



Teatro como Cidade | Cidade como Palco

Porto de Lisboa | Docas Secas

Teatro como Cidade | Cidade como Palco

A arte performativa como *espelho* da sociedade e parcela da cidade.

Teatro como Cidade | Cidade como Palco

A arte performativa como *espelho* da sociedade e parcela da cidade.

Universidade Autónoma de Lisboa - DA UAL - Mestrado em Arquitetura 2012

Mestranda: Raquel Luz Medina Garção Cabeças

Orientadores: Arqtºs Francisco Aires Mateus, Manuel Aires Mateus, Anna Bacchetta

Co- Orientador: Joaquim Moreno

Teatro como Cidade | Cidade como Palco

A arte performativa como *espelho* da sociedade e parcela da cidade.

Universidade Autónoma de Lisboa - DA UAL - Mestrado em Arquitetura 2012

Mestranda: Raquel Luz Medina Garção Cabeças

Orientadores: Arqtºs Francisco Aires Mateus, Manuel Aires Mateus, Anna Bacchetta

Co- Orientador: Joaquim Moreno

Dissertação apresentada à Universidade Autónoma de Lisboa., Departamento de Arquitetura,
para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura, área de Projeto.



“Diderot abriu o caminho ao que alguma crítica tem chamado, redutoramente, “a dramaturgia do espelho” – como se, de um modo ou de outro, todo o teatro não o fosse – pelo propósito de cingir a Acção teatral à vida quotidiana, eliminando, ou esbatendo quanto possível e até onde for possível, a respectiva linha de demarcação.”

by Luiz Francisco Rebello

Três Espelhos: uma visão panorâmica do teatro português do liberalismo à ditadura

Resumo

Antes de Lisboa sofrer o terramoto de 1755, já era *palco* de representações teatrais que refletiam o *espelho* de uma sociedade, dividida em duas esferas – a *privada* e a *pública* – que assistia a diferentes espetáculos e em diferentes zonas da cidade, tornando a representação e a música parte integrante do quotidiano. Além dos momos e dos jograis, com a construção dos “*corrales*” e mais tarde com a apropriação de ruas e pátios para a realização das peças, desenvolveu-se um interesse social e político que tornou o *teatro* parte integrante da malha urbana. A corte continuou a ter o seu espaço privado para assistir ao teatro, espaço esse de acesso negado a pessoas que não pertencessem àquela classe social. Este é o ponto central da relação teatro/cidade: aquele em que se sentiu necessidade de se construir um edifício urbano, que permitisse o acesso de todas as pessoas e de diferentes classes, aos espetáculos de Ópera e Peças de Teatro. Assim, podemos ver a arquitetura como o elemento central, que permitiu integrar a sociedade, quebrar determinados dogmas, e tornar-se numa arquitetura de todos.

Com o conhecimento da história do teatro em Lisboa e do desenvolvimento da cidade – através da exploração marítima – proponho revitalizar a zona portuária e as docas secas, no Estaleiro da Rocha do Conde de Óbidos. O objetivo desta proposta é transformar a margem do rio num espaço público qualificado, não só com a construção de uma peça arquitetónica cultural, mas também através da transformação do espaço que a rodeia. Tendo conhecimento de que a cidade e a zona ribeirinha já foram palco de grandes vivências por parte da sociedade, é de grande interesse através da arte de representar, “devolver” esta parcela de cidade ao seu quotidiano, melhorando os seus acessos – quebrando a “barreira” ferro e rodoviária - criando espaço público – através do terreiro e do boulevard - construindo um edifício cultural – representação permanente - tal como utilizar as docas secas para o mesmo fim – representação temporária, referência aos “corrales”.

Cidade | Teatro | Sociedade | Espaço

Abstract

Before the great earthquake of 1755 Lisbon suffered, was already the scene of theatrical representations that reflected the mirror of a society divided into two spheres – public and private – that watched different shows in different parts of the city, making representation and the music an integral part of everyday life. Besides the momos and Jesters, with the construction of the "corrales" and later with the ownership of the streets and patios for parts, developed a social and political interest that has made the Theater an integral part of the urban fabric. The Court continued to have his/her private space to attend the theatre, this space of access denied to people who do not belong to that social class. This is the central point of the theater/City: the one that felt the need to build an urban building, which allowed the access of all people and of different classes, performances of Opera and theater plays. So, we can see the architecture as the central element, that allowed to integrate society, break certain dogmas, and become a architecture of all. With the knowledge of the history of theater in Lisbon and city development – through the maritime exploration – I propose to revitalize the waterfront and dry docks, on the site of the rock of the count of Óbidos. The goal of this proposal is to transform the waterfront into a public space qualified, not only with the construction of an architectural work but also through the transformation of the space that surrounds it. Having knowledge of the city and the riparian zone have already been the scene of great experiences on the part of society, is of great interest through art to represent, "return" this portion of the city to their everyday lives, improving their access – breaking the "barrier" and iron road-creating public space – through the yard and boulevard-building a cultural building – permanent representation-as dry docks used for the same purpose – temporary representation, reference to "corrales".

City | Theater | Society | Space



Autor Desconhecido

Índice Reflexão Teórica

Introdução	P.18
I Cidade de Lisboa	
I.I A cidade Joanina e a Época Iluminista pós-terramoto: Lisboa e a arte de representar.	P.19 – 21
I.II Desenvolvimento da frente ribeirinha de Lisboa: Rio Tejo como parte da cidade e palco da sociedade.	P.22
I.II.I Planos para a frente ribeirinha de Lisboa. 1. O plano de Pierre Hersant. 2. O plano de Thomé Gamond.	P.23 - 26
I.II.II Frente ribeirinha como palco da vida pública.	P.26
I.II.III Desenvolvimento da Frente ribeirinha de Lisboa – Rio e cidade como palco de teatro.	P.26
I.III Paralelismo - expansão da cidade de Lisboa pela Europa – Os descobrimentos e o teatro.	P.27
II Teatro como Cidade	
II.I Teatro e a influência política que exerce na sociedade.	P.29 – 30
II.II Teatro em Lisboa antes e pós-terramoto: as esferas pública e privada.	P.31 – 34
II.III Pátio das comédias/“corrales”: a rua como palco do teatro e a cidade como cenário.	P.35 - 36
II.IV A Real Ópera do Tejo.	P.37 - 40
III Cidade como Palco	
III.I Porto de Lisboa: o Estaleiro Naval da Rocha Conde de Óbidos.	P.41 -42
III.II Representação nas Docas Secas: referência ao Pátio das Comédias. Teatro Temporário.	P.43 - 44
III.III O elemento arquitetónico – criado outrora para quebrar as diferentes classes sociais e permitir o acesso de todos ao teatro, é projetado para também receber diferentes géneros de música e Ópera.	P.45 - 46
III.III.I Funcionamento do espaço.	P.46
Conclusão	P.50
Agradecimentos	P.51
Referências Bibliográficas	P.52
Acordo Ortográfico	P.53
Bibliografia	P.54

Índice Figuras

Fig.1 | in FARIA, Miguel Figueira de Faria, *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio, História de um Espaço Urbano*, UAL, INCM, Lisboa, 2002, P.74 | Vista do Paço da Ribeira e do Palácio Corte-Real. Gravura. | Biblioteca Nacional de Portugal .

Fig. 2a | in GARCIA, Pedro Ressano. *Plataforma Tejo: o regresso ao Rio, a frente ribeirinha de Lisboa e o século XXI*. Lisboa : Fundação Serra Henriques, 2009, P.36 | Plano para melhoramentos do Porto de Lisboa apresentado por Hersent (1888).

Fig. 2 | in GARCIA, Pedro Ressano. *Plataforma Tejo: o regresso ao Rio, a frente ribeirinha de Lisboa e o século XXI*. Lisboa : Fundação Serra Henriques, 2009, P.40 | Projecto elaborado por Thomé de Gamond (1870).

Fig.3 | in FARIA, Miguel Figueira de Faria, *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio, História de um Espaço Urbano*, UAL, INCM, Lisboa, 2002, P.16 | Fig.3 | António de Holanda. Vista de Lisboa e pormenor da zona do Terreiro do Paço, in Crónica de D. Afonso Henriques de Duarte Galvão | Museu dos Condes de Castro de Guimarães, Cascais.

Fig. 4 | in FARIA, Miguel Figueira de Faria, *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio, História de um Espaço Urbano*, UAL, INCM, Lisboa, 2002, P.89 | Eugénio dos Santos e Carlos Mardel. Projecto final da Real Praça do Comércio. Século XVIII. | Museu da Cidade em Lisboa.

Fig. 5 | Teste de Luzes e Cenário na Ópera de Garnier, em Paris. 2012 | Raquel Cabeças

Fig. 6 | Esquema de relação entre Esferas sociais e o elemento arquitetónico | Raquel Cabeças

Fig. 7 | in CRUZ, Duarte Ivo. *Teatros de Portugal*. Edições INAPA. Lisboa. 2005. P.13 | Reconstituição de um pátio, desenho de Alberto de Sousa

Fig. 8 | in CRUZ, Duarte Ivo. *Teatros de Portugal*. Edições INAPA. Lisboa. 2005. P.15 | Plantas de Reconstituição dos Pátios, por Gustavo de Matos Sequeira

Fig. 9 | in CRUZ, Duarte Ivo. *Teatros de Portugal*. Edições INAPA. Lisboa. 2005. P.21 | Ópera do Tejo, Jacques Philipe Le Bras, 1757.

Fig. 10a | in FARIA, Miguel Figueira de Faria, *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio, História de um Espaço Urbano*, UAL, INCM, Lisboa, 2002, P.97 | Planta Descoberta por José de Figueiredo em 1993 na Biblioteca da Escola Nacional de Belas-Artes. Atribuído ao Arq. Bibiena. | Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa.

