.
- 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, disponible in: <https://books.google.pt/books?id=HyPeo62Fi8YC&pg=PA17&dq=balli+di+sfessania&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjP-PKg7MDiAhXXBWMBHaoRC0IQ6wEIVTAH#v=onepage&q=balli%20di%20sfessania&f=false>
- 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 – ANPUH • São Paulo, pp. 1-10, disponível em <http://www.snh2011.anpuh.org/site/anaiscomplementares>
- 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, doi <http://dx.doi.org/10.9789/2176-7017.2012.v4i1.%25p>
- 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, disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/5930/1/Programacao_Cultural_Enquanto_Exercicio_De_Poder.pdf
- 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, disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/63264?mode=full>

- 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. Zierer, A. & Costa, R. (Org's.). *Mirabilia Journal: Sociedade e Cultura em Portugal*, 26, pp. 108-124. ISSN 1676-5818, disponível em: https://ddd.uab.cat/pub/mirabilia/mirabilia_a2018m1-6n26/mirabilia_a2018m1-6n26p108.pdf
- 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, disponível em: <https://books.google.pt/books?id=IHADAAAAQAAJ&pg=PA1&lpg=PA1&dq=Ruas+do+abarracamento+da+cruz+dos+quatro&source=bl&ots=uwpBSiWwd2&sig=n0YzblEnMr27Mf4YekabN1dw5E&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwj2zrb7xuTbAhWJPhQKHRHyD44Q6AEISTAI#v=onepage&q=Ruas%20do%20abarracamento%20da%20cruz%20dos%20quatro&f=false>.
- 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, disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/10270?mode=simple>.
- Nogueira, J. M. (1866). Archeologia do Theatro Portuguez. *Jornal do Commercio*, nºs. 3736 e 3737. Lisboa.
- Oliveira, A. (1947). D. Francisco Manuel de Melo e o teatro espanhol do século XVII.

- (pp. 171-219). In *Evolução do Espírito do Teatro em Portugal*. Lisboa: O Século.
- 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, disponible in: <https://books.google.pt/books?id=YVCFAGAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=commedia+dell'arte+a+handbook+for+troupe&hl=eo&sa=X&ved=0ahUKEwiv2In9yMDiAhWExoUKHQTzCV4Q6AEIJTAA#v=onepage&q=commedia%20dell'arte%20a%20handbook%20for%20troupe&f=false>
- 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 Filologia. ISBN: 978-84-8466-359-1, disponible em: <http://eprints.ucm.es/3348/1/T19756.pdf>.
- 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 (1608- 1664). In Diéz Borque, J. (Coord.) *Teatros del Silgo de Oro: corrales y coliseus en la Península Ibérica. Cuadernos de Teatro Clássico*, 6. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clássico.
- 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 arquitectura da companhia de Jesus entre maneirismo e barroco. (pp. 389-395). In *Barroco: Actas do II Congresso Internacional*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, disponível em: <http://ler.lettras.up.pt/uploads/ficheiros/7549.pdf>.
- Pavis, P. (1996). *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva.

- Paz, D. (2008). Arquitetura efêmera ou transitória: esboços de uma caracterização. *Revista Arquitextos*, a.9, disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.102/97>.ACESSO
- 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. Universidade de Valência*, pp. 2-99, disponible en: http://parnaseo.uv.es/Ars/Estudios/E_Merino/ESCENOPLÁSTICA.%20LIBRO%20COMPLETO.%20E.Merino.%20E.%20Blazquez.pdf
- 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, N°. 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, available in: <https://books.google.pt/books?id=rDTeG7IG8jIC&pg=PR8&dq=bernardo+buontalenti&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiMztPi07viAhVt5OAKHX9zD-AQ6AEIRTAE#v=onepage&q=bernardo%20buontalenti&f=false>.
- 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 Arquitectura. Faculdade de Arquitectura da Universidade Nova de Lisboa, disponível em: <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/15332>.
- 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, disponível em: <http://www.archive.otg/details/histriadalitera00remgoog/page/n10>
- Reyes Peña, M.R. & Bolaños Donoso, P. (1989a). *El Patio de Las Arcas de Lisboa a finales del siglo XVII comparación con el corral castelhano*. 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, disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=Presencia+de+comediantes+espa%C3%B1oles+en+el+Patio+de+Las+Arcas+de+Lisboa>.
- 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. in *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-Español 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. Disponível em: http://institucional.us.es/revistas/philologia/4_1/art_33.pdf.
- Rijo, D. & Aragonez, F. & Moreira, F. (2008). *Freguesia de Santa Justa na transição para o século XVIII: história, demografia e sociedade*, disponível em: <http://www.ghp.ics.uminho.pt/eu/ficheiros%20de%20publica%C3%A7%C3%B5es/A%20Freguesia%20de%20Santa%20Justa.pdf>.
- 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, disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/7291/1/SantaJusta1693.pdf>.
- 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*, Lisboa: Gabinete de Estudos Olissiponenses, nº0, pp. 62-85, disponível em: https://issuu.com/camara_municipal_lisboa/docs/revista_rossio_olisipografia_0.
- 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 Arquitectura*. Coimbra: Quimera.

- 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, disponível em: https://www.academia.edu/3110624/A_urbe_e_o_tra%C3%A7o_uma_d%C3%A9cada_de_estudos_sobre_o_urbanismo_portugu%C3%AAs.
- 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 (Comedie Italienne)*. Paris, Michel Levy Freres, available in: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k318879b?rk=21459;2>
- Sand, M. (1862). *Masques et bouffons (Comedie Italienne)*. (tomo 2) Paris, Michel Levy Freres, available in: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k319204f/f7.item>
- 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, disponível em: <https://fenix.tecnico.ulisboa.pt/downloadFile/395137854861/Disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf>.
- Sanz Ayán, C (1999). Filipe II y los orígenes del teatro barroco. *Cuadernos de Historia Moderna*, n.º 23, v: 47-48, pp. 47-78, disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/38832171.pdf>
- 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 de 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 malogrados caminos de una modernidade temprana. In Canavaggio, J. (Ed.) *La comedia*. Collecction de la Casa de Velázquez, nº 48, pp. 145-153, disponible en: <https://www.casadevelazquez.org/pt/publicacoes/livraria-online/livro/la-comedia/>
- Sentaurens, J. (1995). La edad de oro de la comedia en Sevilla: los malogrados caminos de una modernida temprana. In Canavaggio, J. (org). *La comedia*. Madrid: Cada de Velásquez, 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. In *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, disponível em: <http://www.tap17.letras.ulisboa.pt/resumos-das-comunicacoes>.
- 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, disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>
- 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, disponível em: <http://purl.pt/27804/3/#/24>.
- Silva, J. (1991). Arquitectura 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 Ceuta: 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, disponível em: https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/11612944/Ceuta_digital2019_p_ginas_49_52.pdf
- 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, disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/32714/2/1%20A%20chegada%20do%20cardeal%20Alexandrino%20a%20Lisboa.pdf>

- 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 arquitectura: 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: arquitecturas 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.
- 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: Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 37-72.
- 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, disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/34786>.
- Tavares, D. (2008). Andrea Palladio: a grande Roma. In *Sebentas de História da Arquitectura Moderna II*. Porto: Dafne.
- Vaccari, D. (2006). *I papeles de actor 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*. (Volume 1). 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 efectuar 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 portuguesa 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 fraccionários 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 fraccionários 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 $21 \text{ varas} \times 1,10\text{m} = 23,10\text{m}$ 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.

Quadro 5 – Mordomos das Comédias (1591-1755)

Ano	Mordomo das Comédias Representante do Hospital Real²⁵
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	Alvaro 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

²⁵ Com base na documentação dos livros de receita e despesas do HRTS.

	Cristovão de Almada
	Visconde de Assena
1674	Manuel Sousa
1676	Conde de St ^a . 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	Franc ^o 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 6 – Receitas do Hospital Real de Todos os Santos (1602-1697)

Ano	Número de meses	Mês com mais entradas no livro de receitas	Valor anual (réis)	Quem recebeu?	Caixa de Comédias e Pátio ²⁶	Camarotes
1602-1603	3 meses	Outubro	66100	Hospital	Caixa ²⁷ = 15.760 (Jul.) 13 comédias = 28.700 (Out.) 12 de comédias = 21.640 (Fev.)	
1604	6 meses	Dezembro	278.640	Hospital	9 comédias = 19.000 (Jan.) Caixa = 16.000 (Fev.) 6 comédias = 8.400 7 comédias = 9.000 (Mar.) Caixa = 26.000 (out.) Caixa = 26.800 + 17.500 + 20.000 (Nov.) Caixa (comédias de uma semana) = 17.000 Caixa = 35.000 + 29.900 + 30.400 (Dez.)	2.000 (Dez.)
1605	8 meses	Janeiro, Outubro, Novembro e Dezembro são mencionados os 4 meses cada	455.700	Hospital	Caixa = 26.000 + 27.000 + 26.000 (Jan.) 9 comédias = 30.000 + 28.200 (Fev.) 9 comédias = 28.200 Caixa = 32.800 Caixa = 20.000 (Mar.) Caixa = 23.200 + 17.800 (Maio) Caixa (7dias) = 26.000 (Set.) Caixa (2 semanas) = 40.000 (Out.) Caixa (7dias) = 20.000 + 17.600 (Nov.) Caixa = 12.000 x 4 (Dez.)	Aluguer de Camarote do Hospital = 6.960 (Mar.) Esmola de auditor + Aluguer de Camarote = 2.000 (Set.) Aluguer de Camarote das comédias (7 dias) = 26.000 Aluguer Camarote das comédias (7dias) + Camarote do Hospital ²⁸ = 21.500 (Out.)

²⁶ Os rendimentos destes livros de receita e despesa são maioritariamente sobre os valores que o Hospital recebia havendo casos isolados onde são referidos também os dos Proprietários do pátio ou de camarotes.

²⁷ Caixa de comédias era onde se inseriam os rendimentos totais do pátio, em alguns casos vêm discriminados noutros não. Os valores que sejam totais serão colocados na tabela sob a indicação “Caixa”.

²⁸ O Hospital recebeu do aluguer do seu camarote 720rs. Sabendo que o total destes dois alugueres foi de 21.500, retirando o valor de 720rs concluímos que o valor dos camarotes de comédias, respectivos a sete dias, renderam 20.780rs.

1606	11 meses	Dezembro	510.210	Hospital	Caixa (2 semanas) = 29.000 + 21.400 (Jan.) Caixa = 12.000 Caixa (1 semana) = 14.000 (Fev.) Caixa = 20.600 + 14.400 + 16.680 (Abr.) Caixa = 17.000 (Maio) Caixa = 11.300 + 6.000 + 3280 (Jun.) Caixa = 26.470 + 15.700 + 12.800 (Jul.) 1 comédias = 4.400 7 comédias = 14.720 (Ago.) Caixa = 8.600 6 comédias = 14.000 5 comédias = 12.800 8 comédias = 15.460 (Set.) Caixa = 11.220 8 comédias = 38.020 (Out.) 4 comédias = 16.800 7 comédias = 17.160 (Nov.) Caixa = 21.880 + 16.060 Caixa = 9.000²⁹ (Dez.) 7 comédias = 8.000 Caixa (6 dias) = 17.960 Caixa = 16.000 Caixa (4 dias) = 7.440 Caixa (5 dias) = 17.760	
1607	9 meses	Novembro e Dezembro	442.878	Hospital Simão Dias (dono de camarote)	Caixa (6 dias) = 18.860 x 2 (Jan.) Caixa (4 dias) = 12.000 5 comédias = 14.960 Caixa = 11.140 (Fev.) Caixa = 14.130 (Jul.) Caixa = 12.720 + 11.568 + 7.020 (Ago.) Caixa = 10408 + 12870 + 14980 (Set.) Caixa = 27.200 + 21.560 + 35.320 (Out.) Caixa = 22.186 + 17.160 + 23.760 + 21.216 (Nov.) De entrada no pátio = 1400 (Nov.) Caixa = 27.018 + 30.400 + 23.168 (Dez.)	Aluguer (2dias) = 1880 (Jul.) Aluguer 11.568 Aluguer (8dias) = 1200 Aluguer (4dias) = 960 x 2 (Set.) Aluguer de camarotes de Simão Dias = 1200 (Out.) Aluguer (7dias) = 1600 (Out.) Aluguer = 1000 (Out.) Aluguer (7dias) = 2290 (Out.) Aluguer (6dias) = 2186 (Nov.) Aluguer de camarote de Simão Dias (5dias) = 1400 (Nov.)

²⁹ ANTT/HSJ/Livro de Receitas e Despesas/Livro 596, f.263r.: Aos dois de Dezembro de 1606 se abriu a caixa das comédias (...) era dos herdeiros de Fernão Dias (...) coube a parte ao Hospital nove mil reis.

						Aluguer = 1400 Aluguer (6dias) = 1680 (Nov.) Aluguer (5 dias) = 1400 (Dez.)
1608	7 meses	Fevereiro	157.516	Hospital Bernardim d'Alte (dono de camarote) Visconde Pedro d'Alcáçova	Caixa = 23.344 + 23.024 + 17.8424 (5dias) (Jan.) Caixa = 19.820 (6 dias) + 16.556 (5 dias) + 25.108 (Fev.) Caixa = 20.640 (entram 8 dias de camarotes) (Maio) Caixa = 10.600 (Ago.) Caixa = 14.000 (Out.) Caixa = 3280 (Dez.)	Aluguer de camarote de Bernardim d'Alte (10dias) = 800 ³⁰ (Jan.) Aluguer = 3.520 (p/dia) (Fev.) Aluguer de camarote de Bernardim d'Alte (8comédias) = 640 (80 por dia) (Fev.) Aluguer de camarote de Visconde Pedro d'Alcáçova (5dias) = 1600 (Fev.) Aluguer de camarote de Bernardim d'Alte (4 dias) = 320 (Fev.) Aluguer (6dias) = 1900 = 6 patacas ³¹
1609 ³²	5meses	Agosto ³³	300.072	Hospital	Caixa = 16.200 (Jan) Caixa = 14.240 (Fev.) Caixa = 8480 + 23.960 + 20.500 (5dias) (Ago.)	Aluguer (5dias) = 1400 (5dias) x 3 (Fev./Set./Out.) Aluguer de <u>aposentos</u> das

³⁰ ANTT/HSJ/Livro de Receitas e Despesas/Livro 597, f. 262v.: Parte que coube ao Hospital.

³¹ ANTT/HSJ/Livro de Receitas e Despesas/Livro 597, f. 278r.

³² Algumas entradas do livro de receitas refere “rendeu a caixa das comédias e o pátio”, “do pátio cinco dias”, “pátio das comédias de seis”, “comédias da caixa e pátio”, esta leitura pode ter dois sentido: 1) o Hospital passou a alugar o pátio para a realização de comédias, obtendo rendimentos não só do aluguer das representações e camarotes, mas também do próprio espaço; 2) Valores de bilheteira para entrar no pátio. ANTT/HSJ/Livro 599, ff. 254-256.

³³ São poucas as entradas que apresentam dia e mês em que foram inseridos os valores, assim esse mês de Agosto não apresenta um dado absoluto.

					Caixa = 19.440 + 16.040 + 15940 + 10.720 + 10.700 (Set.) Caixa = 16.760 + 17.800 + 13.000 + 16.320 (Out) Caixa = 11.320 + 11.700 11.840 s.d. Caixa = 7.920 + 12.080 (Dez.)	comédias (13 dias) = 3640 Aluguer (7dias) = 1960 Aluguer (6dias) = 1680 x 3 (Set./Out/Dez.) Aluguer (3dias) = 840 x 3 (Set./Dez.) Aluguer (4dias) = 1120 x 2 (Dez.) Aluguer (4dias) = 1200 (Dez)
1610	8 meses	Novembro	392.200	Hospital	Caixa = 26.600 + 16.940 (6 dias) + 13.700 (Jan.) Caixa = 12.800 + 13.400 (Fev.) Caixa = 16.600 s.d. Caixa = 16.100 + 10.440 + 7.000 (Maio) Caixa = 35.600 s.d. Caixa = 21.520 (7 dias) + 27.320 (9 dias) (Ago.) Caixa = 27.400 + 21.000 (8 dias) (Set.) Caixa = 26.400 + 28.500 (Out.) Caixa = 20.360 + 16.840 + 8120 (Nov) Caixa = 3720 (1 dias) (Dez.)	Aluguer (9 dias) = 2.520 (Jan.) Aluguer (5dias) = 1400 x 3 (jan./Maio/Set.) Aluguer (4dias) = 1120 x 7 (Jan./Fev./s.d./Ago./Out. / Nov.) Aluguer (7dias) = 1960 Aluguer = 840 x 2 (Fev./Maio) Aluguer = 1960 s.d. Aluguer (2 dias) = 560 x 3 (Maio/Set./Nov.)
1611	4 meses	Janeiro	138.340	Hospital	Caixa = 28.800 (9 dias) + 24.620 (Jan.) Caixa = 20.800 + 22.060 Caixa = 18.000 (Fev.) Caixa = 32.920 (8 dias) (Set.) Caixa = 13.780 (6 dias) (Out.)	Aluguer = 1500 (Jan.) Aluguer = 1120 + 880 + 560 s.d. Aluguer = 560 (Fev.) Aluguer = 1620 (Set.) Aluguer = 1120 (Out.)
1612	10 meses	Novembro	395.280	Hospital	Caixa = 22.400 + 18000 (Jan.) Caixa = 12.760 (Fev.) Caixa = 23.200 (9 dias) + 19.500 (7 dias) (Jun.) Caixa = 18.400 + 13.000 + 24.200 (Jul.) Caixa = 12.400 ³⁴ (Ago.)	Aluguer (7 dias) = 1800 (Jan.) Aluguer (4 dias) = 1100 (Jan.) Aluguer = 8.040 s.d. Aluguer = 1760 (Jun.)

³⁴ Soma dos rendimentos das comédias e camarotes (valores não discriminados).

