



Luís Soares Carneiro

MARGARIDA ELIAS

RAQUEL MEDINA CABEÇAS

COORDENAÇÃO

LARANJEIRAS: TEATRO E JARDINS
LARANJEIRAS: THEATER AND GARDENS

Ficha Técnica *Datasheet*

Título *Title*

Laranjeiras: teatro e jardins
Laranjeiras: theater and gardens

Coordenação *Coordination*

Luís Soares Carneiro
Margarida Elias
Raquel Medina Cabeças

Autores *Authors*

Ana Duarte Rodrigues
Luísa Cymbron
Luís Soares Carneiro
Margarida Elias
Maria Alexandre Lousada
Raquel Medina Cabeças
Tiago Borges Lourenço

Edição *Edition*

Autónoma Edições, Cooperativa de Ensino Universitário, CLR (CEU)
Secretaria-Geral da Educação e Ciência (SGEC)
Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa (IHA-NOVA FCSH / IN2PAST)

Coordenação editorial *Editorial coordinator*

Raquel Medina Cabeças

Revisão inglesa *English revision*

Susana Valdez

Execução gráfica *Graphic execution*

Raquel Medina Cabeças

Fotografia *Photography*

José Vicente

Capa *Cover*

Fachada do Teatro das Laranjeiras,
fotografia de José Vicente, 2023

Impressão *Printing*

Editorial do Ministério da Educação e Ciência

Depósito legal *Control Number*

536761/24

Agradecimentos *Acknowledgements*

Elvira Fortunato, Ministra da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior
Raúl Capaz Coelho, Secretário-Geral da SGEC
Tânia Diniz, Teatro Thalia
António de Lencastre Bernardo, Presidente da CEU
Fernando Martins, Administrador da CEU
Luís Baptista, Diretor da NOVA-FCSH
Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (FCT)

Ana Paula Louro (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)
Equipa do Arquivo Municipal de Lisboa
Equipa do Arquivo Nacional da Torre do Tombo
Equipa da Biblioteca da UAL
Equipa da Biblioteca Nacional de Portugal
Equipa da DGEMN
Equipa da Fundação Calouste Gulbenkian
Frederico Duarte (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)
Hemeroteca Municipal de Lisboa
Idalina Nunes
José Norton
Lurdes Baptista, Museu da Cidade
Rui Mesquita Mendes
Sofia Braga (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)
Susana Flor (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

CIP

Laranjeiras: o teatro e os jardins = Laranjeiras: the theater and the gardens / coord. Luís Soares Carneiro, Margarida Elias, Raquel Medina Cabeças - Lisboa: Autónoma Edições, 2024. - 2º vol. - 390 p.

I - Luís Soares Carneiro
II - Margarida Elias
III - Raquel Medina Cabeças

ISBN: 978-989-9002-41-8
DOI <https://doi.org/10.26619/978-989-9002-41-8>

CDU 712.2
792.05

Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projeto Estratégico do IHA, UIDB/00417/2020, <https://doi.org/10.54499/UIDB/00417/2020>. *This work was funded by national funds through FCT - Foundation for Science and Technology, I.P., under the IHA Strategic Project, UIDB/00417/2020, <https://doi.org/10.54499/UIDB/00417/2020>.*

No período compreendido entre 2002 e 2024, o Palácio das Laranjeiras foi sede dos sucessivos Ministérios que tutelaram a Ciência, a Tecnologia e o Ensino Superior em Portugal.

Como elemento integrante da Quinta das Laranjeiras, o Teatro Thalia, sob gestão das Secretarias-Gerais dos mencionados Ministérios, foi recuperado e colocado à disposição dos cidadãos como espaço museológico e de eventos.

Uma dessas iniciativas consistiu em dar a conhecer a história da Casa Senhorial dos Quintela-Farrobo, que habitámos diariamente no nosso dia-a-dia profissional ao longo dos últimos 22 anos, bem como a história do seu teatro e jardins, que fazem atualmente parte do vizinho Jardim Zoológico de Lisboa.

Foi assim que surgiu a oportunidade, em parceria com o Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST) e a Cooperativa de Ensino Universitário, CLR, entidade instituidora da Universidade Autónoma de Lisboa (CEU_UAL), de se lançar uma obra em dois volumes intitulados *Laranjeiras: o palácio e outras casas dos Quintela-Farrobo e Laranjeiras: o teatro e os seus jardins*.

O projeto, coordenado pela Professora Catedrática Raquel Henriques da Silva (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST), pelo Doutor Arquiteto Luís Soares Carneiro (FAUP/CEAU) e pelas Doutoras Margarida Elias (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST) e Raquel Medina Cabeças (CEU_UAL; IHA-NOVA FCSH/IN2PAST), contou com uma equipa de investigadores de áreas disciplinares distintas, englobando variados Centros de Investigação, para, em parceria, elaborar um estudo que resultou num trabalho de divulgação e valorização deste património cultural e material.

Esta responsabilidade, ao ser assumida logo em 2002, manteve intacta a sua memória ao revitalizar o teatro, aproveitá-lo para a realização de espetáculos, conferências e exposições, tendo a última sido precisamente sobre o Conde de Farrobo *“Il Fanatico per la Musica”*. Foi esta exposição que deu o mote para a segunda edição do catálogo que, juntamente com os dois volumes que agora se editam, constituem obras de referência sobre a família, a música, a arte pictórica, a arquitetura e o urbanismo, nunca esquecendo aquele que foi o ambiente festivo que aqui se viveu nos saraus e reuniões patrocinados pelos Farrobo, e onde a elite da sociedade da época esteve presente.

Congratulamo-nos por ter apoiado este projeto e esperamos que constitua um exemplo para futuros apoios que reflitam aquele que é o nosso património cultural e de quem dele tem feito parte.

O Secretário-Geral da Educação e Ciência
Raúl Capaz Coelho

ÍNDICE

INDEX

INTRODUÇÃO: LARANJEIRAS: PALÁCIO, TEATRO E JARDINS.....	11
<i>INTRODUCTION: LARANJEIRAS: PALACE, THEATER AND GARDENS.....</i>	199
TEATRO DAS LARANJEIRAS: EXPLICAR UMA INSCRIÇÃO.....	19
<i>TEATRO DAS LARANJEIRAS: EXPLAINING AN INSCRIPTION.....</i>	207
Luís Soares Carneiro	
TEATROS PARTICULARS DE SALÃO E DE BAIRRO NA ÉPOCA DE FARROBO.....	43
<i>PRIVATE SALON AND NEIGHBORHOOD THEATERS IN FARROBO'S TIME.....</i>	231
Maria Alexandre Lousada	
NO TEATRO DAS LARANJEIRAS, RETIRO CAMPESTRE E COSMOPOLITA DE UM "FANATICO PER LA MUSICA".....	63
<i>AT THE TEATRO DAS LARANJEIRAS, THE COUNTRYSIDE AND COSMOPOLITAN RETREAT OF A "FANATICO PER LA MUSICA".....</i>	251
Luísa Cymbron	
AS FESTAS DE FARROBO.....	91
<i>FARROBO FESTIVITIES.....</i>	279
Margarida Elias, Raquel Medina Cabeças	
A QUINTA DAS LARANJEIRAS.....	105
<i>LARANJEIRAS VILLA.....</i>	293
Ana Duarte Rodrigues	
DA RECREAÇÃO À CIÊNCIA: PAISAGEM, ARQUITETURA, COLEÇÃO E USO DA QUINTA DAS LARANJEIRAS ENQUANTO ZOO.....	137
<i>FROM RECREATION TO SCIENCE: LANDSCAPE, ARCHITECTURE, COLLECTION AND USE OF QUINTA DAS LARANJEIRAS AS A ZOO.....</i>	323
Ana Duarte Rodrigues	
PRAÇA DE SETE RIOS / MARECHAL HUMBERTO DELGADO: UMA PRAÇA QUE NÃO ERA PARA O SER.....	167
<i>PRAÇA DE SETE RIOS / MARECHAL HUMBERTO DELGADO: A SQUARE THAT WAS NOT MEANT TO BE.....</i>	353
Tiago Borges Lourenço	
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	383
<i>BIBLIOGRAPHIC REFERENCES.....</i>	383

INTRODUÇÃO

Laranjeiras: Palácio, Teatro e Jardins

Este segundo volume de *“Laranjeiras: Palácio, Teatro e Jardins”* trata, de acordo com o subtítulo, do “Teatro e Jardins”. Mas é bastante mais do que isso.

O primeiro volume desta obra está centrado no estudo do palácio, da sua história, forma e decoração, estendendo-se a sua atenção, e bem, a outros lugares relevantes da família Quintela/Farrobo, como o Palácio da Rua do Alecrim, no centro de Lisboa, e o palácio do Farrobo, em Vila Franca de Xira. De modo semelhante, também este segundo volume se estende para além do teatro e dos jardins.

O Teatro das Laranjeiras foi o mais relevante dos teatros particulares em Portugal no século XIX e merece destaque pelas múltiplas razões que este volume expõe e explica. Do mesmo modo, também os Jardins das Laranjeiras se evidenciam e singularizam no panorama português. Ambos fizeram parte - assim como o Palácio - , de um processo de afirmação de poder ou, como diríamos hoje, instrumentos de uma construção de “capital cultural”, espoletada por um expoente da elite da sociedade oitocentista. A verdade é que mudaram física e simbolicamente uma parte da vida, da forma e da cultura da cidade de Lisboa, tornando-se, se não representativos, pelo menos simbólicos de uma época. Mais ainda, ao fazê-lo, moldaram o futuro daquele lugar. É por essa razão que também este volume se estende tanto no território como no tempo, vindo até às transformações da cidade no século XX e suas consequências no presente.

As “Laranjeiras” não é apenas um topónimo de Lisboa. Porque uma cidade não é apenas Geografia, mas é também, e sobretudo, História. Constitui, portanto, mais do que um lugar, antes materializando uma presença na memória da cidade e do país. É o resultado de um acumular de tudo o que ali foi acontecendo, das alterações que cada mudança sucessivamente introduzida veio a determinar, das potencialidades e possibilidades futuras que cada ação por sua vez abriu. Vistas com o necessário distanciamento e consideradas no conjunto, percebe-se uma evidente processualidade que, como sempre, só se torna visível quando começamos a conhecer, a justapor e a relacionar as aparentemente isoladas etapas do passado. E a perceber que, mesmo com hesitações e contradições, elas definiram os caminhos para o que existe na atualidade.

A origem do nome está na Quinta das Laranjeiras, existente já na segunda metade do século XVI com a designação de *Quintaã das Larangeiras*¹, conformando uma presença e uma identidade que se desenvolveu, consolidou e se foi instituindo, a ponto de ter dado nome à via que para ali se dirigia: a estrada das Laranjeiras.

Fora da cidade mas suficientemente próxima, lugar fértil e aprazível, com pendentes suaves e água abundante, ganhou notoriedade crescente a partir de finais do século XVIII com a construção do palácio e das primeiras transformações da propriedade rústica em espaço de recreio. Depois, com a visão mais aberta e muito mais exuberante do século XIX, vieram as grandes mudanças e acrescentos promovidos pelo conde de Farrobo, visando a magnificência e a ornamentação da propriedade, na procura da distinção, da singularidade, do exotismo, da extravagância, da bizarria mesmo, que transmutaram a quinta num território de *féerie*.

Por essa época, entre os anos 20 e os anos 50 do século XIX, foram construídos o teatro, os jardins, os lagos, as estufas, as jaulas para animais exóticos e que mais tarde haveriam de suscitar, ou mesmo de conduzir, de modo ‘natural’, a sua transformação em Jardim Zoológico de Lisboa, já nos inícios do século seguinte. A isso se juntaram, se sobrepuiseram e se entreteceram as memórias das excentricidades dos Quintela-Farrobo, com as festas lendárias, as célebres sessões de música, as peças de teatro e os espetáculos de ópera, mais as venturas e desventuras pessoais e familiares dos seus moradores. E se foi construindo toda uma memória e todo um imaginário que em múltiplas formas e iterações se mantém e perdura.

Por um lado, tratamos aqui do Teatro das Laranjeiras. Necessariamente, este volume aborda-o como arquitetura, nas suas lógicas internas e nas suas particularidades. Mas, porque nada é estanque, não só nas suas formas, mas também no seu intrincado processo de construção, deixa-se entrever o complexo mundo da política e da sociedade que o fez surgir e que o moldou. Do mesmo modo, não era

¹ Ver no Volume 1 o capítulo de Hélder Carita – “Quinta das Laranjeiras: arquitetura e programa paisagístico”.

possível deixar de verificar que ele se enquadra num conjunto, surpreendentemente vasto, dos teatros particulares do século XIX. Todos eles partem de um dispositivo e de uma estrutura de relações de grupo que procurava fazer a transição do que restava dos “costumes mouriscos” de que troçava Jacome Ratton (RATTON, 1813, 349), para as novas formas de sociabilidade que vieram caracterizar o Liberalismo. Iдenticamente, também não era possível deixar de procurar, pelo estudo da música e sobretudo das óperas que ali se realizaram, o quadro cultural, nacional e internacional, de quem as escolheu, de modo a permitir distinguir e caracterizar a “eta farrobiana” (ESPOSITO, 2010, 254-271) dentro da sua própria casa, isto é, no seu teatro privado. No mesmo sentido, interessava evocar, recordar e enquadrar as célebres festas que ali aconteceram, porque espetáculos e festas vinham quase sempre associados. E porque deixaram na memória urbana, tanto na popular como na erudita, entre fantasia social e registo mundano, múltiplos vestígios jornalísticos e literários.

Por outro lado, neste volume tratamos também dos Jardins das Laranjeiras e da cidade que o viria a envolver. Tal como o teatro, os jardins foram parte do discurso de afirmação que transformou o local. Assim, procurou dar-se a devida importância ao lugar e à paisagem envolvente, tanto à que existia antes, nos primeiros anos da quinta, quando da sua primordial seleção como local aprazível, à sua intencional, programada e continuada transformação em espaço de recreio. E, mais tarde, a mudança de jardim de recreio em Jardim Zoológico, com as consequentes oportunidades de desenvolvimento e de transformação urbana suscitadas pela acumulação de tantos factos e de tantas potencialidades arquitetónicas e paisagísticas.

Hoje parece que tudo mudou. A quinta foi há muito dividida. Construiu-se o Jardim Zoológico sobre parte dos terrenos. O palácio é propriedade pública adstrita ao Ministrio da Ciência. O que restava do teatro foi transformado em espaço de eventos. Obras de restauro, de reparação ou de transformação foram sendo realizadas. Toda a envolvente se urbanizou e modificou. E, ainda assim, todo o passado continua lá para quem o souber ver.

É verdade que existe muito material escrito sobre este sítio e suas histórias e eventos, em versões várias, dispersas e de índole muito diversificada. Porém, facilmente se verifica — com as naturais exceções —, serem frequentemente pouco rigorosos nas fontes e nos métodos, quase sempre fantasiados e mitificados.

Estava, pois, por fazer um trabalho que, de modo alargado, multidisciplinar, cruzando perspetivas várias, interrogasse o existente, perscrutasse a história, redescervesse o existente, avaliasse o que existiu e o que permanece, e explicasse, de forma clara e rigorosa, as diversas vertentes de um lugar tão particular.

Embora complementares, os textos que constituem este volume são completamente autonomos, feitos para poderem serem lidos de forma aleatória, sem ordem predeterminada, consoante os

interesses de cada leitor, o que explica peculiaridades e idiossincrasias, assim como justifica algumas redundâncias.

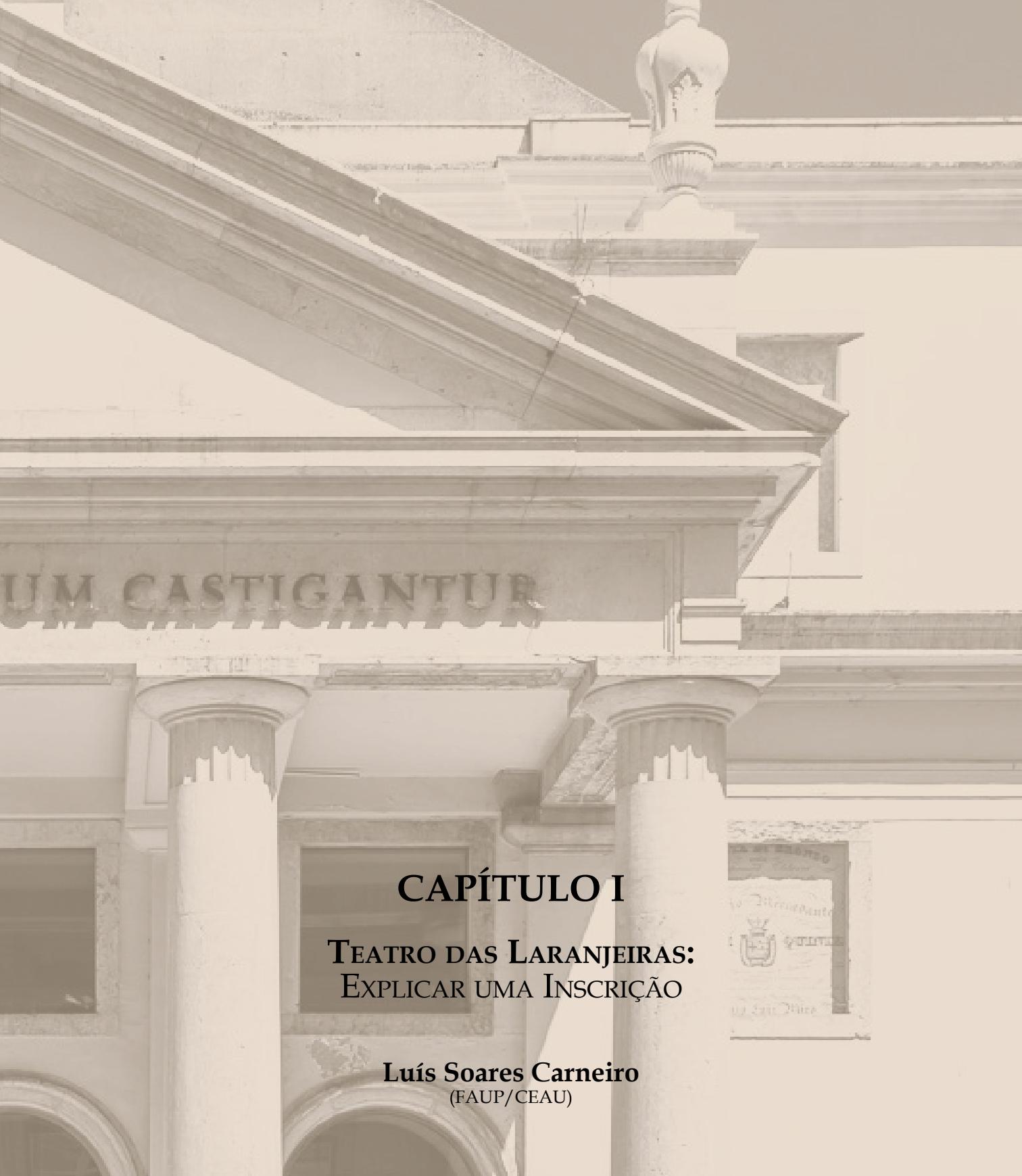
Agradecemos a Maria Alexandre Lousada (FLUL), Luísa Cymbron (NOVA FCSH/CESEM/IN2PAST), Ana Rodrigues (CIHCT, DHFC, FCUL), Tiago Borges Lourenço (IHA NOVA FCSH/IN2PAST), Margarida Elias (IHA NOVA FCSH/IN2PAST) e Raquel Medina Cabeças (CEU_UAL/IHA NOVA FCSH/IN2PAST) os generosos e competentes contributos para este volume, a que acresce o meu texto, pois estudei este teatro e a sua história.

Porém, importa sublinhar que sem a competência e determinação de Raquel Medina Cabeças e de Margarida Elias, na dinamização, organização e edição deste trabalho, e sem a presença lúcida e tutelar de Raquel Henriques da Silva, nada poderia ter sido feito.