Fig. 10 | in FARIA, Miguel Figueira de Faria, *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio, História de um Espaço Urbano*, UAL, INCM, Lisboa, 2002, P.98 | Corte Longitudinal atribuído por José de Figueiredo à Ópera do Tejo. | Academia de Belas-Artes de Lisboa

Fig. 11 | Estaleiro da Rocha Conde de Óbidos, Lisboa, 2012 | Raquel Cabeças

Fig. 12 | Estaleiro da Rocha Conde de Óbidos, Lisboa, 2012 | Raquel Cabeças

Fig. 13 | Docas Secas, Estaleiro da Rocha Conde de Óbidos, Lisboa, 2012 | Raquel Cabeças

Fig. 14 | Pintura | Raquel Cabeças

Fig. 15 | Fotografia de Lisboa | Ponte 25 de Abril | Raquel Cabeças

Fig. 16 | Fotografia de Lisboa | Raquel Cabeças

Fig. 17, 18, 19 | Frente Ribeirinha de Lisboa | Raquel Cabeças

Fig. 20, 21, 22 | Estaleiro Naval da Rocha Conde de Óbidos | Raquel Cabeças

Fig. 23, 24 | Estaleiro da Rocha de Conde de Óbidos | Doca Seca | Raquel Cabeças

Fig. 25, 26 | Berlim | Março 2012 | Raquel Cabeças

Índice Parte Prática

I Paisagem e a Cidade de Lisboa

Introdução	59
Planta de Lisboa - Curvas de Nível	60
Planta de Lisboa - Linhas de Talvegue	62
Planta de Lisboa - Vales	64
Planta de Lisboa - Aterro	66
Planta de Lisboa - Edificado	68
Planta de Lisboa - Transportes - Comboio e Barco	70
Planta de Lisboa - Acessos Pedonais	72
Planta de Lisboa - Teatros e Cinemas	74
Planta de Lisboa	76

II Local de Implantação

Fotografias – Frente Ribeirinha – Estaleiro Naval	78
Implantação	86

III Proposta Urbana

Memória Descritiva	93
Planta do Estaleiro da Rocha de Conde de Óbidos	
Demolições	94 – 95
Planta do Estaleiro da Rocha de Conde de Óbidos	
Terreiro e proposta de implantação	97
Boulevard Memória Descritiva	99
Planta do Estaleiro da Rocha de Conde de Óbidos	
Boulevard e Pontes pedonais	100 - 101
Corte Alçado – Proposta e a cidade de Lisboa	103

III Projecto – Teatro temporário e permanente

<u>Teatro Temporário</u>	
Docas Secas - Planta	106
Doca Seca – Corte	107
Doca Seca – Corte	108
Fotomontagem	109

<u>Teatro Permanente</u>	
Imagens de Referência	112 - 113
Planta – Sub Palco	115
Planta – Foyer	117
Planta – Sala de Espetáculos	119
Planta – Apoio de Palco	121
Planta – Cafetaria	123
Planta – Cobertura	125
Alçado AA’	127
Alçado BB’	129
Alçado CC’	131
Alçado DD’	133
Corte AA’	135
Corte BB’	137
Corte CC’	139
Corte DD’	141
Corte Construtivo AA’	145
Corte Construtivo BB’	147
Materialidade	149
Fotomontagem	153

Introdução

Para concretizar este projeto, em que se propõe um edifício dedicado ao espetáculo e à música na cidade de Lisboa, era necessário perceber como é que esta arte se relaciona com a sociedade. Como é que a corte e o povo se interessaram e se envolveram com o mundo artístico e, de que modo é que esta alterou em termos políticos e sociais estas duas esferas tão distintas, que acabaram por influenciar de diferentes maneiras a arte do espetáculo.

Situando-se na zona ribeirinha de Lisboa, outra fase desta reflexão teórica é perceber a evolução topográfica e morfológica da cidade ao longo do tempo, nomeadamente os diferentes "limites" que se foram delineando com a evolução da cidade sobre o rio.

Implantado à margem do Tejo, no estaleiro naval da Rocha Conde de Óbidos, cujo programa é dedicado às artes preformativas, pretende-se construir um novo espaço de representação como também revitalizar esta parcela de cidade, que outrora foi palco do quotidiano da sociedade.

Objetivos:

- Revitalizar a margem do rio com a criação de uma proposta a nível urbano e arquitetónico.

- Permitir o acesso pedonal a este "vazio"¹ que se tornou a zona ribeirinha, devido à evolução ferro e rodoviária, que acabou por criar uma barreira entre a cidade e o rio.

- Criação de espaço público e apropriação do estaleiro naval, que apesar da intervenção projetual não deixará de manter a sua função de porto.

- Permitir que a arte do espetáculo volte a fazer parte da malha urbana e que transforme o "vazio"¹ num palco de vida urbana.

¹ Pedro Ressano Garcia. *Plataforma Tejo: o regresso ao Rio, a frente ribeirinha de Lisboa e o século XXI*



Fig.1 | Vista do Paço da Ribeira e do Palácio Corte-Real. Gravura. | Biblioteca Nacional de Portugal.

I.A Cidade de Lisboa

I.I A cidade Joanina e a Época Iluminista pós-terramoto²: Lisboa e a arte de representar.

Durante os reinados de D. João V e D. José I: No reinado de D. João V, a capital foi objeto de importante evolução, não só com a riqueza de bens que chegavam do Brasil, como também com a riqueza cultural e artística, derivadas das influências francesas e italianas.¹

A arte e a arquitetura foram acarinhadas por este reinado. A introdução do estilo barroco, cerca de 1725, as várias construções que decorreram ao longo do mandato daquele monarca – “a ampliação do Paço da Ribeira, com uma nova ala paralela ao rio, a Torre do Relógio, o Convento de Mafra, entre outras”¹ – bem como o interesse que manifestava pela arte da representação e da música, com a introdução da Ópera italiana em Portugal, são prova dessa realidade.

O gosto que D. João V demonstrava pela música era herdado dos seus antepassados e contou também com a influência da obra de Domenico Scarlatti e de Carlos Seixas. O fascínio pela arte, pela música e pela arquitetura fez da família real grande defensora do património cultural – Alvará de 1721, no reinado de D. João V.² A música não foi entendida apenas como arte mas também como um “instrumento de propaganda política”³ nos reinados de D. João V e de D. José I. De diferentes maneiras, cada um usou a música e a representação para comunicar com a sociedade. Ou seja, D. João V centrou-se na música sacra como um instrumento de propaganda política nas cerimónias religiosas e D. José I centrou-se na ópera para propaganda do poder régio.³

No entanto, a música sacra conseguiu abranger vários estratos sociais e estabeleceu-se não só em Portugal como na Europa. Foi predominante e transformou-se no principal investimento da corte. No caso da ópera, o seu período de *instrumento de representação*³ foi mais curto, tendo sido interrompido com o terramoto de 1755. Contudo, a ópera não conseguiu atingir a força que a música sacra obteve na época. Após a morte de D. João V, D. José I sobe ao trono, em 1750, e manda construir no Paço da Ribeira um edifício dedicado à arte da música e da representação – a Real Ópera do Tejo.^{4,5,7} Este era um espaço arquitetónico digno de receber grandes obras musicais, o que permitiu um envolvimento maior do País com o resto da Europa. Assim, Portugal foi inserido no mapa das mais conceituadas “casas” de ópera.

Este envolvimento cultural desencadeou a propagação da música, da representação, da arte e da arquitetura pela cidade e pelo país. Favorecendo, simultaneamente, as relações artísticas entre Portugal e a Europa.

O plano de uma nova cidade e a sociedade da época: Em consequência da catástrofe de dia 1 de Novembro de 1755, a cidade de Lisboa ficou destruída e perdeu grande parte das construções que até então existiam, como por exemplo a Real Ópera do Tejo, que tinha ficado pronta seis meses antes.^{6,7}

Era necessário restabelecer a cidade, reerguê-la do caos e da destruição que a natureza causou com o terramoto. Esta situação influenciou a sociedade, a economia e a política, vindo estas duas últimas a ser alteradas com a tomada de poder por parte de Sebastião José de Carvalho e Melo – Marquês de Pombal.⁴

Quando D. José I subiu ao trono, nomeou Marquês de Pombal para Primeiro-ministro com a pasta dos negócios estrangeiros, este governou a cidade com poder absoluto; a catástrofe impulsionou uma nova ordem social, em que a estratégia económica e política foi clara e decisiva, mantendo algumas das medidas que já haviam sido tomadas pelo Conde de Ericeira e por D. João V, em que se fomentava a “reforma industrial e cultural”, no novo regime.⁴

Um novo plano de cidade foi traçado, um plano ortogonal, onde as ruas se alargaram, os quarteirões surgiram pela primeira vez; um sistema urbano organizado era a base desta intervenção desenhada por Eugénio dos Santos. Após a sua morte, a mesma foi liderada por Carlos Mardel, que já havia participado em algumas obras do reinado joanino.¹

Com Marquês de Pombal no poder, não só a política e a morfologia urbana da cidade foram alteradas ou adaptadas na sequência da devastação provocada pelo terramoto, como também o mundo das artes e da representação – além de fazer parte integrante da sociedade em termos políticos, alargou-se ao plano educacional. A nação assumiu pensar na educação e na arte como um benefício para a sociedade, permitindo que todos tivessem acesso a ambas.^{2,8}

Com todo o desenvolvimento da arte na cidade, os aristocratas e os magistrados despertaram para o mundo artístico⁸ integrando, nos seus interesses, atividades relacionadas, o que levou a várias alterações do comportamento, como por exemplo o acesso da sociedade à arte de representar.

O principal objetivo desses encontros era consolidar os contactos sociais que se realizavam nas residências familiares, que estimulou o interesse pelas festas e pelos encontros sociais. Algumas dessas reuniões tinham como entretenimento a leitura de poesia, a música e a representação.⁸

Não só a corte, mas também o povo se começou a interessar por estes encontros e reuniões informais. As portas das casas iam-se abrindo a cada reunião marcada, o *processo de imitação social*⁴ havia começado, tal como a expansão da arte pela sociedade.

Na segunda metade do século, a cidade já tinha locais que proporcionavam esses encontros, onde a representação teatral e a música eram o entretenimento do serão. Alguns desses encontros eram privados – no palácio, nas residências da corte, etc. – e outros eram públicos – nos teatros, nos cafés, nas ruas, no passeio público, entre outros.^{4,6,8}

1 José Augusto França. Lisboa: Urbanismo e Arquitectura.

2 Jorge Couto. D. João V. In A.A.V.V. *História de Portugal, Portugal Barroco*. Pt. 3.

3 Cristina Fernandes. Marquês de Pombal, a música sacra no período pombalino. *Revista Camões*.

4 Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara e Vanda Anastácio. *O Teatro na época de Marquês de Pombal*.

5 A Real Ópera do Tejo – tema desenvolvido no capítulo II.

6 O Teatro como Cidade – tema desenvolvido no capítulo II.

7 Helena Murteira. *Lisboa: da restauração às luzes*.

8 Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara. *Século XVIII. Lisboa: Espaços Teatrais, Setecentistas*.

I.II Desenvolvimento da Frente ribeirinha de Lisboa – Rio Tejo como parte da cidade e palco da sociedade.

Water became this immense freeway, a linking platform for spiritual and commercial interchange with the outside and distant worlds.

Pedro Ressano Garcia
In Plataforma Tejo: O Regresso ao Rio, a frente ribeirinha de Lisboa e o século XXI.

Os descobrimentos e a cidade de Lisboa: As diferentes fases da história de Portugal foram influenciando e impulsionando o desenvolvimento e o crescimento do país, sendo a fase dos Descobrimentos uma delas.