					Caixa = 26.880 + 2.980 ³³ + 5.700 ³⁵ (Set.) Caixa = 21.420 ³⁶ + 27.700 ³⁷ + 26.000 (Out.) Caixa = 25.400 + 15.000 + 15.600 + 3.000 ³⁸ (Nov.) Caixa = 19.400 ³⁹ (Dez.)	Aluguer (1 dias) = 3000 (Set.)
1613	11 meses	Janeiro, Fevereiro, Março e Dezembro	575.446	Hospital	Caixa = 16.400 + 18.400 + 27.000 ⁴⁰ (Jan.) Caixa = 27.000 + 21.700 + 29.500 (Fev.) Caixa = 21.000 (Abr.) Caixa = 15.000 + 17.000 + 14.600 (Maio) Caixa = 23.000 (3 dias de camarote) + 24.000 (8 dias de camarote) + 13.000 (Jun.) Caixa = 41.560 (10 dias de repres.) (Jul.) Caixa = 28.620 (10 dias de repres. “fora da cidade” ⁴¹) + 25.044 (Ago.) Caixa = 19.312 (Set.) Caixa = 24.060 (Out.) Caixa = 28.080 + 23.980 (Nov.) Caixa = 31.440 + 40.900 + 44.850 (Dez.)	
1614	11 meses	Julho	819.390	Hospital Auditor Geral	Caixa = 35.000 + 38.000 (Jan.) Caixa = 59.920 (Fev.) Caixa = 40.540 + 29.580 ⁴² + 27760 (Abr.) ⁴³ Caixa = 26.138 + 41.920 (Maio) Caixa = 29.448 (Jun.) Caixa = 46.320 + 10.050 ⁴⁴ + 14.740 + 28.340 (8 dias de camarote) (Jul.)	Aluguer de camarote do Auditor Geral = 4000 (Jul.) Aluguer camarote do Hospital = 820 (Nov.)

³⁵ O valor da caixa das comédias é muito baixo pois sofreu um assalto. ANTT/HSJ/Livro de Receitas e Despesas/Livro 602, f. 249v.

³⁶ Soma dos rendimentos das comédias e camarotes (valores não discriminados).

³⁷ *Idem*. Contudo refere que o aluguer do camarote corresponde a quatro dias.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Os quatro valores correspondem à soma dos rendimentos das comédias e camarotes (valores não discriminados).

⁴⁰ Soma dos rendimentos das comédias e camarotes (valores não discriminados).

⁴¹ *Idem*, entre Janeiro e Setembro respectivamente.

⁴² ANTT/HSJ/Livros de Receitas e Despesas/Livro 603, f. 244v.

⁴³ Soma dos rendimentos de comédias e camarotes.

⁴⁴ Referência a época de Páscoa. ANTT/HSJ/Livros de Receitas e Despesas/Livro 603, f. 266v.

⁴⁵ Dois primeiros valores correspondem à soma dos rendimentos dos camarotes e comédias.

					Caixa = 39.270 + 33.980 + 30.424 ⁴⁵ (Ago.) Caixa = 21.080 + 22.120 ⁴⁶ (Set.) Caixa = 35.780 + 26.930 ⁴⁷ (Out.) Caixa = 36.700 + 17.000 ⁴⁸ (Nov.) Caixa = 29.900 + 8.800 ⁴⁹ (Dez.)	
1615	12 meses	Junho, Agosto, Novembro e Dezembro	862.290	Hospital	Caixa = 19.640 + 26800 ⁵⁰ (Jan.) Caixa = 26.800 + 29.440 + 24.000 ⁵¹ (Fev.) Caixa = 36.400 (Mar.) Caixa = 28.500 + 26.000 (Maio) Caixa = 32.000 + 15.000 + 10.800 + 20.500 + 13.000 (Jun.) Caixa = 17.890 + 2.700 (Jul.) Caixa = 11.500 + 17.500 + 29.890 (Ago.) Caixa = 25.430 + 20070 + 24.450 + 22.500 + 12.490 (Set.) Porta = 1500 + 600 (Set.) Caixa = 13.380 + 48.110 + 41.670 + 26.260 (Out.) Porta = 600 + 2.100 + 1500 + 900 (Out.) Caixa = 47.620 + 45.090 (Nov.) Porta = 1800 + 1200 (Nov.) Caixa = 48.780 + 43.080 (8 dias) + 33.200 (Dez.) Porta = 1800 + 900 + 600 (Dez.)	Divida paga pelo Auditor Luís de Varas por alugar camarote por tempo indevido = 12.000 (Abr.) Aluguer (6 dias) = 1680 (Ago.) Aluguer (5 dias) = 1400 x 2 (Set.) Aluguer = 1120 (Set.) Aluguer = 840 x 2 (Set./Out.) Aluguer = 1120 + (1680 x 2) (Out.) Aluguer = 2.200 + 2860 + 4480 + 2860 (Nov.) Aluguer = 4480 + 1560 + 2560 (Dez.)
1616	4 meses	Dezembro	354.180	Hospital	Caixa = 27.300 + 28.900 (Jan.) Porta = 1500 + 300 (Jan.) Caixa = 27.140 + 24.930 (Fev.) Caixa = 10.000 + 19280 + 21.900 + 18.600 (Nov.)	Aluguer = 2800 + 3200 (Jan.) Aluguer = 3220 + 2800 (Fev.) Aluguer = 1280 + 1600 + (1920 x 3) (Nov.)

⁴⁵ Soma dos rendimentos de comédias e camarotes.

⁴⁶ Soma dos rendimentos de comédias, 16 dias de camarote e porta (bilheteira?).

⁴⁷ *Idem*, correspondente a 22 dias.

⁴⁸ *Ibidem*, correspondente a 18 dias.

⁴⁹ Os 8.800 correspondem a 1 dia de comédias com camarote e porta.

⁵⁰ Soma dos rendimentos de comédias, 12 dias de camarote e porta.

⁵¹ Soma dos rendimentos de comédias, camarote e porta.

					Caixa = 34.000 + 29.460 + 32.390 + 33.360 + 24.540 (Dez.)	Aluguer = 2240 + (1920 x 4) (Dez.)
1617	8 meses	Agosto	577.950	Hospital	Caixa = 46.680 + 48.000 (Jan.) Caixa = 33.480 + 15780 (Fev.) Caixa = 20.350 + 8280 (Maio) Caixa = 21.260 + 40.200 + 14.250 (Ago.) Caixa = 31.200 + 44700 + 2520 (Set.) Caixa = 32.820 + 38.700 (Out.) Caixa = 60.000 (Nov.) Porta = 2700 + 500 (Nov.) Caixa = 46.260 + 32.100 (Dez.)	Aluguer = 2880 + 3520 (Jan.) Aluguer = 4160 + 1280 (Fev.) Aluguer = 2240 + 320 (Maio) Aluguer = 1120 + 1600 + 560 (2 dias) (Ago.) Aluguer = 1900 + 550 ⁵² (Set.) Aluguer = 3640 + 550 + 500 + 2600 + 5150 (5 dias) (Out.) Aluguer = 2240 (Nov.) Aluguer = 3360 (Dez.)
1618	8 meses	Setembro e Dezembro	573.620	Hospital	Caixa = 40.800 (Jan.) Porta = 1500 (Jan.) Caixa = 36.920 + 31.500 (Fev.) Porta = 1500 + 1500 (Fev.) Caixa = 42.480 (Mar.) Porta = 2100 (Mar.) Caixa = 53.250 + 34.600 (Maio) Porta = 2700 + 2400 (Maio) Caixa = 21.390 + 14.600 + 22.040 + 10.420 (Set.) Caixa = 20.400 ⁵³ (Out.) Caixa = 11.440 + 26.050 (Out.) Caixa = 37.730 ⁵⁴ (Nov.) Caixa = 35.460 ⁵⁵ + 28.610 + 32.340 ⁵⁶ + 29.810 ⁵⁷ + 17.900 ⁵⁸ (Dez.)	Aluguer = 4200 (Jan.) Aluguer = 3920 + 3360 (Fev.) Aluguer = 1940 (Mar.) Aluguer = 3080 + 1680 (Maio) Aluguer = 1000 (Out.)
1619	8 meses	Janeiro	423.728	Hospital	Caixa = 22.668 + 21.050 + 22.680 + 24.030 = 90.428 (Jan.) Caixa = 9.450 + 15.000 + 20.100 = 44.550 (s.d.)	

⁵² Do meio tostão que era de Dona Catarina. ANTT/HSJ/Livros de Receitas e Despesas Livro 607, f. 273v.

⁵³ Soma dos rendimentos das comédias e camarotes.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Idem*, mais a soma da porta.

⁵⁷ Soma dos rendimentos das comédias e dos camarotes.

⁵⁸ *Idem.*

					Caixa = 17.220 + 5410 + 16.510 = 39.140 (Maio) Caixa = 7.340 (Julho) Caixa = 38.720 + 50.040 = 88.760 (Agosto) Caixa = 27.150 + 23.210 = 50.360 (Set.) Caixa = 20.530 + 18.180 + 13.780 = 52.490 (Out.) Caixa = 14.520 + 6.400 + 11.860 = 19.680 (Nov.) Caixa = 16.620 + 5860 + 8500 = 30.980 (Dez.)	
1620	10 meses		343.640 (Arcas) 286.894 (Fangas) Total = 630.534	Hospital	Caixa = 11.000 + 10.470 = 21.470 (Jan.) Caixa das Arcas = 4460 + 7030 + 7920 + 22.120 + 20.750 + 17.960 + 17.990 + 32.300 + 28.480 + 25.200 + 22.200 + 15.600 + 19.920 + 37.010 + 35.400 + 29.300 = 343.640rs (Fev., Abril, Maio, Jul., Ago., Set., Out., Nov., Dez.) Caixa das Fangas = 1756 ⁵⁹ + 1248 + 16.800 + 10.200 + 3300 + 13.680 + 20.460 + 2500 + 4160 + 37.400 + 32.040 + 22.400 + 13.200 + 22.800 + 22.100 + 31.450 + 31.400 = 286.894rs (Fev., Mar., Maio, Jun., Jul., Ago., Out., Nov., Dez.)	Aluguer de camarote = 1300rs Aluguer de camarote = 1600rs + 1120 (Ago.) Aluguer de camarote = 1400 + 1400rs (Set.) Aluguer de camarote = 1650 + 1600 + 1020 + 1120rs (Out.) Aluguer de camarote = 1400 + 1400 + 1400rs (Nov.) Aluguer de camarote = 1400 x 2 + 1680 x 2 (Dez.)
1621	9 meses		360.330 (Arcas) 428.120 (Fangas) Total = 788.450	Hospital	Caixa Arcas = 21.850 + 21.200 + 29.400 + 27.200 + 21.300 + 24.300 + 18.800 + 10.000 + 12.000 + 6800 + 4280 + 43.340 + 42.760 + 20.050 + 20.600 + 36.450 = 360.330rs (Jan., Fev., Abril, Maio, Jun., Jul., Ago., Dez.) Caixa Fangas = 35.400 + 26.050 + 25.800 + 14.580 + 17.400 + 7870 + 39.250 + 22.830 + 23.210 + 28.330 + 24.830 + 23.050 + 21.400 + 18.120 + 52.350 + 30.130 + 17.520 = 428.120rs (Jan., Fev., Maio, Ago., Set., Nov., Dez.)	Aluguer de camarote = 1680 x 4 + 1400rs (Jan. e Fev.) Aluguer de camarote = 1920rs (Abril) Aluguer de camarote = 1640 + 1400 x 2 (Abril, Maio, Jun.) Aluguer de camarote = 840rs (Jul.) Aluguer de camarote = 1960rs (Ago.)
1622 ⁶⁰ - 1623	9 meses		133.150 (Arcas)	Hospital	Caixa das Arcas = 28.380 + 27.500 + 16.320 + 18.280 +	

⁵⁹ De um dia que se representou no pátio.

⁶⁰ Só tem valores até Maio.

			97.290 (Fangas) 289.190 (caixa) Total = 519.630		16.150 + 9.670 + 16.850 = 133.150rs (Jan., Abril) Caixa das Fangas = 11.730 + 19.920 + 39.250 + 12.220 + 14.170 = 97.290rs (Jan., Fev., Abril) Caixa geral = 12.800 + 11.570 + 15.000 + 9.850 + 13.150 + 19.350 + 9.200 + 19.600 + 8.000 + 4.800 + 15.600 + 4.500 + 7.500 + 7.200 + 42.500 + 32.620 + 14.250 = 289.190rs (Set., a Dez.)	
1624	6 meses		388.190	Hospital	Caixa geral = 22.150 + 13.800 + 6.600 + 24.850 + 20.600 + 13.100 + 13.800 + 9.250 + 11.400 + 7.700 + 4.200 + 10.600 + 6.600 + 22.740 + 29.400 + 37.770 + 19.000 + 27.900 + 26.050 + 16.200 + 6.960 + 13.500 + 12.160 + 17.800 (Jan., Fev., Abril, Ago., Nov., Dez.)	
1625	6 meses		106.856	Hospital	Caixa geral = 9.800 + 18.600 + 2.800 + 10.088 + 7.420 + 2.000 + 3.800 + 5.660 + 2.100 + 2.904 + 22.852 + 18.840 (Jan, Fev., Jul., Nov., Out., Dez.)	
1626	5 meses		491.832	Hospital	Caixa = 15.480 + 14.400 + 12.960 + 24.000 + 6.300 + 13.800 + 16.600 + 40.000 + 15.600 + 25.360 + 31.476 + 78.576 + 15.000 + 44.400 + 32.400 + 40.200 + 27.240 + 38.100 (Jan., Fev., Out., Nov., Dez.)	
1627			709.087	Hospital	Caixa = 27870 + 17.1 + 34 + 20.856 + 24.574 + 18.480 + 29.108 + 3400 + 9.600 + 32.640 + 23.300 + 24.500 + 8.120 + 26.240 + 20.400 + 24.600 + 26.400 + 19.800 + 18.840 + 17479 + 21.900 + 29.480 + 12.600 + 17.400 + 20.300 + 23.100 (Jan., Fev., Abril, Set., Out.,	
1672	8 meses		1242038	Hospital	Caixa = 34.770 + 181.512 + 188.190 + 132.438 + 106.302 + 143.196 + 154.568 + 164.700 + 136.362 (Abril, Maio, Jun., Jul., Ago., Out., Nov., Dez.)	

1673	7 meses		911.018	Hospital	Caixa = 128.778 + 52.580 + 101802 + 180.870 + 159.124 + 145.380 + 180.966 + 90.168 (Fev., Abril, Jul., Ago., Set., Out., Dez.)	
1674	10 meses		988.764	Hospital	Caixa = 77.526 + 202.020 + 98.712 + 195.240 + 141.180 + 173.562 + 101.064	
1696	10 meses		848.188	Hospital	Caixa = 148.284 + 15692 + 241.840 + 590.508	
1697	8 meses		406.018	Hospital	Caixa = 241.840 + 59.508 + 104.670	

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.^e han 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 dias q.^e se represente as pexas e q.^e les esta señalados para cobrar el dinero de las entradas.

Ena cavando la 2^a jornada contarán el dinero q.^e huiverem recogido en la caja chica, y lo hecharán en la caja 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 jurisdicion 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 podrá mandar abrir la caja 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 deféerencia 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-/ rellados, 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 sepossa 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 ostenha sempreprestes,/ 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 Provizão 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/ oque 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 seachar sedaram/ as duas partes ao Ospital, e as trezpar-/ tes aelle Fernam Dias de Latorre, com co-/ driadam 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, eoutro homem/ poeram os officiaes do Ospital por sua/ parte, para fielmente searecadar, o di-/ nheyro que pella dita maneyra se hou-/ ver de arrecadar e se deyte na dita caixa/ edepoes de recolhido sereparta pella/ dita meneyra, eoutro sym com conição/ que posto cazo que a Provizam 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 provizam, e concederlha em perpe-/ tuum, ou pelloz 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, opossa re-/ querer e pedir a dita Provizam da sobre/ dita maneyra em nome do Hospital,/ e fazer todas as delencias necessárias p.a/ como seconcedeo aos Hospitais de Madrid e aos mais do Reyno de Castella,,

E com/ condiçam que elle Fernam Dias de la Tor-/re seobriga ater os ditos pateos, e baran-/das dos altos delles concetador, e repairados/ 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 LaTorre/ a sua custa, e os mesmos faram ao diante/ seus herdeyros que succederem nos ditos/ pateos, com acondiçam 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, seobri-/ ga fazer dentro no dito anno, e nam nos fa-/ zendo seobriga apagar 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, nampo-/deravir, digo, nam poderá ser ouvido em/ Juizo nem fora delle, sem com effeyto depo-/ zitar oque os ditos louvados determina-/ rem oque Hospital perder porculpa 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 pelloz ditos/ Senhor Provedor, e Irmãos, foy dito pella/ mesma maneyra se obrigam, com o defeyto/ obrigação, apagar, a elle Fernam Dias de/ LaTorre 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 eexapacial 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 cauzas 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 cauzas 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/ feito

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

(f.107v) Thereza de Jesus

36.

/Thereza de/ Jesus, mulher de António Gomes Rios, traz suas ca/ zas na Rua das Arcas foreyras a este Hospital em qua/ tro mil, e cem reis, em dinheyro, e sua gallinha, e do Laude/ mio a decima: as quaes são confrontadas pela maneyra seg^{te}.

Estão as ditas Cazas em a dita Rua das Arcas,/ e são as terceyras vindo do Rocio da feyra, antes de chegar ao/ beco das Comedias: partem do Poente com a dita Rua das Arcas (f.108r) em q tem a frente, e nella sua porta de Logea, em q há/ hua caza; e por esta logea se serve o primeyro sobrado, em q há/ trez cazas, o qual tem duas janellas, hua sacada, e outra de/ assentos; e te segundo andar de sobrado, q se serve por hua/ escada, que tem a porta na entrada do beco das Comedias,/ por onde também se servem os prazos de Bernardo Quares-/ ma, e do P.e Estevão de Foyos; e neste sobrado há duas ca-/ zas, que tem duas janellas de assentos para a mesma Rua/ das Arcas.

E medido este Prazo pelo Poente, partindo có/ a dita rua, tem de Nascente a Sul the entestar em cazas/ do P.e. Estevão de Foyos foreyras a este Hospital, tres varas/ com as meyas paredes.