Por fim, há que agradecer o inteligente e generoso acolhimento desta iniciativa por parte do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, atual ocupante do Palácio das Laranjeiras e gestor da nova versão do Teatro, em particular à Ministra da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Doutora Elvira Fortunato, ao Secretário-Geral da Educação e Ciência, Dr. Raúl Capaz Coelho, e à Dr.^a Tânia Diniz do Teatro Thália.

HIC MORES HOMIN





CAPÍTULO I

**TEATRO DAS LARANJEIRAS:
EXPLICAR UMA INSCRIÇÃO**

Luís Soares Carneiro
(FAUP/CEAU)

Introito

No entablamento sob o frontão do Teatro das Laranjeiras (fig. 1) foi colocada, nas obras de reconstrução de 1842-3, em letras de bronze, a inscrição: *Hic Mores Hominum Castigantur*. Quase todas as publicações sobre este edifício, independentemente da sua natureza, a referem e traduzem. As interpretações variam, mas são sempre vagas. E nenhuma a explica.

Porém, está nela presente muito do que foi aquele teatro, as razões para a sua expressiva forma, para a explicação da sua singularidade e compreensão da sua imponência. O que foi uma mensagem clara e veemente para os coetâneos, ficou esbatida pelo tempo e surge hoje transformada em simples curiosidade, reduzida ao seu valor facial.

Hic Mores Hominum Castigantur significa: “aqui se castigam os costumes dos homens” e trata-se de uma adaptação de um verso de Jean-Baptiste de Santeuil (1630-1697), poeta francês que escrevia em latim. A frase original *Castigat Ridendo Mores* significa: “a rir se castigam os costumes” e terá sido produzida, a pedido do ator Giuseppe Biancolelli (1640-1688), famoso pelas suas interpretações de Arlequim, para ser colocada sob um busto destinado a decorar o proscénio da *Comédie-Italienne*, em Paris. Depois, ao longo do tempo, a frase foi de tal modo difundida e repetida que se tornou um aforismo.

Nas Laranjeiras, a adaptação daquela frase não foi nem casual nem neutra. Desapareceu o “ridendo”, pois a legenda do Teatro das Laranjeiras constituía uma afirmação pública, um *statement*. E acrescentou-se o *Hic* que significava explicitamente “aqui”, ou seja: naquele lugar, com aquele edifício, com aquele teatro. Numa interpretação livre podemos formular de modo mais claro o que se pretendia dizer: Com este teatro castiga-se o comportamento dos homens. Veremos porquê.



Figura 1 - Teatro das Laranjeiras, frente do teatro para o pátio, fotografia de José Vicente, 2023.

Barão de Quintela /conde de Farrobo

A vida, a personalidade, o percurso e a importância do segundo barão de Quintela/ primeiro conde de Farrobo, Joaquim Pedro Quintela (1801-1869), está bem detalhada em outros capítulos desta publicação. Mas importa ressaltar a relevância que a música, o teatro e a ópera tinham na primeira metade do século XIX, onde se misturavam com a sociedade e a política. Joaquim Pedro Quintela teve com todas elas grande proximidade. O pai, Joaquim Pedro Quintela (1748-1817), detentor de uma grande fortuna, tinha sido um dos financiadores da construção do Teatro de S. Carlos (1792-3) e ali tinha ficado proprietário *“in perpetuum, para si e seus descendentes”* (BENEVIDES, 1883, 19) de um duplo camarote de boca, com entrada privativa e saleta anexa, o que surpreenderia anos mais tarde o Príncipe Lichnowsky, que qualificou aquela posse de “insolente privilégio” e “ostentação de altivez pecuniária” (LICHNOWSKY, 1845, 21).

A proximidade do palácio Quintela-Farrobo ao Teatro S. Carlos, o gosto pela música e pelo teatro, o ambiente da época, foram essenciais na formação dos interesses e gostos do jovem Quintela. A convivência com músicos, cantores, empresários, solidificou a paixão pelas artes. E propiciou o seu casamento, em 1819, com apenas 18 anos de idade, com Mariana Carlota Lodi (1798-1867), três anos mais velha e filha de um dos empresários do S. Carlos, o italiano Francesco Antonio Lodi (c.1750-?). A morte do pai, em 1817, colocou-lhe nas mãos, não apenas a liberdade de movimentos, mas também uma enorme fortuna de que fez largo uso ao longo da vida. Entre os bens que herdou estavam o palácio Quintela, em Lisboa, na rua do Alecrim, mas também a Quinta das Laranjeiras, na altura fora da cidade, mas hoje integrada na malha urbana, onde existia já o palácio e onde foram depois construído(s) o(s) teatro(s) das Laranjeiras.

O(s) Teatro(s) das Laranjeiras

Houve pelo menos três versões do teatro, cujos vestígios ainda hoje permanecem. A de 1820, a de 1822-24 e a de 1842-43. Esta última ardeu em 1862 ficando a construção em ruínas, não obstante uma incompleta reconstrução, permanecendo assim até à sua recente reformulação, já não como ‘teatro’ mas como ‘espaço de eventos’, cuja obra foi realizada entre 2008-12.

A primeira, logo do início dos anos 20 do século XIX, e da qual pouco se conhece, terá sido uma versão elementar, possivelmente a adaptação de algum espaço já existente. Sabemos que para ela foi executado um pano de boca pintado por António Manuel da Fonseca (NORONHA, 1945, 35), onde, em novembro de 1822, se cantou ópera “no teatro privado do Sr. Barão de Quintela, às Laranjeiras, perto de Lisboa” (*Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1823 *Apud BRITO*, 1990, 55).

Terá sido um espaço simples e pequeno, pois rapidamente se colocou a necessidade de ser alterado ou reconstruído. Sabemo-lo, pois, em janeiro de 1823, e segundo o *Allgemeine Musikalische Zeitung*, “o Sr. Barão de Quintela está presentemente a construir no seu palácio de campo nas Laranjeiras um teatro em pedra nada pequeno, segundo o modelo do Teatro de São Carlos” (*Idem*).

Esta construção, ao contrário da primeira, deve ter sido importante e extensa, dado que apenas dois anos mais tarde, a mesma fonte, em crónica de novembro de 1824, acrescentava que “o Teatro privado do barão de Quintela nas Laranjeiras (...) está já concluído”. Porém, lamentava-se ser difícil “que o teatro seja inaugurado no decorrer deste ano” (1824), acrescentando-se que o novo edifício era “muito elegante, solidamente construído e bastante grande para um teatro privado” (*Ibidem*, 62-63).

Para esta segunda versão do teatro foi pintado um novo pano de boca pelo italiano Domenico Schiopetta (1788-183?) (ARAÚJO, 2007, 21-29), pintor “figurista” e “prospéctico” (*Idem*), tal como referido pelo próprio num opúsculo onde descreve o programa iconográfico dessa pintura, centrado em Joaquim Pedro Quintela e nas Artes e Ciências, o que corrobora que, ou se quis renovar profundamente o teatro existente, ou, mais provável, houve necessidade de um novo telão porque a dimensão da abertura de cena terá sido significativamente alterada, sugerindo obras de maior monta. Muito provavelmente, esta nova versão do teatro foi estreada a 14 de março de 1825 com uma ópera de Saverio Mercadante (MOREAU, s.d., Vol. 1, 251).

Há notícias de ali se terem realizado vários espetáculos todos os anos, entre 1825 e 1928 (CYMBRON, 1998, 14), a que se seguiu a interrupção que durou até 1833, causada pelas perturbações políticas e pela Guerra Civil. (MOREAU, s.d., Vol. 1, 253)

Quanto à implantação, forma e arquitetura destas duas primeiras versões, nada se conhece de concreto. Não se sabe se as obras de 1822-24 foram de grande alteração ou apenas de ampliação do todo, ou de parte, de uma versão inicial, bem como sobre as suas características ou dimensões. Apenas as referências indicadas pelo *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Contudo, importa alguma prudência quanto à informação de que o modelo seria o do S. Carlos. Na época, qualquer teatro com uma forma interior de sala aproximadamente circular era, inevitavelmente, associado ao S. Carlos. Com efeito, esse teatro, então o mais importante de Lisboa, possuía uma sala de planta elíptica, bem diferente dos dois outros principais teatros públicos - os da Rua dos Condes e do Salitre -, cuja forma de sala era de braços paralelos e de proporções compridas e estreitas (CARNEIRO, 2002). Logo, qualquer forma que não essa, ficava associada à da sala do S. Carlos.

Também não se conhece quem o terá projetado e construído. Sabemos, porém, que, em 1822, o barão de Quintela tinha realizado um conjunto de obras no seu palácio da rua do Alecrim, em Lisboa, em que estiveram envolvidos um conjunto de artistas. Entre eles o pintor António Manuel da Fonseca (1796-1890), o estucador Félix Salla (1768-?), e o arquiteto Giovanni Battista Hilbrath (1788-?) (SILVA, 1999, 93; GONÇALVES, 2012, 39).

Seria de algum modo natural que estes mesmos artistas - como é seguro em relação a António Manuel da Fonseca e a Félix Salla - estivessem igualmente envolvidos na construção destas primeiras versões do Teatro das Laranjeiras.

Sabe-se pouco sobre a atividade do arquiteto Hilbrath. Mesmo o nome aparece frequentemente aportuguesado como “João Baptista” e o apelido grafado como “Hilberath”, “Hildebradt” ou “Hildebrant”. Sabemos que era italiano (CASSINO, 2015, 389, reportando-se a ANTT, Ministério dos Negócios Estrangeiros, «Correspondência da Intendência Geral da Polícia», cx.342, f.26 [1823]) e que tinha na altura 34 anos (pelo que teria nascido em 1788) e era irmão do libretista do Teatro de S. Carlos, Filippo Hilbrath (*Idem*, n.º 609, 203). É também conhecido que Giovanni Battista Hilbrath foi, conjuntamente com Margherita Bruni, antiga bailarina, empresário do Teatro de S. Carlos, de maio de 1822 até finais de 1824 (BENEVIDES, 1883, 127-151), num período de grandes perturbações no funcionamento daquele instituição e de escasso sucesso artístico e comercial.

Numa pintura intitulada *Architettus Romanus* na “Sala Romana” do palácio Quintela, Hilbrath foi representado envolto numa toga (GANDRA, 2014, 22). A profissão de arquiteto surge ali bem marcada pela presença de uma ‘réguia T’, instrumento que não existia em épocas romanas, num anacronismo talvez deliberado. O facto de ser ali retratado torna a proximidade ao Barão de Quintela evidente e o mesmo foi confirmado quando apresentado pela *Gazeta de Portugal* como o “Signor, arquiteto do barão de Quintela, João Baptista Hilberath” (*Gazeta de Portugal*, 6 de dezembro de 1822 *Apud* ESPOSITO, 2000, 31-81), reduzido a ‘arquiteto do barão’, de modo a troçar da sua escassa competência como empresário teatral. Porém, a sua afinidade com teatros num momento em que o conhecimento arquitetónico especializado sobre o tema era, em Lisboa, seguramente raro, pode ter justificado a escolha. Contudo, não há nenhum documento a confirmar essa possibilidade.

O Teatro das Laranjeiras após 1842-43

Há muitas notícias da atividade da segunda versão do Teatro das Laranjeiras depois da guerra civil. Recomeçaram os espetáculos de ópera em outubro de 1833, continuando depois, com regularidade, entre 1834 e 1836 (CYMBRON, 1998, 14), seguindo-se um interregno entre outubro de 1836, quando se representou *L'Auberge D'Auray* (MOREAU, s.d., 254), e o Carnaval de 1838, quando se representou *O Desertor por Amor* (*Idem*).

Segundo José-Augusto França (FRANÇA, 1999, 196), o teatro teria ardido em 1836, mas não aponta qualquer fonte e nunca encontramos qualquer corroboração para essa afirmação.

Em 1839 houve atividade e em agosto de 1840 foi apresentada a ópera *La Cenerentola* (MOREAU, s.d., 254), seguindo-se um longo interregno até à reinauguração do teatro, já depois das obras de 1842-43.

Foram os eventos decorridos no período entre 1839-1843, que permitem enquadrar e compreender a inscrição na fachada do teatro.

A terceira versão do Teatro das Laranjeiras foi a que teve maior duração, a mais elaborada e aquela que marcou a sua forma e o seu carácter de modo definitivo.

Não é um problema simples precisar a evolução em relação à segunda versão. Vimos que, segundo o *Allgemeine Musikalische Zeitung*, tinha sido construído um grande teatro nas Laranjeiras em 1822-24, inaugurado em março de 1825. É comum pensar que a reconstrução feita nos anos 1842-43, por Fortunato Lodi, foi uma completa alteração deste. Porém, pode mitigar essa ideia um artigo da revista *Universo Pittoresco*, presumivelmente de finais de 1844, ao afirmar que o teatro “foi construído (...) pelo seu atual proprietário haverá 24 anos, pouco mais ou menos” (*Universo Pittoresco*, 3, 1843-4, 305-6). O que, apesar do pequeno desacerto de números, parece remeter para a versão de 1822-24, mas, continua a mesma fonte, “na sua primeira fundação não tinha uma fachada tão bela como a que hoje tem; a qual foi modernamente reedificada, com uma forma inteiramente nova, pelos desenhos do sr. Fortunato Lodi”.

Parece isto significar que o teatro de 1822-24 (pois, apesar da discrepância da data, não é crível que se estivesse a referir ao teatro de 1820), teria sido mantido no essencial, apenas alterada ou acrescentada a fachada por Fortunato Lodi. Contudo, não cremos que assim seja.

A forma da sala do teatro está demasiado bem coordenada com o pórtico e o traçado regulador que ordena as partes constitui um todo, coerente e pensado, com demasiada integridade para ser simplesmente uma adição de Lodi a um volume existente (figs. 2 e 3).

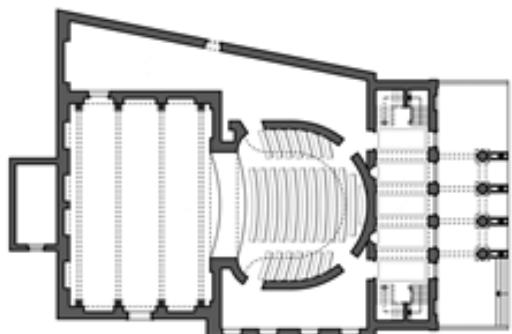


Figura 2 - Teatro das Laranjeiras, planta da plateia.
Reconstrução do autor.



Figura 3 - Teatro das Laranjeiras, secção longitudinal.
Reconstrução do autor.

Importa recordar que a pedra é um material altamente flexível, isto é, com as mesmas pedras é possível, apenas pela sua colocação em diferentes posições, estabelecer as mais diversas formas, as vezes que se quiser. Significa isto que poderão ter acontecido extensas modificações ainda que recuperando materiais existentes, aplicados numa nova forma e, portanto, numa nova arquitetura.

As imagens das ruínas antes das recentes obras de 2008-12, revelam vestígios de recomposição de paredes, de inserção de vãos depois emparedados e de variações da estereotomia, isto é, da forma de corte e da assemblagem das pedras. Infelizmente, nessas obras não eram ainda correntes os levantamentos por ‘varrimento digital’ que permitem registar, pedra a pedra, a forma e disposição de cada elemento que compõe a superfície da parede, o que permitiria hoje uma verificação e estudo exaustivos. Pelo lado de fora, porque foi revestido por uma nova parede de betão, tornou-se impossível qualquer observação; pelo interior, ainda que a pedra tenha sido deixada à vista, é notório que houve modificações recentes que podem ter alterado as leituras possíveis.

Observando os levantamentos pré-2008 é fácil constatar variações de espessura de paredes e outros sinais de recomposição. Na torre de cena, do lado da Estrada das Laranjeiras, dois arcos apontados destoam de todo o restante sistema construtivo, prováveis sobrevivências de outras lógicas construtivas e de prévias formas arquitetónicas.

Simultaneamente, pode-se verificar que as preferências estilísticas de Fortunato Lodi alastram a todo o teatro. Os arcos que na torre de cena se destinam a aligeirar as paredes, poupando tempo e material, deixaram lanternas semicirculares que constituíram uma marca daquele arquiteto em quase todas as suas obras, num indício de intervenção extensa, bem para além da simples adição à fachada. Consequentemente, é de admitir que a versão do Teatro das Laranjeiras de 1842-43 possa ser atribuída a Lodi, ainda que pontualmente integrando construções anteriores. O que é reforçado pela revindicação que ele próprio produziu, ao alegar ter feito diversas obras para o “conte del Farrobo” entre as quais “il suo teatro particolare com sale da ballo” (*Il Pirata. Giornale di Letteratura, Belle Arte e Teatri, Anno XII, n.º14, martedí, 18 agosto 1846, 56*).

Como era este Teatro?

Se sobre as versões de 1820 e de 1822-24 pouco sabemos, temos uma visão clara do que terá sido a versão de 1842-43.

Independentemente da atividade teatral em espaços privados na primeira metade do séc. XIX ser ampla e de serem conhecidos alguns dos locais onde a mesma se desenvolveu, o Teatro da Laranjeiras ultrapassava todos eles em dimensão, em sofisticação técnica e qualidade geral.

Referimos já que deve ter incorporado construções existentes, senão mesmo parte do teatro de 1822-24. Um desses indícios é o da sua fachada leste seguir o traçado da estrada das Laranjeiras, que faz

uma angulação com a frontaria do palácio, explicável porque já ali deviam existir construções que terão sido reaproveitadas e integradas na nova edificação. Na verdade, caso assim não fosse, teria sido mais simples e lógico deslocar a implantação do teatro para poente, afastando-o da rua o suficiente para dar completa autonomia e independência ao seu volume e conquistando ainda mais monumentalidade.

Não obstante, o teatro constitui uma construção autónoma, voltando a sua frente para a fachada lateral do palácio, onde se localiza a entrada principal deste, formando, entre ambos, um Pátio de Honra que a exuberante fachada do teatro veio ajudar a conformar e a caracterizar. A extensa guarda em ferro que faz a separação da rua e onde se abre um portão monumental serve, simultaneamente, para marcar a separação da via pública e para enquadrar a fachada do teatro de um ângulo favorável, tal como foi explorado na conhecida gravura de Charles Legrand (LEGRAND, 1844, 304), apesar das diferenças que nela existem em relação ao que é hoje (fig. 4).

O edifício possui quatro corpos diferenciados: um volume mais neutro e regular ao longo da estrada das Laranjeiras; outro mais elevado composto pela torre de cena; e os corpos da sala e do pórtico de entrada, ambos entre a torre de cena e o pátio de honra.

O pórtico é o elemento mais impressivo, de gosto neopaladiano, elegante e articulado, de desenho refinado e boa execução. As quatro colunas dóricas, assentes sobre uma plataforma ligeiramente elevada, o entablamento onde se inscrevia a frase imprecaviva, o frontão por cima dele, onde estava presente o brasão dos Farrobo, e a coroação da cobertura por um conjunto de estátuas, oito originalmente, hoje apenas uma, que se mantém, solitária, no cimo do frontão. Na base das colunas existem quatro esfinges voltadas para o palácio, de modo a dirigir e controlar as tensões espaciais, aumentando também a autonomia do peristilo, o que lhe permite funcionar também como *loggia*. Entre as colunas, suspensos do entablamento, três grandes lampiões reforçavam a presença deste teatro que, à semelhança dos seus homólogos públicos, se destacavam na noite de Lisboa com os seus “*peristilos iluminados*”, como apontava Eça de Queirós em *A Capital* (QUEIROZ, 1999, 383-4).

A linguagem neoclássica elegida para o pórtico tinha significado. Era uma afirmação de gosto e de ideologia, conivência provável e natural entre Lodi e Farrobo. Pois, como apontou certeiramente José-Augusto França, para os liberais “herdeiros dos burgueses do iluminismo, somente a arquitetura clássica contava, arte de “povos livres” manifestando “força” e “grandezza”” (FRANÇA, 1999, 41).

O pórtico de entrada inseria-se num volume mais alto e largo que envolvia a sala, relacionando-se as duas partes pelo sistema de frisos e decorações, assim como pelo ritmo e posicionamento das aberturas.

Se no lado direito do teatro, a leste, era seguida a direção da rua, já na sua fachada do jardim, a oeste, era retomado o paralelismo com o eixo longitudinal do teatro, sem outro compromisso que o da lógica formal e arquitetónica.