O Terreiro do Paço, o grande terreiro sobre o rio e o Cais das Colunas, era a *porta*^{1,2} de saída para as descobertas e de entrada das riquezas que chegavam à capital. A relação – física e simbólica – que se mantém entre terra e mar, que é originada pela fase de grande exploração marítima, será alvo de estudo ao longo dos anos. “[...] a construção naval se revelou uma atividade primordial na cidade de Lisboa, mas foi no reinado de D. Manuel que esta atividade registou um maior impulso para apoio à saga dos descobrimentos.”⁴

No reinado de D. João V, em 1727, surgiram as primeiras ideias projetuais – “o primeiro *masterplan* que se estendeu para além do limite da cidade”¹ – sobre o porto de Lisboa e alguns cais e aterros que já tinham sido construídos. Mas vai no reinado de D. José I, sob o poder de Marquês de Pombal, que se dará o grande salto na construção sobre o rio – primeiro construiu-se o “terrapleno de Stª Apolónia à foz do caneiro de Alcântara, em seguida de Alcântara a Belém e mais tarde de Stª Apolónia ao esteiro dos Olivais.”² E antes da catástrofe de 1755, Carlos Mardel propôs um novo plano – o Projeto Cais Novo de Belém ao Cais de Santarém¹ –, que não foi construído devido ao terramoto, tornando-se a principal preocupação a reconstrução da cidade e não o seu limite, na qual Carlos Mardel também participou. “Um espaço contínuo entre cidade rio é um dos principais desafios, mas dos mais difíceis de transpor no século XXI, desde que a época industrial encontrou raízes na frente ribeirinha.”¹

Uma cidade que conheceu alterações morfológicas e topográficas, desde as invasões dos romanos até à sua reconstrução total pós-terramoto, continuará a evoluir e a definir-se ao longo do limite da margem ribeirinha, onde o grande objetivo é perceber e manter a relação da cidade com o rio.¹

As propostas e os desenhos continuaram a ser estudados para a realização deste projeto, em que a “memória histórica e territorial”¹ será parte integrante dos diferentes planos propostos, tal como a definição de novos espaços públicos.³

Entre 1855 e 1867 foram construídos os aterros de Lisboa – do Cais do Sodré a Alcântara – que permitiram o aumento da cidade sobre o rio. Um dos projetos que impulsionou este desenvolvimento foi o de Pierre Pézerat, em 1854, ano em que foi definido o projeto do aterro da Boavista.⁴

Na mesma época foram também construídas estruturas ferroviárias e rodoviárias, que ao longo do tempo, com o seu alargamento, acabaram por criar um “efeito barreira”¹ entre a cidade e o rio.

Este *efeito*¹ mantém a questão principal por resolver até ao século xx; muitos dos projetos que foram propostos tinham como principal objetivo recuperar a ligação da cidade e do povo à água.¹ A pergunta que se colocaria seria: qual a solução a propor para superar esta barreira que se impôs com o desenvolvimento industrial na cidade?⁵

Em 1887, devido à falta de condições que a cidade apresentava no porto de Lisboa, e após o lançamento das *Grandes Obras do Porto de Lisboa*^{1,4}, começou a construir-se um estaleiro naval para responder a todas as necessidades que envolviam a atividade marítima.

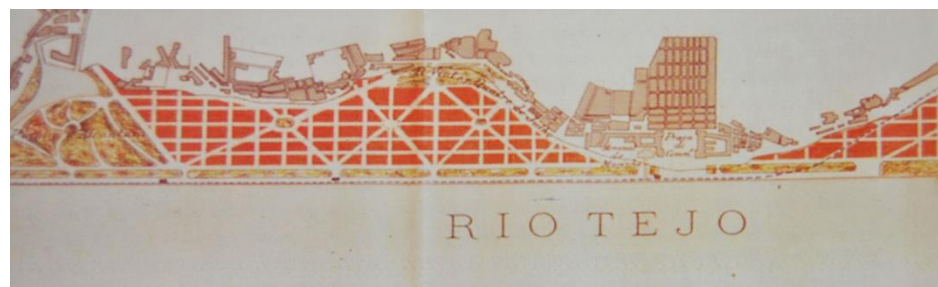


Fig. 2 | Projecto elaborado por Thomé de Gamond (1870).

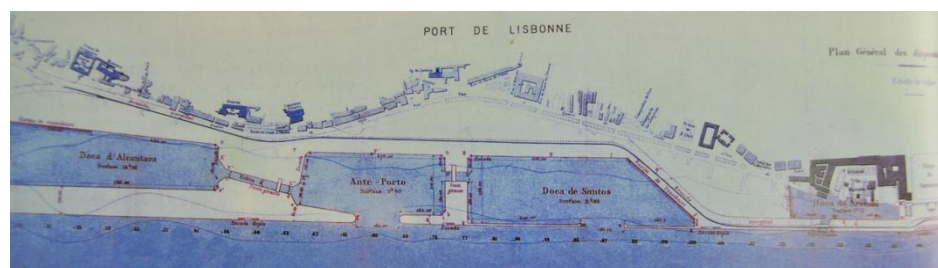


Fig.2a | Plano para melhoramentos do Porto de Lisboa apresentado por Hersent (1888).

I.II.I Planos para a frente ribeirinha de Lisboa.

The space between city and river became a void. The areas crusted by the construction of the industrialPort of Lisbon now faces emptiness and longs for thecreation of a large public space.

Pedro Ressano Garcia

Plataforma Tejo: O regresso ao rio, a frente ribeirinha de Lisboa e o século XXI

Entre 1887 e 1870, outros projetos continuaram a surgir, entre eles, o de Pierre Hersant – vencedor de concurso público – e o de Thomé Gamond – que não saiu do papel.

1. O plano de Pierre Hersant:

Este plano, aplicado em 1887, não foi integralmente construído, mas tinha como principal objetivo resolver os problemas que existam no porto de Lisboa e toda a frente ribeirinha, cujo cenário era de praias com lodo, que criavam problemas de salubridade na cidade.^{1,3} A proposta consistia num plano estratégico, delineado por uma linha contínua definida para além da margem. Um desenho de cidade que se desenvolve sobre o rio e que define um novo limite da frente ribeirinha de Lisboa¹. A construção de uma linha férrea, que também fazia parte do novo plano, acabou por criar um segundo limite perante o que se delineava sobre o rio, originando um *vazio*¹ entre ambos.³

2. O plano de Thomé Gamond:

Em 1870, Gamond desenhou uma nova proposta para a frente ribeirinha de Lisboa. Um projeto que tinha como objetivos a construção de um grande porto de comércio, o alargamento territorial da cidade a partir dos terrenos conquistados ao Rio Tejo, a construção de um caminho-de-ferro de Lisboa a Sintra e o embelezamento da frente ribeirinha com a proposta de espaços verdes e espaços públicos.³ Um plano que se “expandia para a zona este e oeste da cidade, definia a praça do comércio como o centro da proposta”.³ Assinale-se a intenção, igualmente, de “dotar Lisboa de numerosos espaços verdes para melhorar a salubridade, a vida dos habitantes e embelezar a cidade”.²

Em ambas as propostas existem alguns objetivos, semelhantes, que foram resolvidos de maneira diferente. Thomé Gamond foi dos primeiros a propor um adorno urbano como solução para a criação de espaço público, em que se “definia um boulevard, de 55 m de largura”³, ao longo da margem do rio.

Estes dois projetos são referidos para se perceber a implantação do volume que foi por nós proposto no desenvolvimento do ano letivo, tornando-se vital entender por que fases a zona ribeirinha passou, que limites foram definidos, que transformações foram feitas e que objetivos e interesses se mantinham na sua evolução. Serão dois temas abordados no capítulo III, pois influenciam o local de implantação e o desenho proposto.

The new public spaces facing the water acquire an important cultural factor due to the particular proximity to the city's historic center. There is a common trend worldwide for port areas to offer Creative public waterfront spaces related to the memory of the place, art, culture and its historical background.¹

Após o lançamento destes projetos, muitos outros continuaram a surgir e a frente ribeirinha continuou a ser alvo de propostas e desenhos que a completassem e a definissem como um espaço integrado na cidade. Ou seja, o *vazio*¹, que se tornou o espaço entre limites imposto pela linha férrea e pela margem do rio, tinha de ser resolvido de modo a tornar-se *habitável*.

A acessibilidade de um lado ao outro da linha férrea é insuficiente e escassa. A escala humana é prejudicada, pois os acessos pedonais que existem mantêm uma grande distância entre si e são raros. Isto origina o desinteresse dos habitantes pela parcela de cidade, que outrora foi palco da vida piscatória e portuária da cidade², que tanta importância teve na fase de grande exploração marítima.



Fig.3 | António de Holanda. Vista de Lisboa e pormenor da zona do Terreiro do Paço, in Crónica de D. Afonso Henriques de Duarte Galvão | Museu dos Condes de Castro de Guimarães, Cascais.

As propostas não esquecem a “simbologia proveniente da história”¹ e, até hoje, a maior parte dos projetos para a frente ribeirinha tem como objetivos principais ultrapassar a barreira ferroviária, revitalizar o vazio¹ e devolver o acesso ao rio, à cidade e aos habitantes.

I.II.II Frente ribeirinha como palco da vida pública.

*E pelas margens do magestoso pôrto, com os seus mil e
oitocentos hectares de ancoradouro, há uma continua azafama,
uma animação vivificante de gente [...] que durante o dia animaram
com o seu movimento constante o vasto estuário do Tejo, um dos
maiores encantos de Lisboa [...]*

Robélia Ramalho
Pôrto de Lisboa. *In Guia de Portugal Artístico*. Lisboa : FCG., T. I, vol. 1.

A época industrial transformou toda a margem de Lisboa, que, antes de ser palco de pequenas transformações que a foram definindo ao longo do tempo, foi palco das trocas comerciais e da partida para a exploração marítima. A vida dos habitantes dependia da relação que a cidade mantinha com o rio, esse que trazia até nós as mercadorias, as riquezas dos “outros mundos”.

A atividade piscatória enchia os cais, formavam-se lotas e com a ajuda das varinas toda essa atividade era “espalhada” pela cidade, através do comércio ambulante. Nas docas reparavam-se as embarcações, preparavam-se os barcos para as próximas viagens e faziam-se as trocas de mercadorias que chegavam do e partiam para o estrangeiro.

I.II.III Desenvolvimento da Frente ribeirinha de Lisboa – Rio e cidade como palco de teatro.

[...] desconhece-se iconografia ligada a estas representações, no entanto existem fontes narrativas da época que nos explicam situações de espectacularidade. Entre muitos espectáculos ficou memorável o que o colégio S. Antão montou para receber Filipe II [...]

Maria Alexandra Gago da Câmara
In Século XVIII Lisboa: Espaços Teatrais Setecentistas.

Além deste ritual cheio de vida que caracterizava a frente ribeirinha, o Rio Tejo tornou-se um palco de representação no dia em que D. Filipe II chegou a Lisboa, em 1619.⁶

Com o desejo de encenar um nobre espetáculo, o Colégio de S. Antão realizou um cortejo para receber o monarca. O espetáculo começava no rio com um cortejo naval onde se realizavam danças e se tocava música; de seguida, já na cidade, passava pelos arcos de figuras alegóricas.⁶ Uma curiosa representação, que transformou, simultaneamente, o rio e a cidade em cenários e em palco de espetáculos.

No capítulo seguinte, abordarei a importância que o teatro e a música tiveram em Lisboa, transformando a vida social e política da cidade.

This emerged as a key factor in the public's inventive usage of the urban habitat, leading to the possible functions and inventions that breed social life.

Pedro Ressano Garcia
In Plataforma Tejo: O Regresso ao Rio, a frente ribeirinha de Lisboa e o século XXI.

A definição da zona ribeirinha de Lisboa, os planos que foram aplicados e o modo como os habitantes a tornaram palco do seu quotidiano, só prova que a importância que o rio tinha e a relação que mantinha com a cidade era indispensável e indissociável da sociedade.

¹ Pedro Ressano Garcia. *Plataforma Tejo: o regresso ao Rio, a frente ribeirinha de Lisboa e o século XXI*.

² Ana Martins Barata. *A ordenação do espaço litoral de Lisboa, 1860-1940*.

³ Cidade Como Palco tema referido - no capítulo III, relacionado com a proposta de projeto.

⁴ ADMINISTRAÇÃO do Porto de Lisboa. *Estaleiro Naval da Rocha Conde de Óbidos*.

⁵ Salvador de Sá Nogueira. Pôrto de Lisboa. *In Guia de Portugal Artístico*. T. 1, vol. 1.