E pelo Sul, partindo com as cazas do dito P.e/ estevão de Foyos the entestar em cazas de Francisco Dias,/ censuarias a Santa Justa; tem de Poente a Nascente outo/ varas, e sua ter^oa, sem a parede do fundo.

E pelo Nascente, partindo com as cazas do dito/ Francisco Dias, the entestar em cazas de Maria da Costa/ em os bayxos; e Jorge Pereyra Dinis nos altos, q são duas/ Cappellas, como se declara na medição do Pateo das Co-/medias; e partindo tambem com o mesmo Pateo para o qual tem/ (f. 108v) tem janellas, tem de Sul a Norte cinco varas em vão.

E pelo Norte partindo com as cazas dos ditos/ Jorge Pereyra Dinis e Maria da Costa, the entestar em/ cazas foreyras a este Hospital, que possue Maria Ferreyra/ tem de Nascente a Poente quatro varas.

E deste lugar q entesta neste Prazo, tornando a/ medir pelo fundo do prazo da dita Maria Ferreyra the/ entestar neste Prazo, tem em sua chave de Norte a Sul/ tres varas.

E daqui the entestar na Rua, em o lugar onde/ começou esta medição, tem pela banda do Norte partindo/ com a dita Maria Ferreyra de Nascente a Poente, quatro varas, e sua terça.

E nesta medição se comprehende este Prazo,/ q foy medido com hum cordel de cincoenta varas, de cinco/ palmos cada vara; marca da Cidade. E a dita Foreyra,/ e mais pessoas, q no dito Prazo lhe succederem serão obriga-/ das a pagarem todos os annos em cada hu delles o dito/ foro a este Hospital, e trazerem o dito Prazo bem trata-/ do, melhorado, e/ não peyorando, feyto em Cazas; as quaes não poderão vender, nem trespassar sem licença por escrito dos/ (f. 109r) dos Administradores do dito Hospital; e lhe pagarem pri-/ meyro de Laudemio a decima parte em salvo do preço porq/ as venderem. E terão sempre sobrea porta principal das d.tas/ Cazas a divisa deste Hospital nesta forma S, sob pena/ dos encoutos, são cinco cruzados applicados para o mesmo/ Hospital.

37.

(f 109r ou f 152r) P.e Estevão

P.e Estevão⁶¹/ de Foyos traz suas Cazas na Rua das Arcas foreyras a este/ Hospital em quatro mil reis em dinheyro, e sua gallinha; e/ do Laudemio a decima; cuja demarcação, e confrontação/ he a seguinte.

Estão as ditas Cazas na dita Ruas das Arcas;/ e partem do Poente com a mesma rua, e são as penultimas/ antes de chegar ao Beco das Comedias, hindo do Rocio da/ feyra; tem a frente na mesma Rua, em q ha porta da Logea,/ e nella hua caza, e em/ cima dous andares de sobrados, em/ que ha quatro janellas todas de assentos; o primeyro andar se/ (f 109v) se serve pela mesma logea, e o ultimo por hua escada, que tem/ a entrada pelo dito beco das Comedias, a qual he tambem ser-/ventia dos dous prazos, que trazem

⁶¹ Nota na lateral direita do documento: Cazas na Rua das Arcas. V. f452. v. / Tomb. Ant. f 50 / M.1º. do novo Tombo f 336

Therezza de Jesus, e seu/ marido Antonio Gomez Rios, e Bernardo Quaresma/ e sua mulher, ambos foreyros a este Hospital, e confron-/tantes deste Prazo; e em cada andar há trez casaz, contandose as Alcobas.

E medindo este Prazo pelo Poente, partindo/ com a dita Rua das Arcas, tem de Norte a sul the entestar/ em cazas do mesmo Bernardo Quaresma, tres varas folga-/das com as meyas paredes.

E pelo Sul, partindo com as cazas do dito Ber-/nardo Quaresma foreyras a este Hospital, tem de Poente/ a Nascente the entestar em cazas de Francisco Dias,/ cesuarias a Santa Justa, oito varas, sem as paredes do/ fundo.

E pelo Norte, partindo com as Cazas da dita Thereza de Jesus foreyras a este Hospital, the entestar na Rua/ (f 110r) na Rua em o lugar onde começou esta medição, tem de Nascen-/te a Poente, oyto varas sem a parede do fundo.

E dentro desta medição se comprehende este/ Prazo, que foy medido com hum cordel de cincoenta varas de/ cinco palmos a vara medida da Cidade. E o dito Emphy-/teuta, e pessoas, q lhe succederem no dito Prazo serão obrigadas/ a pagarem todos os annos o dito foro, e trazerem o dito Pra-/zo bem tratado, melhorado, e não peyorado, feyto em Cazas; as/ quaes não poderão vender, nem trespassar sem licença expressa/ e por escrito dos Administradores deste Hospital, e lhe/ pagarem primeyro de Laudemio a decima parte do preço por-/que as venderem; e terão sempre sobre a porta principal das/ ditas cazas a Divisa do dito Hospital nesta forma S,/ sob pena dos encoutos, q são cinco cruzados applicados para/o mesmo Hospital.

(f 113r ou f 156r) António Gonçalves

40.

Antonio/ Gonçalves tem huas Cazas no Beco do Lopo Infante/ de que paga de foro a este Hospital cento, e seys reis, e/ do Laudemio a quarentena: e sua medição, divizão,/ e confrontação he a q se segue

Estão as ditas Cazas no fim do dito Beco de/ Lopo Infante; e tem sobre a entrada da porta, q hé nos/ bayxos para hum pateo, dous andares de corredor, hum dos/ quaes hé o primeyro, e pertencente ao prazo q traz o Marquez/ de Cascaes, que se desunio deste, como se verá nos outros da sua/ medição. Co segundo corredor sobreo do dito Marquez/ hé deste Prazo; o qual tem mais hua Caza com porta para o/ corredor, e serventia das

cazas do dito Marquez de Cas-/ caes, as quaes cazas do dito Marquez desunidas deste/ Prazo são as de cujas janellas se vem as Comedias. E/ (f. 113v) tem mais este Prazo o Pateo da entrda para q se entra por/ baixo dos Corredores e caza sobre dita, sobre a qual há em se-/ gundo andar outra, e no mesmo Pateo hum quintal, e varias/ portas de diversas cazas, e outro quintal. E como pelo sítio,/ eq fica na forma relatada se entendeu se não perderá nun-ca noticia delle, se tratou da medição e confrontação nesta forma

Pela parte do Sul tem o Pateo da entrada, começan-do da hambreyra da porta, q fica por bayxo do corredor; e par-tindo com o dito Beco de Lopo Infante na largura da porta/ por ficar no fim delle, e com cazas do dito Antonio Glz’/ foreyras ao Conde Comendador D. Luis de Lancastro,/ the entestar nas Cazas deste Prazo, de q ao diante vay/ mediação separada; entrando no comprimento desta me-/ dição as cazas, que ficão por bayxo do corredor, e serventia do/ Prazo, e Cazas de q se vem as Comedias, q possui o Mar-/ quez de Cascaes, que erão deste Prazo, e supposto são dorey/ras a este Hospital, se desunirão delle: tem de Nascente a/ Poente quatro varas escasas em vão.

E pelo Poente, partindo com as cazas deste Pra-/ zo, cuja medição hirá ao diante como fica dito, the entestar/ em parede do quintal deste mesmo Prazo, tem seys varas e hua/ (f 114r) hua terça de Sul a Norte.

E pelo Norte the entestar em quintal de Christo-/vão Rapozo, partindo com a quinta deste Prazo, tem de Po-/ ente a Nascente, oito varas, e duas terças.

E aqui faz chave neste Prazo, e tem hua vara/ e meya. E daqui continua a medição pela parte do/ Norte, partindo com o dito Rapozo; e the entestar em/ outras Cazas do dito Antonio Glz’, tem quantro varas, e/ duas terças.

E daqui the o lugar onde começou esta medi-/ ção, partindo com Cazas e Almazens do dito Antonio Glz’/ pela parte do Nascente, tem de Norte a Sul cinco varas/ escasas.

E dentro em esta medição se comprehende o/ Pateo da entrada, sobre parte da qual fica o corredor tocan-/ te á serventia das Cazas do Marquez de Cascaes, e a caza/ do dito Antonio Gonçalves atraz referida; a quel tem em/ cruz, de Sul a Norte quatro varas e meya; e de Poente a Nascente cinco varas escasas, tudo em vão.

E o quintal deste Pateo tem porta nelle, e lhe fica/ ao Norte, como se declara atraz, o qual quintal medido pe-/ la (f 114v) la banda do Sul, partindo com o dito Pateo atraz the entestar/ em outro Pateozinho, cuja medição hirá ao diante, tem nove/ varas.

E pelo Poente partindo com o dito Pateozinho, e/ Cazinhas tocantes a este Prazo, the entestar em quintal de/ João Gomez de Moura, tem dez varas, e meya.

E pelo Nascente, partindo com o quintal do dito/ João Gomez de Moura, tem entestar em outro de Manoel/ Luis Raposo, tem dez caras escassas.

E pelo Nascente, partindo com o quintal das Ca-/zas do dito Manoel Luiz Raposo, the o lugar onde come-/ çou a medição, entestando no Pateo, e acabando o dt/ quintal; tem dez varas e meya.

As Cazas deste Prazo são de tres andares; tem porta de loges, q he Almazem de vinho ao prezente por bayxo/ da escada; a qual he de pedraria; e tudo esta no fundo do dito/ pateo da entrada para o qual tem varias janellas.

E medidas as sobreditas Cazas, tem pela parte/ do Nascente, partindo com o dito Pateo da entrada, the en-/ testar em parede donde encostão ps assentos do pateo das Co/ medias/ (f. 115r.) medias, por bayxo das janellas das cazas do dito Marquez de/ Cascaes; nove varas, e hua sesma em vão.

E pela parte Sul, partindo com a parede do pa-/ teo das Comedias, the entestar em bayxo das cazas foreyras a/ este Hospital, que posue Manoel Gonçalves, as quaes são/ Estalagens, com serventia na Rua das Arcas; tem cinco varas e meya.

E pelo Poente, partindo nos bayxos com as cazas do/ dito Manoel Glz', e nos altos com cazas tocantes a este Prazo,/ tem the o outro Pateozinho deste Prazo, q se medirá ao diante,/ nove varas, e hua sesma folgadas.

E sobre esta Logea ficão tres andares de sobrado/ da dita medida; somente o do meyo tem de menos a primeyra/ Caza das do Prazo, q traz o Marquez de Cascaes, de que se/ vem as Comedias, porq a segunda caza das do Prazo do dito/ Marquez fica sobre parte do Prazo do dito Manoel Glz'/ e sobre ambos cazas pertencentes a este Prazo.

E a parte esquerda, quando se entra pelo Pateo/ da entrada deste Prazo ficão Cozinhas, cuja medição se cõ-/ prehende na medição do mesmo Pateo; e dellas, como atraz fica dito s'tocão a este Prazo as Logeas, e primeyro sobrado/ e o (f 115v) e o todo sima; porq o do meyo hé da serventia das cazas do dt/ Marquez de Cascaes.

E o Pateozinho de q atraz se faz menção que parte/ com o quintal, e cazas, tem tambem porta no Pateo de entra-/da; e no fundo do dito Pateozinho tem huas cazasinhas de hu/ sobrado com sua logea, e no dito Pateozinho há Poço.

E medido o dito Pateozinho, e as Cazinhas, q há nelle,/ tem pelo Sul, partindo com este Prazo, tres varas, e hua terça.

Pelo Nascente, partindo com este mesmo Prazo/ no quintal delle, tem oyto varas, e meya.

E pelo Norte partindo com quintaes de João Go-/ mez de Moura, tem tres varas, e meya escassas.

E pelo Poente, partindo com as cazas, e Estalagens/ de D. Luiza, tem the entestar neste Prazo, e acabar a me-/ dição do dito Pateozinho, e Cazinhas que estão nelle, outo/ varas, e meya.

Tem mais este Prazo sobre a Estrebaria, e Palhey-/ro, que possue Manoel Glz', o segundo, e terceyro andar, por/que (f 116r) que o primeyro, e a Logea são do dito Manoel Glz' estas pertenças/ de q este capitulo trata ficção no fundo das cazas ja atraz medidas;/ e deste segundo, e terceyro andar cahem varias janellas para/ o pateo do Prazo q fica no meyo do dito Manoel Glz'. Estes ditos andares de cazas partem nos bayxos com o dito Mano-/el Glz' como fica dito; do Sul com o pateo do mesmo Manoel/ Glz', e com as cazas do seu Prazo the entestar em Cazas, que possue este Emphyteuta, digo em a parede do Pateo das Co-/ medias, e tem outo varas, e hua terça.

E pelo Poente partindo com as caszas deste Emphy-/ teuta digo com a parede do Pateo das Comedias the as cazas/ do Prazo do Marquez de Cascaes, tem cinco varas.

E daqui partindo com as ditas Cazas do Marqz/ the entestar neste Prazo, tem nove varas.

E daqui the o Lugar onde começou a mediçam,/ tem cinco varas, e meya, tudo em vão.

E em cima deste sobrado vay outro da mesma me-/ dida, somente tem de mais os altos das Cazas do Prazo do dt/ Marquez, q sendo necessario se poderão ver na sua medição.

E dentro em estas medições se comprehende o st/ Prazo (f 116v) Prazo o qual antigamente comprehendia não somente o referido/ nesta medição, mas o Prazo q hoje traz mysterio o Marquez/ de Cascaes, e o das Estalagens do dito Manuel Glz', e se dez-/ unirão, e hoje possui este Prazo o dito Antonio Gzl' e del-/ le paga de foro os ditos cento e seys rs. Porquanto pagando des-/ te Prazo, e dodo dt Marquez Cento e cincoenta e seys reis,/ os cincoenta rs ficarão ao Prazo do dt Marqz cos cento e/ seys rs a este Prazo como Laudemio da quarentena. Esta/ medição se fez com hum cordel de cincoente varas, de cinco pal-/ mos a vara, marca da cidade.

E dito Emphyteuta, e pessoas q no dito Prazo lhe/ succederem serão obrigados a pagar todos os annos a este/ Hospital o dito foro, e trazer o dito Prazo bem tratado, me-/ lhorado, e não peyorado, feyto em Cazas; as quaes não poderão/ vender, nem trespassar sem expressa licença e por escripto dos/ Administradores deste Hospital, e lhe pagarem primeyro a/ quarentena do Laudemio em salvo do preço por as vem-/ derem. E terão do dito Hospital nesta forma S, sob a/ pena dos encoutos que são cinco cruzados applicados para/ o mesmo Hospital.

(f 159v) Antonio da Sylva e Souza

Antonio da/ Sylva e Souza traz huas Cazas e Pateo em que/ se representam as Comedias, de q paga de foro em/ fatiota a este Hospital cento cincoenta, e tres reis,/ e hua franga, e de Laudemio a quarentena, e sua medição, e confrontação he a seguinte/ Es- (f 160r) Estão as ditas Cazas á entrada da Rua das Arcas, quando do Cano da Alfujara, ou ser-/ ventia das aguas, q cahem na dita Rua, vão para S. Nicolao, e Beco chamado das Comedias. Par-/ tem do Poente com a dita Rua, e nella tem trepor-/ tas de Logea, e hua escada, a qual porta de es-/cada, e duas das Logeas são serventia do mesmo/ Pateo; e a outra porta de Logea he de hua q se/ aluga. E tem quatro andares de sobrados, em cada/ hum dos quaes há duas janellas, o primeyro e ulti-/ mo dos quaes as tem de assentos, cos do meyo de sacadas, em os quaes andares de sobrados ha no/ primeyro hua caza, no segundo outra, no terceyro/ duas Cazas, e no quarto outras duas, e este té/ tres janellas, hua das quaes separa o pateo do Sul,/ e as referidas Cazas são alem dos Corredores.

E medido este Prazo pela parte da Rua/ e frente, q faz ao Poente, tem cinco varas, e duas/ terças folgadas the entestar em cazas de João das/ Neves foreyras á Capella de Izabel Gzl'.

E pela parte do Sul partindo com as Ca-/zas do dito João das Neves, the entestar no Pateo,/ em q se representão as Comedias, o qual antigam.e/ erão quintaes, q tambem he deste Prazo, e sua me-/dição hirá ao diante, tem outras cinco varas, e duas/ terças./ E (f 160v)

E pela parte do Nascente, partindo com o dito Pateo e Camarotes das Comedias, e Corredo-/res para elles; tem outras cinco varas, e duas terças/ em vão.

E pela parte do Norte partindo com as/ Cazas e Estalagens, que traz Manoel Glz' as qua-/ es são foreyras a este Hospital; tem quatro varas/ folgadas tambem em vão.

E o dito Pateo, em q se reprezentão as Co-/ medias, e estão os Camarotes, tem a medição e/ confrontação seguinte

Pela parte do Nascente parte com ca-/ zas de Antonio Glz' Mercador de Vinhos, e/ com Cazas de João Roíz Fidalgo, e outras,/ q elle administra como Procurador de seu cunha-/ do auzente na India; todas foreyras ao Conde/ de Villa Nova D. Luis di Alencastro Sylveyra,/ e Valente, e tem the cazas do dito João Rodriguez/ Fidalgo, em vão treze varas.

E daqui volta the este Prazo, onde faz/ chave, partindo com o dito João Róiz Fidalgo,/ e tem em vão the o cunhal, q mete neste Prazo, hua vara, e duas terças.

E deste Lugar torna a continuar pela/ parte do Nascente, partindo com as cazas do dt./ João Róiz Fidalgo, the entestar em cazas do P.e Ma/

(f 161r)

Manoel Barão da Cunha foreyras aos Beneficia-/ dos de Santa Justa; pelas quaes ha tambem en-/ trada para o Pateo, Assentos e Fersuras, pagan-/ dolhe disso aluguel da Logea; e tem tres varas, e meya em vao.