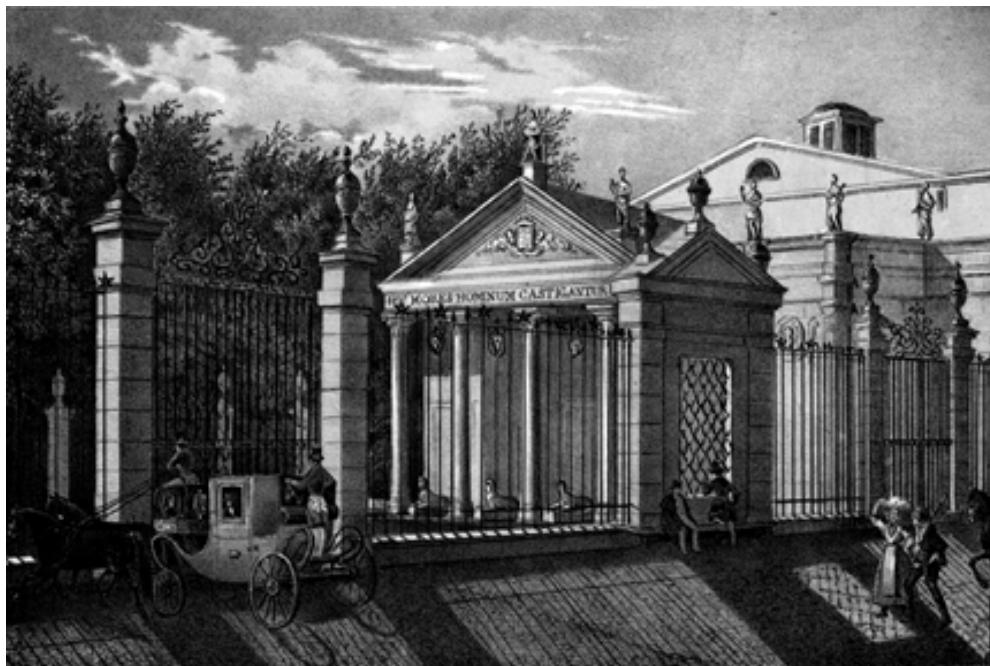


Figura 4 - Teatro das Laranjeiras, gravura de C. Legrand, anterior a 1844, Lith. de M. L. da C.ta, (BNP).

Entre o exterior e interior havia toda uma graduação espacial, desde o pátio de honra até à sala de espetáculos. Do pátio subia-se para o peristilo; aí, por três portas de volta inteira, alinhadas com os vãos definidos pelas colunas, acedia-se ao vestíbulo. Deste, por escadas situadas nos seus extremos, podia-se subir para as galerias da sala de espetáculos ou, através de dois pequenos espaços de articulação, aceder à plateia. Não havia uma porta a eixo porque a intenção não era - ao contrário de um teatro público - entrarem e saírem os espectadores de modo fácil e rápido, mas antes percorrerem os espaços de modo a deles desfrutarem.

As salas do lado do jardim, mais luminosas, deveriam abrigar as atividades sociais e, do lado da rua, resolver as atividades ligadas à produção teatral, por ser esse lado mais compartimentado, com mais alargado acesso à zona de palco e possuindo uma porta independente para a estrada. Por cima deste corpo, no primeiro piso, por o espaço ser maior, ficava, muito possivelmente, a grande sala de baile que, como indica o *Universo Pittoresco*, tinha “forma oval”, com “riquíssimos espelhos, mil ornatos dourados e formosas pinturas” e “duas tribunas, abertas no grosso das paredes que formam o comprimento da sala, em justa correspondência uma com a outra, e ambas próximas do tecto (...) destinadas para a orquestra” (*Universo Pittoresco*, 1843-4, 305-6).

A sala de espetáculos tinha uma forma circular. Possuía plateia, aparentemente plana, isto é, sem inclinação em direção ao palco, e duas extensas galerias superiores. Para qualquer delas as entradas estavam, nos pisos correspondentes, em idêntica posição. Duas mais atrás, fazendo ângulos de 45º com o eixo da sala, e outras duas mais à frente, próximo do proscénio. As galerias seguiam a forma da sala, terminando, junto à cena, com duas contracurvas. O arco de cena era largo e profundo, decorado, provavelmente, com duplas pilastras em madeira e, sobre elas, um arco. Não havia camarotes, o que era natural num teatro particular, ao qual se acedia por convite e dentro de um grupo social restrito. A lotação, segundo Francisco Câncio (CÂNCIO, s.d., 281), era de 600 lugares, o que parece claramente excessivo, devendo estar antes cerca dos 300-350 lugares.

A dimensão do palco ultrapassava a maioria dos teatros existentes, incluindo os públicos. Foi o primeiro teatro em Portugal a possuir uma torre de cena que ultrapassava a altura do corpo principal, destacando-se do volume geral.

A construção foi feita com base num traçado regulador - o que não é uma cabalística, mas sim um sistema de composição arquitetónica e um processo de relacionamento entre a fase de projeto e a de obra - que abrangia e controlava toda a forma do teatro. Este traçado foi estabelecido a partir de uma circunferência de 112 palmos de raio, cujo centro se localiza no cruzamento entre o eixo da parede do arco de cena e o eixo longitudinal do teatro. Os pontos onde o eixo longitudinal cruza este círculo determinam a localização da parede de fundo da caixa de palco, assim como da parede situada no limite posterior da sala de espetáculos, definindo três alinhamentos essenciais e estabelecendo que a profundidade do módulo da sala resultava igual à profundidade do módulo do palco (fig. 5).

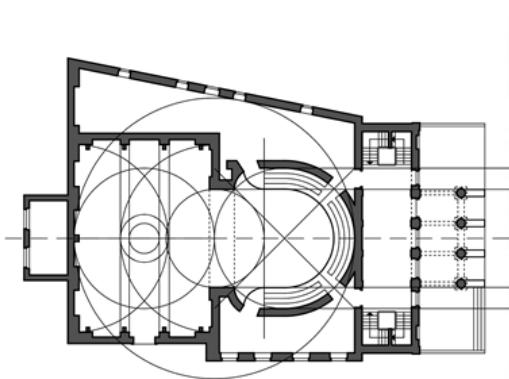


Figura 5 - Teatro das Laranjeiras, planta do piso térreo com traçado regulador. Reconstrução do autor.

A sala era definida por um círculo de diâmetro igual a metade do maior, sendo o traçado da parte traseira estabelecido por um semicírculo prolongado por curtos tramos retos, continuados por pequenos quartos-de-círculo que rematam na abertura de cena. Os pontos onde estes quartos-de-círculo se articulam com o alinhamento da abertura da cena constituem pontos singulares. Tratam-se de pontos que são tangentes ao círculo que define o fundo da sala e que se situam, simultaneamente, sobre as retas que, passando pelo centro desta, fazem 45° com o eixo longitudinal do teatro. São ainda estes pontos que determinam a posição dos planos laterais do proscénio. Os alinhamentos destes vão cruzar a parede curva do fundo da sala, coincidindo com o local onde as linhas, ou raios, partindo do centro geométrico da sala e fazendo ângulos de 45° com o eixo longitudinal central também se encontram. Os pontos de convergência destas duas linhas correspondem à localização das portas anteriores da sala; e de modo semelhante se localizam as portas que ligam os átrios aos dois espaços de articulação dos acessos posteriores da sala.

A profundidade do arco de cena, por seu lado, era determinada pelo seu prolongamento desde a parede do arco de cena até ao ponto onde encontra o raio que faz 45° com o eixo longitudinal central; que é exatamente o mesmo onde a lateral do proscénio encontra o círculo que determina o fundo curvo da sala. Também a caixa de palco obedece ao traçado regulador, sendo a sua organização relacionada com as dimensões da boca de cena.

Um elemento curioso é o volume adossado à fachada traseira da torre de cena e que ainda existe parcialmente. Paredes espessas, dupla compartimentação, independência em relação ao resto da construção, tudo aponta para que fosse ali o gasómetro, isto é, o local onde se produzia o gás que alimentava os bicos de iluminação espalhados pelo palco e pela sala. Não sabemos, evidentemente, se foi ali a instalação original para o sistema aplicado em 1822-24, ou se foi uma sua relocalização posterior, nas obras de 1842-43.

É absolutamente claro que a versão do Teatro das Laranjeiras de 1843-44 foi o primeiro teatro qualificado realizado em Portugal na primeira metade do século XIX. Tinha uma dimensão superior à maioria dos teatros públicos, à exceção do S. Carlos. Possuía uma clareza e qualidade de desenho, de rigor de traçado e de proporções, de funcionamento e de construção que, somado a um conhecimento qualificado da linguagem clássica e a uma consistência projetual elevada, não tinha par nos teatros portugueses de então.

O Arquitecto Fortunato Lodi

Em *A Arte em Portugal no Séc. XIX* (FRANÇA, 1967), refere-se que, para além do Teatro D. Maria II, se desconhecem “outras obras do arquitecto em Lisboa, e ignora-se a data do seu regresso a Itália onde não é conhecido artisticamente” (*Idem*, n.º 62, 407). Sabe-se hoje, naturalmente, muito mais do que se conhecia então, pelo que o retrato ali apontado não é de todo adequado (ver CARNEIRO, 2020, 71-127).

Fortunato Lodi teve uma vida longa, útil e aventurosa. Foi estudante premiado, foi cantor de ópera, foi revolucionário patriota, foi professor na academia, foi teórico e foi polemista, além de ter sido, acima de tudo, arquiteto. Existem diversos textos sobre a sua vida e obra, seja de contemporâneos, seja, posteriormente, de estudiosos de Portugal e de Itália (*Idem*).

Fortunato Lodi nasceu em 1805 (e não em 1812 como muitos referem) em Bolonha. Estudou no liceu em Forlì, onde começou a aprender arquitetura com Giuseppe Missirini (1775-1829). Frequentou a Academia de Belas-Artes de Bolonha a partir de 1820, estudando *Ornato, Perspectiva e Arquitetura* com Ercole Gasparini (1771-1829). Em 1823 ganhou o prémio *Piccolo Curlandese*; e o prémio *Grande Curlandese* em 1828-29. Em simultâneo, frequentou cursos de filosofia, engenharia e matemática, ampliando a sua formação. E em abril de 1826, em concurso, foi premiado com o *Alunnato romano*.

A vida em Roma deve ter despertado o seu sentido de aventura. A “forma descontraída” (na gentil expressão de um dos seus biógrafos) como viveu esses tempos, levou-o a viajar por Itália e a aceitar pequenas encomendas como arquiteto, como pintor e como cantor lírico.

A fuga a uma aventura amorosa mal sucedida, terá, segundo Eduardo Noronha (NORONHA, 1922, 151), trazido Fortunato a Portugal. Haverá, talvez, excessiva romantização desta história. Na verdade, a sua situação em Roma não devia ser fácil, quer academicamente, dado seu comportamento “descontraído”, quer politicamente, dadas as suas convicções progressistas face ao conservador ambiente do papado. Ter conhecido em Roma o pintor António Manuel da Fonseca, artista ligado ao Barão de Quintela, terá sido decisivo. Fonseca, sabendo-o sobrinho de Francesco Antonio Lodi, lendário empresário teatral em Lisboa desde os anos 80 do séc. XVIII, ter-lhe-á certamente explicado que a prima, Mariana Carlota Lodi, estava casada com Joaquim Pedro Quintela, rico, influente e patrono das artes. E poderá ter passado por aí a decisão de viajar para Lisboa.

A vinda para Portugal - Lodi terá chegado em 1832 - coincidiu com um momento difícil. O barão de Quintela tinha passado à clandestinidade por recusar apoiar o regime absolutista. E em breve se acendeu a Guerra Civil. Mas no verão de 1833, logo depois da libertação de Lisboa, Lodi integrava já o esquadrão dos “*Voluntários Nacionais a Cavalo*” de que era coronel o barão de Quintela. E em outubro, inserido na sociedade e na família, cantou, no Teatro das Laranjeiras, o papel de “*Federico*” na ópera “*La Testa di Bronzo ossia La Capanna Solitária*” (MOREAU, 1981, 262).

Regressou a Itália durante o ano de 1837, onde, em finais de dezembro, “dotato di bella voz, ed insinuante” cantou *Il Belisário* no teatro da cidade de Lodi (*Teatri Arti e Letteratura, Anno 16.º*, Tomo 28, n.º 725, 1838, 151). E permaneceu em Itália até finais de 1839, sempre como cantor, numa carreira retracável com detalhe e regularidade nos jornais artísticos locais (CARNEIRO, 2020, 71-127).

Inesperadamente, em finais de 1839 e alegadamente por ‘razões particulares’, abandonou todos os compromissos assumidos como cantor e dirigiu-se a Lisboa. Este regresso a Portugal é um ponto essencial. De facto, como veremos adiante, terá sido uma chamada do Barão de Quintela, entretanto agraciado com o título de conde de Farrobo, o motivo para o apressado retorno a Lisboa.

O regresso a Portugal terá, pois, sido em inícios de 1840. E aqui permaneceu, não até 1848, como apontam alguns, mas somente até 1846, como é verificável em dois periódicos italianos (*Il Pirata. Giornale di Letteratura, Belle Arte e Teatri, Anno XII*, n.º 14, 18 agosto 1846, 56; *Teatri Arti e Letteratura, Bologna, Ano XXIV*, Tomo 46, nº 1178, 3 settembre 1846, 7-8) que publicaram, no verão desse mesmo ano, o anúncio do seu regresso a Itália, já não como cantor, mas como “*Cavaliere*” e “*Architetto di Corte*”, juntamente com um texto enumerando as obras realizadas em Lisboa. Ali se revelava que tinha tido oportunidade “de realizar os seguintes edifícios públicos e privados para Sua Excelência: o seu grande palácio de campo, o seu teatro particular com sala de baile, uma ponte suspensa, um ‘cottage’, duas grandes estufas (além da decoração de dois grandes apartamentos), e um grande jardim”. Adicionalmente, revelava ainda, tinha realizado diversas outras obras, como “para a Assembleia e para a Academia Filarmónica a construção e decoração das suas duas salas de concerto”; ou a “entrada ou portão à propriedade de vilegiatura de Sua Excelência o Barão de Junqueira”; e o “jardim e o belvedere de Sua Excelência o Barão de Folgosa”. Por fim, revelava ter realizado o “Grande Teatro Nacional de D. Maria (...) com quatro fachadas todas de mármore branco de Portugal”. Acrescentando ainda que tinha sido ele “o inventor e executor das decorações e pinturas ornamentais de todo o edifício”, tal como tinha executado “todo o mecanismo do palco, havendo-o feito exatamente segundo o último sistema da grande Opera de Paris”. E, por tudo isso, “S. M. a Rainha de Portugal dignou-se nomeá-lo seu Arquiteto de Corte, e condecorá-lo com as Ordens de Cristo e da Conceição” (*Il Pirata. Giornale di Letteratura, Belle Arte e Teatri, Anno XII*, n.º 14, 18 agosto 1846, p.56; *Teatri, Arti e Letteratura, Bologna, Anno 24º*, Tomo 46, nº. 1178, 3 Settembre 1846, 7-8).

Deste modo, aos 41 anos, Lodi relançou a sua carreira de arquiteto em Itália. Casou em 1847, em Bolonha, em tempos conturbados. Os tumultos políticos de 1848, contra a dominação austríaca, fizeram dele Alferes na Batalha de Montagnola e, depois, responsável pela defesa do “*Quartiere di S. Domenico*”, em Bolonha, o que lhe valeu mais tarde problemas com o célebre Marechal Radetsky que se terá referido a Lodi como “o arquitecto das barricadas” (BRASINI, 1883, 37).

Uma provisória vantagem dos bolonheses deu-lhe o lugar de “professore supplente di Architettura all’Accademia di Belle Arti”, mas não pode chegar a tomar posse. O retomar do domínio austríaco bloqueou igualmente a sua nomeação para a Academia de Carrara, em Bergamo. Apesar do impedimento para o lugar de professor, a Academia confiou-lhe o projeto das suas novas instalações, que não foram construídas. Contudo, conseguiu fazer vários outros trabalhos entre os quais o novo edifício da Prefeitura Urbana de Bergamo (1855-59), a maior obra que deixou naquela cidade.

Em colaboração com o eng.^o Giovanni Gavasetti, produziu Lodi um dos seus mais notórios trabalhos, uma exploração ‘teórica’ sobre uma nova Estação Ferroviária para Bolonha, uma temática então inovadora, que publicou em 1853 (LODI & GAVASETTI, s.d.). E em Cento, cidade a norte de Bolonha, realizou conjuntamente com o eng.^o Antonio Giordani o projeto para o Teatro Giuseppe Bortgatti, em 1856.

Depois da definitiva partida dos austríacos, Lodi regressou a Bologna para ser nomeado para a recém reconstituída Academia de Bolonha, sendo-lhe confiada, em 1857, a Escola de Arquitetura, integrada em 1861 na Faculdade de Ciências e na Universidade.

A transição, numa época de rivalidade entre engenheiros e arquitetos, não foi problema. A ligação de Lodi à geometria e à tecnologia foram marcas do seu percurso como docente e como arquiteto. Não obstante, teve sérios confrontos com Coriolano Monti, engenheiro, com quem se envolveu numa dura polémica, no início dos anos 1860, sobre a “*Strada di S. Domenico*”.

Produziu, ao longo da vida, um conjunto de manuais, como *Gli Ordini Architettonici Dettagliati, e Svilupati per l’uso degli’Architetti, o Corso elementare di architettura, e ornato Ogivale comunemente detto Gotico, e ainda o Modelli pel contorno, e l’quarello dell’architettura, e ornato, e qual servono a dimostrare come devono essere finite tutte le tavole*. Assim como o *Manuale pratico di geometria ad uso degl’Industriali per facilitare ogni specie di disegno e os Studi pratici per disegnare le ombre*.

O crescente prestígio de Lodi revelou-se também na sua presença como membro do Júri do Concurso para a nova fachada da Catedral de Florença, em 1861, de que resultou um notável relatório final.

Realizou muitas outras obras em Bolonha, mas uma das suas melhores, das feitas em Itália, foi a reconstrução da igreja de S. Pietro in Casale, ainda hoje existente, entre 1862-63. A proposta de Lodi para o Teatro de Palermo, respondendo ao concurso lançado em 1864, não teve prémio. Mas deu-lhe oportunidade para escrever um longo protesto, depois publicado, onde explicava as suas razões e fazia a sua defesa (LODI, 1868).

Morreu em Bolonha em 1882. Mas tanto pelas obras como pelos escritos, como ainda pela atividade académica, está longe de ser “artisticamente desconhecido”.

Explicação da Inscrição

Desde os anos 20 do século XIX havia o desejo de estabelecer em Lisboa um ‘Teatro Normal’, isto é, um teatro que não apenas se opusesse ao teatro italiano - a ópera - mas também ao teatro francês, cujas peças traduzidas e cujos modos imitados, não promoviam o que era um desejo profundo de tempos fortemente nacionalistas: um teatro ‘português’.

A ideia de um teatro nacional capaz de constituir uma referência de qualidade técnica, artística e literária, ganhou fôlego com a vitória das ideias liberais. Almeida Garrett (1799-1854), personagem maior do romantismo português, foi essencial na tentativa de criação das condições capazes de permitirem o surgimento de um teatro português quando, em 1836, nomeado Inspetor Geral dos Teatros, assumiu a missão de propor “um plano para a fundação e organização de um Theatro Nacional (...), o qual sendo uma Escola de bom gosto, contribua para a civilização, e aperfeiçoamento da Nação...” (Portaria Régia de 28 de Setembro de 1836, *Diário do Governo* de 29 de Setembro de 1836).

Para o renascimento da arte teatral havia três necessidades imediatas: a existência de bons artistas, de boas peças e, sobretudo, de um edifício digno para nele se representar. Um processo que levaria ao estabelecimento do Conservatório, primeiro, e depois ao que viria a ser o Teatro de D. Maria II.

Era bem conhecida a inexistência de um espaço de qualidade para instalar um Teatro Normal. Como o próprio Garrett escreveu: “Nem ele [o teatro português] tinha onde nascer, o pobre (...). Havia aí duas arribanas, uma no Salitre, outra na Rua dos Condes, onde alternada e lentamente agonizava um velho decrépito que alguns tafuis de botequim alcunhavam de teatro português” (GARRETT, 1995, vd. Introdução).