⁶ Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara. *Século XVIII. Lisboa: Espaços Teatrais, Setecentistas*.



Fig.4 | Eugénio dos Santos e Carlos Mardel. Projecto final da Real Praça do Comércio. Século XVIII. | Museu da Cidade em Lisboa.

I.III Paralelismo: expansão da cidade de Lisboa para Europa através da arte preformativa

Como é que as trocas de conhecimentos arquitetónicos e artísticos, permitiram que Portugal tivesse renome na Europa, tal como na época dos descobrimentos? Será que, de um modo subjetivo, este paralelismo nos permite concluir que a arte de representar também foi um grande impulsionador do desenvolvimento de Portugal na Europa?

Duas perguntas retóricas são lançadas com o intuito de perceber de que modo é que a arte, nas suas variadas formas, conseguiu expandir Portugal e torná-lo “parte” da Europa, como já havia acontecido na época dos Descobrimentos.

Como já foi mencionado anteriormente, a grande impulsionadora do reconhecimento de Portugal no mundo foi a fase dos descobrimentos. A fase que permitiu que Portugal alargasse os seus conhecimentos, transportasse mercadorias para dentro e fora do País e que a capital ficasse conhecida pelo seu grande porto, que se foi desenvolvendo ao longo dos tempos.

As questões colocadas servem para pensarmos se, para além da fase dos descobrimentos, existe ou não a possibilidade de a arte ter um papel de semelhante importância na expansão e renome do país.

A importância de ambas as épocas – época dos descobrimentos e a época do desenvolvimento da arte de representar - para o desenvolvimento da cidade é grande, apesar de terem funções e repercussões diferentes. O que interessa perceber é se em termos políticos, sociais e económicos ambos alteraram e desenvolveram a capital.

O misto de conhecimentos que obtivemos através da arte, e que provinham de Itália, de Espanha, e de outros países europeus, permitiu que adquiríssemos informação suficiente para “importar” para o nosso país não só uma arquitetura notável², através da construção da Real Ópera do Tejo^{1,3} – desenhada pelo arquiteto italiano Giovanni Bibiena –, como também, a arte de representação, os “Corrales”¹ – uma construção de teatro de rua que surgiu em Espanha – e que criou os pátios das comédias em dois dos mais importantes tempos da representação na cidade de Lisboa – tema que desenvolverei no Capítulo II. Teatro como Cidade.

Tanto a arquitetura como a arte da representação, são dois exemplos que nos dão a conhecer o envolvimento que os estrangeiros, a convite dos reis, conseguiam ter na edificação da cidade, tal como na “construção de um espaço teatral fixo na capital”.³ Quando a Real Ópera do Tejo foi construída, com características de uma arquitetura de casa de ópera italiana^{1,3}, os estrangeiros deslocavam-se à cidade para assistir ao maravilhoso espetáculo em que se tornou, tanto a obra de Giovanni Bibiena, como a qualidade dos espetáculos oferecidos pela corte portuguesa.

Situada no Terreiro do Paço, a principal porta de entrada na capital^{4,5}, esta obra fez com que Portugal ficasse reconhecido a nível das artes performativas, adquirindo uma das melhores casas de ópera da Europa.

Não só a influência da ópera e da arquitetura italianas foram causa de reconhecimento, como também os “corrales”, de origem espanhola, que neste caso desenvolveram a arte performativa ao nível da esfera social pública; a inserção do teatro na malha da cidade deu origem aos pátios das comédias, em Lisboa.³ A arte performativa foi-se desenvolvendo ao longo dos tempos, adaptando-se às políticas e à sociedade da época, tal como foi evoluindo estruturalmente para ter a capacidade de receber determinados géneros de peças teatrais que até então não podiam se representadas.

Podemos concluir que a arte performativa teve um papel importante que ajudou na interação entre Portugal e a Europa, tanto a nível cultural como social. Podemos ainda referir que esta interação trouxe para Portugal prestígio que o ajudou a consolidar a sua cultura, tal como na era dos Descobrimentos. Esta adaptou muitos dos conhecimentos e ações artísticas que já se praticavam no estrangeiro.

1 Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara e Vanda Anastácio. *O Teatro na época de Marquês de Pombal*.

2 José-Augusto França. *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*.

3 Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara. *Século XVIII. Lisboa: Espaços Teatrais, Setecentistas*.

4 Salvador de Sá Nogueira. *Pôrto de Lisboa. In Guia de Portugal Artístico*. T. 1, vol. 1.

5 Pedro Ressano Garcia. *Plataforma Tejo: o regresso ao Rio, a frente ribeirinha de Lisboa e o século XXI*.



Fig. 5 | Teste de Luzes e Cenário na Ópera de Garnier, em Paris. 2012 | Raquel Cabeças

II Teatro como Cidade

II.I Teatro – a influência política que exerce na sociedade

[...] *A necessidade pública e a prática das nações civilizadas são expressões repetidamente usadas nos diplomas régios, reforçando a ideia de que o Estado podia objectivamente beneficiar do influxo racional e crítico das ciências e das artes, colocando-as ao serviço da sociedade.*

Maria Alexandra Gago da Câmara e Vanda Anastácio.
Século XVIII, Lisboa: Espaços Teatrais, Setecentistas

A subida do Marquês de Pombal ao poder e o conjunto de todas as mudanças que foram feitas em termos políticos influenciaram o desenvolvimento do teatro em Lisboa. Um dos movimentos que gerou mais alterações neste campo foi a criação da Real Mesa Censória, em 1768.

O controlo, por parte do Estado, sobre o que se poderia ou não ditar nos palcos de representação, nos livros e no teatro de cordel, condicionou, em termos políticos e culturais, a sociedade e a arte.

A influência que o teatro tinha sobre o público foi um dos assuntos que maior destaque teve nas discussões dos “filósofos na era do ‘Iluminismo’”¹, pois o desenvolvimento de uma nova ideologia, em que o teatro era tido como importante, capaz de alterar os pensamentos de uma sociedade e de incutir, na mesma, ideias e valores, fez com que muitos vissem uma possibilidade de expandir as suas crenças, como, por exemplo, a Companhia de Jesus que adoptou o teatro como meio de educação.² Luís António Verney¹, em 1746, através do *Verdadeiro método de estudar*, apresentou ao mundo a sua tese baseada no modo de como o teatro poderia ser utilizado para o ensino.

Esta arte é, por alguns escritores, nomeadamente Luiz Francisco Rebello, assumida enquanto “teatro como espelho”, pois as peças teatrais muitas vezes refletiam a “realidade” da sociedade. Já nos tempos antigos, esta relação se manifestou quando foi lançado o tratado de Bharata – “a ‘imitação do mundo’, ou seja, ‘das acções e comportamentos dos homens’, enuncia[-se] como a primeira regra do teatro.”

Com todos os problemas que uma sociedade comporta, este espelho foi quebrado fazendo refletir a imagem de uma sociedade que tinha sido, igualmente, quebrada em termos ideológicos.³

Após a queda do poder por parte de Marquês de Pombal, depois da morte de D. José I, houve uma paragem de produção de teatro devido à falta de uma política definida¹ para a sua realização. Esta paragem só ocorreu nos teatros públicos, pois os privados continuaram a exhibir representações teatrais. Esta fase só melhorou quando D. Maria I fundou a Academia Real das Ciências, pela tradução de uma obra encomendada por D. Pedro III, onde se defende que a atividade teatral devia continuar a ser exercida, pois para este monarca o teatro também era um meio de influência positiva para a sociedade. Após a morte de D. Pedro III fizeram-se inúmeras manifestações em seu nome, pois este contribuiu para o desenvolvimento do teatro na cidade.¹

Até ao século XIX, a ideia de que o teatro era importante a nível educativo e político e que devia ser exercitado na cidade, manteve-se sempre nas discussões ideológicas que se desenvolveram também nessa altura, pelo que havia esta ideia sido transformada, em 1799, igualmente, num meio de ensino para os príncipes¹, definida pelo príncipe D. João, no reinado de D. Maria I.

À medida em que o século vai caminhando para o seu fim, começamos a assistir a alterações de mentalidades por parte da sociedade. Estas com os seus novos ideais, que tiveram influência por parte da era do Iluminismo, transformaram as diferentes camadas da sociedade num único público, sem se notar a distinção entre as esferas pública e privada.

1 Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara e Vanda Anastácio. *O Teatro na época de Marquês de Pombal*.

2 Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara. *Século XVIII. Lisboa: Espaços Teatrais, Setecentistas*.

3 Luiz Francisco Rebello. *Três espelhos: uma visão panorâmica do teatro português do liberalismo à ditadura (1820-1926)*.

Referir em nota que tratado é este.

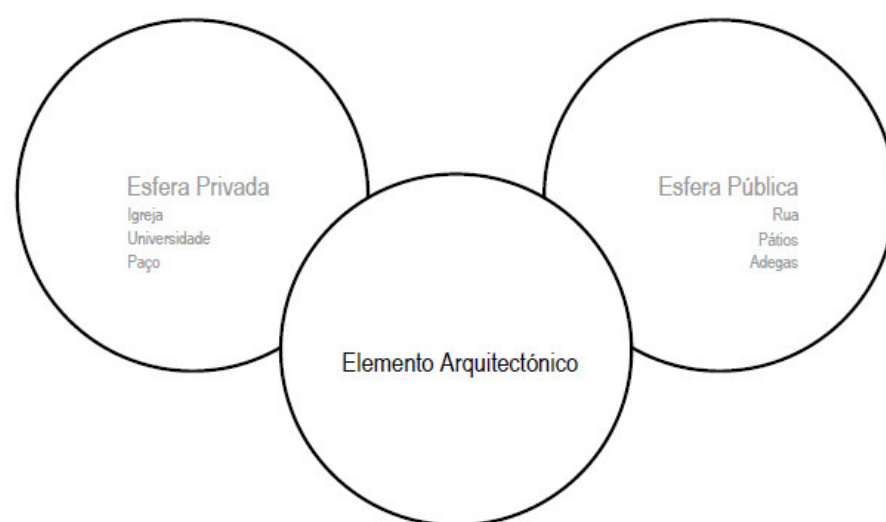


Fig. 6 | Esquema de relação entre Esferas sociais e o elemento arquitetónico | Raquel Cabeças

II.II Teatro em Lisboa antes e pós-terramoto – As esferas pública e privada³.

Do teatro ao ar livre, ao interior de um palácio ou pátio universitário, a actividade lúdica oscilou entre a esfera pública e uma esfera mais restrita, definida de acordo com o tipo de destinatários destes divertimentos. [...] a fixação das duas áreas sócio-culturais, prende-se com a institucionalização dos vários espaços cénicos relacionada com a carência de um lugar fixo, apto a receber público que não tinha acesso aos espectáculos da Corte [...]

Maria Alexandra Gago da Câmara e Vanda Anastácio
Século XVIII, Lisboa: *Espaços Teatrais, Setecentistas*

As diferentes fases da representação ao longo do tempo: Com a falta de um espaço que funcionasse para a realização de peças de teatro, as igrejas, os colégios e as salas dos palácios tornaram-se palco de representações. Parte do público que assistia às peças teatrais pertencia à esfera social privada, e a outra parte, pertencia à esfera social pública, que transformava as ruas, praças e pátios em espaços teatrais.^{1,2} Neste capítulo, iremos conhecer as diferentes fases por que a história da representação passou na cidade de Lisboa. Iremos também conhecer os locais em que estes espetáculos eram realizados e que público podia assistir aos mesmos, de que modo começou a ter uma importância fulcral na criação do pensamento do povo – em termos políticos e religiosos¹ – e na educação dos alunos, nos colégios.