E pela parte do Sul, partindo com as ca-/ zas do dito P.e Manoel Barão da Cunha, e com/ outra de D. Jozeph de Menezes, e Tavora, e/ outras, em q vive o P.e Manoel da Sylva Prios-/te de santa Justa, q são de João Pinto da Fon-/ seca; e com Estalagens de Francisco Dias, que/ pagão censo a Santa Justa, e c om czas de/ Thereza de Jesus foreyras a este Hospital the/ cazas de Maria da Costa, na logea, e primeyro/ sobrado, e de Jorge Pereyra Diniz no segundo,/ e terceyro sobrados, que tem vinculo áas Capellas/ de Adrião Antunez com obrigação de cinco/ missas na Mezericordia desta Cidade, Ad-/ ministradora a dita Maria da Costa, e de/ Maria Cosma em s. Francisco, Administrador/ o dito Jorge Pereyra Deniz, tem vinte, e huma/ varas, e meya em vão, medindo pelo corredor,/ por onde se entra para o Pateo, e Assentos.

Epelo Poente, começando a medir de/ dentro da Caza, em q se vende a agua, donde/ acabou a medição atraz; e partindo com a dita/ Ma

(f 161v)

Maria da Costa, Jorge Pereyra Diniz, e com ca-/ zas do P.e João das Neves, e outras cazas foreyras/ a este Hospital, the entestar em cazas, e estala-/ gens tambem foreyras a este Hospital, q traz Ma-/ noel Glz, como atraz se declarava, partindo també/ com as cazas contheudas nas medições atraz; té/ de largo quinze varas em vão.

Epela parte do Norte, partindo com as/ Cazas, e Estalagens do dito Manoel Glz', e com/ outras do mesmo, de q tem os altos Antonio Gonçal-/ ves, e outras, de que tem os bayxos, e altos o mesmo/ Antonio Glz' e os meynos o Marquez de Cascaes/ D. Luis Alz de Castro, todos foreyros a este Hos-/ pital, the entestar em Cazas do dito Antonio Glz'/ foreyras ao Conde de Villa Nova, e lugar onde/ começou esta medição, tem de comprido vinte e quatro varas em vão.

E para melhor intelligencia desta me-/ dição e confrontação deste Prazo, se declara: Que/ dentro na medição do dito pateo estão os Cama-/ rotes e Corredores porq se vay a elles para se verem/ as Comedias, o Tablado, Vestuario, Assentos, Fer-/ suras, Caza q chmão di Agua porq nella se vende/ agua ao povo e outras cazas comestivas, e fica/ o Tablado da parte do Nascente com a frente ao Sul,/ Sobre ella há dous andares de varandas, de que cos- (f 162r) costumão ver molheres, e o q dão pelos Lugares vay a/ hum cofre com a mais renda q ao diante se dirá, e/ tudo se parte em cinco partes, de q leva o Hospital/ tres, e o Dono deste Pateo Emphyteuta, duas, pe-/ las quaes he obrigado pagar o foro, e trazer concer-/ tada, e corrente a propriedade do dito Pateo, e/ suas pertenças. E pela ilharga da banda do/ Sul tem este Pateo em bayxo oyto Cozinhas, oi Re-/ partimento de coluna a coluna, a que chamão de Fersu-/ ras, as quaes todas dão a mesma partilha a este Hos-/ pital, de cinco partes, tres: somente a terceyra, come-/ çando do Nascente a Poente possui D. Izabel de/ Macedo, e o Licenciado Manoel de Azevedo Pais,/ e corre sobre ella pleyto ao prezente, em q o Hospital/ pretende haver a mesma partilha. E neste andar, pela parte do Sul não há ne seus assentos, nem Fer-/ ssuras por servir de passagem e de verem em pé va-/ rias pessoas; das quaes pessoas q vem em pé não le-/ va nada, nem toca a este Hospital, como tambem/ das do Pateo. E da parte do Norte ha tambem/ Fersuras, a q chamão Galé, cujo rendimento se parte/ na mesma forma, de cinco, tres para este Hospital,/ e dous colunas, sem entre ellas se fazerem Assentos,/ as quaes são as ultimas da parte do Norte; e/ sobre as ditas Fersuras da parte do Sul em que se co- (f 162v) começa a Relação deste Pateo tem cinco camarotes,/ porq o mais comprimento, q fica sobre as oyto Ferssu-/ ras de bayxo, he de Assentos, e os ditos Camarotes ha/ Assentos desta parte, como tambem os assentos que/ se seguem na frente

Norte em este mesmo andar/ os quaes assentos do Norte ficáo sobre a Galé atraz/ nomeada, tudo he da mesma partilha, de cinco, tres/ para o Hospital, e dous para o Dono do Pateo som/ dos ditos cinco Camarotes deste andar, para os/ quaes se costuma subir pela escada, q vay para o/ Vestuario; o segundo da parte do Nascente logrão/ os Mestres de Campo Generaes. E em terceyro na-/dar da parte do Sul há oyto Camarotes, seys dos/ quaes são da mesma partilha, tres para o Hospital/ e dous para o Dono do Pateo, e os dous são insoli-/ dum. O numero terceyro, começando da Nascente/ a Poente, do Dono deste Pateo, q he o Emphyteuta/ E o numero cinco, deste Hospital; e o camarote,/ q insolidum toca deste Hospital, medido em Cruz,/ tem de Nascente a Poente em vão hua vara e duas/ terças; o de Norte a Sul hua vara e tres quartas, e/ os mais são quazi da mesma medida: e neste an-/ dar, tem na frente oyto Camarotes, os quaes ficáo/ sobre os Aposentos; o primeyro dos quaes, começando/ de Sul a Norte Logrão os Mordomos q a Meza/ da Mizericordia manda cobrar estas rendas, Cos (f 163r) Cos outros sete são da mesma partilha; a saber tres pa-/ ra o Hospital e dous para o Emphyteuta; e estes que-/ tro Camarotes tem de Nascente a Poente seys varas,/ e meya folgadas; e a frente q he da parte do Poente,/ sete varas e meya; e a ilhargá da parte do Sul tem/ de Poente a Nascente quatorze varas, e meya folga-/ das, e o mais são os Corredores com q se comprehen-/ se este Prazo. E da serventia, que se dá pelas ca-/ zas do P.e Manoel Bayão, e Luz que se lhe tomou,/ se lhe costumão dar na semana em q ha comedias/ trezentos reis, os quaes tiráo de todo o monte, e fazem/ partilha para os pagar, tres ao Hospital e dous ao/ Dono do Pateo. E sobre o dito terceyro andar,/ sendo primeyros as Fersuras (como fica dito) há quatro/ andar de Camarotes e Cazas, e tem o andar da pt/ do Norte sete Camarotes, de q o Dono do Pateo em-/ phyteuta tem insolidum os numeros primeyro, segun-/ dos, quarto e quinto, começando os numeros de Poente/ a Nascente, e os tres, que ficáo, q são os numeros ter-/ ceyro, sexto e septimo, são da mesma partilha, tres/ para o Hospital, e dous para o Dono do Pateo. E/ medido o numero terceyri, e os mais em Cruz; tem o/ terceyro de Poente a Nascente duas varas escasas;/ e de Norte a Sul, hua vara, e duas terças em vão./ E o numero sexto de Nascente a Poente, duas varas,/ e hua oytava. E de Norte a Sul duas varas menos/hua (f 163v) hua sexma. E o numero sette de Nascente a Poente/ duas varas menos hua sesma, e de Norte a Sul o mesmo. E neste andar há Camarotes, e Cazas/ em a frente, que tudo he insolidum do Dono som.de/ a parte Sul há lugar para se abrir hua janel-/la, ou Camarote, de que ainda não há posse, nem/ uso. E da parte do Sul, em que este mesmo andar, há/ oyto Camarotes, q todos são de partilha, tres para/ o Hospital, e dous para o Dono.

Há mais para o dito Pateo varias janel-/ las, de q tambem se vem Comedias, e são as seg.tes/ Da parte do Norte fica o Prazo, q possue Mar-/ quez de Cascaes D. Luiz Alz de Castro, o qual he/ tambem foreyro a este Hospital (como fica dito) e/ este Prazo tem para este Pateo cinco janellas, tres/ rasgadas e duas de assento, ou encosto; e a primey-/ ra dellas, q he rasgada em toda a altura q pode lo-/ grar como as mais, tem de largo (começando a com-/ tallas) de Poente a Nascente, hua vara, e quatro- dedos: e a segunda, q he de assentos, tem de largo/ tres quartas folgadas, e de alto hua vara,; e a tercr^a/ que he de encosto, tem de largo duas terças menos/ hua mão travessa, e de alto duas terças.

E da parte do Norte, por cima dos Assen-/ tos, e por bayxo dos Camarotes tem duas janellas de/ grades no prazo, q possue Manoel Glz' tambem fo-/ reyro (f 164r) reyro a este Hospital, e na frente tambem sobre os/ assentos por bayxo dos oyto Camarotes há quatro fres-/ tas, q chamão Cazetas, as quaes são insolidum do/ Dono deste Pateo. E do gasto q se faz em verem/ as companhias, e mais couzas deste ministerio costuma/ o Hospital concorrer tambem, dando tres partes e o/ Dono duas para as ajudas de custo. E os ditos ren-/ dimentos, q são de partilha, costuma a Meza da Mi-/ zericordia mandar dous Mordomos a Cobrallos, e me-/ tellos em hum cofre, q esta na Caza da Fazenda deste/ Hospital, o qual se abre quando parece conveniente,/ e se faz a partilha ficando ao Hospital as suas tres/ partes e ao Dono duas. E ultimamente a ori-/ gem deste Prazo, e os direytos, q lhe tocáo entre/ os ditos Senhorios e Emphyteutas, se achará tudo/ expresso em hum contato, q ultimamente se fez en-/ tre o Hospital e Antonio de Oliveyra de Azevedo/ Dono do Prazo, e Enphyteuta deste Hospital.

E toda a medição se fez com hu cor-/ del de cincoente varas de cinco palmos cada vara/ marca da cidade. E dito emphyteuta, e pessoas,/ que no dito Prazo lhe succederem, serão obrigados a/ pagarem em cada hum anno o dito foro, e trazere/ o dito Prazo bem tratado, melhorado, e não peyorado,/ feyto em Cazas, as quaes não poderão vender, nem/ tras (f 164v) trespassar sem expressa licença e por escripto dos/ Administradores deste Hospital, e lhe pagarem primeyro a/ quarentena do Laudemio em salvo do preço por as vem-/ derem. E terão do dito Hospital nesta forma S, sob a/ pena dos encoutos que são cinco cruzados applicados para/ o mesmo Hospital.

54.

(f 180r) Manoel Gonçalves⁶²

Manoel Gonçalves/ traz (f 180v) traz huas estalagens na Rua das Arcas, as quaes/ são foreyras a este Hospital, e as possue Manoel/ Gonçalves, digo, de que paga de foro pelo Natal/ dous mil, e quinhentos rs, e do Laudemio a quarentena, cuja medição e confrontação he/ a seguinte

Estão ditas Cazas na dita Rua das/ Arcas; partem do Poente com a mesma rua e/ nella tem duas portas grandes, serventia da lo-/ gea em q ha hua só caza, e nella Poço, e no fundo/ hum Pateo descuberto. Tem mais na frente hua/ porta de escada, e nellas tres andares de sobrados,/ em cada hum dos quaes há duas janellas e em/ cada hum, como tambem na sobreloga, com q/ faz quatro andares de sobrados. Em o primei-/ ro sobrado, ou sobreloga há cinco cazas, e em/ o segundo quatro; hua das quaes tem janellas de/ assentos, de q se vem as Comedias no Pateo dellas/ por cima dos assentos dos Camarotes; no terceyro so-/ brado há cinco Cazas, e no quarto sobrado outras/ quatro Cazas.

E medido este Prazo pela frente desde/ Cazas, e Estslagens de Dona Luiza de Andra/-da Viuva de Amaro Machado Borges Escri-/ vão q foy da Correyção do Civel da Corte the cazas/ de Antonio da Sylva e Sousa foreyras a este/ Hos- (f 181r) Hospital, q são as da serventia do Pateo das Co-/ medias, pela banda da dita Rua das Arcas,/ q he a entrada para as comedias; tem de Norte a Sul cinco varas e meya.

E pela parte do Sul partindo com as di-/ tas Cazas da serventia dos Camarotres e Pateo em q/ se representam as comedias, the entestar neste Prazo, tem de Poente a Nascente, cinco varas.

E daqui volta este Prazo partindo com/ o fundo das Cazas da dita entrada do Pateo/ das Comedias athe entestar na parede do dito/ Pateo, tem de Norte a Sul tres varas bem medi-/das em vão.

E pela parte do Sul vay deste lugar com-/ tinuando a medição. E partindo com a parede/ do dito Pateo em q se reprezantão as Comedias/ the entestar em outra caza deste Prazo, (cuja/ medição hirá ao diante, a qual aqui se não in-/corporou, por tocar só da dita caza a logea e/ primeyro sobrado deste Prazo. E dahi para/ cima a Antonio Glz', e ao Marques de/ Cascaes, como consta de suas medições; tem/ de Poente a Nascente oto varas escasas.

⁶² Nota na lateral direita do documento: Estalagens na Rua das Arcas / Tombo antigo f 135 v./ M. 1º novo tombo f 297-534-553 e 597

E daqui parte direyto de Sul a Norte/ e tem pela banda do Nascente, partindo em os/ bayxos com este Prazo, e nos altos com o do dito/ Anto- (f 181v) Antonio Glz' the entestar em as cazas da dita Dona/ Luiza de Andrada, oyto varas e meya.

E pela parte do Norte, partindo com a dita/ D. Luiza de Andrada, tem de Nascente a Poen-/ te de entestar na Rua, em o lugar onde começou/ esta medição, doze varas e hua oytava.

E dentro nesta medição se comprehendem as/ Logeas the sobrados e nas ditas logeas, e Caza gran-/de em que hua e outra parte há estrevaria, e no fun-/ do o Pateo.

E a caza que toca neste Pateo, a qual está no/ fundo delle, com quem a medição atraz parte do/ Nascente tem só tocante a este Prazo a logea em/ q há estrevarias, e a sobrelogea, q he Palheyro,/ tem a medição seguinte

Pelo Norte, partindo com a dita D. Luiza/ tem seys varas sem a parede do Nascente.

E pelo Poente, partindo com este Prazo, the/ a parede do Pateo das Comedias, oyto varas e hua quarta.

E pelo Sul partindo com a parede do Pa-/ teo das Comedias, em q há hua janella de grades/ de ferro, q serve de dar luz á dita logea, tem seys/ varas the entestar em cazas de Antonio Glz'.

E pelo Nascente, partindo com as Cazas do dito Antonio Glz the entestar em as cazas/ da (f 182r) dita Dona Luiza, onde começou esta medição, tem oyto/ varas, e hua quarta em vão.

E sobre esta Logea fica o Palheyro das/ mesmas medidas em q há janella de assentos/ com grades de ferro, de q se vem tambem Come-/ dias. Com q tem este Prazo para o dito Pateo du-/ as janellas, ambas de assentos com grades de ferro./ E foy este Prazo antigamente unido ao q possuem/ o Marquez de Cascaes e Antonio Glz, porem des-/ anexouse e está com as separações q servem pelas/ medições de cada hum dos tres prassos.

E dentro nesta medição se comprehende/ este Prazo, q foy medido com hum cordel de cinco-/ enta varas, de cinco palmos a vara, marca da Ci-/ dade: E dito emphyteuta, e pessoas, que no/ dito Prazo lhe succederem, serão obrigados todos/ os annos a pagarem em cada hum delles o dito foro/ a este Hospital, e a trazerem o dito Prazo bem tra-/ tado, melhorado, e não peyorado, feyto em Cazas, as/ quaes não poderão vender, nem/ traspassar sem/ expressa licença e por escripto dos Administrado-/ res deste Hospital, pagandolhe primeyro de/ Laudemio a quarentena do preço por q as cendere/ em salvo do

preço. E terão sempre sobre a porta principal/ das ditas Cazas a Divisa deste Hospital nesta/ forma S, sob a pena dos encoutos que são cinco cruzados/ applicados para/ o mesmo Hospital.

62.

(f 192r) Bernardo Quaresma

Bernardo Quaresma/ traz duas Cazas na Rua das Arcas, e Beco das/ Comedias onde fazem canto; foreyras a este Hos-/ pital em Vidas; de que paga foro cinco mil rs,/ e do Laudemio a Decima: cuja medição e/ confrontação he a seguinte/ Es

(f 192v)

Estão as ditas Cazas na dita Rua das/ Arcas, e fazem canto no Beco das Comedias; tem/ frentes em ambas as Ruas; Com a rua das Arcas/ partem da banda Poente, e com Beco das/ Comedias da banda Sul: tem no dito Beco/ das Comedias hua porta de logea, e outra de/ escada, a qual escada he tambem cómu a aos/ dous Prazos mysticos com este, q possuem o P.e/ Estevão de Foyos, e Thereza de Jesus, são de/ dous andares de sobrados; em cada hum doa/ quaes tem para o dito Beco duas janellinhas,/ e mais duas frestas. Em o sobrado de todo cima/ em o primeyro andar há duas cazas e em to-/ do cima (q he o segundo) outras duas; e na frente/ que fazem para a Rua das Arcas tem porta/ de logea, e no primeyro sobrado hua janella, e no/ segundo duas.

E medido este Prazo pela parte do Poente/ partindo com a dia Rua das Arcas, começando das/ cazas q possui o P.e Estevão de Foyos tambem forey-/ ras deste Hospital, the entestar no Beco das Come-/ dias onde este Prazo faz canto, como fico dito, tem/ de Norte a Sul tres varas, e meya.

E pela parte do Sul, partindo com o dito/ Beco das Comedias the entestar em cazas de/ Francisco Dias, q pagão censo a Santa Justa,/ tem de Poente a Nascente sete varas, e duas terças. E/

(f 193r)

E pela parte do Nascente, partindo com/ as cazas do dito Francisco Dias, the entestar nas/ cazas foreyras a este Hospital, q possui o dito P.e/ Estevão de Foyos, tem de Sul a Norte duas varas,/ e duas terças em vão sem as paredes.