Entre 1834 e 1846, quando foi finalmente inaugurado o Teatro de D. Maria II (TDNMII), decorreu um longo e complexo processo, pleno de avanços, de recuos, de impedimentos, de bloqueios, de desvios, até se ter conseguido encontrar e implementar uma solução (SEQUEIRA, 1955). Em muitas dessas etapas esteve envolvido, de modo direto ou indireto, mas sempre de forma pessoal e empenhada, o conde de Farrobo. E foi aí, num destes muitos episódios, que se situa a origem da inscrição depois colocada no Teatro das Laranjeiras.

Em 1838, quando era presidente da comissão encarregada da organização das condições para a edificação do novo teatro (juntamente com Almeida Garrett, Joaquim Larcher, Castilho e Rodrigo da Fonseca) (*Idem*, 58), o conde de Farrobo, certamente farto dos recorrentes impedimentos e contratempos que impediam o avanço do processo, surgiu com uma proposta tentadora.

Nos termos algo obsequiosos do *Archivo Pittoresco*, descreveu-se: “O Sr. Conde de Farrobo, cujo amor pelas artes, e com especialidade pela dramática, é de todos bem conhecida, doendo-lhe ver tanto empenho baldado, resolveu fazer um esforço supremo em assunto que tanto interessava a cidade e a arte. Ofereceu-se, portanto, o Sr. Conde de Farrobo a levantar o teatro sem auxílio estranho, mediante certas condições” (BARBOSA, 1863, 33-37, 46-47, 55-56).

Ou seja, Farrobo ofereceu-se para financiar o novo teatro caso lhe fosse cedido, sem concurso e a preço reduzido, o terreno da Cerca do Convento de S. Francisco, um dos locais mais desejados para a localização do teatro, a ponto de integrar a lista da pesquisa de terrenos efetuadas pela Comissão que mais tarde seria encarregue da construção do teatro (ANTT, Ministério do Reino, Mç. 2168, “Construção do novo Theatro”), dado que o local favorito, o terreno do Rossio, onde mais tarde o TNDMII viria efetivamente a ser localizado, não estava nesse momento disponível, no que foi um dos múltiplos episódios rocambolescos deste longo processo (CARNEIRO, 2002).

Almeida Garrett, na qualidade de Inspetor Geral dos Teatros, solicitou ao Governo em 25 de outubro a permissão. Na urgência da resolução da questão, o Governo terá autorizado, como confirma o Decreto de 4 de dezembro de 1838, onde se afirmava disponibilizar o terreno a quem ali realizasse o futuro Teatro Nacional.

Terá sido a abertura desta possibilidade e a correspondente expectativa de que fosse possível avançar rapidamente com este procedimento, a espoletar - obviamente via Farrobo - a chamada de Fortunato Lodi a Portugal, fazendo-o rescindir o seu contrato como cantor. Que melhor apelo para um arquiteto que a perspetiva de poder conceber e construir um novo Teatro Nacional?

Contudo, o voluntarismo do Conde deparou com a morosidade do Estado; e depois com a dúvida, o azedume, e uma oposição encapotada mas tenaz. É possível seguir, ao longo de 1839, a saga desta iniciativa nas notícias do *Diário do Governo*. A passagem pela Câmara dos Deputados ainda foi relativamente tranquila. Mas já o debate na Câmara dos Senadores foi, ainda que com rodeios e pressupostos nunca enunciados, um processo muito mais duro. A transcrição do debate no *Diário do Governo* (*Diário do Governo*, nº103, 1839, 591-593) é bem reveladora das dificuldades. Não estava em causa a iniciativa de fazer um teatro nem o local escolhido, mas sim as condições de transferência do terreno, considerando-se que se tratava de um ‘Bem Nacional’ resultante da nacionalização dos pertences das ordens religiosas. Em questão estavam as condições em que era vendido e o a quem era vendido, pois o projeto de lei não referia nenhum nome. E este ‘a quem’, nunca referido, mas sempre subentendido, era, evidentemente, o conde de Farrobo, presente nos debates, mas sem intervenção registada. A concessão, como aponta o artº 2º, “por contrato particular e sem dependência de arrematação em praça pública” acabaria por ser finalmente garantida com a lei de 30 de julho de 1839 (*Diário do Governo*, nº185, 1839,

1179). Porém, depois, nada avançou, ficando tudo bloqueado.

Não podemos saber se a atitude do Conde teria sido desde início voluntarista, generosa e desinteressada, ou calculista e antecipadora de, com a posse de um terreno valioso, alienar parte e realizar mais-valias que financiassem a construção do teatro, garantindo para si próprio o prestígio de ter resolvido uma aspiração nacional sem ter os custos de o fazer; e sempre sabendo que estava previsto ser mais tarde ressarcido do investimento pelo Estado, ou seja, uma operação garantidamente prestigiosa e lucrativa. Mas a verdade é que, ou ressentido pela desconfiança dos pares, ou irritado pela perda da oportunidade, ou apenas com o orgulho ofendido, retirou a proposta levando o processo da construção de um novo teatro a mais uma paragem.

Mesmo quando, mais tarde, Garrett conseguiu montar uma nova operação, vertida em Carta de Lei de 6 de novembro de 1840, e de que estava encarregue uma nova Comissão para a qual foi de início nomeado o Conde de Farrobo, este de imediato recusou a indigitação tendo sido necessário substituí-lo (SEQUEIRA, 1955, 47).

Face ao desgaste e à inevitável frustração, sentindo que tinha sido desconsiderado, observando, agora à distância, as públicas e continuadas demoras e atrasos na evolução do assunto, esperando uma oportunidade de desforra, com um arquiteto à disposição e meios financeiros mais do que suficientes, a ideia deve ter surgido: - porque não reformular o seu teatro particular, nobilitando-o de tal forma que suscitasse a admiração de todos, demonstrando a sua capacidade de decisão, de energia e de poder financeiro.

Era uma desforra e uma demonstração, e para que não houvessem dúvidas, tornando a atitude ainda mais ostensiva e provocadora, terá decidido inserir a inscrição da legenda em latim, com letras em bronze, na frontaria do seu teatro privado. Isto é, 'castigando os costumes dos homens' com a realização daquela obra.

O 'novo' Teatro das Laranjeiras foi magnificamente inaugurado em 26 de fevereiro de 1843, com a presença da Rainha, tal como revela o *libretto* então publicado: *O Duque de Olona: opera comica em 3 actos: para se representar no dia 26 de Fevereiro de 1843, em casa do conde de Farrobo, no seu theatro da Laranjeiras, em presença de suas magestades reaes e imperial / palavras de Scribe e Saintine; musica de Auber, Lisboa, Typ. J.J. de Salles, 1843*. Mas a questão não ficou por aqui. Apesar do afastamento do Conde do processo do Teatro Nacional, Almeida Garrett e a sua equipa conseguiram, entretanto, organizar uma empresa, formar mais uma comissão e organizar um concurso de projetos. Seis propostas surgiram e foram apreciadas. Porém, o júri declarou não aprovar nenhum dos projetos (*Idem*, 65), criando-se novo bloqueio.

A questão foi resolvida por Fortunato Lodi que, face à situação de impasse do concurso, solicitou à comissão que liderava o processo oportunidade para uma apresentação, uma entrega 'fora de

concurso'. A Comissão, não se querendo comprometer, remeteu a oferta de Lodi para o Governo. E o Governo, sem solução alternativa, decidiu aceitar o projeto de Fortunato Lodi. A fúria dos concorrentes preteridos, a irritação da comissão e dos jurados, a indignação dos adversários do conde, o empolamento das emoções e da imprensa num tempo em que se escrevia de forma violenta, não se fizeram esperar.

Pode ter correspondido a uma vontade pessoal de Lodi, mas também pode ter sido um processo de insistência, de manipulação, de influência, de pressão de Farrobo sobre a comissão e depois sobre os decisores políticos. Mas a realidade é que seria este projeto a ser implementado entre 1843 e 1846.

Mas há mais. Em finais de abril ou inícios de maio de 1843, ainda a memória da inauguração do Teatro das Laranjeiras estava bem presente, surgiram litografados um conjunto de três desenhos que apresentavam o projeto para o futuro Teatro Nacional de D. Maria II. A novidade deve ter suscitado grande curiosidade e a notícia da publicação surgiu de imediato na *Revista universal Lisbonense*, sistematicamente crítica de Lodi e de Farrobo ("O Agrião de Papel". *Revista Universal Lisbonense*, n.º 33, 4 de maio de 1843, 413-4). E quase de imediato foi comentada e criticada no mesmo jornal por Vilarinho de S. Romão ("Breve Analyse dos Riscos Para o Theatro de D. Maria II". *Revista Universal Lisbonense*, n.º 34, 11 de maio de 1843, 421-424.). As críticas que este arquiteto amador fez ao projeto foram muitas, mas passou sem comentário, embora deva ter sido muito notado, um detalhe importante: no desenho do alçado voltado para a Praça de Camões, sobre a platibanda, em grandes letras, estava escrito *hic mores hominum castigantur*, exatamente a mesma locução que toda a Lisboa tinha visto no teatro privado das Laranjeiras. A assinatura do Conde de Farrobo, ainda que indireta, não podia ser mais evidente e, para muitos, ofensiva.



Figura 6 - Alçado poente do Projeto de Fortunato Lodi para o Teatro de D. Maria II, c.1843 (detalhe), (Teatro Nacional de D. Maria II, gravura: "Frente para o lado da Praça de D. Pedro"/Fortunato Lodi inventou, P. Augusto Gugliermi Lith, [Rua Nova dos Mártires] n.º 12 , Lith. de M. L. da C.º (BNP)).

Epílogo

Fortunato Lodi pagou um preço alto por este atrevimento. E o mesmo aconteceu com o conde de Farrobo. Mas se Lodi pôde retornar a Itália depois de o ambiente em Lisboa se ter tornado insuportável, já o conde sofreu uma crescente oposição pública e, depois, por razões comerciais, a perseguição judicial, o empobrecimento, o ver arder o seu teatro e ter um triste final de vida.

O Teatro das Laranjeiras, muito danificado pelo fogo em setembro de 1862 (“Incêndio”. *A Nação*, 10 de setembro de 1862; “Lamentável Incêndio”. *A Revolução de Setembro*, 10 de setembro de 1862, 2; “Theatro das Laranjeiras”. *A Revolução de Setembro*, 11 de setembro de 1862, 3; “Pormenores”. *A Revolução de Setembro*, 12 de setembro de 1862, 2), foi em parte reconstruído. Segundo uma *Descrição da Quinta, Palácio e Teatro das Laranjeiras*, em 1868 decorriam obras no teatro estando o “amphiteatro vigado, e soalhado o tecto prompto de madeiramento com asnas e cambotas e fasqueado e no extremo da caixa do Theatro dois arcos que communicaõ para a projectada salla de Baille que já tem os alicerces promptos” (ANTT, 12º *Cartório Notarial de Lisboa*, Of.º B, Documentos dos Livros de Notas, Cx. 38, Mc. 68 – Ano de 1868, documentos da escritura de 11 de agosto de 1868). É também sabido que esta reconstrução teve direção e trabalhos de Achilles Rambois (1810-1882) pintor, cenógrafo e arquitecto (*Idem*, Cx. 65, Liv. 325, ff. 89-90v). Porém, com a morte do conde, todo o interior ficou por concluir, sendo apenas feita uma nova cobertura, como é visível numa fotografia de 1907 (“Os dramas do Incêndio”. *Serões*, 1907, 408-9). E assim permaneceu até 1978, quando a cobertura, por estar em mau estado, foi demolida. Nos anos setenta do século XX foi feito um anteprojeto de remodelação pelo Arq. Luis Benavente (1902-1993), funcionário da DGEMN, que através da reconstrução do teatro procurava restaurar ‘a Lisboa do romantismo’, em continuação e em complemento ao que ele próprio tinha feito no Palácio das Laranjeiras. O projeto, sem brilho, teria produzido um resultado fora do seu tempo. E o período revolucionário colocou-lhe de imediato um fim.

Já no século XXI, Gonçalo Byrne (1941-), com Patricia Barbas (1971-) e Diogo Seixas Lopes (1972-2016), conceberam a atual versão, já não como um teatro, mas como um edifício que utiliza partes da antiga construção para gerar um novo lugar, destinado a usos múltiplos. Uma qualificada ‘intervenção’ (no sentido que lhe dava Ignasi Solà-Morales (2006)) muito justamente apreciada com as nomeações para os Prémios *Icon* (2012), *Designs of the Year* (2013) e para o prestigioso Prémio *Mies van der Rohe* (2013) (fig. 7).

Lamentavelmente, alguém, entre o leviano e o fantasioso, colocou-lhe o nome de “Teatro Thália”. Assim mesmo, com “h”, recorrendo à grafia antiga para tentar credibilizar um nome que aquele teatro nunca teve, visando garantir um sabor evocativo e romântico, cujo verdadeiro passado e legítimi-



Figura 7 - Imagem do interior atual, fotografia de José Vicente, 2023.

ma história claramente dispensavam. Funcionou, reconheça-se, como estratégia de *branding*, tornando-se popular, mas à custa de rigor e de verdade histórica.

Na história deste local ou deste teatro nada sugere, permite ou justifica aquela designação. Todas as fontes coevas o trataram sempre, sem exceção, como “Theatro das Laranjeiras”. Fonseca Benvides (1883) ou Sousa Bastos (1898, p.83), usaram sempre o nome original: Teatro das Laranjeiras. No momento da sua reinauguração, em 1843 - e dificilmente poderia haver ocasião mais solene - no *libretto* do respetivo espetáculo, que referimos acima, inequivocamente está escrito: “Theatro das Laranjeiras”. Para encontrar uma fonte que use a expressão “Thalia” aplicada àquele local é preciso avançar até Pinto de Carvalho, já em 1898 (CARVALHO, 1898-1899, 107), quase trinta anos depois da morte do conde de Farrobo.

A alegação de que o nome Tália (a Musa da Comédia) proviria da estátua que encima o frontão também não parece plausível, visto que não empunha a ‘máscara’ com que esta Musa é usualmente representada, tal como acontece na estátua existente no Teatro de D. Maria II (ALMEIDA, 2014, 224-235). Há quem a aponte como a Musa Erato (a Musa dos Hinos), embora pudesse ser Euterpe (a Musa da Música) pois o volume que a estátua segura na mão esquerda pode bem ser uma lira. Qualquer destas hipóteses apenas reforça a ideia de não ser Tália. Norberto Araújo, no seu *Inventário de Lisboa*, refere o Teatro das Laranjeiras e, com prudência, sugere que a estátua sobre o frontão representa A Arte (ARAÚJO, 1946, 52).

Talvez que, se fosse Erato, pudesse ficar melhor adequada ao ‘programa’ pessoal do conde de Farrobo; porque esta musa, segundo Diodoro Sículo (c.90 a.C-c.30 a.C) “fazia desejáveis a quem se instrui no seu saber” (CORDERO, 2013, 189). Logo, se é verdade que mediante a ostentativa remodelação do seu teatro privado o Conde de Farrobo ‘punia os costumes dos homens’, de algum modo poderia redimir-se com a aspiração de que se tornaria ele próprio ‘desejável’ instruindo os outros ‘no saber’.

De qualquer modo, a incerteza é grande. Recorde-se que na gravura de Legrand (anterior a 1844) o teatro apresentava um conjunto de oito estátuas assentes sobre o frontão e sobre as cornijas. E nada assegura que estas não tenham sido destruídas e perdidas quando do incêndio, ou que tenham sido retiradas depois. Ou ainda que possa, simplesmente, na sequência do incêndio e por razões meramente práticas, ter sido colocada sobre o frontão qualquer das outras musas que o incêndio não danificou.

Qualquer que ela fosse originalmente, ou qualquer que ela seja na atualidade, não teve, nem tem, nem podia ter, qualquer relação com o antigo e verdadeiro nome daquele teatro: Teatro das Laranjeiras.





CAPÍTULO II

TEATROS PARTICULARES DE SALÃO E DE BAIRRO NA ÉPOCA DE FARROBO

Maria Alexandre Lousada
(CH, FLUL)

As cidades e, com particular relevância, as capitais, foram lugares privilegiados da atividade teatral. No século XIX, se Paris era a capital teatral francesa e europeia (CHARLE, 2008, 312), Lisboa era a capital teatral portuguesa. Em todas as capitais europeias o aumento do número de salas ao longo do século e a diversidade de repertórios, são testemunho do lugar do teatro na cultura urbana e da dinâmica da indústria teatral.

De 1807 a 1851, Paris passou de oito a 26 teatros, entre grandes e pequenos, e ao longo do século foram montadas 32.000 peças (DEMIER, 2004, 95-96). Em Madrid, existiam três salas de teatro no início do século XIX, 11 em 1859 e 26 em 1882 (MOISAND, 2013, 48 e 50). Lisboa tinha três teatros no início do século, seis em 1853¹ e 10 em 1889. A segunda metade de oitocentos, nos dois países ibéricos, foi uma época de “explosão do gosto pela actividade teatral” que conduziu à abertura de muitos novos teatros, maioritariamente de matriz comercial, importando o novo modelo parisiense (CARNEIRO, 2002, 433 e 477). No século XIX, se ainda perdurava a visão iluminista do teatro (educativo e civilizador), o seu lugar enquanto espaço de intervenção política, por um lado, e de entretenimento, por outro, foi-se progressivamente afirmando. Era também, no caso do teatro dramático, um meio de aprendizagem para falar em público, para ser bom orador, mas se, para Garrett, as “experiências teatrais eram uma aproximação aos novos modelos de cidadania, ao espaço público e à «formação das almas»” (SOUZA, 2021, 37), para a aristocracia e a grande burguesia, o teatro era, sobretudo, um divertimento e um elemento da vida mundana². Fazia parte das sociabilidades das elites europeias, compreendendo duas facetas:

1 Em 1846 funcionavam em Lisboa, segundo Matos Sequeira os teatros de S. Carlos, D. Maria, Ginásio, Condes e Salitre, e ainda o Circo Madrid (SEQUEIRA, 1967, II, 409).

2 Sobre o confronto entre a função de divertimento e representativa e a função de “educação, esclarecimento e instrumento de civilização” do teatro entre finais do século XVIII e primeiras décadas do XIX, em Portugal, Mário Vieira de Carvalho (1999, 141-157) e Luís Soares Carneiro (2002, 155-6).

uma mundanidade fechada, restrita ao seu meio social e desenrolada no interior do espaço privado dos palácios, e uma mundanidade aberta, socialmente mais heterogénea, nos novos espaços públicos de lazer³. Entre estes, destacavam-se os teatros e os clubes (a Assembleia Lisbonense ou o Grémio Literário, entre outros), espaços privilegiados da ‘boa sociedade’, instituição central da vida das elites das sociedades europeias no século XIX, “definida pelas suas práticas de sociabilidade e um sistema de valores que afirma e publicita a excelência dessas práticas” (LILTI, 2005, 417).

Aspetto decisivo da sua identidade, Lisboa era a sede do poder régio e o local de residência dos Grandes (duques, marqueses e condes) e do resto da “primeira nobreza da Corte”. As expressões usadas na legislação oficial são, desde logo, muito reveladoras. De facto, até ao início do século XIX todos os titulares residiam em Lisboa e, juntamente com as mais importantes casas da ‘primeira nobreza’, configuravam uma categoria social que se distinguia da “nobreza das províncias”. Esta realidade essencial contrastava, por exemplo, com a espanhola, onde a maior parte dos titulares não residiam, pela mesma altura, em Madrid. Lisboa distinguia-se, assim, do resto do reino por ser o local de residência habitual e exclusivo da categoria social mais preeminente, estreitamente identificada com a Corte. Uma das características marcantes do grupo era a sua apertadíssima homogamia social, que fora criando no século XVIII uma fronteira entre os Grandes e a fidalguia da província, que se estendia aos grandes financeiros e negociantes (MONTEIRO, 2003). Ao longo do século XIX, a rede de relações desta nobreza democratizou-se um pouco. Mas não deixa de ser revelador o comentário feito em 1817, pela terceira condessa de Alva (1784-1829), irmã de Palmela, sobre o casamento do futuro conde de Farrobo com a filha de Francisco António Lodi, empresário do teatro de S. Carlos: “ao menos vemos nós este tornar para o pó donde saiu”⁴. Nas décadas de 1830-60 a “velha nobreza” frequenta as festas de Farrobo, o que não impede de manifestar um desdém *snob* que, em 1881, Oliveira Martins (1979, 20) resume bem ao dizer que o “teatrinho das Laranjeiras, [é] um éden de merceeiro rico”.