Na Idade Média não existia um espaço para a arte da representação, por isso, as pequenas celebrações e festas eram realizadas utilizando a cidade como lugar de atuação. Estas representações eram encenadas pelos “momos e arremedilhos” utilizando como palco as ruas e as praças.¹

Estas manifestações culturais combinavam a música e a mímica, que mais tarde passaram a ser encenadas nas festas da corte. Nessas festas, os momos utilizavam máscaras tornando-se as personagens principais do espetáculo. Não só estes, mas também os fidalgos, os jograis e os pajens entravam nas peças.¹

A maioria das peças era realizada ao ar livre, sendo o adro e o terreiro, à frente da igreja, o primeiro palco a receber este género de espetáculo. As primeiras peças realizadas, das quais existem informações documentais são: *Arremidilum* e *Cancioneiro Geral*. O *Arremidilum* foi representado “por dois jograis, *bonamis* e *acompaniado*”, em troca de algumas terras que foram doadas por D. Sancho I. O *Cancioneiro Geral* reúne textos tradicionais e foi elaborado por Garcia de Resende, em 1471.

Além das festas na corte, no paço e nos palácios, os momos continuavam a representar pelas ruas e praças de Lisboa, transformando a cidade num palco de espetáculo urbano. Os recursos cénicos eram modestos e não permitiam realizar um espetáculo sumptuoso, pois dependiam do próprio local de representação e do género dramático que desenvolviam durante a peça.¹

A partir de quatrocentos, o cenário e o que envolvia toda a peça teatral começam a ter mais importância. Um único cenário torna-se insuficiente, pois sentiu-se necessidade de representar uma mesma peça em locais diferentes. Em 1490, no caso da festa de casamento do Príncipe D. Afonso com a Princesa Isabel, o palco dividiu-se em várias cenas, estabelecendo-se uma relação entre o espaço interior e o exterior: “a rua e a igreja”¹.

O povo continuava a preferir as representações primárias do teatro sacro¹ – apresentadas na igreja. Assim, a igreja torna-se um espaço de representações teatrais sobre a bíblia e textos religiosos, combinando os cenários com a arquitetura.

Entre os séculos XV e XVI, não existiam espaços fixos para a arte de representar, por isso, os atores tinham de adaptar a sua representação ao espaço. Se, nesses séculos, houvesse espaços destinados ao teatro, os atores tinham sempre o mesmo modelo de representação; assim, sem esse espaço, o modo de representar era alterada.

Os espaços teatrais da altura dependiam da cidade e da possibilidade que havia de criar espaços provisórios nas ruas, praças, becos, etc., sendo que a única coisa que os diferenciava era serem públicos ou privados – “dependendo do tema: religioso ou profano”¹. As igrejas, os mosteiros e os conventos, foram adaptadas para serem palco de encenações de peças de conteúdo sagrado.^{1,2} É nesta época que se começa a perceber como estas encenações podem influenciar o público, através do texto e do cenário que compõem toda uma representação teatral, adaptadas das



Fig. 7 | Reconstituição de um pátio
desenho de Alberto de Sousa

histórias bíblicas. Este é um dos primeiros passos que transformam, mais tarde, as peças de teatro em peças educativas, as quais retratam o *espelho*³ da sociedade e enaltecem a igreja e a monarquia².

A igreja passava, através das suas peças teatrais, a imagem do que eram as crenças e influenciava o público para que este acreditasse no que a igreja ditava, público este que não estava restringido apenas à esfera privada.

A cenografia baseava-se na ideia de representar o céu e a terra, mas, como já referido, os meios eram escassos, por isso, os cenários eram extáticos e rudimentares, utilizando cortinas para fazer a troca de cenários consoante a cena.¹ Também os colégios e as universidades tiveram um importante papel no desenvolvimento do teatro jesuíta, constituindo-se num espaço coletivo em que se trabalhava não só os textos mas também os cenários das peças, conseguindo assim produzir grandes espetáculos e transformar os pátios dos seus edifícios em palcos de representação. Com a chegada do teatro jesuíta, o texto deixou de ser o único elemento importante no teatro, passando o cenário e a arte plástica¹ a serem igualmente importantes.

O teatro Jesuíta tinha como função o “ensino pedagógico”^{1,2} e didático, o qual tinha como principal objetivo dar formação aos seus alunos. Para além disso, realizava festejos civis e religiosos, em que os cenários eram sumptuosos. Desde desfiles a procissões, existia um trabalho cénico que transformava os espaços, criando, assim, autênticos momentos festivos e espetaculares.

As peças tinham como tema “a tragicomédia”¹, episódios bíblicos, a vida de santos e a história da pátria, peças que começaram a ser predominantes a partir de 1619. A ideia de “espetacularidade”¹ começa a ser mais relevante que o conteúdo textual, transformando as representações em espetáculos visuais, e tornando o ensinamento, através do guião, menos importante. Estes espetáculos visuais eram compostos pelos trajes, as danças, os mais trabalhados cenários, e o cortejo de D. Filipe II, referido no capítulo I.II, que conheceu a sua originalidade no trabalho realizado pelo colégio de S. Antão.

Nos séculos XVI e XVII, o paço e a corte também experienciam a vida teatral: o pretexto para realizar este género de espetáculos, como por exemplo, o batismo e o casamento, transformam o teatro em entretenimento² e não só numa peça dramática.

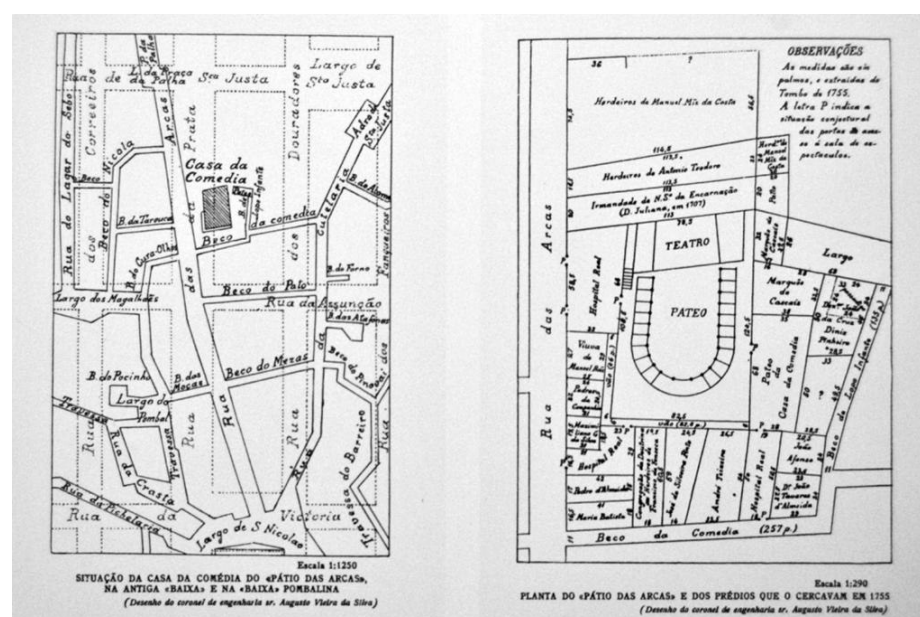
As diferentes esferas sociais estiveram sempre presentes no desenvolvimento da história do teatro. A importância que o local e o texto de uma peça continuam a ter, expecto no teatro jesuíta, vai aumentando ao longo do tempo acabando por abranger ambas as esferas de maneiras diferentes, mas sempre com o intuito de dar a conhecer os pensamentos e princípios que a igreja e a monarquia defendiam². Como já tinha sido referido no capítulo anterior, a censura estabelecia um controlo sobre as peças de teatro, para que, assim, só fosse dito nos palcos de representação o que a real mesa censória permitia. Na igreja, o texto e a representação tinham como objetivo sensibilizar os espectadores para a religião. Os colégios propuseram que o teatro fizesse parte do meio pedagógico¹, o que serviria como meio de ensino para os alunos.

Mas os espaços escolhidos, fossem privados ou públicos, acabavam sempre por se refletir na representação, o que levava à necessidade, mais tarde, de se criarem lugares fixos para receber este género de espetáculos – o teatro lírico, o declamado, a ópera, entre outros. Nos próximos subcapítulos irei abordar esta necessidade da criação de um espaço fixo, que é diferente em ambas as esferas, referindo os Pátios das Comédias – esfera pública – e a construção da Real Ópera do Tejo – esfera privada.

1 Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara. *Século XVIII. Lisboa: Espaços Teatrais, Setecentistas*.

2 Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara e Vanda Anastácio. *O Teatro na época de Marquês de Pombal*.

3 Luiz Francisco Rebello. *Três espelhos: uma visão panorâmica do teatro português do liberalismo à ditadura (1820-1926)*.



II.III Pátio das comédias/“corrales” – A rua como palco do teatro e a cidade como cenário.

[O] Pateo das Comédias, enquanto lugar público, enquadra[-se] na tentativa de definição e conquista de um espaço de representação fixo, ao ar livre e regular em Lisboa.

Maria Alexandra Gago da Câmara e Vanda Anastácio
Século XVIII, Lisboa: Espaços Teatrais, Setecentistas

Além dos momos e dos jograis, com a construção dos “corrales” e mais tarde com a apropriação de ruas e pátios para a realização das peças, desenvolveu-se um interesse social e político que tornou o *teatro* parte integral da malha urbana, como por exemplo o Pátio das Arcas, em Lisboa.

Os espaços que tiveram maior importância na criação de uma estrutura física, por parte da esfera pública, foram os Pátios das Comédias, adaptada dos “corrales” espanhóis¹, o pátio, é o local escolhido para a representação de peças teatrais – “O lúdico conquista a cidade; o beco, o pátio, a rua, a praça.”²

A ideia de aproveitar os espaços, os “vazios”, definidos na malha urbana, surge das primeiras representações dos momos e dos arremedilhos, que, entre 1590 e 1750, praticavam espetáculos ambulantes pelas ruas e becos, incentivaram a iniciativa de se construir um espaço fixo na cidade², onde se pudesse representar.

A esta ideia de criar um espaço fixo na malha urbana, podemos referir como “teatro urbano”², cujo objetivo é o de melhorar a performance e a qualidade da representação ao ar livre.

Esta ideia de criar um espaço fixo na cidade era também tema que se debatia na Europa, durante os séculos XVI e XVII, nomeadamente em Espanha. A estrutura do “corrales” decorre dessa procura, por parte dos espanhóis, em estabelecer um local de representação na malha urbana.¹ Assim, conclui-se que a ideologia de Pátio das Comédias está diretamente relacionada com esta ideia, pois acabam por ter características semelhantes.

Estes “corrales”, são pátios rodeados por edifícios, onde se “erguia um tablado que servia de palco, utilizando as janelas das casas em torno naturalmente como camarotes para uso dos moradores ou de pessoas que as quisessem ceder”². Cada parcela de espaço destinado ao público estava estipulada, ou seja,

[e]m frente encontrava-se a zona reservada às mulheres, [...] 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. [...] ¹.

A estrutura rudimentar dos Pátios das Comédias, adotou as mesmas características de um modo semelhante aos “corrales”, não só na sua construção como na distribuição dos lugares dos espectadores.