E pela parte do Norte, partindo com as ca-/ zas do dito P.e Estevão de Foyos foreyras a este Hos-/ pital the entestar na Rua, em o Lugar inde come-/ çou esta medição; tem de Nascente a Poente/ sete varas, e hua terça, sem a meya parede do/ fundo.

E dentro nesta medição se comprehende/ este Prazo, feita com hum cordel de cincoenta/ varas de cinco palmos a vara, marca da Cidade./ E o dito Foreyro, e mais pessoas, q no dito Prazo lhe/ succederem derão obrigados todos os annos a pagar/ em cada um delles o dito foro a este Hospital;/ e a trazerem o dito Prazo bem tratado, melhorado/ e não peyorado, feito em cazas, as quaes não po-/ derão vender, nem trespassar sem expressa licen-/ ça por escrito dos Administradores deste Hospital./ E terão sempre sobre a porta principal das ditas Ca-/ zas a Divisa do dito Hospital nesta forma S,/ sob pena dos encoutos, que são cinco cruzados/ applicados para o dito Hospital.

Documento 4

Cota: *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-284.*

/ fl. 269 /

1707

Freguezia de Santa Justa. Tombo fl.

21. N.º 25. N. 23 [1]

[2]

Auto de tombo medição devizaõ e com-/frontação do Pátio das Comédias com to-/das suas pertenças e cazas à fase da / Rua das Arquas de que está de posse o Hos-/pital Real de todos os Santos desta / Cidade cito na freguezia de Santa Justa.

Anno do nassimento de / nosso senhor Jesus Christo de mil e se-/tesentos e sete aos vinte dias do mes / de mayo do dito anno [1] em Lisboa den-/tro no Hospital Real de todos os San-/tos e Caza de Tombo de sua fazenda / fl. 269v / em audiensia que aos feitos e partes estava / fazendo o Dezembarguador Doutor Gon-/sallo Cunha Vilas Boas Juis deste Tombo / perante elle pareseo Domingos Rodrigues / Delgado procurador do dito Tombo e por / elle foi dito e requerido que o sobredito Hos-/pital hé senhor e possuidor do Pátio das / Comédias com suas pertensas o qual se havia / reedefiquado de novo depois do insendio / que nelle houvera e se reduzira a outra / forma unindose a elle mais prazos que ahi / havia foreyros ao dito Hospital os quais / se haviaõ comprado e unido a elle por cuja / razão hera necessario medirse pera se / constar em o tombo novo com todas as / clarezas e formas que hoje tinha como se fa-/zia aos mais prazos pedia elle Dezembar-/guador mandasse fossem notefiquados / os confrontantes pera a dita medissam / devizaõ e confrontasaõ na prezensa / do Sindiquo do dito Hospital e delle / procurador e que visto e ouvido pello / dito Dezembarguador seo requerimen-/to mandou que se notefiquassem em / a forma que requeria e de tudo fa-/zer este autto de requerimento / Francisco de Figueiredo e Brito o escrevy.

/ fl. 270 /

[4]

Requerimento de audiencia

Aos vinte e tres dias do mes de Mayo / de mil setesentos e sete annos em Lixboa / na audiencia digo em Lixboa dentro no Hos-/pital Real de todos os Santos e Caza do / Tombo de sua Fazenda em audiencia / que aos feitos e partes estava fazendo / o Desembarguador e Doutor Gonsallo / da Cunha Villas Boas Juis do dito Tombo / perante elle pareseo prezente Domingos / Rodrigues Delguado procurador do dito / Tombo e per elle foi dito e requerido que / os confrontantes com o Pátio das Comédias / estavaõ citados pera a vestoria medisaõ / devizaõ e confrontasaõ delle pedia o man-/dasse pregoar e naõ paresendo às suas re-/vellias os houvesse por citados e assignou elle / dia pera se fazer a dita medisaõ devizaõ / e confrontasaõ e que visto pello dito De-/zembarguador seo requerimento me / foe mandada fee de citasaõ e mandou / apregoar às suas revellias as houve / por citados pera a dita medisaõ devizaõ / e confrontasaõ deste prazo pera o qual / assignou o dia de vinte quatro do prezen-/te mes de Mayo e de tudo mandou fazer / este termo de requerimento Francis-/co de Figueiredo e Brito o escrevy.

/ fl. 270v /

Auto de Tombo de medisaõ devizaõ / e confrontação do prazo do Pátio das / Comédias Ano do nassimento de nosso Se-/nhor Jesus Christo de mil e setesentos / e sete a vinte e quatro dias do mes de Ma-/yo [5] do dito anno em esta cidade de Lix-/boa foy o Dezembarguador e Doutor / Gonsallo da Cunha Villas Boas Juis deste / Tombo comigo escrivaõ e os medidores delle / Bento Pereira Fragozo e Dionizio de Souza / em prezensa do procurador do dito Tom-/bo Domingos Rodrigues Delguado pera me-/dir e confrontar e demarquar o Pátio das Co-/médias com suas anexas que está na fregue-/zia de Santa Justa entre a Rua das Arquas e o Be-/co das Comédias e o dito Dezembarguador ahy / em prezensa de my escrivaõ e procurador do / dito Hospital e Sindiquo delle e medido-/rese à revelia dos confrontantes mandou / aos mesmos medidores fizessem a medisaõ e / confrontasaõ e que fizeraõ pella maneyra seguinte.

Está este Pátio das Comédias / fl. 271 / entre a Rua das Arquas que hé a que vai / do Rosio pella rua da Prasa da Palha pera / Saõ Nicolao fica na entrada della à par-/te esquerda e entre o Bequo das Comédias / e o de Lopo Infante o qual fica interior / ao dito Bequo

das Comédias sem embar-/guo de que pera ahy tem porta como tam-/bem no de Lopo Infante e a dita Rua das / Arquas vem fazer frente tudo na fregue-/zia de Santa Justa, o qual antiguamente / tinha outra forma antes do insendio / porque na reedefiquasaõ delle se lhe mu-/dou todo o seu estado antiguo unindosse / a elle varias moradas de cazas que a Mize-/ricordia comprou foreyras ao dito Hospital / pera unir a elle como foraõ às cazas de Ma-/noel Gonsalves que haviaõ sido estalagens / as quais estavaõ na dita Rua das Arquas [6] / cuja compra consta da escriptura feita / em sinquo de Agosto de mil e seis sentos / e noventa e nove [7] na nota do taballiaõ / Domingos da Silva entre o Provedor e ma-/is irmãos da dita Mizericordia como ad-/ministradores do dito Hospital com odi-/to Manoel Gonsalves com taõ bem com-/prou todo o mais direito que no pátio / fl. 271v / havia como consta da escriptura da com-/pra delle sellebrada com a dita Meza da / Mizericordia na Caza do despacho della em / trinta de Junho de mil e seissentos e no-/venta e outto [8] sendo Provedor naquele / tempo Dom Francisco de Souza escrevaõ Dom / João de Almeyda Conde de Assumar de huma / parte e da outra e estavaõ o Doutor Simaõ Bo-/telho vogado que entaõ hera Dezembargua-/dor dos agravos e o Doutor Jorge de Negreiros / advogado nesta Corte e João Teixeira do Cou-/to ambos moradores nesta cidade na fregue-/zia de São Jorge em nome e como procurado-/res a saber elle dito Jorge de Negreiros de João / da Silva e Souza Prellado de Thomar e elle / João Teixeira do Couto de Dona Leonor Maria / de Souza veuva do Doutor Francisco da Silva / e Souza Deputado que foi da Meza da Con-/siensia e Ordens mais do menor Antonio da / Silva e Souza pello qual se mostra haver / sido sosio o dito Hospital com Manoel de / Oliveyra de Azevedo no dito pátio com as / condisois seguintes que se devedindo to-/do o rendimento delle em sinquo par-/tes destas ficaria o dito Hospital com tres / e o dito Manoel de Oliveyra com duas / e com o encarguo de pagar setenta [9] / fl. 272 / mil reis em quada hum anno aos Reli-/giosos do Carmo desta cidade por esmola / de duas missas quottedianas e assim mais [10] / duzentas e tres reis de foro em quada hum / anno ao dito Hospital e por fallessimen-/do dito Manoel de Oliveyra deixou / o dito pattio como dereyto que nelle tinha / com os sobreditos encargos ao mesmo Fran-/cisco da Silva e Souza em morguado pera / elle a seo arbitrio lhe por os encargos chamando / pera administrasaõ delle ao menor Anto-/nio da Silva e Souza seo filho e a seos descen-/dentes e porque seguia a natureza do mor-/guado fizeraõ petiçaõ a Sua Magestade pera / lhe conseder a faculdade pera o dito com-/trato em nome de seos tutores e testamen-/teiros e do dito Dezembarguador Simiaõ / Botelho seu Avô e Dona Maria Leonor de / Souza sua may e João da Silva e Souza / seo thio a quem o dito Senhor lhe concedeo / a dita

faculdade presedendo primeiro as / informasois necessarias ouvindo o Provedor / dos Reziduos e Cappellas e immediatos succes-/sores como tudo larguamente se mani-/festa da dita escriptura feita na nota / do tabaliaõ e escriuaõ das Cappellas Jo-/aõ Domingos Ponthe feita esta / fl. 272v / compra na forma seguinte que os ditos tu-/tores curador e mais pessoas sobreditas / venderaõ ao dito Hospital todo o direyto / que tinhaõ no dito pátio com todos os seus / encarguos em recompensa do qual lhe de-/raõ duzentos mil reis dos quatosentos / que o dito Hospital tem de juro na Alfande-/gua desta cidade por doasaõ que delles lhe / havia feito El Rey Dom Phellippe de Castella / no anno de mil e quinhentos e outenta e nove / como taõ bem consta por outra escriptura / feita na nota do taballiaõ Domingos da / Silva em treze de Janeiro de mil e sete / sentos [11] pella qual se via que o dito Prove-/dor que entaõ servia o Marques das Minas / e mais Irmaõs da Meza da Mizericordia / compraraõ a Dona Luiza Margarida de An-/drade [12] parte das cazas que tem na Rua das Ar-/quas à parte do Norte pera se alargar pera / esta parte o vestuariodos Comediantes / que representaõ e naõ consta da dita / escriptura que houvesse pagua em remune-/rasaõ do chaõ que largou mas huma / fl. 273 / Transausaõ e amigavel compozisam.

Taõ bem consta por outra escriptura de / transausaõ e amigavel compozisaõ que / o Provedor e irmaõs da Meza da dita / Santa Mizericordia fizeraõ com o Marques / de Cascais [13] largar lhe estes doze palmos de / chaõ no prazo que tinha que havia sido de / Antonio Gonsalves vinhateiro por outros / tantos que o dito Hospital lhe deo pera dous / Camarotes que tem pera o dito pátio donde / se representaõ as comédias como adiante / se fara mensaõ cuja escriptura foi feita / na nota do dito taballiaõ Domingos da / Silva em quatro de Outubro de mil e seis / sentos e noventa e nove. [14]

Alem das propriedades que se com-/praraõ assima referidas tinha o dito Hos-/pital antiguamente antes do insendio / direyto no dito pátio por huma escriptu-/ra de contrato que havia feito o / fl. 273v / Provedor e irmaõs da Meza da Mizericordia / que no tal tempo serviaõ com Fernaõ Dias / de La Torre em nove de Mayo de mil qui-/nhentos e noventa e hum [15] de sorte que / o dito Fernaõ Dias de La Torre [16] se obri-/gava a fazer dous patios cobertos e prepa-/rados pera se poderem representar as comédias / de que Sua Magestade havia feito mersê / ao dito Hospital de sorte que este havia de / por os comediantes do dito Fernaõ Dias o pá-/tio partindo entre sy a renda della dividin-/do a em sinquo partes duas que havia levar / o dito Hospital e tres o dito Fernaõ Dias / desta sorte teve prinsipio este Pátio das / Comédias por Alvara de merse que Sua Ma-/gestade

fes ao dito Hospital pera com ajuda dos / rendimentos dellas se ajudassem a manter / os pobres como tudo larguamente consta / da dita escriptura feita na nota do taba-/liaõ que naquelle tempo servia Jorge / de Penalva.

E das propriedades sobreditas que / se compraraõ e do dito chaõ que antiguamente / fl. 274 / havia depois do insendio se reede-/fiquou o dito pátio na forma em que hoje / existe cuja forma confrontasaõ e medi-/saõ vai continuando.

[17] [Medição do Pateo]

Parte da banda do Norte com cazas que / foraõ da dita Dona Luzia Margarida de An-/drade e hoje de Dona Julliana e com cazas / do Marques de Cascais que tem a serventia / pera o Bequo de Lopo Infante foreyras ao / mesmo Hospital e pella.

E pella parte do Sul parte com cazas / de Alexandre da Crux e cazas de Dom Jozeph / de Menezes e Tavora Senhor do Morguado / da Patameira e com estalagens de Fran-/cisco Dias e cazas de Luis da Silveyra as qua-/is todas tem a frente e serventias pera / o dito Bequo das Comédias e com as cos-/tas destas sobreditas cazas fica / fl. 274v / partindo este rumo com cazas de Paullo / Alves Brandaõ ourives da prata que tem / a frente pera a dita Rua das Arquas.

E pello Nasente parte com cazas de Joze-/ph Denis coryeyro da Rua das Arquas foreyras / ao Conde de Villa Nova e com cazas que foraõ / de Joaõ da Costa saqua molas [18] e com Antonio / Monteyro alfaiate que todas tem as fren-/tes e serventias pera o dito Bequo de Lopo / Infante pellas costas destas fica par-/tindo este rumo.

E pella parte do poente parte com a dita / Rua das Arquas à fase della e com prazo de / Paullo Alves Brandaõ ourives da prata.

E medindo este prazo ou pátio atrás / fl. 275 / confrontado de Norte pera o Sul prinsipian-/do do canto e parede das cazas do dito Mar-/ques de Cascais que tem a serventia pera / o dito Bequo de Lopo Infante foreyras / taõ bem ao dito Hospital pella parte do / nasente encostado às costas das sobredi-/tas cazas atrás confrontadas que tem / as serventias no dito Bequo de Lopo / Infante the a hum pilar de pedra tosqua / que está fronteyro à porta por donde se entra / pello Bequo das Comédias pera o pátio delas / tem por esta banda the donde faz huma / chave nas costas das cazas de Alexandre / da Crux Silva já confrontado onze varas.

E aqui faz chave de nasente pera o poen-/te pello mesmo rumo que tem huma vara / e duas terssas.

E continuando desta mesma medissam / pello mesmo rumo e sempre do Norte pe-/ra o Sul pella parte do nasente the a don-/de está o sobredito pilar tem por esta / fl. 275v / banda mais tres varas folguadas que todas / juntas às que há por este rumo com a vara / e terssa da sobredita chave fazem quinze / varas e duas terssas.

E do sobredito pilar de pedra athe à dita / porta que está pera o Bequo das Comédias ser-/ventia tão bem do dito pátio senão meteo / este comprimento nesta medisaõ per ser / alheyo e o Hospital não estar de posse mais / que do uzo daquella entrada por Contrato / que fes com o dono, e sem embargo de não / ser do dito Hospital o dito Dezembargua-/dor a requerimento do procurador delle / o mandou medir pera que em todo o tem-/po constasse o que hera alheyo no cazo que / senão viesse a unir a este pátio e a sua medis-/saõ hé a seguinte.

Tem de comprido des o dito pilar do Norte / pera o Sul the à sobredita porta que está / the o dito Bequo das Comédias pello me-/yo nove varas e meya e de largo em / fl. 276 / crux de nasente pera poente tres varas / e huma quarta.

E continuando ao traves a medissam / deste pátio de nasente pera poente / pella parte do sul partindo com as testas / das cazas sobreditas atrás confrontadas / que tem serventia pera o dito Bequo das / Comédias the entestar nas testas das cazas / do dito Paullo Alves Brandaõ que tem / a frente na dita Rua das Arquas tem por / esta parte vinte e huma varas folguadas / e daqui por este rumo continua esta me-/diçaõ the a dita Rua das Arquas donde es-/taõ as cazas desta mediçaõ como adiante / se declarara entestado sempre nas testas / das ditas cazas de Paullo Alves tem ma-/is sinquo varas que tem a poente e huma so-/breditas fazem vinte e seis varas e huma / terssa que saõ as que tem este sobredito / rumo.

E continuando esta medisaõ do sul / fl. 276v / pera norte pella parte poente sempre / à fassse da dita Rua das Arquas the entestar / nas cazas da dita Dona Juliana tem por es-/ta parte treze varas com declarasaõ que por / detrás destas cazas sobreditas que fiquaõ / à fassse da dita rua por donde corre esta me-/disaõ hé a medida mayor como claramente / se vera na medissaõ que ao diante se fara de / per sy do pátio e tablado em que se reprezen-/taõ as comédias por este fiquar dentro des-/ta medissaõ como tão bem se dira.

E continuando esta medição do poente / pera o nasente pella parte do Norte partin-/do com as sobreditas cazas da dita Dona Julia-/na e com cazas do dito Marques deCasquais / que tem a serventia pera o Bequo de Lopo / Infante the entestar nas cazas do dito Joze-/ph Denis foreyras ao sobredito Conde de Villa / Nova tem por esta parte vinte e nove va-/ras e huma quarte prinsipiando da dita / Rua das Arquas.

E / fl. 277 / dentro desta medissaõ confrontassois e / declarassois no interior della está o pátio / em que se representaõ as comédias o coal / está em forma de huma meya laranja / com o tablado à parte do norte entesta-/do às cazas da dita Dona Julliana fazendo / frente ao sul adonde tem porta por don-/de se entra pera elle, como taõ bem tem outra / porta à fase do dito Bequo das Comédias / por donde entraõ todas as pessoas que as / vão ver cujo ar desta entrada hé o alheyo e me-/dido como atrás se fes já mensaõ está fun-/dado sobre vinte varoens de ferro os qua-/is armaõ em forma de hum parapeito que / corre todo em roda do pátio lagiado por / sima o dito parapeito de pedra donde estaõ / asentados os ditos varoens, o qual parapei-/to serve as fersuras do anteparo que saõ / dezoito, e estas todas em roda tem ser-/ventias pelas costas com portas per hum / corredor per donde entraõ pera elles e coal / fica a olivel do dito pátio por baixo / do sobrado que serve de assentos.