Antes de nos debruçarmos sobre os teatros particulares em Lisboa na primeira metade do século XIX impõem-se uma nota prévia. A ausência da Corte, entre a ida do rei para o Brasil (novembro de 1807), em consequência das invasões francesas, e o seu regresso já em pleno vintismo (julho de 1821), terá contribuído para a difusão de tendências anteriores de autonomização das sociabilidades aristocratas em relação à Corte e para o alargamento social, ainda que bastante limitado, a sectores da elite negociante. Processo a que não foram certamente alheios a presença e o convívio com franceses e ingleses (LOUSADA, 2021), que por cá viveram e cuja influência tanto nas elites como nas camadas populares está ainda pouco estudada. Depois, as duas primeiras experiências liberais (1820-23 e 1826-28), a viragem absolutista em 1823, o reinado de D. Miguel (1828-1834), a emigração e o retorno de muitos desses exilados políticos - nobres, burgueses, publicistas -, mudou a vida social.

3 Sobre as duas visões da mundanidade, veja-se Anne Martin-Fugier (1990, 17-18) e sobre a sociabilidade mundana como instrumento de redefinição do prestígio aristocrático Lilti (2005, 418).

4 Carta datada de 20 dezembro de 1817 à irmã, Teresa Frederica de Sousa Holstein (1785-1841), condessa de Rio Maior pelo casamento com o filho do célebre Morgado de Mateus (VENTURA, 2006, 261).

Na década de 1840, em Lisboa como em Madrid, “começou uma época de grande animação na vida social” (FREIRE LÓPEZ, 2002, 152) com frequentes concertos e bailes, entre os quais os de máscaras, quer no palácio real quer nos salões aristocráticos e burgueses. No final do século a “vida de salão” estava consolidada, e dela nos dão conta os periódicos da época em secções com títulos como “Crónica Elegante”.

Este texto circunscreve-se a Lisboa, centro urbano privilegiado, tal como outras capitais europeias, para a leitura das formas e práticas de sociabilidade. Cronologicamente, centra-se na primeira metade do século XIX. Exclui-se deliberadamente o teatro do conde de Farrobo, estudado em outros capítulos do livro⁵, e são deixados de lado os serões e récitas de música instrumental, focando-se nas representações teatrais (ópera e comédia).

Existiram em Lisboa vários teatros particulares, que se podem dividir em dois tipos principais: os ‘teatros de salão’ ou teatros aristocráticos, animados por famílias nobres nos seus palácios, e os ‘teatros domésticos’ ou teatrinhos, organizados quer por curiosos dramáticos do mundo artesanal, mercantil e do funcionalismo, quer por uma sociedade constituída para esse fim.

Destes últimos, conhecem-se 25 que estiveram ativos em algum momento entre 1818 e 1831 (LOUSADA, 2008). As características dos teatros públicos- localização e repertório, para além dos preços dos bilhetes -, combinadas com os menores recursos das classes médias e populares e o peso da distância numa cidade pedestre, explicam a sua dispersão geográfica. Destinavam-se, como se dizia nos requerimentos enviados à Intendência Geral da Polícia, a proporcionar um “divertimento inocente e lícito”, uma “brincadeira cómica” à família, aos amigos e aos vizinhos, ou, como afirma o diretor de um destes teatros, a “pessoas do seu conhecimento e iguais”. Uns eram “meramente particulares, sem que haja distribuição de bilhetes” (ANTT, IGP, CMB, maço 225, docs. 69-70)⁶, ou cuja entrada se fazia por bilhetes, mas sem dinheiro, outros eram organizados por sociedades, algumas com regulamento, pagamento de quota e de bilhete, apontando para a existência de pequenos empresários teatrais.

Estes teatros eram designados e identificados pela sua localização - teatro da travessa do Loureiro, teatro particular da rua direita de S. Paulo, teatro da calçada do Cascão, etc.⁷ – ao invés dos teatros aristocráticos, como veremos, conhecidos pelo nome do titular em cujo palácio tinham lugar. As representações podiam ocorrer em salas de uma casa ou em espaços construídos segundo o modelo dos teatros públicos. Estão neste caso, quer teatros da aristocracia, como o Teatro das Laranjeiras do conde de Farrobo, em dependências anexas aos palácios, quer teatros de outros grupos sociais. Um bom exemplo destes últimos, é o teatro construído por uma sociedade de carpinteiros, pintores e

5 Veja-se na presente obra os capítulos de Margarida Elias e Raquel Cabeças.

6 Requerimento em que se pede autorização para uma representação no dia 9 de abril de 1820.

7 Era desse modo que eram designados nos requerimentos e nos folhetos que faziam publicidade a espetáculos que neles tinham lugar. A título de exemplo, cite-se: *Soneto para se recitar, e distribuir no dia 27 de Maio de 1821, no Theatro particular na Travessa do Loureiro, Lisboa*, Imprensa. Nacional, 1821. Veja-se a lista destes teatros particulares em Lousada (2008).

arquitetos, num armazém arrendado na travessa do Despacho em Lisboa, em 1820. Em ofício dirigido ao Intendente Geral da Polícia, o corregedor do bairro de Andaluz informa que o teatro estava feito há dois anos e que

“a sua construção em ponto piqueno é a mesma que a dos teatros públicos, tem duas ordens de varandas, uma para homens, outra para senhoras, tudo com separação bem formada, tem um camarote para o Ministro do Bairro e existe o Teatro muito bem construído e pintado. [...] tem tudo o que pertence a hum teatro, com asseio, e grandeza, excepto vestidos, que os alugam quando representam [...] tem camarins para se vestirem” (ANTT, IGP, CMB, maço 110, doc. 141).

Na década de 1820, um outro teatro particular, sito na travessa do Loureiro, tinha como um dos diretores o ajudante de solicitador da Bula da Cruzada, Dâmaso Gonçalves Chaves Carreira, contava com uma orquestra de 23 elementos, tinha plateia e camarotes que podiam albergar sessenta pessoas “mais as senhoras”, família e amigos, a maior parte empregados públicos (ANTT, IGP, CMB, maço 114, docs. 91-93, 184-185; maço 115, doc. 349; maço 116, docs. 56-60). E estaria bem equipado para as representações, como se deduz da notícia que refere o incêndio que o destruiu na noite de S. João de 1834:

“[do] belo teatro particular da travessa do Loureiro, que estivera sem exercício durante os cinco anos da guerra civil [...] pereceu não só o vasto barracão, em que estava fundado, mas com ele o copioso cenário, utensílios, e máquinas que lhe pertenciam, frutos de quinze anos de trabalhos e não pequeno dispêndio das numerosas companhias de curiosos, que sucessivamente o tiveram por sua conta durante esse período” (*Archivo Pittoresco, semanário ilustrado*, nº 39, março de 1858, 308)⁸.

O repertório era heterogéneo, com predomínio de comédias, farsas e dramas de autores portugueses que prolongavam a tradição setecentista do teatro de cordel. O sucesso nos teatros públicos reproduzia-se nos particulares, como sucedia com a farsa *Manuel Mendes* e o drama *Sensibilidade no crime* de António Xavier Ferreira de Azevedo ou a farsa *Astúcias de Zanguizarra* de Ricardo José Fortuna, os dois autores mais representados e, por isso, certamente preferidos do público destes teatros.

Do mesmo modo que nos teatros públicos, a política também invadiu estes teatrinhos, tendo mesmo sido publicados sonetos e elogios políticos para serem declamados nos teatros particulares. Logo em 1820, saiu o elogio dramático *A Liberdade*, indicando-se que se destinava a ser representado no teatro da rua direita de S. Paulo⁹. Em 1821, os sócios do teatro da calçada dos Barbadinhos mandaram imprimir uns sonetos dedicados às Cortes (*Sonetos às Cortes e Constituição...*, 1821)¹⁰ e em 1822 um *Soneto distribuido no Theatro particular da Travessa do Despacho, no dia 5 de Dezembro de 1822* (SILVA,

8 As informações sobre este teatro indicam que funcionou, pelo menos, em 1821, 1826-25 e 1829-30 tendo fechado portas neste último ano.

9 A *Liberdade: Elogio dramatico para se representar no Theatro particular da rua direita de S. Paulo*. Lisboa, na Imp. Regia 1820, que saiu anónimo, mas diz Inocêncio que era atribuído a António Feliciano Castilho (SILVA, vol.1, nº 654, 133).

10 Sobre este teatro, em que uns dos diretores era alfaiate, ANTT, IGP, CMB, maço 91, docs. 185-187; maço 92, docs. 137-139 e 199-202; maço 100, docs. 40-42.

1822)¹¹, da autoria de José Maria da Costa e Silva. A chegada ao poder de D. Miguel foi também comemorada, logo em 1828, com o pedido de licença para a declamação de um *Elogio a D. Miguel* no teatro do largo da Graça, instalado no antigo palácio dos marqueses de Loulé¹² (figs. 1 a 2a).

Quanto ao calendário, as informações disponíveis desenham duas temporadas: entre abril e julho e entre novembro e dezembro. Há também pedidos para representações no Carnaval e na Páscoa. Tudo parece apontar para um calendário teatral mimético do dos teatros públicos¹³.

Ao longo do século outros se formaram, com características semipúblicas, nas sociedades de recreio, a par das representações familiares em casas burguesas¹⁴. A prática desses teatros caseiros tornara-se comum, o que explica a edição de peças destinadas a amadores na segunda metade de oitocentos: entre 1862-68, a coleção “Theatro para todos” da Livraria Verol e Verol Júnior; em 1872 o *Album Theatral. Publicação de peças fáceis de representar em sociedade particulares e em família*, motivado pelo “gosto cada vez mais generalizado de teatrinhos particulares, festas máximas das famílias para todos os indivíduos delas e da sua convivência”; em 1876, *Theatro dos curiosos. Coleção de peças para salas e teatros particulares*; e, em 1890, *Colecção de peças teatrais para salas e teatros particulares* (FILIPE, 2017, I, 125, 147, 158 e 164).

A moda de representações domésticas tornou-as tema de novelas e alvo de sátira. Em 1882, o comediógrafo, jornalista e romancista Gervásio Lobato publicou o romance-folhetim *Lisboa em Camisa*, cuja segunda parte, intitulada “A récita particular”, relata todo o processo da realização do espetáculo em casa de uma família lisboeta que podíamos classificar de pequeno-burguesa, desde a escolha da peça até à “grande noite”, passando pela distribuição dos papéis e os ensaios¹⁵. Em 1904, o soneto *Theatro cazeiro* de José Inácio de Araújo ridiculariza a montagem do palco numa casa burguesa: “Em caza de burguez, sério e pacato,/Faz-se o pano de bocca” de cortinas, / Arvoram-se os lençóis em “bambo-linas”/ Toca um piano qualquer. Começa o acto” (FILIPE, 2017, I, 146).

Por fim, assinala-se que a expansão daquilo que podemos designar como teatros associativos é similar à difusão do associativismo no mundo musical (ESPOSITO, 2016).

Nos seus relatos sobre Lisboa, os estrangeiros afirmam que os nobres tinham pouca vida social. Todavia, a leitura de memórias e correspondência de elementos da nobreza contraria essa imagem: os Grandes reúnem-se nas casas uns dos outros, vão aos teatros públicos, alguns frequentam as Assembleias, na década de 1820 fazem-se sócios da Sociedade Musical de Bomtempo e nas décadas de 1840-50

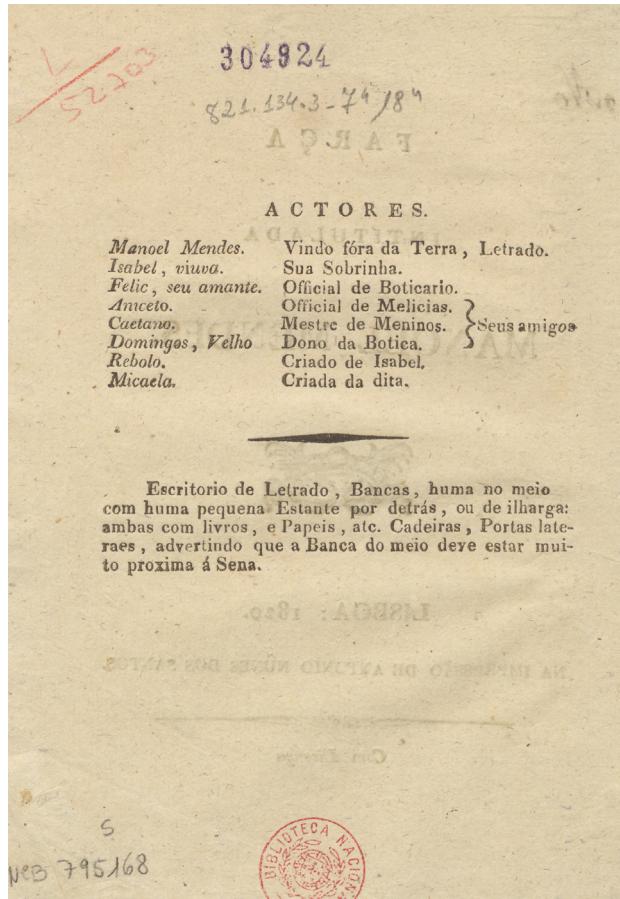
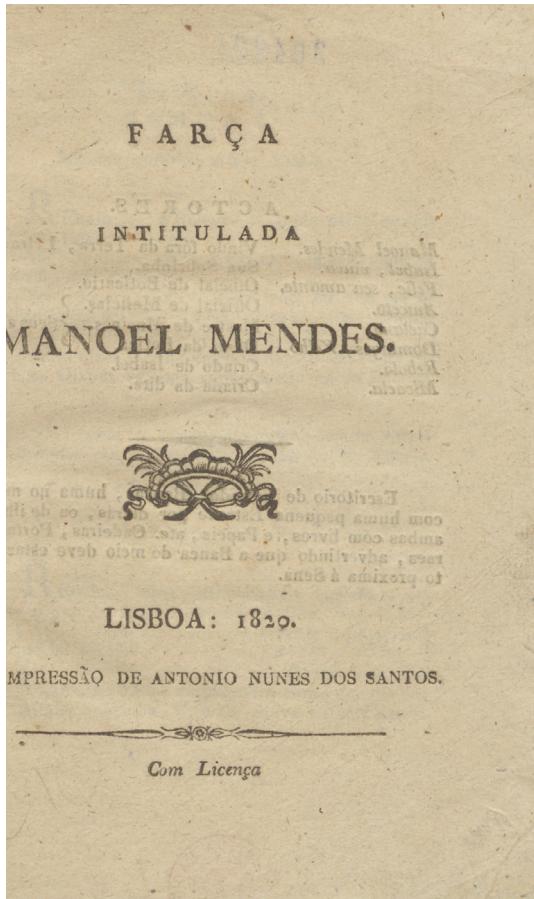
11 Sobre este teatro, ANTT, IGP, CMB, maço 100, docs. 40-42 e 141; maço 110, doc. 141; maço 111, doc. 259.

12 O palácio sofrera um incêndio em 1818, tendo sido abandonado pela família Loulé. Nesse ano de 1828, o teatro tinha por diretor um furriel dos Batalhões de Voluntários Realistas Urbanos e pediu licença para representar, também, a comédia *Roberto, chefe dos salteadores*, de António Xavier, e a farsa *Avizo da Gazeta*, (ANTT, IGP, CMB, maço 95, docs. 521-523).

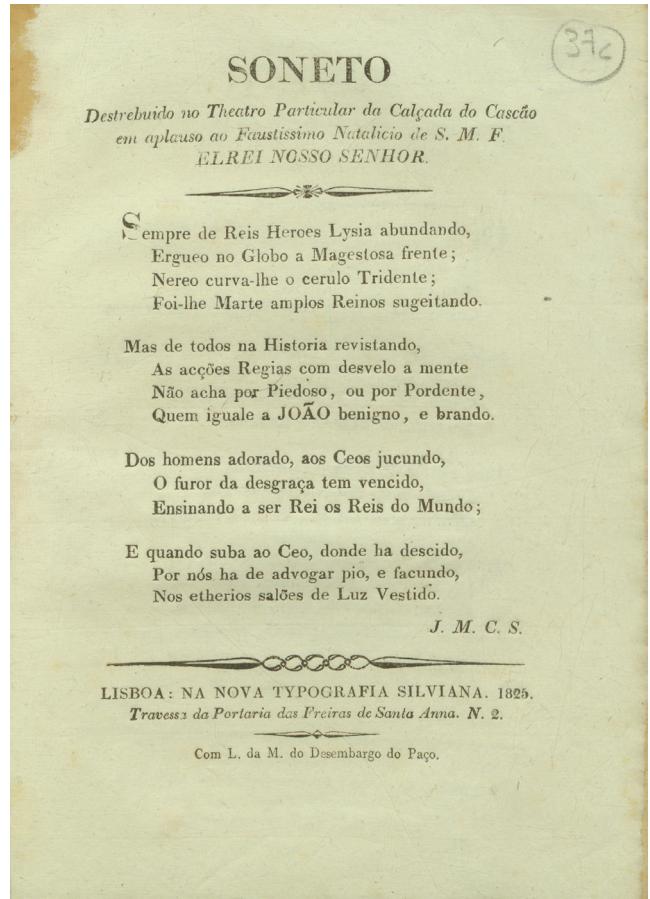
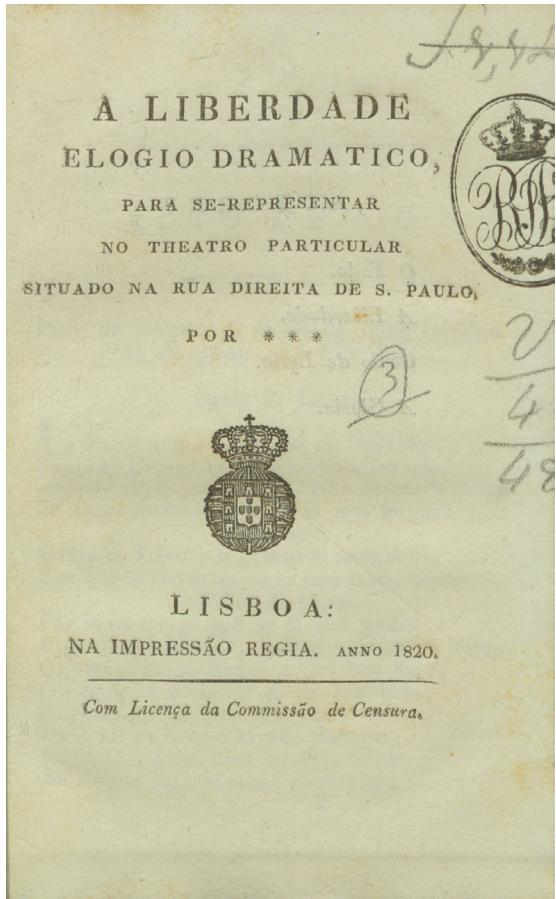
13 Segundo Licínia Rodrigues Ferreira (2019, 256) a partir da década de 1830, ou talvez antes, o calendário teatral é alterado, passando a ter início no fim do verão e a terminar no princípio do verão seguinte.

14 Sobre teatros particulares na segunda metade do século XIX, Guilherme Filipe (2017, vol. I, 37-52)

15 O romance teve um êxito estrondoso, como se comprova pelas inúmeras reedições da obra que em 1923 já ia na 11ª edição. Confrontem-se as leituras desta obra de Gervásio Lobato em Oliveira (1996) e Esperanço (2013).



Figuras 1 e 1a - Farsas e dramas de autores portugueses eram habituais no repertório dos teatros particulares de bairro, (*Farça intitulada Manuel Mendes*. Lisboa: Impressão António Nunes dos Santos, 1820, BNP).