O espetáculo cenográfico destes pátios era rudimentar e quase inexistente, sendo os trajes das personagens bastante sumptuosos fazendo o papel da ilusão visual, que é criada no teatro através dos cenários.¹

Vários pátios foram ocupados com a representação de teatros públicos, tais como o Pátio das Fargas da Farinha, o do Borratém, o do Conde e o das Arcas.² O pátio que se tornou mais conceituado na cidade de Lisboa foi o Pátio das Arcas, ideia definida pelo espanhol Fernão Dias La Torre, delimitado pela rua das Arcas. Após ser destruído por um incêndio em 1697, o novo proprietário deste pátio passa a ser António da Silva e Sousa, que, quando o reconstrói, altera a sua estrutura e alguns elementos arquitetónicos.

Até à construção do Pátio das Arcas não existia um espaço fixo público para a arte de representar, e esta nova estrutura, baseada na estrutura dos “corrales”, foi a primeira a responder às necessidades da arte performativa, tão procurada pela esfera pública.

¹ Cesare Molinari. *História do Teatro*.

² Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara. *Século XVIII. Lisboa: Espaços Teatrais, Setecentistas*.



Fig. 9 | Ópera do Tejo, Jacques Philipe Le Bras, 1757.

II.IV A Real Ópera do Tejo.

*Teatro para si, e para o povo,
e côrte ao mesmo tempo.*

Maria Alexandra Gago da Câmara e Vanda Anastácio
Século XVIII, Lisboa: Espaços Teatrais, Setecentistas

A Real Ópera do Tejo foi uma das primeiras casas de ópera construídas em Portugal. A sua construção teve início no ano de 1752, tendo sido a obra dada por terminada em 1755. Esta construção, e a definição de outros espaços teatrais ou de representação, demoraram a ser estabelecidos devido à tardia inclusão da ópera no país.³

Até à construção da Real Ópera do Tejo, construída pelo arquiteto bolonhês Giovanni Carlo Sicinio Bibiena, filho de um grande e conceituado arquiteto de espaços teatrais, Francesco Bibiena, todos os espaços teatrais existentes eram desenhados com o auxílio de uma abordagem generalizada dos teatros régios, que por sua vez eram influenciados pelos projetos existentes na restante Europa.

Os teatros régios – da Ajuda, Salvaterra, Tejo e Queluz¹ – eram destinados apenas à corte e seguiam sempre o mesmo género de representação: teatro lírico/declamado¹. Com a construção da Real Ópera do Tejo, surgiu uma nova imagem do que era a representação – teatro que combina a música e a representação dramática¹ –, pois este edifício veio trazer uma nova ideia espacial, sendo possível nele realizar espetáculos com a mesma qualidade dos que se apresentavam na Europa.

No ano de 1752, o rei D. José I encomendou um estudo sobre a construção do teatro de ópera ao arquiteto João Frederico Ludovice. Ao analisar esse mesmo estudo, o rei decidiu enviar o projeto para Itália a fim de receber novas propostas. Como resposta ao seu envio, o rei recebeu uma proposta melhorada, por parte do arquiteto Giovanni Carlo Sicinio Bibiena, a qual foi escolhida para ser construída.² No mesmo ano, o arquiteto Giovanni Bibiena veio para Portugal com a sua equipa técnica a fim de projetar a sua proposta a nascente do Paço da Ribeira, em Lisboa. “Para a obra de pedraria foi nomeado João Frederico Ludovice e para a de carpintaria, Felix Vicente de Almeida”.²

Apesar da falta de informação documental, devido ao terramoto de 1755, sobre a Ópera do Tejo, Philipe Le Bas, no ano de 1757, premiou-nos com uma gravura das ruínas, que permitiu ter uma imagem espacial do interior desta obra. A Academia de Belas Artes desenhou também uma planta e corte longitudinal do espaço, dos quais José de Figueiredo realizou a folha descritiva das duas peças desenhadas.¹

A riqueza, a delicadeza e o bom gosto disputam-se ao desejo. A sala não é tão grande proporcionalmente ao palco. Ela é octogonal com quatro filas de camarotes. O do rei fica ao fundo. [...] Dois outros camarotes no mesmo estilo estão à direita e à esquerda à beira do palco. Os outros estão revestidos de balaustradas douradas [...].²

A Real Ópera do Tejo era um edifício definido por três espaços diferentes – o átrio, a sala e o palco - que eram interligados e que resultavam num espaço imponente¹. Para a construção do edifício foi erguida uma estrutura em madeira, o que permitiu definir as paredes em alvenaria de pedra que no exterior eram revestidas a cantaria. A implementação dos “pilares sustentavam as possíveis abobadas, que se verificavam na gravura de Philipe Le Bas”¹, e definiam o espaço de circulação dos espectadores.

Segundo a planta e a folha descritiva, podemos concluir que existia uma sala para os espectadores, em forma de U, unida ao palco pelo arco da boca de cena. Nos dois lados do palco eram distribuídos os camarotes e as salas de apoio ao bom funcionamento da peça – a sala de pintura de cenários, guarda-roupa, material de iluminação, entre outros. No palco existia um espaço – subpalco – destinado aos mecanismos dos cenários. Na parede exterior sul, ao lado dos camarins existia uma porta por onde entravam os grandes cenários e as cavalarias que faziam parte da obra teatral.^{1,2} Diante do palco estava o camarote real com colunas marmoreadas e revestidas com ornamentos de bronze. O seu interior era decorado a branco e a dourado criando um espaço majestoso, o que já era comum nas obras reais italianas.^{1,2}

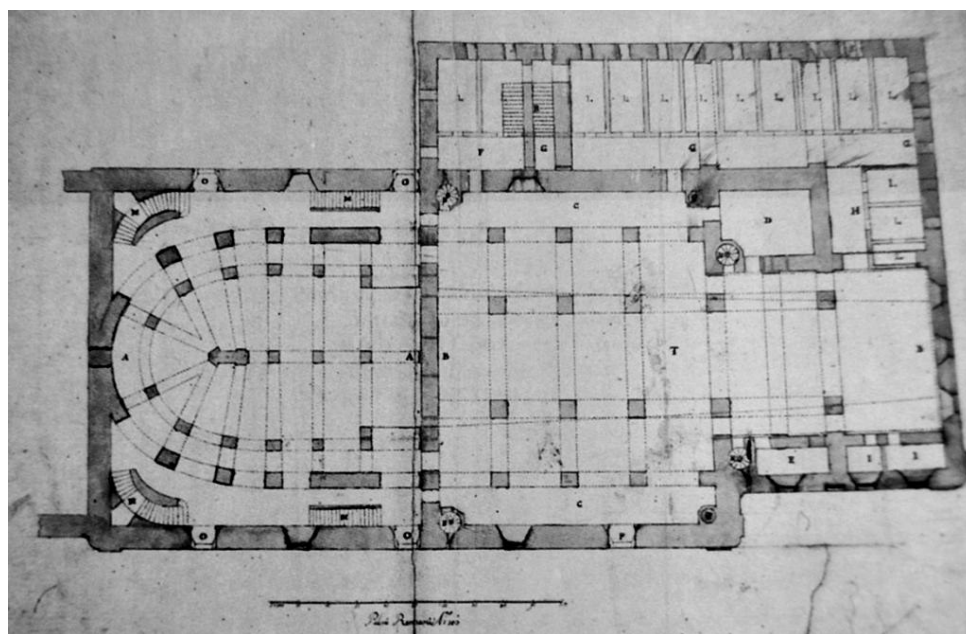


Fig. 10a | Planta Descoberta por José de Figueiredo em 1993 na Biblioteca da Escola Nacional de Belas-Artes. Atribuído ao Arq. Bibiena. | Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa.

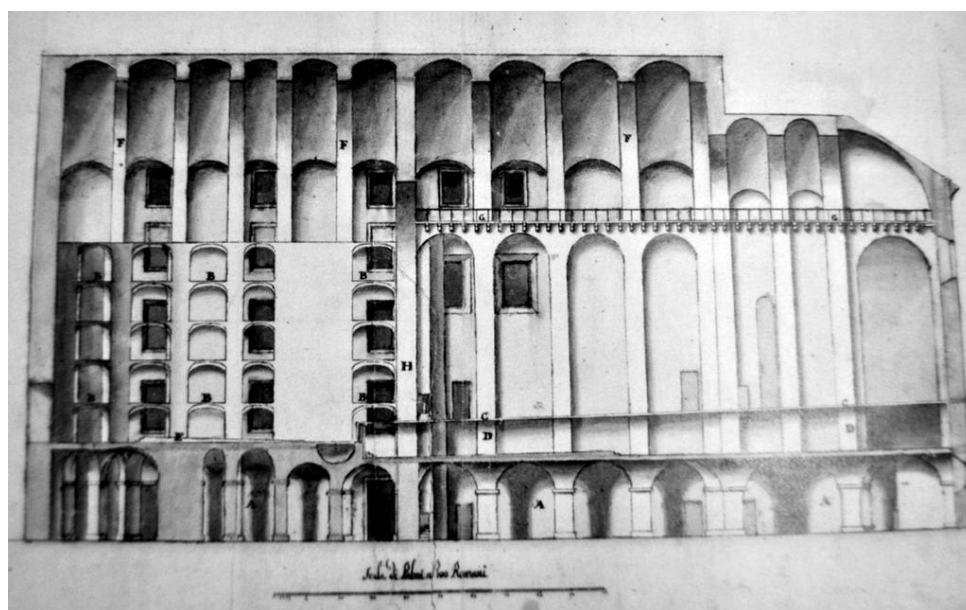


Fig. 10 | Corte Longitudinal atribuído por José de Figueiredo à Ópera do Tejo. | Academia de Belas-Artes de Lisboa

Com base no poder régio, D. José I definiu legislação em que só o Rei poderia dar instruções sobre os lugares na plateia da ópera, e o bilhete deveria apresentar a sua assinatura para garantir o lugar desse espectador no espetáculo.¹

Esta política de D. José I acaba por reafirmar as diferenças que existiam entre a esfera pública e a privada², em relação ao mundo da representação. Estas diferenças, que serão abordadas no capítulo seguinte, levam a utilização das ruas, dos pátios e dos becos das cidades como palcos de peças teatrais públicas.

1 Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara e Vanda Anastácio. *O Teatro na época de Marquês de Pombal*.

2 Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara. *Século XVIII. Lisboa: Espaços Teatrais, Setecentistas*.