E sobre estes ditos varoens vão outros / fl. 277v / vinte taõ bem em rodal (sic) na mesma derei-/tura dos outros de sorte que ficaõ huns / sobre outros no primeiro andar de sobrados / que serve todo de assentos às pessoas que / vão ver as comédias os quais varoens susten-/taõ o primeiro andar dos Camarotes que fi-/qua sobre os ditos assentos, e neste sobredi-/to andar em quada huma das ilhargas no / fim dos ditos assentos háalguns camarotes / a saber da parte do nasente à maõ dereyta / quando entraõ no dito pátio quatro cama-/rotes pera homens que ficaõ sobre o tablado / e sobre o mesmo tablado da outra parte / do poente à maõ esquerda tão bem no fim / do andar dos ditos assentos estaõ tres cama-/rotes que servem pera senhoras.

E sobre este dito andar de assentos / há o primeiro andar de camarotes que ser-/qua todo o pátio em roda donde há vinte / e hum camarotes com declarasaõ que dous / destes que ficaõ à parte de nasente quan-/do entraõ no dito pátio à maõ direyta hum / em sima do tablado e outro fora delle / fl. 278 / ambos juntos saõ do Marques de Casquais / Dom Luis Alves de Ataide Castro e Sou-/za por contrato que fes com a Meza da Mi-/zericordia como atrás fica declarado / os quais tem a sua serventia pellas cazas / do dito Marques que tem no Bequo de Lo-/po Infante foreyras ao dito Hospital, em es-/te primeyro andar

de Camarotes corre hu-/ma baranda ao olivel delles sobre o ta-/blado fazendo frente a dita porta por don-/de se entra pera o pátio que fica ao sul / como fica dito encostado sempre às cazas / da dita Dona Julliana, cujo andar de Cama-/rotes se servem por as costas delles por hum / corredor que serqua todo em roda pera don-/de tem portas pera a entrada delles.

Em sima deste sobredito primeiro an-/dar de Camarotes há outro que taõ bem / tem outros vinte e hum donde entra hum / que fica à parte do poente quando entraõ / à mão esquerda o qual senaõ allugua / por ser do dito Hospital e servir pera os / fl. 278v / Fidalgos da Caza da Fazenda delle, e neste / andar há outra baranda em sima da outra / que está no primeiro andar na mesma for-/ma, em as costas das ditas barandas sobre ta-/blado fiquaõ duas janellas pequenas gra-/dadas de ferro na parede das cazas da dita / Dona Julliana pera a parte do Norte quazi / ao olivel do dito tablado e em sima destas / há outras duas quazi ao olivel da primeira / baranda taõ bem com grades e do mesmo ta-/manho e em sima tem outras duas ao olivel / da segunda baranda na mesma forma que / as outras e em todo simo há duas janellas / nesta mesma parte à forma de claraboyas / pellas quais se comunica lux às sobreditas / barandas e preparasaõ pera as aparencias / das comédias, e nas costas deste segundo andar / de Camarotes há outro corredor que o serqua / todo em roda pera donde tem portas pera / a serventia e entrada delles.

Na parede do corredor que fica por detrás / das fersuras tem tres frestas à parte do / fl. 279 / nasente que cahem sobre hum pedaso de pá-/tio descuberto que fica pera aquella parte / fora da das Comédias mas dentro da medis-/saõ atrás feita e confrontada de que taõ bem / ao diante lhe faremos sua medissaõ separada / por ficar fora do dito patio, e nesta pare-/de em roda que corre pellas costas dos ditos / Camarotes ao olivel do chaõ pera a parte / do Sul está a porta por donde se entra pera / o dito pátio que fas frente ao dito tabla-/do como taõ bem outra por donde entraõ / pera os assentos e outra que entre pera as fer-/suras que fiquaõ ao poente da parte esquer-/da por cuja banda não há fresta mais que / a lux que se lhe comunique do pátio ao cor-/redor que fica por detrás dellas pera / donde tem portas no fim do qual há hu-/ma sahida pera huma porta da Rua das / Arquas, e nas costas do primeyro e segundo an-/dar de Camarotes há algumas janellas que / cahem sobre chaõ desta medisaõ e serven-/tias deste dito pátio a saber no andar dito / de sima sobre a porta que fica ao Sul / fronteira ao dito tablado há quatro / janellas que fiquaõ fazendo frente / fl. 279v / ao Sul, e pella parte do poente no mesmo / andar há duas janellas taõ bem nas costas / dos ditos Camarotes que cahem sobre hum / corredor descuberto por donde se servem / pera os ditos Camarotes e à parte do nasen-/te no mesmo

andar há outras duas jane-/llas nas mesmas costas dos ditos Camarotes / que cahem sobre o dito pátio descoberto / ou logradouro que fica junto a este / em que se representa o qual vai dentro / nesta medisaõ sem embargo de que ao de-/pois se lhe fara separada.

No segundo andar mais abaixo de Ca-/marotes nas costas delles em roda há outras / tantas janellas como as asima ditas na / mesma pasage e rumo as quais janellas / humas e outras todas servem de comunicar / lux aos corredores que serquaõ os Camarotes / em roda.

Tem este sobredito pátio as suas / fl. 280 / entradas a saber huma pella porta que es-/tá pera o Bequo das Comédias à parte do sul / fazendo frente ao mesmo Bequo das Comé-/dias como fica dito, e duas portas pera / a Rua das Arquas huma que serve de entra-/da pera os Camarotes das fersuras e tabla-/do e Camarotes de Senhoras, e outra que taõ / bem serve de entrada dos Camarotes e com-/muniquasaõ de todo o pátio, a qual porta / fas hum corredor na entrada que sahe a / hum patim descoberto do qual se sobe per / huma escada de pedra que fica ao poen-/te nas costas das cazas do dito Paullo Al-/ves Brandaõ e estalagens do dito Fran-/cisco Dias como taõ bem na dita Rua das / Arquas junto a estas ditas duas portas / há outras duas de logeas que se alugaõ / e huma porta de escada serventia de / tres andares de sobrados hum sobre / outros que há sobre estas ditas logeas / no primeyro andar tem duas janellas de / saquada com grades de ferro e jeneluzias (sic) / e duas mais pequenas de assentos e no / segundo e tersseiro andar há as mesmas / janellas como no primeiro todas pera a / fl. 280v / sobredita Rua das Arquas em cujos sobra-/dos e logeas moraõ vários moradores cujas / cazas ficaõ taõbem dentro desta medi-/saõ porem ao diante se fara mensaõ da / sua mediçaõ separada em razãõ de esta-/rem divididas de pátio em que se reprezen-/ta ainda que partindo com elle pellas tes-/tas comesaõ bem hirã separada a medis-/saõ do pátio em que se representa de per / sy e a de outro pátio que fica descoberto / com o logradouro à parte do nasente de / sorte que a mediçaõ das cazas da Rua das Ar-/quas e a do pátio em que se representaõ / as comédias e a do que está descoberto hira / cada huma de per sy clara e distintamen-/te por tudo estar devedido com tal decla-/rasaõ que dentro da medisaõ sobredita / se comprehendem todas as ditas tres medi-/sois ao diante e a das cazas que está à fase / da Rua das Arquas hé a que se segue.

[19] [Mediçaõ das casas que estam à face da Rua das Arcas]

Estãõ estas cazas à fasse da dita Rua / das Arquas nas testas dos Camarotes do / fl. 281 / do pátio fazendo frente a poente onde / há varios moradores que partem da banda / do

Norte com cazas da dita Dona Juliana / e do Sul com cazas de Paullo Alves Brand-/daõ ourives da prata tudo isto já atrás confron-/tado.

E tem a fase da dita Rua das Arquas do Norte / pera o Sul treze varas menos huma quarta.

E medido do poente pera o nasente pella parte / do Sul partindo com o dito Paullo Alves Bran-/daõ the a hum patim descuberto que está nas cos-/tas destas cazas donde há huma escada de / pedra que sobe pera os Camarotes tem por esta / parte sinquo varas e huma quarta.

E pella parte do Norte do poente pera o nasen-/te the entestar nas costas dos ditos Camarotes / partindo com a dita Dona Julliana tem por esta / parte sete varas.

E pelas costas destas cazas partindo com as dos di-/tos Camarotes do Norte pera o sul pella banda / do nasente desde as cazas da dita Dona Julia-/na the as do dito Paullo Alves Bran-/daõ tem por esta parte doze varas e meya / e esta hé a medisaõ do que constaõ as / fl. 281v / ditas cazas a qual se separou da medisam / principal que por emcheyo (sic) se havia feito.

[20] [Mediçaõ de hum pedaço do pateo descuberto]

Outrossim se segue a medisaõ que taõ bem / se fas separada de hum pedaso de pátio que / fica descuberto defronte da porta que es-/tá pera o Bequo das Comédias por donde entraõ / as pessoas que as vaõ ver e fica este pedaso / de pátio à parte do nasente partindo com as cos-/tas das cazas que fazem frente e tem serventias / pera o Bequo de Lopo Infante.

E medido elle de norte pera Sul pella parte / do nasente the a hum pilar de pedra que fica / de frente da sobredita porta tem por esta / parte começando de canto das cazas de Jozeph / Denis caixeiro do dito Marques de Cascais / the o dito pilar dezaseis varas.

E medido do nasente pera o poente pella / parte do Norte entestado as cazas do dito Mar-/ques de Cascais taõ bem foreyras tem por esta / parte the entestar nas costas dos Camarotes / sete varas.

E medido do nasente tem pera poente pella / parte do Sul the entestar na parede / fl. 282 / donde fazem canto os ditos Camarotes / tem outras sete varas. Esta hé a medisam / deste pedaso de pátio com a qual não chega-/mos à dita porta do Bequo das Comédias por / ser

alheyo como atrás fica dito e se fas men-/saõ de sua largura e comprimento pella me-/dissaõ que se lhe fes.

Pera este pátio há varias janellas a saber / duas janelinhas pequenas quazi ao olivel / deste pátio gradadas de ferro em hum al-/mazem de prazo das Cazas do sobredito Mar-/ques e em sima outras duas janellas de peito-/ril, e sobre estas no terseiro andar há huma / rosguada e outra de assento com huma pe-/quenina e canto (?) de sima outras duas jane-/las taõ bem de assentos as quais janellas cahem / todas sobre este dito pátio e fiquaõ à parte / do Norte o sobredito pátio hà parte do na-/sente nas cazas do dito Jozeph Denis forey-/ras ao dito Conde de Villa Nova há quatro / janellas todas pequenas gradadas de ferro / que cahem sobre este dito patio, e taõ bem pe-/ra elle há quatro frestas nas costas dos Cama-/rotes que fiquaõ a esta parte pera lhe co-/muniquar luzes ao corredor que vay por / detrás delles per donde tem as suas / fl. 282v / entradas que saõ as que fiquaõ da parte / do nasente a qual medisaõ se fes separada / pello dito pátio estar só de per sy sem em-/barguo de hir incluhido na primeira me-/diçaõ grande como tudo vay declarado.

[21] [Mediçaõ do Pateo das Comédias em separado]

E outrossim se medio só de per sy o dito Pátio / das Comédias por estar com medisaõ devedida / das duas que fiquaõ sobreditas a saber a das / cazas da Rua das Arquas e a do pátio descubrir-/to o qual fica entre estas duas medisois / que atrás vai ja todo confrontado sua forma / Camarotes e fersuras e tudo o mais de que con-/them.

Item este dito pátio em que se representaõ / as ditas comédias de comprido do Norte pera / o Sul [22] principiando da parede que está nas cos-/tas do vestuário já atrás confrontada the à por-/ta por donde se entra peraassentos e fersu-/ras pello meyo vinte e quatro varas e me-/ya.

E do nasente pera o poente pello meyo em / crux tem quinze varas e huma quarta [23] es-/ta hé a medisaõ do comprimento e lagura / do pátio em que se representaõ as Comé-/dias entrando nella tudo o atrás confron-/tado e declarado do mesmo pátio / fl. 283 / o coal hé pintado todo com seos capiteis de ma-/deira sobre os ditos pilares e varois de ferro / mostrando e serem de pedra fingida.

Com declarasaõ que tem embargo se ter repeti-/do no descurso de toda esta medisaõ se torna / a fazer clara e distintamente pera que se co-/nhesa que a primeira medisaõ incluhe tudo / quanto há assim no pátio em que se reprezen-/ta como nas cazas que estaõ à fase

da Rua / das Arquas e pátio que fica descoberto e se / lhe fizeraõ as medisois separadas
per que / como tudo está bem separada huma couza / da outra e capax assim o pátio
descoberto de / se reedefiquar como as cazas da Rua das Arquas / algumas se venderem
sem que nem huma nem / outra couza ofenda ao dito pátio por isso / se fizeraõ as
sobreditas medisois e separassois / como fica dito.

E nesta forma fizeraõ os medidores estas me-/dissois com hum cordel de sinquoenta varas
de / sinquo palmos a vara medida da Cidade em pre-/zensa das testemunhas que presentes
estavaõ / o Padre Mathias Correia da Fonsequa e Duarte / fl. 283v / da Fonsequa com as
mais pessoas declaradas/ no autto de que o dito Dezembarguador mandou / fazer este
que dou fee passar o contheudo nelle / na verdade sendo taõbem testemunha Domingos /
Rodrigues Delguado procurador do dito Tom-/bo e eu Francisco de Figueiredo e Brito o
escrevy / e o assigney.

Cunha (ass.) Francisco de Figueiredo e Brito (ass.) / Bento Pereira Fragozo (ass.) /
Domingos Rodriguez Delguado (ass.) / Dionizio da Fonseca (ass.)

E continuado fiz estes auttos com luzes / pera se julgar a medisaõ por Sentensa / Francisco
de Figueiredo e Brito o escrevy

Pera julgar a medição per Sentença e se / lançar no Livro do Tombo.

/ fl. 284 /

Julgo esta medição por Sentença e por / reunidas as propriedades que se / compraraõ ao
mesmo prazo na forma / que vai declarado na mesma medição / Lx.^a 6 de Julho de 1707

Gonsallo da Cunha Villas Boas.

Foy publicuada a Sentenssa assima em esta / cidade de Lixboa dentro no Hospital / Real
de todos os Santos e caza do Tombo / de sua Fazenda em audiensia que a fazia / o
Dezembarguador e Doutor Gonsallo / da Cunha Villas Boas Juis do dito tombo aos / seis
de Julho de mil e setesentos e sete / Francisco de Figueiredo e Brito o escrevy.

Notas a lápis adicionadas ao texto original:

[1] Tombo antigo fls. 135

[2] Tombo incompleto fls. 117 e 159v

- [3] 1707, Maio-20
- [4] 1707-Maio-23
- [5] 1707, Maio-24
- [6] Manoel Glz
- [7] 1699, Ag.º 5
- [8] 1698 Junho-30
- [9] 3 partes p.^a o Hospital e 2 p.^a Manoel de Oliveira
- [10] 70\$ rs aos Religiozos do Carmo p.^a 2 Missas
- [11] 1700 Jan.º 13
- [12] D. Luiza Margarida de Andrade
- [13] Marquês de Cascais
- [14] 1699 Outubro-4
- [15] 1591 Maio-9
- [16] Fernão Dias de La Torre
- [17] Medição do Pateo
- [18] Dentista _ tirador de dentes
- [19] Medição das casas que estam à face da Rua das Arcas
- [20] Medição de hum pedaço do pateo descuberto
- [21] Medição do Pateo das Comédias em separado
- [22] Norte a Sul 24 varas e $\frac{1}{2}$
- [23] Nascente a Poente 15 varas e $\frac{1}{4}$

Documento 5

Cota: ANTT/ FF/Juiz *Inspector de Bairros*, Liv. 10.

(f 67v) Rua das Arcas

Corre a dita Rua norte sul, e contem o sul comprimento na/ parte (?) a Praça da palha desde o Rocio e ao largo/ chamado da Praça da palha 185 p e de largura pello norte/ entrando o vão dos (?) 40 p. e pello sul 62 p; e o largo, tem/ de (f 68r) De comprimento 66p e de largura 65p e continuando a mes/ ma rua corre na mesma cituação contem seu comprimen/ to alhe ao largo o de traz da Capella mor de São Niculao/ 840p. e de largura pello norte ou largo da Praça da/ palha 23p. e pello sul 13p.; e soma todo o comprim.to desde/ o Rocio a São Niculão 1061p.

Propried.es pertencente a d^a Rua

Parte do Leste

Nº 1º Propriedade do Dez.or Manoel Gomes de Carvalho, corre leste oes-/ te faz frente por Oeste, parte pello norte com a Rua da Bitez/ ga e pello sul com paredes comuas da propriedad.e de Mano el Jacome__ _e pello Leste com o beco da Estalage/ tem de frente 27p. e de fundi por hu e outro lado 73p/ em lado oposto a frente 52p. comprhendião mais de fun/ do todos os andares sobre huns arcos q ficavão na Rua/ 80p. e de altura tres andares. Pertencia nesta/ propried.e hua Logea com su andar por sima a Manoel/ Jorge Pasteleiro, a sua Logea, e andar fazia frente p.a a Bi-/ tesga e tem de frente 23p. e de fundo 52p.

Nº 2º Porpried.de Manoel Jacome, corre LesteOeste/ e faz frente p.a o Oeste, perte pello norte e pello sul com/ paredes comuas das propried.es do Dez.or M.e Gomes de/ Carvalho, e pello Leste com pateo do Dez.or. Tem de frente/ 26p. e de fundo por hu coutro lado 48p. e no lado oposto/ a frente 26p. e de altura trez andares, e hua sobreLo/ gea comprehendião may todos os andares sobre os arcos/ 20p.

Nº 3º Propried.e do Dez.dor M.e Gomes de Carvalho corre leste oeste/ e faz frente p.a o oeste, parte pello norte com parede comua da/ Propried.e de Manoel Jacome, e pello sul com parede/ comua da Propried.e de huma Ma^a de Jesus, e pello Leste com/26 e de altura quatro andares, comprehendião/ may todos os andares de fundo sobre os arcos 20p.