Figuras 2 e 2a - Após 1820, a política também invadiu os teatros particulares de bairro, (*A Liberdade: Elogio dramático para se representar no Theatro Particular da Rua Direita de S. Paulo. Lisboa, na Impressão Regia, 1820; Soneto distribuído no Theatro particular da Calçada do Cascão em aplauso ao faustíssimo aniversário de S.M.F. El rei Nossa Senhor. Lisboa: na Nova Oficina Silviana, 1825, BNP*).

dos recém-formados clubes. As sociabilidades mundanas prolongavam-se noite dentro, muitas vezes até de madrugada: os atrasos na preparação do cenário, fizeram com que o teatro em casa dos condes de Rio Maior só tivesse início às quatro da madrugada; os saraus no palácio do Grilo (duque de Lafões) prolongavam-se todos os sábados até de madrugada; a condessa de Alva foi a “um grande baile e ceia em casa do conde de Arcos, onde se passou muito bem até às 6 horas da madrugada” (VENTURA, 2006, 337). O gosto da nobreza pelo teatro repartia-se entre as idas aos teatros públicos e as representações amadoras nos seus palácios ou nos da sua rede de relações.

Embora continuassem a frequentar episodicamente os outros teatros públicos - especializados no chamado teatro português - os Grandes e a elite burguesa tiraram assinatura no S. Carlos. Para a elite lisboeta, como para a francesa ou a espanhola (SALGUES, 2002, 18), a ópera era o espetáculo preferido e o teatro italiano ou de S. Carlos, o mais elegante e mais caro. O preço favorecia a convivência entre próximos e a sua frequência era um critério de distinção. Ir ao teatro, e em particular à ópera, tornara-se um ato identitário de sociabilidade que favorecia a reunião entre os diferentes segmentos da elite: nobres, diplomatas, políticos, ministros, negociantes¹⁶. Por outro lado, em particular após 1820, o teatro de S. Carlos foi um palco importante da vida política.

Mas o modo como o marquês de Fronteira relata uma conversa com o ministro Tavares Proença na década de 1840 - a propósito da vontade manifestada pela rainha de reabrir o S. Carlos - é revelador da profunda diferença social no que toca aos gostos teatrais e aos lugares de sociabilidade entre a velha aristocracia e a nova burguesia. Perante o custo da reabertura do S. Carlos, o ministro disse que

“se divertia mais num quarto de hora, no Teatro do Salitre ou no da rua dos Condes, do que numa noite inteira no Teatro lírico, e que era preciso dissuadir Sua Majestade da abertura de Teatro naquela época, porque estávamos faltos de fundos. [...] *Barítono e baixo* foi para ele uma novidade, confessando que nunca tinha percebido que houvesse semelhante diferença. [...] *Buffo caricato e buffo cantante* também lhe deram muito no goto. *O que me importa que o buffo cante?* (dizia ele). *O que e quero é que nos faça rir, tudo o resto são objectos de luxo e nós não estamos para grandes despesas.* [...] Concluiu [...] que pela sua parte, não achava graça alguma ao teatro italiano: que, para ele, uma cena do *Táborda* ou do *Sarzedas* valia mais do que uma ópera do decantado *Rossini*” (FRONTEIRA, 1930, VII e VIII, 247-8)

Comentários deste teor não significavam que os nobres não frequentassem também o teatro declamado no Condes e no Salitre e não assistissem, nesses mesmos teatros, a comédias de magia. Em outubro de 1818, a terceira condessa de Alva¹⁷, em carta à irmã, conta que no dia 17 ia ver “uns autómatos e uma câmara escura e outra óptica que um inglês mostra em Lisboa, e é a primeira vez que semelhantes coisas aqui aparecem. Estou com alguma curiosidade de as ver, assim como assistir a umas

16 Durante o século XIX, “a ópera é a cultura identitária das classes dominantes, a montra cultural duma aristocracia e duma alta burguesia em expansão, o emblema da sua vontade hegemónica [...] A ópera favorece o nascimento de uma sociabilidade complexa e já de uma cultura urbana sob o signo do luxo [...] vai-se lá para ver e ser-se visto, é um lugar de trocas e de encontros, aí se tramitam negócios, alianças, casamentos, e aí se exibem os sinais duma posição social” (SALAÜN, 2002, 231-232 *Apud* SALGUES, 2002, 21, nota 29).

17 Mariana Vicêncio de Sousa Holstein (1784-1829), condessa de Alva pelo casamento. Era irmã do duque de Palmela e da condessa de Vila Real.

experiências de física, óptica e hidráulica que ele fez no Teatro de S. Carlos, ou para melhor dizer na sala do dito Teatro”.

No dia 21 foi ver as experiências físicas (VENTURA, 2006, 354-355), isto é, os espetáculos de física recreativa e fantasmagoria do físico e malabarista Robertson, que ficou em Lisboa uns meses, tendo realizado uma subida de balão na quinta do palácio dos condes de Anadia às Amoreiras (14 de março de 1819) e na quinta do visconde da Baía em Campolide (12 de dezembro de 1819).

Os espetáculos circenses também despertavam a curiosidade. Os condes da Ponte, por exemplo, foram ao Salitre em abril de 1867 “ver os bichos, isto é, uma pobre mulher que arrisca quotidianamente a sua vida entrando numa gaiola em que há uma hiena, três leões, um tigre e duas panteras pequenas [...] eu nunca vi nada assim” (MÓNICA, 2004, 168). A condessa não apreciou o espetáculo, o conde ficou entusiasmado,

Uma boa parte dos nobres titulares tinha camarote de assinatura em S. Carlos e, em menor grau, no Condes e no D. Maria. Dispomos apenas de três listas de assinaturas de camarotes no Teatro de S. Carlos. A primeira, manuscrita e sem data (ANTT, IGP, Papéis Diversos, maço 6, documento sem número), corresponde a um ano algures entre 1818 e 1823, pois nela figura o primeiro barão de Teixeira, Henrique Teixeira de Sampaio, agraciado com esse título em 1818, e elevado a Conde da Póvoa em 1823, no rescaldo da Vila-Francada. A segunda relação é um formulário impresso com indicação manuscrita dos assinantes, relativo a “Rendimento em Camarotes da récita nº [em branco], em [dia, não preenchido] de [dia, não preenchido] de 182 [resto do ano não preenchido]” (ANTT, IGP, Casa Pia, maço 85, cx. 152, doc. 194-196). Trata-se de uma relação relativa a um benefício em favor da Casa Pia mas que, ao registar os camarotes adstritos a assinantes, permite conhecer quem os possuía. Dado que um dos assinantes é o Visconde de Alhandra, o benefício deve ter tido lugar entre 1823 e 1826, pois o referido Visconde, João Lobo Brandão de Almeida, teve o título de barão em 1823 tendo passado a conde em 1826. A terceira lista data de 1851 e foi publicada por Silva Túlio (*A Semana*, vol. 2, nº 1, janeiro de 1851, 15-16). Luísa Cymbron (1998, 29-31), que analisou esta última lista, assinala que podem não revelar todo o universo das assinaturas da nobreza titular, porquanto alguns nobres iam a S. Carlos como acompanhantes da Família Real, outros ficavam em camarotes de parentes e outras fontes da mesma época revelam a presença de assinantes que não figuram na lista de 1851. A situação é idêntica para os anos anteriores, exceto no que toca às vagas de emigração por motivos políticos. Assim, por exemplo, embora as listas referidas sejam o que são, o marquês de Fronteira não figura na de 1823-26, pela simples razão que estava emigrado. Mas volta com a Carta, e é um dos Pares do Reino. Nas memórias, relata precisamente o seu regresso e como adquiriu um camarote:

“O teatro de S. Carlos era o mais frequentado possível: abriram-se três camarotes de ordem nobre que formavam uma bela galeria que pertencia aos oficiais ingleses, o conde de Vila Flor e eu abrimos também uma galeria de três camarotes nas frisas, o que fazia com que tivéssemos no teatro duas salas de reunião, o que era muito agradável” (FRONTEIRA, 1928, III-IV, 154).

A condessa da Ponte, cujo marido só aparece com camarote na lista de 1823-26, conta imensos episódios das suas idas a S. Carlos, entre as quais, em 1867, à representação no dia dos anos do rei, em que ficou no camarote real, e como as filhas se aborreceram quando foram ouvir os *Huguenotes* no “camarote do primo José Lencastre (Abrantes)” (BRANCO, 2013, 257 e 264).

Se considerarmos apenas os titulares, a lista de 1818 regista somente oito, a de 1823-26 indica 15 e na de 1851 anotam-se 18. Tendo em conta que, em 1818, a corte e muitos nobres continuavam no Brasil, não é de estranhar. Quanto às outras duas listas, em que o número é semelhante, mas em ambas muitíssimo inferior ao número de casas nobres existentes, a primeira constitui um bom retrato dos titulares que apoiaram o golpe de 1823 e dos futuros apoiantes de D. Miguel e, pela ausência, os que se exilaram, pois é possível que a lista tenha sido elaborada já depois da Abrilada (1824). A lista de 1851 inclui bastantes titulares de fresquíssima data, que buscariam assim fazer parte da ‘boa sociedade’, nota-se a falta de titulares miguelistas mas também de alguns liberais conhecidos. O que confirma o teatro de S. Carlos como um espaço essencial da vida política de oitocentos, função que as memórias de Fronteira e a correspondência das condessas da Ponte e de Rio Maior, tudo famílias liberais, não se cansam de sublinhar.

O estudo das representações teatrais em casas nobres é dificultado pelo facto de serem privadas e de não submeterem qualquer requerimento às autoridades para a sua realização. Por isso, correspondência, diários e memórias são quase a única fonte de que dispomos¹⁸. A correspondência das condessas de Alva (entre 1814-1819), da Ponte (entre 1834-1880) e de Rio Maior (entre 1852-1865), as memórias do marquês de Fronteira (para o período 1802-1861) e de Francisco António d’Almeida (para o período 1810-1839), assim como obras de autores que travaram conhecimento com membros da elite, como são os casos de Adrien Balbi ou Tinop, são um guia fundamental para a apreensão da sociabilidade dos Grandes no que diz respeito aos seus teatros particulares.

Representações teatrais e serenatas no paço, nas casas senhoriais e nos conventos eram habituals nos séculos anteriores. Nas gazetas manuscritas encontram-se bastantes notícias sobre esses espetáculos durante a primeira metade do século XVIII, acompanhados de bailes e com “abundância de doces e bebidas”¹⁹. Sirva de exemplo a descrição do 1º conde Povolide (1655-1722), sobre a sociabilidade do barão de Batevilla, embaixador espanhol em Lisboa na primeira metade do século XVIII:

“[convidava os] senhores portugueses... para verem comédias em sua casa, que já havia companhia de comédias castelhanas em Lisboa. E tinha assim este Embaixador alugado dois palácios, um dos quais lhe servia só para as comédias, com grande magnificência, e se ajuntavam às noites muitos senhores a conversar em casa do Embaixador, que lhe fazia agasalho com seus doces e chocolates” (*Portugal, Lisboa e a corte nos reinados de D. Pedro II e D. João V...*, 1990, 103).

18 Sejam exemplos entre muitos outros, Anne Martin-Fugier (1990), para estudar a vida elegante em Paris entre 1815-1848, e Maria Salgues (2022), que através da análise de 125 cartas trocadas entre os membros de uma família nobre basca nas primeiras décadas do século XIX, estuda a receção do teatro em Espanha.

19 Vejam-se as notícias constantes das *Gazetas Manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*, vol1 (1729-1731) e vol.2 (1732-1734), editadas por João Luís Lisboa, Tiago Reis Miranda e Fernanda Olival. Lisboa: Ed. Colibri, 2002 e 2005, e as páginas dedicadas a representações teatrais em residências nobres nos séculos XVI e XVII, algumas tendo lugar nos jardins, em Câmara (1991, 37-41).

O teatro das Laranjeiras do conde de Farrobo é o mais conhecido dos teatros particulares das casas nobres de Lisboa. A sua importância na vida musical e mundana votou ao quase esquecimento a existência de outros teatros particulares ou salas de teatro em diversos palácios. Em 1822, Balbi refere a existência, em Lisboa, de “vários teatros de amadores nas casas das famílias mais notáveis”²⁰. Destaca aquele que o Morgado de Assentiz (Francisco de Paula Cardoso do Amaral e Gaula), construiu no seu palácio à praça da Alegria de baixo, com decorações executadas “pelos melhores pintores de Lisboa”. Nesse mesmo ano, já se faziam ensaios e se representava uma ópera - *La Cenerentola* de Rossini - no teatro privado do barão de Quintela, futuro conde de Farrobo. Era ainda, provavelmente, um teatro de salão, pois os correspondentes de um jornal alemão acrescentam que Quintela estava a construir no seu palácio “um teatro em pedra nada pequeno, segundo o modelo do Teatro de S. Carlos”, teatro que em janeiro de 1825 já estava concluído e que, apesar de dizerem ser “difícil que seja inaugurado no decorrer” desse ano, acabou por ser palco da ópera *Il Castello dei Spiriti* de Mercadante, em março (BRITO & CRANMER, 1990, 55 e 62).

Estes teatros eram conhecidos pelo nome do nobre titular em cujo palácio se desenrolavam as representações – teatro do marquês de Angeja, do conde de Redinha, da condessa de Angeja, do conde de Carvalhal, etc. -, sendo o mais conhecido, precisamente, o teatro do conde de Farrobo ou Teatro do Farrobo.

Como exemplo do que terá sido um teatro privado de salão, dispõe-se de dois relatos sobre a criação de um teatro em casa do sexto marquês de Angeja, João de Noronha Sousa Moniz, em novembro de 1818. Tanto a terceira condessa de Alva como o sétimo marquês de Fronteira, revelam as novas práticas de sociabilidade dos Grandes, e o seu carácter endogâmico:

“está-se edificando em casa do Marquês de Angeja um Teatro, no qual hão-de representar grande parte dos fidalgos e fidalgas desta corte [...]. Esses senhores – Angeja – gostam muito de companhia, recebem muito bem e agora vão dar assembleias todas as segundas-feiras” (VENTURA, 2006, 61).

“A companhia era composta de tudo quanto havia em Lisboa de mais aristocrata, sendo as senhoras mais belas e elegantes, como a marquesa de Angeja, a minha cunhada D. Ana da Câmara, minha mulher, as belas, condessa de S. Lourenço, D. Mariana de Melo e D. Mariana de Miranda já então casada com o filho do marquês de Tancos, e outras.

A peça reclamava muitos actores, e, por isso, também nos tocou o nosso papel, não escapando até o circunspecto conde de Penafiel e o meu bom amigo, conde de Alva” (FRONTEIRA, 2006, I, 181).

Mas Fronteira descreve também o *modus operandi* destes teatros aristocráticos: desejo duma nova sociabilidade, escolha da peça e dos atores entre o círculo de relações familiares e amicais, os ensaios enquanto se montava o teatro. O marquês de Angeja, “um excelente actor”, costumava participar nas representações do teatro do palácio do Grilo (ou seja, na casa do sogro de Fronteira), e quis ter também um teatro no seu palácio.

²⁰ Balbi (1822, II, ccxxiv) indica os seguintes “teatros de amadores nas casas das famílias mais notáveis”: dos condes de Sampaio e de Almada, da viscondessa de Anadia e do barão de Quintela. Informações retomadas por todos os autores que referem teatros em residências nobres, como, entre muitos outros, Caetano Beirão (1944, 271-280), Matos Sequeira (1967, 495) e Francisco Rebello (2010, 410).

“Escolheu-se uma peça que exigisse uma companhia numerosa, e optou-se pela comédia *A Escola do Escândalo*. [...] Os ensaios foram amiudados, mas raras vezes de noite, porque estas eram preenchidas com outros divertimentos. O marquês [de Angeja] quis fazer um teatro em forma, com camarotes, grande cenário, etc.; isto levou muito tempo e, ocorrendo alguns contratemplos, não foi avante a representação, ficando tudo em ensaios. Contudo, estes mesmos, sendo motivo para nos reunirmos, tornavam a nossa sociedade a mais alegre e divertida da capital” (FRONTEIRA, 2006, I, 181).

Anos mais tarde, em janeiro de 1864, a condessa da Ponte conta à filha como decorreu uma representação em casa dos condes de Rio Maior (ou seja, da irmã e seu marido). Os atores eram todos membros das famílias Rio Maior e Ponte, mais o marquês da Bemposta e um jovem madeirense, de seu nome Agostinho de Ornelas, que havia estudado com o filho mais velho dos Rio Maior em Coimbra. Bemposta tinha organizado os primeiros ensaios que não correrem bem, pelo que chamaram um ensaiador profissional do teatro D. Maria. A peça, que desconhecemos, “é bonita e há-de ir bem” conclui a condessa. E termina, escrevendo: “A consequência da representação é um casamento na família. O Ornelas, que fazia de admirador [...] da Joaquina Ponte, ficou de tal modo encantado, que a pediu em casamento”. Era comum, após o teatro, haver ceia e baile ou dança: “Representou-se optimamente, Depois de acabar o teatro, dançou-se” (BRANCO, 2013, 114 e 167-168).

Ao gosto pelo teatro, expresso nas idas aos teatros públicos e em representações domésticas em casa, juntava-se a emulação entre as casas nobres. Em 1815 ou 1816, o conde de Rio Maior e o tio, o Prior de Guimarães, depois de terem ido ao teatro em casa do Morgado de Assentiz, “agradou-lhes tanto a companhia e as comédias” que quiseram repetir o espetáculo no seu palácio da Anunciada. Convidaram os atores para representarem e “toda a sociedade de Lisboa para assistir”, mas esqueceram-se de arranjar a sala para o teatro e a orquestra. Consequência: o teatro só começou às quatro da madrugada (FRONTEIRA, 2006, I, 146). Em 1818, o Marquês de Angeja “não querendo ficar atrás dos seus parentes, tratou de arranjar um belo teatro, junto à sua casa em Belém” (FRONTEIRA, 1926, 189). Em 1843, Duarte Cardoso de Azevedo e Sá (conhecido por Duarte de Sá), quatro meses depois da grande festa dada por Farrobo no Teatro das Laranjeiras, encomenda, para o seu teatro na Quinta do Pinheiro, a Sete Rios, cenários a Rambois e Cinatti, que tinham trabalhado para Farrobo, e organiza a representação de *Frei Luís de Sousa de Garret* (CÂNCIO, 1962, 267 e VASCONCELOS, 2003, 56).

Estas representações privadas no interior das residências palacianas podiam ter lugar, quer num salão do palácio arranjado pontualmente para o efeito, quer em espaço próprio designado “sala de teatro” ou, em casos mais raros, num edifício construído expressamente como teatro. A primeira situação seria a mais comum, existindo a hipótese de comprar, ou mandar fazer, um teatro portátil que se instalava facilmente e poderia circular entre os amigos²¹.

“O nosso amigo João Evangelista [...] forneceu ao guarda-roupa Teodoro, que tinha muita habilidade, os meios para arranjar um teatro portátil, o que ele fez tão bem e com tão bom resultado, que muitos anos depois [...] o emprestei a alguns amigos meus que muito o apreciaram pela facilidade com que se armava e desarmava” (FRONTEIRA, 2006, I, 126).

21 Registe-se que em França era prática comum comprar ou alugar esses teatros portáteis.

O anúncio da venda dos “utensílios de um Teatro particular, tudo em muito bom uso”, pertencente a um palácio, sugere mesmo a existência de um mercado especializado²² (fig. 3). Eram estruturas efémeras, portáteis, armadas numa sala do palácio, transformando-a desse modo em sala de teatro, sendo desmontadas no final da representação. A descrição que a inglesa Marianne Baillie (2002, 203) faz das sessões de ópera em casa da condessa de Anadia em abril de 1822, aponta para essa solução: “teatrinho, cenário, guarda roupa, iluminação, tudo era perfeito”. No palácio de Queluz, durante o governo de D. Miguel, em diversas ocasiões, “houve serenata, cantando-se vários trechos de ópera”, num teatro armado para o efeito na sala do trono²³. Os cenários, quando existiam, quer nestes teatros improvisados quer nos permanentes, seriam encomendados a cenógrafos²⁴. Francisco José de Almeida, empregado do Real Erário a partir de 1827, frequentador da ‘boa sociedade’, conta que em 1831 os seus protectores ingleses pediram-lhe para “pintar e armar o teatro, que foi armado em uma das salas do palácio” (ALMEIDA, 1985, 184). Os espectadores sentar-se-iam nos “tamboretes dobradiços para o teatro” que aparecem indicados nos inventários de várias casas nobres (FRANCO, 2014, 287).