3 José-Augusto França. *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*.

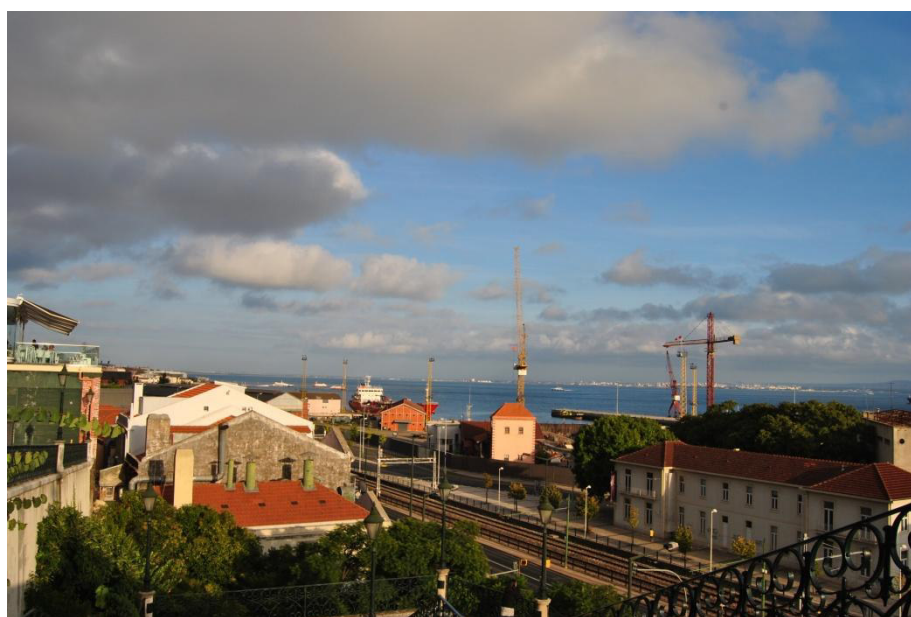


Fig. 11 | Estaleiro da Rocha Conde de Óbidos | Raquel Cabeças

III. Cidade como palco

III.I Porto de Lisboa: o Estaleiro Naval da Rocha Conde de Óbidos⁴ – local de implantação.

Ao longo do tempo, o porto de Lisboa foi objecto de várias alterações, até que foi definido o projeto para a construção do Estaleiro Naval da Rocha Conde de Óbidos. Como já referido, a exploração marítima teve um papel muito importante no desenvolvimento da cidade de Lisboa, como por exemplo no Porto de Lisboa.

Antes da construção deste estaleiro, e durante a época dos Descobrimentos, o principal estaleiro naval estava situado na Ribeira das Naus.¹ Quando o Marquês de Pombal subiu ao poder, lançaram-se novos projetos para a construção do novo estaleiro naval, mas foi apenas em 1887, depois do lançamento do concurso das Grandes Obras do Porto de Lisboa, que foi aplicado o plano de Pierre Hersent, referido no capítulo I.II. Já em 1917, com o elevado número de embarcações, e de todas precisarem de manutenção, houve a necessidade de construir, no estaleiro, “duas novas docas, três carreiras de construção e um plano inclinado”¹.

Com o passar do tempo o Estaleiro Naval da Rocha de Conde Óbidos, foi recebendo diversas obras para se adaptar às “novas técnicas de reparação, de construção naval”¹ e porque as suas infraestruturas se encontravam degradadas. Após o estudo realizado sobre a cidade de Lisboa e a sua frente Ribeirinha, um dos objetivos da nossa proposta de projeto é, através da implantação do edifício de artes performativa no Estaleiro Naval da Rocha Conde de Óbidos, tentar responder às necessidades que se mantêm ainda hoje, século XXI: revitalizar o “vazio”² que se tornou a margem Ribeirinha, transformando-a num espaço público devolvendo à cidade a vivência que esta outrora teve.

Assim, propõe-se a sua revitalização através da criação de um terreiro que abraça todo o “vazio”, permitindo a criação de novas passagens pedonais e a construção de boulevards, que tornaram a ligação entre a cidade o “vazio” mais curta e a escala humana superior à escala ferroviária e rodoviária.

1 ADMINISTRAÇÃO do Porto de Lisboa. *Estaleiro Naval da Rocha Conde de Óbidos*.

2 Pedro Ressano Garcia. *Plataforma Tejo: o regresso ao Rio, a frente ribeirinha de Lisboa e o século XXI*.



Fig. 12 | Docas Secas, Estaleiro da Rocha Conde de Óbidos | Raquel Cabeças

III.II Representação nas Docas Secas: referência ao Pátio das Comédias. Teatro Temporário.

"Teatrini were also simple, temporary structures. The temporary theater lasted as long as a midsummer love affair, as long as a feverish, uncertain season, (...) A Teatrino was that place where events developed as par of life, (...) were signs of life."

Aldo Rossi

A Scientific Autobiography. p. 29

A proposta de projeto que se situa no Estaleiro Naval da Rocha Conde de Óbidos¹, tem como objetivo transformar e dotar o espaço das docas secas em lugar de representação, no pressuposto de que o seu uso para espetáculos teatrais dependerá da ocupação original, pois se entende que as docas terão de manter a sua função naval.

Atendendo à ocupação cultural, condicionada no tempo e dependente da atividade original do estaleiro, aproprio-me da utilização de gruas navais para transportar os elementos cénicos necessários à representação das peças, tal como a estrutura de madeira que permite tornar o espaço lateral da doca num espaço de plateia.

Esta ideia da apropriação das docas como espaço de representação temporária surgiu após o estudo realizado sobre os Pátios das Comédias e os "Corrales"². Não só estas estruturas foram fulcrais na ideia projetual, mas também a ocupação da cidade por parte dos momos e dos jograis originou a ideia de poder tornar toda a área do estaleiro, em redor das docas e do edifício de arte performativa, num espaço público, tema tão debatido ao longo dos séculos e nas propostas criadas para a revitalização da zona ribeirinha de Lisboa.

¹ ADMINISTRAÇÃO do Porto de Lisboa. *Estaleiro Naval da Rocha Conde de Óbidos*.

² Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara. *Século XVIII. Lisboa: Espaços Teatrais, Setecentistas*.



Fig. 13 | Docas Secas, Estaleiro da Rocha Conde de Óbidos | Raquel Cabeças

III.III O elemento arquitetónico – criado outrora para quebrar as diferentes classes sociais e permitir o acesso de todos ao teatro, é projetado para também receber diferentes géneros de música e Ópera.

A arquitetura teve um papel importante e decisivo na história do teatro e da música. Apesar dos espetáculos na igreja e na cidade permitirem o acesso de ambas as esferas como plateia, não existia um edifício permanente na qual se realizassem obras de representação para todos. Até ao dia em que se construiu um edifício permanente com esse mesmo objetivo - quebrar as diferenças entre as esferas sociais criando um espaço em que a arte de representação é vista por todos. A construção desse edifício e a história do teatro uniram-se e revitalizaram o olhar do povo perante a arte de representar.

Como já vimos antes, a Real Ópera do Tejo foi a primeira obra arquitetónica construída em Lisboa, onde se podiam realizar espetáculos musicais, nomeadamente espetáculos de Ópera. Assim, quando foi proposta a construção de um centro de artes performativas, houve dois pontos a ter em conta - a sua implantação e relação com a cidade e o modo como a sala principal poderia ser desenhada para receber não só espetáculos de música clássica, fado etc., mas também espetáculos que exigissem a utilização de cenários, tal como na ópera. O objetivo principal no desenho deste volume e da sala principal, é poder oferecer ao público a possibilidade de no mesmo local usufruir de um variado leque de géneros musicais e teatrais.

III.III.I Funcionamento do espaço.

A peça arquitetónica proposta, é definida por um paralelepípedo. Um volume que permite uma relação exterior/interior direta e natural, através da secção de uma das arestas, definindo-se assim a entrada principal. Ao entrar no edifício, no piso térreo, o foyer desenvolve-se numa continuidade espacial, sem divisórias, até às escadas que darão acesso à sala de espetáculos. O teto do foyer é definido pelo piso da plateia da sala de espetáculos, ou seja, existe uma continuidade e relação direta entre a sala principal e o foyer, não só através da utilização de uma planta livre mas também de os elementos de um espaço permitirem a definição do outro. Como um rebatimento de uma das “circunferências” que definem as plateias, no piso superior, foram desenhadas as escadas de acesso à sala principal. A ideia de massa que se pretende com a construção de um volume em betão bruto é doseada com estes pormenores que contrapõem essa intensão com uma certa “leveza”.

A sala de espetáculos é definida por quatro circunferências, com diâmetros diferentes, cuja deformação permitiu atingir o objetivo pretendido - criar um espaço que através das suas qualidades espaciais permitisse a realização de variados géneros musicais.

Além do foyer e da sala principal existem dois pisos técnicos, um no piso inferior do foyer e o outro no piso superior à sala principal. Um dos pisos permite a organização em termos de staff e artistas, com os camarins, o palco de ensaio, uma cantina, uma armazém de cenários e o acesso direto ao palco central através de uma quadratura. O outro piso permite outro tipo de controlos técnicos como os do som, da luz e da ventilação. Além destes pisos que são fundamentais para o funcionamento deste edifício, no último piso encontra-se um espaço amplo que permite a vista sobre o rio, o estaleiro e a cidade. Um espaço de estadia entre espetáculos, com exposições temporárias relacionadas com o teatro e a música, tal como da cidade, que acaba por “emoldurar” algumas das suas vistas com a definição dos vãos.

Um espaço polivalente, cujo objetivo é receber a arte da representação e através dela revitalizar uma parcela de cidade que outrora foi fundamental para o seu próprio desenvolvimento.

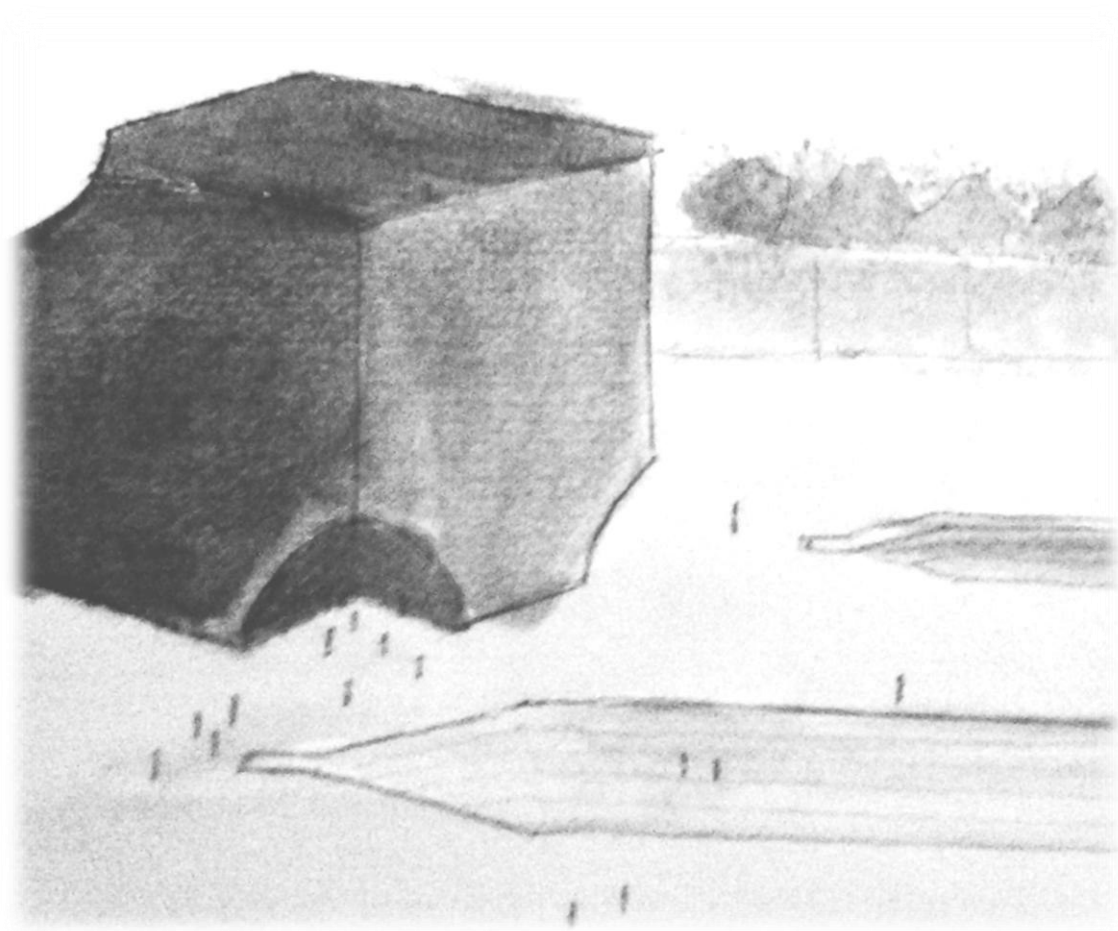


Fig. 14 | Pintura | Raquel Cabeças

Conclusão

Após a realização desta reflexão teórica, apercebemo-nos de que a arte de representar teve uma grande influência no desenvolvimento político e social da cidade. Uma arte que se relaciona diretamente com a arquitetura, a paisagem e que se torna parte integrante da vida de uma sociedade.