- Nº4º Propried.e de Anna Maria de Jesus, corre leste oeste/ e faz frente p.a o Oeste, parte pello norte com parede/ comua do Dez.or Manoel Gomez de Carvalho, e pello/ sul com parede comua da propried.e dos Erd.ros do Doutor/ Manoel de Tavora Correa e pello Leste com parede comua/ da Propried.e de Antonio Pedrozo. Tem de frente 28p./ e de fundo por hu outro lado 48p. e no lado oposto a/ frente 28p. e de altura quatro andares, compehen-/ deão may de fundo todos os andares sobre os arcos 20p.
- Nº 5º Porpried.e dos Erd.ros do Doutor Manoel de Tavora Correa/ corre desde Oeste e faz frente p.a o Oeste, parte pello/ norte com parede commua da Propried.e de Anna Maria/ de Jesus, e pello Sul com parede comua da Propried.e/ Maria Thereza e pello Leste com parede comua da pro-/ pried.e dos Erd.ros de Joze Gomes da Silva. Tem de frente 24p. e $\frac{1}{2}$ de fundo pello norte 48p. e pello Sul 48p. e no/ Lado (f 69r) Lado oposto a frente 24p. e $\frac{1}{2}$ e de altura tres andarez. Compre/ hendião may de fundo os adarez sobre arcos 20p.
- Nº6º Propried.e de Maria Thereza co Erd.dos de Simão Antu-/ nes, corre leste oeste faz frente p.o Oeste, parte pello/ norte com parede comua da propried.e dos Erd.ros de Manoel/ de Tavora Correa, e pello sul com parede comua/ da propried.e dos Erd.ros de Joze Gomez da Silva. Tem/ de frente 27p. e de fundo por hu outro lado 45p. e/ no lado oposto a frente 25p. e de altura and.es/ comprehendia mais de fundo a todos os andares sobre/ os arcos 20p.
- Nº7º Propried.e deshome Lourenço e Antonio Vieyra, co-/ rre Leste Oeste e faz frente p.a Oeste, parte pello/ norte com parede comua da propried.e de Maria Thereza/ e pello sul e Leste com propried.e do Antonio vieira/ tem de frente 22p. e de fundo, por hu outro lado 42p.e/ no lado oposto do a frente 24p. e de altura quatro andarez/ entrando neste numero sobre a Logea, pertencendo a da/ Logea SobreLogea, e o primeiro andar com Lourenço/ e os dous ultimos a Antonio vieyra comprehendião may/ todos os andares de fundo sobre arcos 20p.
- Nº8º Porpried.de de Antonio Vieyra corre desde LesteOeste e faz/ frente (f 69v) Frente para o Oeste, parte pello norte com o mesmo Antonio/ vieyra e com Lourenço e pello sul com parede comua da/ Propried.e do Erd.ro Manoel Martins da Costa e pello/ Leste com o pateo dos ditos Erd.ros. Tem de frente 40p. e $\frac{1}{2}$ e/ de fundo oposto do outro lado 51p. e no lado oposto da frente/ 37p e $\frac{1}{2}$ e de altura tres andares, e o vão (?)/ a Logea era serventia do Pateo dos Herdeiros de Ma/ noel Miz da Costa, comprehendião may todos varandaz/ de fundo sobre os arcos 20p. Cocheyra pertencente a my/ mo Antonio Vieyra, dentro no

pateo dos Erd.ros que tem/ de comprimento do Leste p.a Oeste 36p. e $\frac{1}{2}$ e de largura/ 31p. e $\frac{1}{2}$.

Nº9º Propried.e do Erd.ro de Manoel Martins da Costa que fica dentro/ de su pateo que tem a serventia pella propried.asima, corre/ Lesteoeste faz frente p.a o Oeste, parte pello norte com pare/ de comua a propried.e de Antonio Vieyra, e pelo sul com os di/ tos Herdeiros e pello Leste com a de ao lado do pocinho de entre as ortaz/ tem de frente 79p. e $\frac{1}{2}$ e de fundo pello norte 121p. e pello sul/ 113p. e no lado oposto do a frente 52p. e $\frac{1}{2}$ e de altura douz/ andares. Pateo: Tem de comprimento no lado do norte/ 127p. e pello sul e indo do Leste p.a Oeste na parede q corre/ na mesma cituação 87p. e $\frac{1}{2}$ e em outra q corre norte sul/ q serve de devizão p.a a cocheira de Antonio Vieyra 37p. e $\frac{1}{2}$ e em/ outra q corre pela mesma cocnheira (?) com o lado/ do Oeste 88p. e $\frac{1}{2}$ e de comprimento no lado do Leste 76p./ e no do Oeste 61p. e $\frac{1}{2}$. Quintal pertencente a mesma propried.e/ que (f 70r) que tem de comprimento no lado do Norte 53p. e $\frac{1}{2}$ e no do Sul/ 44p. e $\frac{1}{2}$ e no Leste 105p. e no do Oeste 103p. e $\frac{1}{2}$.

Largura da Praça da Palha

Nº10 Propried.e dos Herdeiros q corre Leste p.a Oeste e faz fren/ te p.a o Oeste parte pello norte com parede comua da pro/ pried.e de Antonio Vieyra, e pello sul com parede comua/ da propried.e dos Erd.ros de Joao Frz. E pello leste com o/ pateo da propried.e a sima Tem de frente 53p. e de fun/ do pello norte 58p. e pello sul endo da frente p.a o fundo/ na parede q corre leste oeste 36p. e noutra que corre nor/ te sul, e parte com a cocheira 18p. e noutra corre leste/ oeste e parte com a cocheira 18p. e noutra q corre leste/ oeste e parte com a mesma cocnheira 14p. e $\frac{1}{2}$ e no lado/ oposto a frente 37p.e de altura andarez.

Nº11º Propriedade dos Herdeiros de João Fernandes corre Leste Oeste/ e faz frente p.a o Oeste, parte pello norte, sul e leste com paredéz/ comuas das propried.es dos Herdeiros de Manoel Martinz/ da Costa. Tem de frente 31p. e de fundo pello norte 35p./ e pello sul 38p. e $\frac{1}{2}$ e no lado oposto a frente 29p. e de/ altura dous andares.

Continua a Rua

Nº12º Propried.e dos Herdeiros de Manoel Martins da Costa, corre/ leste oeste e faz frente p.a o Oeste parte pello norte com parede/ comua da propried.e dos Herdeiros de João Frz. E pello sul/ com parede comua da propried.e.dos Erd.ros de Antonio/ Teudoro, e pello leste e no quintal dos Erd.ros de M.el/ Miz (f 70 v) de Manoel Martins da Costa. Tem de

frente 74p. e $\frac{1}{2}$ e de fundo pello norte 136p. e pello sul 114p. e $\frac{1}{2}$ e no lado/ oposto a frente 56p. e $\frac{1}{2}$ e de altura tres andares.

Nº13º Propried.e dos Herdeiros de Antonio Teodoro, corre leste/ oeste e faz frente p.a o Oeste, parte pello norte e parede/ comua da propried.e dos Erd.ros de Manoel Miz da Costa/ e pello sul, com parede comua da propried.e da Irmande da/ Nossa Senhora da Encarnação, e pelo Leste com muro do quintal dos Erd.ros de Manoel Miz da Costa. Tem/ de frente 16p. e $\frac{1}{2}$ e de fundo por hu e outro lado 113p. e $\frac{1}{2}$ e no lado oposto a frente 23p. e de altura andarez.

Nº14º Propried.e da Irmand.e de Nossa Senhora da Encarnação e de/ São João da Praça corre leste oeste e faz frente a/ oeste, parte pello norte com parede comua da propried.e dos/ Herdeiros de Antonio Teodoro, e pello sul com parede comua/ da propried.e do Hospital Real, e pello Leste com parede comua/ dos Herdeiros de Manoel Martins da Costa. Tem de fren/ te 20p. e de fundo para hu outro lado 113p. e no lado oposto/ a frente 20p. e de altura tres andares.

Nº15º Propried.e do Hospital Real de todos os Santos, corre leste/ oeste e faz frente p.a o oeste parte pello norte com parede/(f 71 r) comua da propried.e da Nossa Senhora da Encarnação e pe/ lo sul com parede comua da propried.e da veuva de Manoe/l Rodriguez e pello leste com variaes propried.es pertencentez/ ao beco de Lopo Infante. Tem de frente 58p. e $\frac{1}{2}$ de fundo/ por hu outro lado 32p. e no lado oposto a frente 66p./ e de altura tres andares. Plano da Caza que foy da/ comedia pertencente ao mesmo Hospital tem de com/ primento do lado do Norte 78p. e $\frac{1}{2}$ e no do Sul 82p $\frac{1}{2}$ e no do Leste 124p. e $\frac{1}{2}$ e no do Oeste 108p. e $\frac{1}{2}$. Pateo/ por donde tinha serventia a da Caza. Tem de compri/ mento do Norte para o sul 68p e de largura pello/ norte 35p e pello sul 28p. Vão que se metia en/ tre a d caza da Comedia, e as propried.es varias e da/ parte de beco da comedia. Tem de comprimento do Le/ ste p.a Oeste 82p. e $\frac{1}{2}$ e de largura 6p. outro vao se- melhante que se metia entre a mesma Caza e propried.es/ da Rua das Arcas, q tem de comprimento do norte p.a/ o sul 46p. e de largura 6p.

Nº16º Propried.e de Manoel Rodrigues corre leste oeste e/ faz frente p.a Oeste, parte pello norte em parede comua/ da propried.e do Hospital Real, e pello sul com parede/ comua da propried.e dos Padres da companhia e pello/ leste com o vão que se metia, entre a dita propried.e e a caza/ da comedia. Tem de frente 27p e de fundo por hu e outro/ lado 25p e no lado oposto a frente 29p e $\frac{1}{2}$ e de altura/ andarez.

Nº17º Propried.e dos P.es da Comp^a e do P.e Boaventura de S Theago/ corre leste oeste e faz frente p.a o oeste, parte pello norte com parede comua da propried.e de Manoel Rodriguez/ e pello sul com parede comua da propried.e de Maximiliano/ Gomes da Silva, e pello leste com o vão da caza da comedia/ tem de frente 22p. e de fundo pello norte 24p. e pello sul/ 21p e no lado oposto a frente 27p. e ½ e de altura/ andares.

Nº18º Propried.e de Maximiliano Gomes da Sylva, corre Leste/ Oeste e faz frente p.a o Oeste, parte pello norte com parede/ comua dos P.es da companhia, e pello sul e leste com pare/de comua da propried.e do Hospital Real de Todos os San/ tos. Tem de frente 19p e ½ e de fundo por hu e outro lado/ 21p. e no lado aposto a frente 19p e ½ e de altura quatro/ andarez.

Nº19º Propried.e do Hospital Real de Todos os Santos corre leste/ Oeste e faz frente para o Oeste, parte pelo norte com/ parede comua da propried.e de Maximiliano Gomes/ da Silva, e com o vao da caza da comedia e pello sul com/ parede comua da propried.e de Pedro de Almeyda e pello/ Leste com parece comua da propried.e dos Herdeiros de/ (?) da Fon.ca. Tem de frente 16p e ½ e de fundo pello nor/ te e indo da frente p.a o fundo em hua parede q corre Leste/ Oeste (f 72 r) Oeste e confronta com a propried.e de Maximiliano Gomez/ 21p, e noutra q corre norte sul e confronta com my/ mo 19p ½ e noutra q corre leste oeste e confronta/ com o vão dito athe intestar com o lado oposto 23p e pe/ llo sul 42, e no lado oposto a frente 29p. e de altura/ andarez.

Nº20 Propried.e de Pedro de Almeyda Cabeleyreiro, corre/ LesteOeste, e faz frente p.a o Oeste, parte pello norte com/ parede comua da propried.e do Hospital Real, e pello sul/ com parede comua da propried.e de Maria Baptista/ e pello Leste com parede comua da Propried.e dos Herdeiros/ de Fran.º da Fons.^a. Tem de frente 17p e de fundo por hu/ outro lado 42p. e no Lado oposto a frente 15p. e de/ altura andares.

Nº21 Propried.e de Maria Bap.^a corre LesteOeste e faz frente/ p.a Oeste, parte pello norte com parede comua da proprie./ de Pedro de Almeyda e pello Sul com o beco da Comedia prod.e/ e pello Leste com parede comua da propried.e dos Herdeiros/ de Franc.o da Fon.a. Tem de frente 16p e ½ e de fundo por/ hu outro palmo 41p. e no lado oposto a frente 18p e de altura....andares.

Beco da Comedia

Corre o dito beco Leste, Oeste, e contem Sul comprimeto da/ Rua das Arcas hua Catelaria 257p e de largura pello/ Leste 32p e pello Oeste 11p.

Propried.es pertencentes ao Beco

Parte do Norte

Nº 1 Propried.e dos Herdeiros de Fran.o da Fon.a corre norte/ Sul e faz frente p.a o Sul, parte pello Leste com parede comua/ da propried.e da Congregação da Doutrina, e pello Oeste/ com parede comua das propried.es de Pedro de Almeyda/ e de outros, e pello norte com parede devezoria de hu vão da caza da comedia. Tem de frente 18p e de fun-do por hu, e outro lado 60p e $\frac{1}{2}$ e no lado oposto a frente/ 19p e $\frac{1}{2}$ e de altura quatro andarez.

Nº 2⁶³ Propried.e da Congregação da Doutrina, corre norte/ Sul, e faz frente p.a o Sul, parte pello Leste com parede/ comua (f 82 v) Comua da propried.e de Andre Teixeira, e pello Oeste com parede/ comua da propried.e dos Herdeiros de Fran.o da Fons.a, epello/ norte com parede devizoria do vão da caza da comedia. Tem/ de frente 14p e $\frac{1}{2}$ e de fundo por hu outro lado 59p e no/ lado oposto a frente 24p e $\frac{1}{2}$ e de altura douz andarez.

Nº 3 Propried.e de Andre Teixeira, corre norte sul e faz/ frenre p.a o Sul, parte pello leste com parede comua da pro/ pried.e do Hospital Real, e pello Oeste com parede comua/ da propried.e da Congregação da Doutrina, e pello norte com/ parede divizoria de hu vãoda caza da comedia. Tem/ de frente 33p e $\frac{1}{2}$ por hu e outro lado 57p/ e no lado oposto a frente 26p e $\frac{1}{2}$ e de altura dous na/ darez.

Nº4 Propried.e do Hospital Real de todos os Santos corre/ norte sul, e faz frente p.a o Sul, parte pello Leste com pa/ rede comua da propried.e dee pello/ Oeste com parede comua da propried.e do Hospital Real/ e pello norte com hu pateo, digo pello Oeste com parede comua da propried.e de Andre Teix.ra e pello norte com/ pateo da caza da comedia. Tem de frente 18p e de fundo/ pello Leste 50p e $\frac{1}{2}$ e pello Oeste 54p e no lado opos/ to a frente 19p e de altura.....andarez.

Nº 5 Propried.e decorre norte sul/ e faz (f 83 r) E faz frente para o Sul parte pello Leste com o beco de Lopo/ Infante, e pello Oeste com parede comua da propried.e do Hospital, e pello norte com parede comua da propried.e de/ João Affonço. Tem de frente 29p e de fundo pello les/ te24p e $\frac{1}{2}$ e pello Oeste 27p e $\frac{1}{2}$ e no lado oposto a frente/ 23p e de alturaandarez.

⁶³ Nota do lado direito do documento: Aliaz de Joze da/ Silveira Pinto

Beco de Loppo Infante sem sahida

Corre o dito beco norte Sul, e contem seu comprimento/ he hu largo que faz no fim o dito beco 135p e de largu/ ra onze palmos e o largo tem de comprimento de Leste/ p.a o Oeste 68p e de Largura 26p.

Propried.es pertencente ao beco

Parte do Leste

Nº 1 Propried.e de humas Religiozas, corre Leste Oeste/ e faz frente p.a o Oeste, parte pello norte com parede comua/ da (f 84 v) Da propried.e de M. Pereyra Lagoa e pello Sull com o beco da/ Comedia, e pello Leste com parede comua da propried.e de / Tem de frente 36p e $\frac{1}{2}$ e de fundo pello norte 39p e $\frac{1}{2}$ e pello sul 45p e $\frac{1}{2}$ e no lado oposto a frente 25p e de altura/ andarez.

Nº 2 Propried.e de Manoel Per.^a Lagoa, corre Leste, oeste e faz/ frente p.a o Oeste parte pello norte com parede comua da propried.e de E pello Sul com parede comua da pro/ pried.e de, Humas Religiozas e pello Leste com parede comua/ da propried.e de Tem de frente 39p e de fundo pello norte 41p e pello Sul 51p eno lado oposto a fren/ te 32p e $\frac{1}{2}$ e de altura andarez.

Parte do Oeste

Nº 1 Propried.e de João Affonço, corre Leste Oeste e faz frente/ p.a o Leste, parte pello norte com parede comua da propried.e de, e pello Sul com parede comua da propried.e de / e pello oeste com parede comua da propried.e dp Hospital Real de todos os Santos. Tem de frente 24p/ e de fundo pello norte 20p e $\frac{1}{2}$ e pello sul 23p e $\frac{1}{2}$ e no lado/ oposto a frente 24p e de altura tres andarez.

Nº 2 Propried.e decorre Leste Oeste/ e faz frente p.a o Leste, parte pello norte com parede comua da/ propried.e do Dez.or João da Cruz Denis Pinheiro, e pello Sul/ com parede comua da propried.e de João Affonço, e pello oeste/ com (f 85 r) Com parede devezoria de hu patio da caza da Comedia. Tem de/ frente 49p e $\frac{1}{2}$ e de fundo por hu outro lado 27p e no la/ do oposto a frente 45p e $\frac{1}{2}$ e de altura.....andarez.

Nº 3 Propried.e do Dez.or João da Cruz Denis Pinheyro corre Leste/ Oeste e faz frente p.a o Leste, parte pello norte com o largo do beco/ e pello sul com parede comua da propried.e e pello Oeste com parede comua da propried.e/ deTem de frente 46p e de fundo pello/ norte 33p e pello sul 28p e $\frac{1}{2}$ e no lado oposto a frente 50p/ e de altura.....andez. E pertencia mais a da pro-/ pried.e a area de hu paçadiço que vinha do beco p.a o Largo, e/ tem de comprim.to em todo os lados 24p.