Vende-se os utencilos de hum Theatro particular, tudo em muito bom uso: quem o pertender comprar, pode dirigir-se ao Palacio sito ás Portas do Sol N.º 27 Freguezia de S. Thomé, nos dias 26 e 27 das 9 horas da manhã até a 1, e de tarde das 4 até as 7, aonde achará com quem tratar de seu ajuste.

Figura 3 - A moda dos teatros particulares em casas nobres terá conduzido a um mercado especializado, (*Diário da Regência*, dia 23 de junho de 1821, suplemento, BNP).

O segundo tipo correspondia a uma divisão do palácio destinada a representações teatrais e musicais. Caetano Beirão (1944, 275) escreve que “alguns palácios tinham junto um pequeno teatro para ópera, como o dos Marqueses de Marialva, em Marvila, o de Ludovici, onde se puseram em cena os contos de Marmontel, o dos condes de Sampaio e Almada, da viscondessa de Anadia, e, mais celebrado, o do morgado de Assentiz”. A afirmação aponta para a existência de um edifício anexo ao palácio, mas o que se conhece das residências palacianas desses e de outros titulares²⁵, com a possível exceção da quinta dos Marialvas (para além do teatro de Farrobo) parece excluir tal hipótese. Seria nas designadas “sala de teatro” ou “sala de música” que os espetáculos se realizavam.

O palácio dos viscondes de Porto Covo, na rua de S. Domingos, tinha uma sala própria para teatro (FRANCO, 2014, fig. 61). No palácio dos condes de Redondo, família de conhecidos amadores

22 Anúncio publicado no *Diário da Regência* do dia 23 de junho de 1821, no suplemento ao nº 147, devendo, quem quisesse comprar a armação desse teatro, dirigir-se ao palácio sito em Lisboa às Portas do Sol nº 27, freguesia de S. Tomé. Deve tratar-se do palácio dos Viscondes de Azurara.

23 Caldeira Pires, autor dessa informação, afirma também que, em 1833, quando se procedeu ao inventário do palácio de Queluz, a sala do Trono estava transformada em teatro (PIRES, 1926, 199).

24 Cenógrafos profissionais, como Rambois e Cinatti, que trabalharam para Farrobo e para Duarte de Sá. Uma situação passada em Ponta Delgada (Açores) confirma essa prática: Cândido José Xavier (1823-1879), cenógrafo no Teatro Micaelense, foi também responsável por cenários em vários teatros de amadores (PEREIRA, 2023, 97).

25 Os estudos e os inventários de várias casas nobres não revelam a presença de teatros anexos aos palácios. Vejam-se, entre outros, os trabalhos incluídos no site do projecto “A Casa Senhorial. Portugal, Brasil e Goa, Anatomia dos Interiores” e a revista *Cadernos do Arquivo Municipal*, em especial os nºs 5 e 6 (2016)

e praticantes musicais, existia no piso superior uma sala chamada “de galeria ou teatro”²⁶ (figs. 4 e 5) (CALDAS & CABEÇAS, 2022, 193-200; MENDONÇA, 2002, 312). Este teatro era conhecido entre a nobreza pela sua beleza e boas condições, sendo por isso ‘requisitado’ para representações teatrais particulares por outros aristocratas, como se depreende de um relato do marquês de Fronteira. Vale por isso a pena transcrevê-lo, até porque nos dá mais pormenores sobre o modo como se organizavam os teatros particulares da nobreza numa altura em que se tinham tornado habituais. Registe-se também a influência dos diplomatas estrangeiros, neste caso do adido da legação inglesa, Mr. Krewen, que tendo “a mania dos teatros particulares” propôs a organização duma companhia cómica.

“Organizámos logo a companhia [...] associámo-nos para as despesas e pedimos ao conde de Redondo a sua casa e o seu bom teatro, o qual, restaurado completamente pelo bom conde de Ceia, que era dotado do maior bom gosto e habilidade, se tornou um dos mais bonitos teatros de sociedade, que eu tenho visto. Escolheram-se as peças [...]. Os ensaios [...] tinham lugar ou em Benfica ou em casa do duque da Terceira ou em casa de Mr. Krewen e acabavam sempre ou por um alegre jantar ou por uma alegre ceia. O ensaio geral produziu o melhor resultado; vimos logo que não tínhamos perdido o nosso tempo e que a companhia diplomática e aristocrática ia receber os aplausos da primeira sociedade da capital” (FRONTEIRA, 1929, V-VI, 259).

O Teatro das Laranjeiras do conde de Farrobo, enquanto edifício próprio anexo a palácio, parece ser caso único. Com exceção, talvez, do palácio da quinta dos marqueses de Marialva, em Marvila, nos finais do século XVIII, onde segundo William Beckford, ao lado de um palácio “quase em ruínas”, havia “ali um pequeno teatro de ópera construído com certa elegância” (BECKFORD, 1983, 69).

Pelo que foi possível apurar, até agora, houve teatros particulares em dezassete casas da nobreza titular, entre 1818 e a década de 1880, pertencentes, com as exceções do conde de Farrobo e do conde de Burnay, a famílias da antiga nobreza. São as seguintes aquelas sobre as quais se encontraram dados relativos a representações teatrais: condes de Almada, marqueses de Alvito, condes de Anadia, marqueses de Angeja, morgado de Assentiz / condes da Taipa, marqueses de Borba / condes de Redondo, condes de Burnay (estes os únicos na década de 1880), condes de Farrobo, marqueses de Fronteira, conde de Lumiares, duques de Palmela, marqueses de Niza, barões de Porto Covo, condes da Redinha, condes de Resende, condes de Rio Maior e condes de Sampaio.

O repertório destes teatros particulares, aquele que foi possível identificar, era heterogéneo. Nos teatros de cariz popular, comédias, farsas, dramas e entremeses eram, como se referiu, comuns. Nos teatros palacianos, terá predominado a comédia e, com menor expressão, a ópera. Alguns exemplos: em 1818, em casa do marquês de Angeja, a peça escolhida foi a comédia *A Escola do Escândalo*²⁷ (FRONTEIRA, 1926, I, 181). No inverno de 1820 “uma sociedade aristocrática produziu no teatro priva-

²⁶ É assim que aparece referida no inventário de 1708 e no auto de sequestro de 1833, sem que se possa afirmar com segurança que se esteja perante uma sala de teatro.

²⁷ Trata-se de uma comédia de Richard Brinsley Sheridan, traduzida para português por José Anselmo Correia Henriques e publicada pela Oficina de Simão Tadeu Ferreira em 1795.



Figuras 4 e 5 - O teatro do palácio dos Conde de Redondo era conhecido entre a nobreza por ser um dos mais bonitos e completos. Vestígios da galeria pertencente ao teatro e uma das hipóteses de distribuição do piso nobre onde se situava o “Teatro ou Galeria”, (CALDAS & CÂBEÇAS, 2022, 193, fig. 9 e 199, planta 2.1).



Planta 2.1 – 1^a hipótese de distribuição do piso nobre.

Sala Vaga	Camarim da Marqueza Mãe	Casa do cartório
Theatro ou Galeria	2ª Sala do Docel	Saleta
Camarins	Quarto da Marqueza	Casa imediata
Quarto do Marquês	Sala do Docel	

do de D. Gastão a ópera *Il fanático per la musica* de S. Mayr, bastante melhor do que se poderia esperar" (BRITO & CRANMER, 1990, 50). Em 1822, representou-se a ópera de Mayer *Amor conjugal* na casa da condessa de Anadia (BAILLIE, 1822, 203). Em 1837, no teatro dos condes de Redondo, as peças *Le fou de la reine* e *Rendez-vous Bourgeois* (FRONTEIRA, 1929, V-VI, 181). A comédia em um ato *Uma excentricidade* foi escrita "propositadamente" por Alfredo Ataíde para ser representada no teatro particular do marquês de Alvito em abril de 1866 (FILIPE, 2007, I, 44). No palácio dos Palmela ao Calhariz, na década de 1870, representaram-se, entre outras peças, *A sobrinha do Marquês* de Garrett e o *Marquês de Villemer* de George Sand (SEQUEIRA, 1967, vol II, 246). Em 1875, nos condes de Lumiares, um "dramalhão" de Luis de Campos (BRANCO, 2013, 377-8).

A mistura de amadores com atores profissionais, não terá sido tão comum como nos serões musicais. Aliás, nas correspondências e memórias consultadas, sublinha-se a condição fidalga dos participantes no teatro particular, que fazem parte da rede familiar e do círculo de amigos. São raros os casos em que se encontram referências a atores ou cantores profissionais.

Em 1898, Tinop (1991, I, 100) escreveu que "o teatro de sala tem sido, desde o século passado, um entretenimento do grande mundo ". Ou seja, dos Grandes, da nobreza de Corte. Ao longo do século XIX, as sociabilidades mundanas, na esfera privada e em espaços públicos, adquiriram um lugar crescente na vida social das elites europeias. Em Portugal, foi sobretudo após a revolução liberal de 1820 que a prática se difundiu. Teatro, bailes, concertos estavam entre as atividades promovidas pelas famílias nobres, onde não parece destacar-se o papel das mulheres na sua organização²⁸. É possível que, tal como em Espanha (FREIRE LÓPEZ, 1996), o período áureo dos teatros particulares em palácios tenha ocorrido na primeira metade do século XIX sendo o teatro das Laranjeiras do conde de Farrobo o seu exemplo mais notável. No final do século, essa prática aparenta ter diminuído, substituída por bailes, *soirées*, receções, de acordo com as notícias da secção "Chronica Elegante" da revista *A semana de Lisboa*. No número de 1 de janeiro de 1893, a propósito da morte da condessa de Ficalho, informava os seus leitores que "Desde que faleceu sua mãe a sr.^a D. Maria Kruz, desde que se não repetiram os elegantes e sumptuosos bailes da sr.^a Duquesa de Palmela, desde que cessaram as receções semanais do palácio dos Marqueses de Fronteira, desde que se fecharam há pouco e para sempre as magníficas galerias do Conde de Daupias, na nossa sociedade não havia outro salão em que se realizassem festas como as que dava a sr.^a Condessa de Ficalho, no seu palácio dos Caetanos". E dão-se a conhecer os salões animados por mulheres - *five-o-clock-tea*, *soirées* dançantes, *matinées*, *raout* [recepção mundana] - onde, pontualmente, algum dos presentes recitava "monólogos franceses".

O teatro - a ida aos teatros públicos e as representações particulares, enquanto facto social, concorrera de forma ativa para a definição dos grupos sociais. A aristocracia e as gentes do mundo popular

²⁸ O teatro particular animado por Francisca Possolo em sua casa, activo na década de 1820, constitui uma das raras exceções. No entanto, no final de oitocentos, as mulheres ocupam um lugar proeminente na organização de salões mundanos.

urbano não frequentavam os mesmos espaços e tinham modos de vida muito diferentes. Tinham um prazer em comum, o teatro, que ambos gostavam de organizar com os ‘seus’: entre “pessoas do seu conhecimento e iguais” no requerimento de um contramestre, entre “a primeira sociedade da capital” nas palavras de um aristocrata.

O FANATICO
PELA MUSICA,
FARÇA JOCOSA

EM 1 ACTO

PARA SE REPRESENTAR

NO

THEATRO DO CONDE DO FARROBO

NA SUA QUINTA DAS LARANGEIRAS,

*Em beneficio das Viuvas e Orfãos das desgraçadas
Victimas executadas nesta Cidade de Lisboa du-
rante o governo da usurpação.*

ESCRIPTA POR

FRANCISCO SCHIRÀ.

LISBOA: 1835.

Burletas, ou Peças Comicas

Nº	Título das Peças	Qualidades	Autores	Ed. Banco Nº
54	Les Quatre Fils aymon	Partitura em Francuz, e par to o'Orchestra	M. W. Balfe	2
55	Mina	Idem d°	J. M. Bonnac	2
89	Il Barber di Siviglia	Idem e p.º e p.º de Tians	Rossini	9
90	D. em Francuz	Idem Partes de Canto em V. Don jo.º de Portuense portuguez e Orchestra	Idem	9
91	Marco Antonio	Idem e p.º de Canto e Orch	Saveri	5
92	Mathilde de Salvan	Idem Idem	Rossini	6
93	Elena e Constantino	Idem e algumas partes	Coccia	7
94	Almuzinio Branco	Partes de Canto e Orchestra	8	
95	Ebrù e Sodruindo		Angolini	4
96	L'Isola d'Alani	Partitura só 1.º Acto	Garaniga	4
97	La Trascatana	Idem	Insolito	4
98	Les Rosières	Idem em Francuz	J. Herold	9
99	Emma	Idem d°	Huber	9
100	Il Tempio sopra la rota	Idem e algumas partes	Macadante	10
101	La Dame Blanche	Idem em Francuz, e partes d.º em portug. e Orch.	Scieldieu	10
102	Sedchia rapita	Idem e partes	Cilli	11
103	Il Baron di Dolsheim	Idem só	Sacini	12
104	La Camarica e Astuta	Idem e partes incompletas	Taini	12
105	Sesta da Rosa	Idem e partes em Italiano	Coccia	13
106	Idol		Ali	14
107	La Dame Blanche		Landi	14
108	Sheara de Rosenberg	Idem e partes vide appos.	Generale	15 e 16
109	La Principessa di Naburra	Idem d°	Caron	17
			À memória de Francesco Esposito	
110	La Sinfonia di Naburra			
111	Al Gaucho e Magus			
112	Les deux Jaleys	Idem em Francuz	R. Sopha	18
113	La Sinfonia	Idem d°	Clapison	18
114	Oliver e l'Bandur	Idem d°	Lulou	18

CAPÍTULO III

NO TEATRO DAS LARANJEIRAS, RETIRO CAMPESTRE

E COSMOPOLITA DE UM "FANATICO PER LA MUSICA"

Luísa Cymbron

(NOVA FCSH / CESEM / IN2PAST)

Perfil musical de Joaquim Pedro Quintela

Uma crónica escrita em Lisboa para a *Allgemeine musikalische Zeitung*, o mais importante periódico do século XIX dedicado à música do espaço cultural germânico, referindo acontecimentos do ano de 1822, explicava:

“No teatro privado do senhor Barão de Quintela, às Laranjeiras, perto de Lisboa, cantou-se a ópera italiana *La Cenerentola* de Rossini; e, apesar de todo o elenco ser composto por amadores, as árias e os conjuntos foram tão bem executados que, segundo a opinião dos convidados, nem mesmo no Teatro de Ópera de S. Carlos se tinham ouvido melhor.

É verdade que esta obra foi ensaiada durante bastante tempo sob a direcção do *buffo* Rosich¹ e de Francisco de Paula² no teatro, ambos do Teatro, e que aquando da própria execução a orquestra se compunha quase só de artistas profissionais – não tanto por verdadeira necessidade quanto pelo seu próprio interesse em colaborar. As cantoras foram Demoiselle D. Francisca Martins, Madame Caffri e Demoiselle Arcanza [...] O senhor Coelho (um jovem talentoso, e em especial para a música)³ representou irrepreensivelmente o papel de Magnífico e cantou muito bem os seus solos de baixo. Só os recitativos é que de vez em quando não foram muito perfeitos, porque são sempre o mais difícil para amadores, a quem falta a necessária prática” (BRITO & CRANMER, 1990, 55).

Récitas operáticas por amadores, em casas nobres e da burguesia, em teatros permanentes ou improvisados, eram frequentes na Lisboa dessa época (LOUSADA, 2008). O que torna este evento diferente é não só o investimento na sua qualidade artística, como o facto de ser um dos primeiros, se não o primeiro, de uma longa série de espetáculos de ópera que a Quinta das Laranjeiras, propriedade da família Quintela, viria a albergar. Como nos revela outra passagem do texto acima citado, nessa data,

1 Tratava-se do baixo e libretista hispano-italiano Paolo ou Pablo Rosich (MILELLA, 2022, 30).

2 Francisco de Paula da Silva Freitas, maestro adjunto do Teatro de S. Carlos quando Carlo Coccia esteve em Lisboa, pianista e organista (BRITO & CRANMER, 1990, 83).

3 Marcelino José Coelho participou em várias outras produções do Teatro das Laranjeiras nos anos de 1820-30 (BRITO & CRANMER, 1990, 82).

o jovem segundo barão estava já a construir “um teatro de pedra nada pequeno” que viria a ser o emblemático Teatro das Laranjeiras, estreado em março de 1825.

A influência de Joaquim Pedro Quintela, segundo Barão do mesmo nome e primeiro conde de Farrobo, na vida musical lisboeta que vai do Vintismo ao final do reinado de D. Maria II foi tal que levou Francesco Esposito a designar este período como “a época farrobiana” (ESPOSITO, 2010).

A paixão deste titular pela música permitiu também a Esposito estabelecer um paralelo entre ele e Febeo, a personagem principal da *opera buffa Il fanatico per la musica* que, na versão de Francesco Schira, foi representada nas Laranjeiras, em 1835: a cena decorre “em casa de D. Febeo. Mesas com livros e relógio, pianoforte, estantes, cadeiras, partituras, instrumentos, e muita solfa. Há dois bustos de vários Autores de música” (*O fanatico pela musica*, 1835). O dito Febeo é descrito por uma crónica coeva como “decidido dilettante, dilettante furioso, não admite em sua casa se não músicos. Filhos, criados, criadas, tudo é músico” (*O nacional*, 8 de julho de 1835 *Apud* ESPOSITO, 2016, 115). No início da ópera, um coro aclama o seu talento e, no contexto das Laranjeiras, a mensagem torna-se ambivalente, podendo ser lida tanto em referência à personagem como a quem lhe dava vida:

Viva il genio del nostro padrone;
Che bel' aria che bella invenzione!
Questa musica invita a godere.

Viva o gênio do nosso patrão;
Que bela aria, que bela invenção!
Esta música excita o prazer.

(*O fanatico pela musica*, 1835, 6-7)

O barão Charles Dembowsky corrobora estas ideias ao descrever Quintela como:

Amante apaixonado das belas-arts, o conde protege-as como Mecenas; [...] a sua casa é mantida de modo assaz original: ele exige que todos os seus criados saibam tocar um instrumento ou que o aprendam sob a sua orientação; ele próprio toca a sua parte nos respectivos concertos, que são verdadeiramente notáveis. [...] durante o Outono, a elite da sociedade de Lisboa vem representar o drama ou a comédia no lindo teatro que ele fez construir junto da sua deliciosa casa de campo (DEMBOWSKY, 1841, 178-179)⁴.

A sua fama não se cingia às fronteiras nacionais. Durante o período em que foi empresário do Teatro de S. Carlos, encontramos elogios superlativos à sua magnanimidade e generosidade na imprensa portuguesa e italiana, ou em folhetos soltos, distribuídos em récitas do teatro de ópera (*Tributo de reconhecimento*, [1840] e *Il Pirata*, 27 de março de 1840). Em 1842, numa série de artigos dedicados ao tema *L'amateur de musique*, o célebre crítico francês Castil Blaze destacava o papel do barão/conde em

4 “Amateur passionné des beaux-arts, le comte les protége en Mécène; [...] sa maison est tenue sur un pied fort original: il exige que tous ses valets sachent jouer d'un instrument ou qu'ils apprennent sous sa direction; lui-même fait sa partie dans leurs concerts, qui sont vraiment remarquables. [...] pendant l'automne, l'élite de la société de Lisbonne vient jouer le drame ou la comédie sur le joli théâtre qu'il a fait construire près de sa délicieuse retraite” (DEMBOWSKY, 1841, 178-179), tradução da autora.

Portugal e a encomenda da ópera *La testa di bronzo* a Saverio Mercadante (*La France Musicale*, 17 de julho de 1842).