Desde a apropriação de ruas, pátios e becos, à construção de um elemento arquitetónico fixo que fosse capaz de quebrar os dogmas sociais e permitir o acesso de todas as pessoas ao espetáculo, o teatro é motivo de grandes transformações e adaptações da vida artística em Lisboa.

Assim, sabendo que a zona ribeirinha de Lisboa é um espaço em desuso e alvo de propostas arquitetónicas e urbanísticas, cujo objetivo é revitalizar esta parcela de cidade, proponho com a apropriação do espaço do estaleiro naval da Rocha Conde de Óbidos conjugada com a força social e cultural que tem a arte de representação, torna-la um espaço público qualificado, torna-la palco de uma sociedade que outrora abraçou a arte e que através da arquitetura se fixou na cidade.

O Porto de Lisboa, um elemento essencial na exploração marítima e alvo desta proposta, acaba por ter um papel catalisador e de grande importância histórica, permitindo o desenvolvimento e reconhecimento da cidade pela Europa.

Assim, concluo que uma proposta que se apoia na arte preformativa, que tem um enorme peso histórico e cultural, que motivou as diferentes esferas da sociedade, originando a procura incessante de um espaço arquitetónico e público que a recebesse, agregado à forte relação da cidade rio, cidade porto de Lisboa, poderá revitalizar esta parcela da zona ribeirinha de Lisboa tal como o mundo da arte de representar.

Agradecimentos

Após cinco anos de curso o meu olhar sobre o mundo da arquitetura foi-se alterando ao longo do tempo. Assim, começo por agradecer a todos os professores e arquitetos que fizeram parte deste percurso e que de uma maneira ou de outra acabaram por influenciar este “olhar”, tornando-o mais completo, mais conhecedor do mundo que me rodeia.

Agradeço à UAL e ao DA | UAL pela organização do curso, das conferências que se realizaram ao longo dos anos e da possibilidade de ter como professores um leque variado de arquitetos de renome.

Agradeço aos meus orientadores Arqº Francisco Aires Mateus, Arqº Manuel Aires Mateus, Arqª Anna Bachetta e Joaquim Moreno e à Profª Dóris Graça Dias pelo apoio que me deram ao longo deste meses finais para realizar o livro de tese.

Um Muito Obrigado à minha família que me apoiou incondicionalmente e que me ajudou sempre que foi preciso. Nomeadamente aos meus pais (António Cabeças e Ana Margarida Cabeças), aos meus tios (Luís Sousa e Patrícia Medina), ao meu avô (Eduardo Medina) e aos meus irmãos (Carolina Cabeças, Ana Cabeças, João Cabeças e Ricardo Cabeças) e primos (Sara Sousa, Eduardo Sousa e Madalena Sousa).

Um Muito Obrigado às minhas amigas e amigos que apesar das minhas ausências e de desaparecer durante vários dias para trabalhar, não desistiram da minha amizade.

Aos colegas da UAL, sem exceções, que me acompanharam ao longo destes 5 anos, que também adotaram o atelier como uma segunda casa e que acabaram por me ensinar alguma coisa seja para o bem ou para o mal.

Não houve dias fáceis, não houve diretas em que o sono não me tentasse atraindo, não houve entregas sem o autocad ou o archicad falharem na fase de impressão, mas tudo isso fez parte desta caminhada, tal como todas as críticas construtivas que muitas vezes nos fazem pensar “porque é que fiz direta?”. Apesar disso tudo e das dificuldades que existiram ao longo tempo, hoje quando olho para “trás”, tenho a certeza que tudo valeu a pena.

Com este livro fecho a primeira fase de um longo percurso que ainda tenho pela frente.

Referências Bibliográficas capítulo a capítulo

I Cidade de Lisboa

I.I A cidade Joanina e a Época Iluminista Pós-Terramoto² – A cidade de Lisboa e a arte de representar.

1 José Augusto França. Lisboa: Urbanismo e Arquitectura.

2 Jorge Couto. D. João V. In A.A.V.V. *História de Portugal, Portugal Barroco*. Pt. 3.

3 Cristina Fernandes. Marquês de Pombal, a música sacra no período pombalino. *Revista Camões*.

4 Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara e Vanda Anastácio. *O Teatro na época de Marquês de Pombal*.

5 A Real Ópera do Tejo – tema desenvolvido no capítulo II.

6 O Teatro como Cidade – tema desenvolvido no capítulo II.

7 Helena Murteira. *Lisboa: da restauração às luzes*.

8 Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara. *Século XVIII. Lisboa: Espaços Teatrais, Setecentistas*.

I.II Desenvolvimento da Frente ribeirinha de Lisboa – Rio Tejo como parte da cidade e palco da sociedade.

1 Pedro Ressano Garcia. *Plataforma Tejo: o regresso ao Rio, a frente ribeirinha de Lisboa e o século XXI*.

2 Ana Martins Barata. *A ordenação do espaço litoral de Lisboa, 1860-1940*.

3 Cidade Como Palco tema referido - no capítulo III, relacionado com a proposta de projeto.

4 ADMINISTRAÇÃO do Porto de Lisboa. *Estaleiro Naval da Rocha Conde de Óbidos*.

5 Salvador de Sá Nogueira. Pôrto de Lisboa. In *Guia de Portugal Artístico*. T. 1, vol. 1.

6 Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara. *Século XVIII. Lisboa: Espaços Teatrais, Setecentistas*.

I.III Paralelismo da expansão da cidade de Lisboa pela Europa – Os descobrimentos e o teatro.

1 Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara e Vanda Anastácio. *O Teatro na época de Marquês de Pombal*.

2 José-Augusto França. *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*.

3 Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara. *Século XVIII. Lisboa: Espaços Teatrais, Setecentistas*.

4 Salvador de Sá Nogueira. Pôrto de Lisboa. In *Guia de Portugal Artístico*. T. 1, vol. 1.

5 Pedro Ressano Garcia. *Plataforma Tejo: o regresso ao Rio, a frente ribeirinha de Lisboa e o século XXI*.

II Teatro como Cidade

II.I Teatro e a influência política que exerce na sociedade.

1 Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara e Vanda Anastácio. *O Teatro na época de Marquês de Pombal*.

2 Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara. *Século XVIII. Lisboa: Espaços Teatrais, Setecentistas*.

3 Luiz Francisco Rebello. Três espelhos: uma visão panorâmica do teatro português do liberalismo à ditadura (1820-1926).

II.II Teatro em Lisboa antes e pós-terramoto – As esferas pública e privada³.

1 Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara. *Século XVIII. Lisboa: Espaços Teatrais, Setecentistas*.

2 Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara e Vanda Anastácio. *O Teatro na época de Marquês de Pombal*.

3 Luiz Francisco Rebello. Três espelhos: uma visão panorâmica do teatro português do liberalismo à ditadura (1820-1926).

II.III Pátio das comédias/“corrales” – A rua como palco do teatro e a cidade como cenário.

1 Cesare Molinari. *História do Teatro*.

2 Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara. *Século XVIII. Lisboa: Espaços Teatrais, Setecentistas*.

II.IV A Real Ópera do Tejo.

1 Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara e Vanda Anastácio. *O Teatro na época de Marquês de Pombal*.

2 Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara. *Século XVIII. Lisboa: Espaços Teatrais, Setecentistas*.

3 José-Augusto França. *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*.

III Cidade como Palco

III.I Porto de Lisboa: O Estaleiro Naval da Rocha Conde de Óbidos⁴ – Local de implantação.

1 ADMINISTRAÇÃO do Porto de Lisboa. *Estaleiro Naval da Rocha Conde de Óbidos*.

2 Pedro Ressano Garcia. *Plataforma Tejo: o regresso ao Rio, a frente ribeirinha de Lisboa e o século XXI*.

III.II Representação nas Docas Secas – Referência ao Pátio das Comédias.

1 ADMINISTRAÇÃO do Porto de Lisboa. *Estaleiro Naval da Rocha Conde de Óbidos*.

2 Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara. *Século XVIII. Lisboa: Espaços Teatrais, Setecentistas*.

Texto escrito segundo o novo Acordo Ortográfico.

Bibliografia

A.A.V.V. O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal. *Páginas de Teatro*. 2º vol. (2005).

A.A.V.V. Portugal Absolutista: Portugal Barroco, D. João V. In *História de Portugal. Dos tempos pré-históricos aos nossos dias*. Local : Clube Internacional do Livro. Vol. 3.

BARATA, Ana Martins. *A Ordenação do Espaço Litoral de Lisboa, 1860-1940*. [Em linha.] (Consult. em: 3.12.2012.)
Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-296/sn-296-4.htm>

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da. *Século XVIII. Lisboa: Espaços Teatrais. Setecentistas*. Lisboa. Livros Horizonte.

ANASTÁCIO, Vanda. *O Teatro na época de Marquês de Pombal*. Cidade. Páginas de Teatro. MNT. Lisboa. 2005.

CRUZ, Duarte Ivo. O Teatro no período de Pombal: doutrina, prática e ideologia. *Revista Camões* (Marquês de Pombal).

CRUZ, Duarte Ivo. *Teatros de Portugal*. Edições INAPA. Lisboa. 2005.

FARIA, Miguel Figueira de Faria. *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio, História de um Espaço Urbano*. UAL. INCM. Lisboa. 2002.

FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*. 5ª ed. Lisboa : Livros Horizonte. 2005.

FERNANDES, Cristina. *A música sacra no período pombalino*. *Revista Camões* (Marquês de Pombal).

GARCIA, Pedro Ressano. *Plataforma Tejo: o regresso ao Rio, a frente ribeirinha de Lisboa e o século XXI*. Lisboa : Fundação Serra Henriques, 2009.

MOLINARI, Cesare. *História do teatro*. Lisboa : Edições 70, 2010. (Arte e Comunicação.)

NOGUEIRA, Salvador de Sá. Pôrto de Lisboa. In *Guia de Portugal Artístico*. T. 1, vol. 1.

ADMINISTRAÇÃO do Porto de Lisboa. *Estaleiro Naval da Rocha Conde de Óbidos*. Lisboa : APL.

REBELO, Luís Francisco, *Três espelhos, uma visão panorâmica do teatro português do Liberalismo à Ditadura (1920-1926)*. Lisboa : Temas Portugueses. 2010.