Nº 4 Propried.e de Marquez de Cascaez, corre norte sul, e faz/ frente p.a o Norte, parte pello Leste com parede comua da propried.e/ do Dez.or João da Cruz Denis Pinheyro, e pello Oeste a sul com/ parede comua da Caza da Comedia. Tem de frente 28p (?)/ p.a o beco, e mais q falta p.a inteirar este lado 16p o qual/ soma todo 44p e de fundo por hu outro lado 32p e $\frac{1}{2}$ / oposto a frente 38p. Caza da incima propried.e q faz/ frente p.a o Leste, e tem de frente 27p e $\frac{1}{2}$ e de fundo por hu/ e outro lado 17p e no lado oposto a frente 32p e de altura/ andarez.

Nº 5 Propried.e dos Herd.os de Manoel Martins da Costa, a/ qual se servia (?) pertencente a mesma propried.e/ (?) a frente, corre norte Sul, e faz frente p.a/ o Sul (f 85 v) Para o sul, parte pello Leste e norte com os mesmos Her/ deiros e pello Oeste, com parede comua da propried.e dos Herd.ros/ de Antonio Teodoro. Tem de frente 20p e de fundo por/ hu e outro lado 24p e no lado oposto a frente 20 p e de al/ turaandez.

Pateo tem de coprim.to 20p e de largura os/ mesmos vinte palmos.

Documento 6

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

(f 60 r)

Que fez a Camera ao governo
para que se comprisse a senten
ça dada no Sennado sobre se
haverem de Representar as Come
dias no pátio da Rua das Ar-
cas ou no das fangas da farinha

Dizem o Prezidente e Vere/ adores, Procuradores desta Cidade de Lisboa, e dos Mistre/ res della, que dandose em Camera f ouvida Dona Catheri/ na de Carvazal sobre a ordem que sehavia deter em se/ representarem as comedias huma somana no pátio da Ru/a das arcas, e outra no pátio das fangas da farinha al/ cansou aditta Dona Catherina sentença na Caza da Sup/plicação contra Luiz Crasto sobre o contrato, que com/ elle tinha feito sobre se representarem as comedias no pati/ o das fangas da farinhas, e com ella tratou derrubar o ditto pa/tio estandolhe prohibido por sentenças do Sennado da Ca/ mera que nam bulisse nelle, e de def.o por ordem do Regedor da/ justiça o começou derrubar, e a codindo aisso os ministros/ da camera se sobresteve no negocio por mandado de vossa/ majestade, e selevarão os auttos ao Dezembargo do Paço/ onde se fez consulta, que esta em poder de vossa Mages/

(f 60 v)

Magestade, e por que não he justo, que se deixe de goardar a/ sentença dada pellos vereadores letrados antigos e de Ex/ periencia, que so tem jurisdição para mandar derrubar/ edeficios, e edificados de novo, e os Dezembargadores da Caza/ da Supplicação não podiam intrometerse ajulgar com/ tra a sentença do Sennado da Camera, nem tinha júris/ diçam para isso, e so podiam julgar que o contrato entre/ as partez era acabado, e as sentenças do Sennado nam/ encontram asprovizoens de vossa Magestade pagadas/ em favor do Hospital Real antes são em seu favor, e/ he proveyto do Povo e da ditta Dona Catherina reprezen/ tarse no pátio das fangas da farinha, porque rende/ mais assim para o

Hospital, como para ella, como/ semostrou nas razoens, epapeis, que se ajuntarão e/ apropriada Dona Catherina escolheo o ditto pátio das fan/ gas da farinha porser mais capaz, e melhor, e posto/ que fosse por tempo limitado nam pode agora regeitallo/ emprejuizo do povo, e bem publico, que sempre he razam/ seprefira ao particular da ditta Dona Catherina a/ inda que recebera dano que nam recebe, antez muy/ do proveyto, e porque hora se chega a tempo da Paschoa/ em que se hao de tornar a representar comedias. P./ a vossa Magestade mande goardar as sentenças do Sennado da Camera, e que se representem as comedi/ as alternativamente em ambos os pátios às somanas/

(f 61 r)

Às somanas athe setomar resolução na consulta he receberão/ merce,, O Prezidente,, Gelhanes de Silveyra,, Jeronumo/ Velho,, Andre Valente,, Andre de Almeyda,, Pedro Vaz/ de Villas boas,, Pero Borges,, Antonio Rodrigues,, Antonio/ Martins,, Francisco d'Abreu,, Maximo Franco,, e à mar/ gem esta oseguinte,, Vejase esta consulta da camera/ desta cidade com apetiçam dos cayzeyros da Rua das ar/ cas, que vay com ella no Dezembargo do Paço, e comtoda a/ brevidade possível se faça huma relação do que nesta mate/ ria tem passado, e com ella senos invie. Em Lisboa a qua/tro de Mayo de mil e seis centos, e vinte e trez,, com duas rubricas,,

Vista apetição da Camera desta Cidade, e as/ sentenças, que sobre amateria della sederão na Caza/ da supplicação, eacordão da camera, e os requerimentos/ dos cayxeyros da Rua das arcas, de que tudo se mostra que/ as sentenças da relação se devem executar na dorma, e/ modo, que nellas se contem, por quanto o decedido nellas/ em contra ajurisdicção da camera, porque so se trata/ da observância do contrato feito entre Luiz de Crasto, e Do/ na Catherina do Castaial matéria pertencente a relação/ e a ditta camera, e governo della parecendo-lhe, que o pátio das/ comedias da rua das arcas ofende o bem público e dos mo/ radores da ditta rua noteficará ao dono do ditto pátio fa/ ça, e ordene outro, onde fique melhor para a cidade e de me-ns prejuízo da ditta rua, e nesta forma se cumprira/

(f 61 v)

Os ditos Acordaos em Lisboa a vinte, e seis de outubro de/ mil e seis centos, e vinte e trez,, Moniz,, D. de Mello,, Caldeyra,, Araujo,,
,,
,,
,,

Documento 7

Cota: BNP, Caixa 31, Mç. 21

“Medição e avaliação, nas ditas cazas na parte que do prazo do Hospital se quer devedir e ficar comprador Antonio Gonçalves juntamente com a parte livre que compra e logo o ditto medidor mediu (...) na parte que se divide hum pedasso de cham descoberto, o qual parte da parte do Norte com quintal de Donna Mariana Coutinho e tem nove varas e meya de vão e da parte do Sul parte com patteo e serventia principal das cazas que ficam ao Marquês de Cascais, e tem a mesma dimensão, de levante parte com quintal de Manrique da Cruz e tem três varas e meya e do poente parte com quintal e posso das cazas do ditto Marquês tem a mesma medida de dês varas e meya e assim mais médio huma caza que serve de oratório a qual fica sobre a serventia principal das cazas do dito Marquês e medida ella, tem de comprido sinco varas e de largo sinco e meya e junto desta se médio outra que serve de corredor e tem o mesmo comprimento que o oratório e de largo duas varas o qual corredor fica também por sima da ditta serventia principal com huma genella q vay ao beco de Lopo de Infante e sobre o ditto oratório e corredor esta huma sô caza que faz o mesmo tamanho do oratório e corredor com genella para o dito beco e outra para o pateo principal e neste mesmo andar de sima se segue mais outra caza que de presente serve de alcoba a qual tem de comprido sinco varas e duas de largo, a qual alcoba fica em sima do corredor do ditto Marquês tem duas genellas piquenas que caem para o ditto pateo” (BNP, Caixa 31, Mç. 21, ff. 14v – 16r.).

Documento 8

Cota: AML-AH, Chancelaria Régia, *Livro 1º de consultas, respostas e cartas de Filipe III.*

Carta

Do Secretario Christovão Soares

Sobre O pátio das Comedias

Virão os Senhores Gover/ nadores a Consulta da Cidade sobre o pátio das Comedias/ e mandarão me, que desua parte respondese a vossa Senho/ ria que ainstancia do Provedor, e Irmãos da mizericor/ dia digo da Meza da Mizericordia derão licença para/ por este mez se Representar no da Rua das arcas, que/ o Hospital que esta muy digo em estado denam perder o/ que dellas sustentão os pobres delle, e que conforme ao/ que leve neste consulta considerado o estado em q/ está o pátio das fangas da farinha, não se Representan/ do no da Rua das arcas passado este mez senam poderá tá-/ bem Representar neste e que neste cazo os avize a Cida/ de do que lhe parecer, advertindo, que os pobre so Hospi/ tal nam podem perder o beneficio, que recebem de haver/ comedias. Goarde Deos a vossa Senhoria, da caza do go/ verno a vinte, e trez de Novembro de mil e seis centos/ e vinte e três,, Vhristovam Soares,,_____, Vay/ qui huma lembrança de Joam Baptista Lavanha, q/ dizem os Senhores Governadores, que por serviço de Sua/ Magestade ordene Vossa Senhoria que com effeito se/ acabem de pagar estes trinta mil reiz, como Sua Ma/ gestade tem ordenado, e que, e de como isto estiver dado/ a execução os avize,, Christovam Soares,, Nam vay a lembrança, porque nam he necessária,, A Joam/ Furtado de Mendonça do Concelho de El Rey nosso senhor/ e Prezidente da Camera de Lisboa.,,

” ” ” - - -

Documento 9

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 Pontevel/ 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 Vasconsellos, 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 estvão/ 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 titullos. (...)

(...) 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 dº 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 pª Coimbra/ aonde estava meu irmão Pencionista/ no Collegio de S. Paulo, pª que estivesse lá em q.to/ eu cá procuraria livrarllo, 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 livrou 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.

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 pª 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 pª 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/

achei-lle razão e fui pª 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 Antº 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, pª que aca-/basse antes dos quarenta dias, que a lei dá pª 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
ouvio falar va-/riam.te no cazo, sobre o matador, que ouvio, 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 ouvio também
que Tristão/ da Cunha o matara, e a outros, que o mandara ma-/tar e não ouvio 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 ouvio, 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 ouvio, 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 ouvio, que fora hum ho-/mem de volta bordada, que fora fugindo
pela cu/tellaria e que também ouvio, que Tristão da Cunha/ se auzentara, mas que não
sabe se fezm 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 ouvio queixar de Tristão da Cunha/ que ouvio, 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 ouvio que/ hum homem que fora fugindo pela cutelaria/ fizera a morte, e que ouvio, 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 ouvio 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 adescompor, que/ não sabe, que Tristão da Cunha fizesse nem/ mandasse fazer a morte, e ouvio, 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 ouvio, 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 Carvallo, 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 ouvio, que hum ho-/mem de preto com volta bordada matara ao mor-/to, e que ouvio, 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 Mudaz, 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 pagaremsse 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 tinham/ 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 causas, donde lle poder/ vir a morte.

João da Silva, Esteireiro, disse, que ouviu 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 ouviu 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 dizem, 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 júizo 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 fizermos.

Documento 10

Cota: ANTT, 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 rendimento^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 reprezentar a esta Corte/ como por outro papel fizemos prez.^{te} a Meza e por/ se não querer ajustar neste (?) equerer maior q^{tia} deixamos de (?) este (?) porq nos pareceo que/ ainda na q.^{tia} 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 rendimento^o./

Paraquais razões de de consxiença nos pareceu/ depois disto, não diviamos tratar de procurar outra/Comp^a, sendo hua das razões e a mais principal/ o estarem ps P^{es} 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/vam^{te} (?) 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./ q^{do} 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 caixa e rerepa/tição estava em tal estado, que nos çenteficavão/fezi o Hospital sen^{ça} contrasy./

E assim acordamos que senão havia ditr/tar de mandar vir Comp^a sem adorno do pateo que/então sobçedece nelle por sen^{ça} 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 M.^{el} de (?) a esta caza da/ faz^a e depoes de bem debatido este Req^o com assenten/ça do sindico e do Juiz da caza nos mesmos aconçer/tar que em satisfação de hua baranda de molheres que antigam^{te} tinha no çitio destes camarotes elle/ M.^{el} 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 mões do andar de baixo, e que se/

f.352v

Puzassem alguns degraos que se havião 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/ mões 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 experiençia nos ter mostrado que sem este/rendimt^o das comédias se pode este Hospital sustentar/ pois nu anno tão miserável como este prez^{te} em que/ o Hospi^{al} fez tal gd^{es} 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 gr^{des} despesas nos consertos dellas em vários/ remendo de pedr^a e carpentr^o que há seis mezes não/ saem desta caza. Todavia nos pareço (?)/ 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/tição 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 M^{el} da (?) Az^{do} e lhe fizemos prez^{te} 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. Ribr^o p^a a desp^a/que ha de fazer no tempo q tratar deste Req^o./

Disposto isto como fica apontado antes de mandar/o dt^o P. Ribr^o nos pareceu dar detudo conta a meza/fazendolhe prez^{te} o sobredt^o e p^a que aja por bem man/dar declarar se he contente que mandemos a tratar des/te Req^o e que se offereça a Comp^a o que se achar sufiçi/ente hua ajuda de custo p^a reduzir a que venha a/ qual sempre hade respeitar aclidade da Comp^asem/ (?) de procurar seja menor da de tres mil\$^{dos}/q se dava a

Escamilha e como p^a esta ajuda de custo/ e p^a o ganho que fizer P. Rib^{ro} que vay de tratar deste/ Req^o Hade o Thes^o deste Hospital buscar pessoa que/ lhe assista com créditos e dinhr^o e também p^a os maes/ empréstimos que for necess^o fazer a Comp^a p^a sua com/dução por neste Hospital não haver dinhr^o p^a se poder/ fazer e a Comp^a em carro que vinha p^a a passoa/

f. 353r

Pode em dous mezes que noz ficão a media de S^{ta} Izabel/ ter rendido o que baste p^a este pagament^o, Havendo a/ Meza por bem que se mande tratar deste Req^o nos deve/ dar poder p^a obrigarmos o Rendiment^o do pateo das co/edias a pessoa que nos quizer assentir com estes créditos/ e dinhr^{os} em tal maneir^a que em vertude do ditto poder/ lhe façamos o que os off.^{aes} da Faz^a que nos sucederem/ se não possão entrometer no rendimt^o do pateo prose/dido da Comp^a que mandarmos vir lhe com efeito/estar esta divida paga, e tambe devia a meza haver/orbem que em cazo que o dt^o P^o Rib^{ro} não traga Com/panhia a p^{te} que tocar ao Hospital no gasto que fizer/nesta jornada se leve em conta do Thez^o Christovão/ de Almada, no que der de seu recebimt^o e tratamos/esta matéria com esta clareza p^a que a todos se (?)/ conste como obramos nella. E p^a que nos não (?)/ de nenhum em (?) p^a a conta do anno prez^{te}/ e tambe p^a escuzarmos fazer novos requerimet^{os}/ a meza futura, e sempre a meza ordenara o que/ mays acertado lhe parecer em Lx^a a 2 de fev^{ro} de 1672/

Christovão de Almada,,M^{el} Correa de Souza,,/

Desp^o da Meza

Nossos irmãos Off.^{es} da faz^a mandarão ajustar com a Comp^a 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 dt^a Comp^a seja com o mayor aforro q/ for possível p^a que fique lugar de (?)/pello rendimt^o das mesmas comedias neste anno de seu recebimr^o, 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 p^a outros porq^o o d^o comprimiço quiz falar das rendas/firmez p^a que não devertissem em ofertas que sobre/ serem contingentes he necess^o que se façao as despesas/ que foram preçizas, e por esta cauza se da poder ç^a que/se obriguem a este pagamt^o em meza 5 de fevr^o de 1672/

D. João Maz. Prov.^{or}., Di^o Soares,, M^{el} Jorge,, Salvador/Luiz,, M^{el} Pr^a., Fernão Telles de
Ant^{es}., (?) Jorge,, Franc^o Antunes,,

Foy conferida esta proposta e desp^a com original/ por my e (?) da Fazenda Lx^a a 9 de/fev^o
de 1672

Manuel Correa e Sousa

Documento 11

Cota: ANTT, HSJ, Registo Geral, Liv. 941, ff. 362v-363r.

Reg^{to} de hua petição e desp^{os} da meza/que a ella fez Heronima de Az^{do}/ 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 Hrm^a de Az^{do} de Latorre, m^{ra} no beco das co/medias, mulher que foi de Ant^o de Mendonçam proprie/tario de hum off^o da ouvedoria da (?), que o dt^o/ seu marido deu lic^a aos Relegiozos do Carmo p^a/ 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 m.^a/utilidade p^a se entrar p^a os camarotez da parte/ do beco, e ainda que foi comm^o 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, p^a 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 p^a as ver e (?)/

Desp^o da meza

Informo nossos irmãos off^{es} da Faz^a 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 sindico 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 Off^{es} da Faz^a ouvindo o sindico do Hospital em meza 16 de Agosto de 672 Luiz/ Alz Tavora,, Luiz Leittao de Meyrelles,,

-Informação do sindico-

O Requerimt^o da sup^e he justo, porq he notório/que novo conserto do pateo das comedias, se/(?)ssentou o camarote que fica de fronte 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 Sup^e 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 q^{to} 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 som^{te} hua difi/culdade em se ajustarem que dia da soma/na se lhe há de dar o camarote porq^e em/os primr^{os} 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 Sup^e 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 Sup^e 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 nos comfermamos com o parecer de/ nosso Irmão o Sindico deste Hospital a Me/ze mandara o q for mais ajustado Lx^a 3/ dezb^{ro} de 672, o Visconde da (?),, Sebas/tião Cabral da Mesq^a,,

-Desp^o da Meza-

A meza seconforma com o parecer de/nossos Irmãos Off^{es} da Faz^a, e sindico do Hos/pital, e sep^{do} o que apontao se de fora ao/ requerimt^o da Sup^e em meza 6 dez^{bro}/de 672 o Marquez Almi^{te} P.^{or}, Luiz Leittao/de Meyrelles,, Luiz Alz. de Tavora,, M^{el} (?)/M^{el} de Gouve,, João de Mello da Silva,, o Viscon/de (?) da Armada,, o Conde Dom Fern^o de Menez/M^{el} de Moura,,