No entanto, também é possível conhecer o reverso da medalha. Através da documentação da Inspeção Geral dos Teatros, chegaram-nos testemunhos de episódios de bastidores em que o conde fez valer a sua autoridade, manifestando um carácter arrogante e caprichoso (CYMBRON, 1998, 63-64 e 115-117). Mesmo considerando que o excerto abaixo citado é uma peça de um processo jurídico, no qual é comum que as partes lesadas ou ofendidas se tentem vitimizar, o relato é interessante. Em finais de 1837, António Porto, ex-empresário do Teatro de S. Carlos, queixava-se:

“tendo o Conde de Farrobo, pelo seu habitual uso da sua prepotência, feito uma invasão pública, e escandalosa, na Empresa, propriedade do Suplicante, constituindo-se Juiz no Contrato entre ele, e o Suplicante, declarando rescindida a Escritura desse contrato, e investindo-se violentamente na posse da Empresa; recorreu o Suplicante aos meios a que recorre o Cidadão honesto, e obediente à Lei, e que o Suplicado despreza, e insulta por costume; isto lhe recorreu a uma acção de força perante o Poder Judicial, que o mandou ratificar na sua posse, e efectivamente foi ratificada, não no 1º acto da diligência Judicial, porque o Suplicado mandou sair os Oficiais, entre ameaços, mas no segundo, quando os ditos Oficiais foram escoltados por força armada” (ANTT, Ministério do Reino, Maço 2083, Lº 3, nº 1004, 6 de novembro de 1837).

Quintela/Farrobo tinha tido um intenso contacto com a música desde criança. O pai havia sido o doador do terreno para a construção do Teatro de S. Carlos (fig. 1) e possuía o único camarote privado nele existente (BENEVIDES, 1882, 24). Tendo nascido e crescido no palácio que era propriedade da sua família, sito à rua do Alecrim, a pouca distância do largo onde se situava o teatro e algumas das principais lojas de música da capital (ESPOSITO, 2016, 55) ou onde habitava a maioria dos cantores italianos que passava por Lisboa (CYMBRON, 1998, 158-160), Joaquim Pedro teve sempre uma grande proximidade com a ópera, como de resto faz prova a notícia da *Allgemeine musikalische Zeitung* com a qual se abre este texto. Havia também aprendido canto, violoncelo, contrabaixo e trompa, tornando-se um executante com certa proficiência neste último instrumento (VIEIRA, I, 1900, 400)⁵.

Desde pelo menos 1818, quando contava apenas 17 anos e havia herdado recentemente a fortuna do pai, há referências a que promovia concertos em sua casa, sob a direção dos irmãos Jordani, ambos membros da orquestra do Teatro de S. Carlos. Já então Joaquim Pedro Quintela é apontado como um importante patrono para o futuro (BRITO & CRANMER, 1990, 49).

Os seus laços com o mundo musical de Lisboa seriam porém reforçados pelo casamento, fortemente contrariado pela família, com a filha do italiano Francisco António Lodi, primeiro empresário do S. Carlos. Quintela passou então a poder mover-se à vontade em dois planos distintos: o de patrono, financiador ou mesmo organizador de eventos na esfera privada, e o de empresário em teatros públi-

⁵ Note-se que, na segunda década do século XIX, quando deve ter ocorrido a sua aprendizagem, o segundo barão de Quintela tocava um instrumento muito mais rudimentar do que a bela trompa de válvulas que, ostentando as suas armas, adquiriu certamente mais tarde e hoje integra o espólio do Museu Nacional da Música.



Figura 1 – O Teatro de S. Carlos, o centro da vida musical de Lisboa, na década de quarenta do século XIX (desenho de Legrand/litografia de Manuel Luiz, BNP).

cos, embora para esta última tarefa recorresse aos serviços de vários membros da família Lodi, como o

seu cunhado António ou o primo Fortunato (CARNEIRO, 2020, 72 e ss). O seu estatuto não lhe permitia imiscuir-se diretamente na gestão da vida teatral, fazendo-o apenas pontualmente, e em situações limite, de que é exemplo o afastamento de António Porto da gestão do teatro de ópera da capital, como vimos acima.

Uma etapa importante do seu crescimento musical parece ter sido o contacto com dois músicos portugueses que haviam feito carreira no estrangeiro e que regressaram a Portugal depois da primeira Revolução Liberal: o clarinetista José Avelino Canongia e o pianista e compositor João Domingos Bomtempo (ESPOSITO, 2016, 65). Com Canongia, efectuou uma longa viagem pela Europa, entre 1823-24 (ESPOSITO, 2016, 33), e terá sido um participante e apoiante muito ativo da Sociedade Filarmónica, fundada por Bomtempo em 1822, que lançaria em Lisboa as bases de uma cultura concertística, contribuindo assim decisivamente para uma progressiva autonomia da música instrumental face à ópera (ESPOSITO, 2016, 87 e ss.). Através destes canais, integrou as orquestras que atuaram nas exéquias da rainha D. Maria I (VIEIRA, I, 1900, 133-134) e nas comemorações dos grandes momentos do primeiro Liberalismo. Tocou inclusive, em 1821, na Grande Missa composta por Bomtempo para comemorar o juramento da Constituição (BRITO & CRANMER, 1990, 50-51).

Nessa mesma década de vinte, o barão começou também a aparecer como financiador de companhias de ópera no Teatro de S. Carlos (ESPOSITO, 2016, 54): estavam definidos os dois principais polos em que se desenvolveriam as suas atividades musicais e de patronato: a ópera e a música instrumental.

Quintela foi ainda mecenazgo de músicos e literatos residentes em Lisboa. Protegeu não só os que haviam estado ligados à fação liberal como aqueles que tinham apoiado D. Miguel, assim como um grupo de italianos que vivia entre nós, vários deles exilados políticos. Apesar de se manter fiel a um Liberalismo moderado, colocava-se acima das questões políticas, afirmando-se como figura hegemónica, e gerindo o “capital musical” como mais lhe convinha (SANTOS, 1988, 290-291).

Um testemunho central da relação de Quintela/Farrobo com a música é o *Catalogo das peças de muzica existentes no arquivo de muzica pertencente a S. Ex^{cia} o Senhor Conde de Farrobo...*⁶. Nas secções relativas a géneros operáticos, verificamos que muitos dos espécimes incluem conjuntos separados de partes vocais e orquestrais, o que demonstra que não se tratava simplesmente do acervo de um melómano mas antes de um verdadeiro arquivo musical e teatral, que permitia a produção de uma boa parte dos títulos nele contidos.

É muito possível que esta rica fonte de partituras de ópera tenha sido acumulada primariamen-

⁶ Atualmente na Biblioteca Nacional de Portugal. O manuscrito da BNP é datável de cerca de 1840-50. Uma outra lista das partituras que pertenceram ao Conde integra o inventário que se conserva no Arquivo do Tribunal da Boa Hora e foi elaborado em 1870, já depois da morte do seu proprietário. A sua descoberta e publicação deve-se a Idalina Nunes (1996a).

te para servir as necessidades do Teatro das Laranjeiras, mas o facto é que foi utilizada também noutras locais e circunstâncias, nomeadamente no Teatro de S. Carlos bem como na Academia Filarmónica e na Assembleia Filarmónica, duas das sociedades de amadores a que Farrobo esteve ligado e nas quais se montaram óperas em versão de concerto⁷ (figs. 2 e 3).

No seu Teatro das Laranjeiras, mas também mais esporadicamente na Quinta do Farrobo (NUNES, 1996b)⁸, o barão/conde produzia espetáculos, pondo em cena um repertório nem sempre decorrente do que passava pelo palco do S. Carlos. A cronologia das representações de ópera que foi possível reconstituir⁹ abrange os anos entre 1822 e 1861, terminando imediatamente antes de o teatro ter sido destruído por um incêndio, numa época em que o seu proprietário se encontrava já numa difícil situação financeira, e aponta para duas grandes fases de produção.

A primeira engloba os anos que vão do início da década de vinte a 1838 e é marcada pela representação de óperas italianas de carácter *buffo* ou *semiserio*, géneros particularmente em moda desde os finais do século XVIII, tendo o primeiro dentre eles atingido o ápice da sua popularidade com Gioacchino Rossini, na década de dez de Oitocentos. A segunda fase tem início em 1843, coincidindo com um novo processo de renovação arquitetónica do teatro, e caracteriza-se sobretudo pela montagem de *opéras comiques*, cantados na língua original.

Este género francês tinha também origens setecentistas, mas o tipo de obras que foram representadas nas Laranjeiras afirmara-se sobretudo durante o reinado de Luís Filipe e nos anos iniciais do Segundo Império. A sua principal característica dramática residia em não ser totalmente cantado. As partes dinâmicas, nas quais a ação avançava, eram constituídas por diálogos falados, enquanto os momentos contemplativos equivaliam à presença de números musicais. Muitos dos enredos destas obras eram contos românticos que permitiam explorar a “cor local” de vários ambientes; outros destacavam-se pelo seu carácter cavaleiresco ou eram comédias que obedeciam a fórmulas tradicionais. O final feliz era a norma (BARTLET *et al.*, 2001, 482).

Há porém um facto a destacar no primeiro período: a encomenda da *opera buffa* *La testa di bronzo* a Mercadante, que foi ensaiada pelo próprio compositor em 1827 e que voltou a ser repetida logo após a vitória liberal. Um outro aspeto a registar, sobretudo na segunda fase, é a encomenda de obras a compositores residentes na capital portuguesa. Vários eram italianos e tinham vindo para Lisboa a fim de exercerem funções no Teatro de S. Carlos, como Francesco Schira, Angelo Frondoni, ou Pietro Antonio

7 Veja-se os casos da estreia de Don Giovanni de Mozart, em 1839 no Teatro de S. Carlos (CYMBRON, 2012, 271-306), de Don Sébastien de Donizetti, em versão italiana, em 1844, e Alzira de Verdi, em 1847 nas sociedades acima referidas (*Idem*, 171-208 e 209-237).

8 O principal espetáculo que teve lugar na Quinta de Farrobo foi a representação de *La cenerentola* em 1840, com Luigia Boccabadati no papel principal (NUNES, 1996b e *Revista Theatral*, n.º 6, 1840). Esta produção distingue-se das do Teatro das Laranjeiras por ter sido maioritariamente interpretada por cantores profissionais. Desta vez era a família da prima donna do Teatro de S. Carlos que se exibia. O único amador em cena era o próprio Conde, no papel de Don Magnifico.

9 O primeiro autor a tentar uma cronologia dos espetáculos do Teatro das Laranjeiras, se bem que intercalada com a do Teatro de S. Carlos, foi Fonseca Benevides, cuja família tinha participado num conjunto de espetáculos que esse teatro acolheu (BENEVIDES, 1883). Seguem-se Ernesto Vieira e Mário Moreau (VIEIRA, I, 1900, 399-410 e MOREAU, 1980, 250-256).

O FANATICO
PELA MUSICA,
FARÇA JOCOSA
EM 1 ACTO
PARA SE REPRESENTAR
NO
THEATRO DO CONDE DO FARROBO

*Em benefício das Vítimas e Orfãos das desgraças
Vítimas executadas nata Cidade de Lisboa
durante o governo da usurpação.*

ESCRIPTA POR
FRANCISCO SCHIRÀ.

LISBOA: 1835.

A. TYPOGRAFIA DE EDGARDO ALVAREZ.

Rua da Cruz de Piso a Santa Catharina n.º 18.

Bericht über meine Sammlung

Figuras 2 e 3 – Libreto impresso para a representação de *Il fanatico pela musica* no Teatro das Laranjeiras em 1835, numa récita em benefício das famílias das vítimas do reinado de D. Miguel e página do *Catalogo das Peças de Muzica*, na qual se pode observar a existência das partes de canto e orquestra que permitiriam a montagem de várias das obras listadas. (BNP).

Coppola. Outros, como António Luís Miró e João Guilherme Daddi, eram naturais de e tinham sempre trabalhado na cidade.

Bucolismo *buffo*

As obras representadas na primeira fase do Teatro das Laranjeiras são da autoria de compositores da mesma geração de Rossini ou da seguinte, como Coccia, Mercadante e Donizetti. Algumas eram, naturalmente, do próprio Rossini, o músico europeu de quem Stendhal dissera que “Desde a morte de Napoleão, há outro homem de quem se fala todos os dias, tanto em Moscovo como em Nápoles, tanto em Londres como em Viena, tanto em Paris como em Calcutá” (STENDHAL, 1824, v)¹⁰.

Contudo, além de um certo pendor de moda, importa procurar saber que outros motivos estavam por detrás da seleção desse repertório. É fundamental atender ao facto de todas as partituras escolhidas corresponderem a óperas de carácter *buffo* ou *semiserio* no máximo com dois atos.

Para além de se tratar de um teatro pequeno, no qual seria mais difícil montar produções operáticas que requeressem grande aparato cénico, como certas *opere serie*, a voz do barão/conde, que era de baixo ou baixo-barítono, e sobretudo os seus dotes dramáticos para o género cómico devem ser considerados como determinantes. Apesar de Ernesto Vieira referir, certamente com base em informações de terceiros, que o Conde não tinha grande voz mas era bom músico (VIEIRA, I, 1900, 400), o compositor Pietro António Coppola¹¹, em carta ao libretista Jacopo Ferretti, opinava que Farrobo “canta como *buffo* cómico, que, asseguro-lhe, age como um verdadeiro artista, tendo-o visto e ouvido em vários personagens cómicos”¹². Na verdade, a gama de papéis que interpretou oscila entre as personagens de pais idosos, alguns tontos e presunçosos (como D. Magnifico em *La cenerentola* ou D. Febeo em *Il fanatico per la musica*), e as de criados astutos ou outros serviçais (como Marcone em *Il castello degli spiriti* ou Tollo em *La testa di bronzo*) que requerem um bom ator e uma voz grave e ágil.

Convém também ter em conta os restantes intérpretes das principais partes de canto. Os nomes que figuram ao lado do Barão nos libretos das produções da década de 1820 constituem um grupo de amadores na sua maioria bastante jovens, tal como o seu anfitrião. Alguns são elogiados em várias fontes coevas pelas suas excelentes vozes e dotes musicais. É o caso dos irmãos Martins, Caetano e Fran-

10 “Depuis la mort de Napoléon, il s'est trouvé un autre homme duquel on parle tous les jours à Moscou comme à Naples, à Londres comme à Vienne, à Paris comme à Calcutta” (STENDHAL, 1824, v), tradução da autora.

11 Coppola foi sempre um protegido de Farrobo. Numa carta escrita no início da década de 1870 ao amigo Bartolomeo Mau-mary explica bem a sua relação com o Conde e as dificuldades enfrentadas no final da vida deste: “...dal 17 agosto 68 non ho avuto che dispiaceri, e disgrazie; l'amicizia del fu Conte del Farrobo, che mi fu tanto gioevole sino all'epoca che ultimamente venni a Milano, apena che ritornai principiò a venirmi disgraziata riguardo ad interesse, poichè quanto avevo accumulato in risparmi, era tutto in mani del Conte, il quale mi mise a parte di uma infelice speculazione, che al maggio 69 il Conte non potè più proseguire per non trovare più mezzi, ed io rimasi senza neppure uma lira dei più di quidicimila che avvevo nelle mie mani [...] Imaginate come posso io essere contento, poichè ho dovuto sortire dal suo Palazzo, poichè si è affittato per conto dei creditori. La villa del Farrobo in dove passavo tutti i mesi del caldo tiene altro padrone [...] per me è uma mancanza imensa e non dico altro per non tedialo di più” (Apud GIORDANO, 2003, 25).

12 “canta da buffo comico, che vi assicuro che agisce da artista, avendolo veduto e inteso in diversi caratteri comici” (P. A. Coppola a Jacopo Ferretti, 30 de abril de 1842, cópia amavelmente cedida por Francesco Paolo Russo).

cisca Romana¹³, ele tenor, ela soprano, com uma voz muito extensa e dotada de facilidade para *fioriture* (parece ter-lhe sido atribuído o papel de Angelina na produção de *La cenerentola* de 1822) (VIEIRA, II, 1900, 65) e das sopranos Francisca Augusta da Fonseca e Joana Carolina O'Neill, nascida Brito e Cunha.

Entre as vozes masculinas, destacam-se: os tenores Guilherme de Roure, aparentado com a família irlandesa O'Neill, Inácio Miguel Hirsch, neto de um alemão que se estabeleceu em Portugal, e Alfredo Duprat, de famílias francesas. Hirsch era um membro particularmente dinâmico da Sociedade Filarmónica de Bomtempo e foi guarda livros e grande amigo do barão/conde. Há ainda que acrescentar os baixos Nicolau Klingelhoefer, filho de um negociante de Heidelberg que se fixara em Lisboa em finais do século XVIII, e António Vieira Pinto, cujo pai, também comerciante, desempenhava funções de cônsul de Portugal em Cádiz. A estes juntava-se Costanza Banti Lodi, madrasta da Baronesa, e alguns outros nomes cuja origem familiar não foi possível identificar (VIEIRA, I e II, 1900; BRITO & CRANMER, 1990).

A julgar pela informação disponibilizada nos libretos, o coro rondava geralmente as 20 vozes: oito sopranos para 12 tenores e baixos em média. Além da própria Baronesa, os que o compunham eram, na sua maioria, familiares daqueles que atuavam como solistas e deixam bem em evidência a rede de sociabilidade da família Quintela. Onze apelidos são estrangeiros ou de origem estrangeira; os portugueses remetem para famílias ligadas ao Contrato do Tabaco (como os Damásio Gorjão e Roussado Gorjão) ou eram parentados com a família O'Neill, destacados negociantes na zona de Setúbal e Lisboa¹⁴. A orquestra, tal como aconteceu com *La cenerentola* em 1822, deveria contar com a participação de vários músicos profissionais de Lisboa, aos quais se juntariam outros tantos amadores. Embora não existam provas documentais que o confirmem, tudo leva a crer que estes profissionais seriam pagos. Ernesto Vieira estabelece aliás uma relação entre o espetáculo inaugural do novo teatro, em 1825, e os participantes da Sociedade Filarmónica de Bomtempo (VIEIRA, I, 1900, 400), relação esta que, muito provavelmente já vinha de trás.

Em 1827, o barão tem pela primeira vez a possibilidade de estrear no seu teatro uma ópera escrita propositadamente para ele e para o grupo de intérpretes acima referido. O compositor era nem mais nem menos do que o napolitano Saverio Mercadante, visto em certos círculos europeus como o sucessor de Rossini, alguém que tinha um amplo currículo profissional, com sucessos nos principais teatros do Norte de Itália e em Nápoles. Em 1826 aceitara um contrato em Madrid, vindo daí para Lisboa em setembro de 1827.

É possível que tenha havido alguma intervenção de Quintela nesta mudança de cidade, pois a primeira incumbência de Mercadante na capital portuguesa foi a de escrever e montar uma nova ópera

13 O talento de Francisca devia ser considerável, pois foi aluna de Mercadante e Bomtempo dignava-se acompanhá-la (VIEIRA, II, 1900).

14 São mencionadas nos vários libretos membros das famílias Amorim Viana, Andrade Calvet, Auffdiner, Coelho de Ataíde, Damásio Gorjão e Roussado Gorjão, De Roure, Duprat, Ebingre, Freitas Rego, Fries, Hirsch, Klingelhoefer, Moser, Sciopesta, Serrão Diniz, Sá Viana, Scola, Travassos Valdez, Van Winghen, Vieira Pinto.

buffa para as Laranjeiras, a qual se viria a estrear a 3 de dezembro de 1827 (*La testa di bronzo*, 1827)¹⁵.

A sua música agradava certamente ao barão que já tinha escolhido outra ópera da sua autoria – *Il castelo degli spiriti* – para a estreia do novo teatro. Ao que consta, havia ainda afinidades políticas, pois Mercadante estivera próximo dos ideais constitucionais que levaram à revolução de 1820 no Reino das Duas Sicílias (WITTMANN, 2001, 438-439).

Apesar de tudo isso, o aparelho produtivo que o compositor italiano teve à sua disposição era praticamente o mesmo das anteriores óperas montadas no teatro privado de Quintela. O *cast*¹⁶ tinha como única novidade a participação de Costanza Lodi, que tendo um passado profissional, embora modesto, ficou encarregue do papel destinado à *prima donna* (BRITO & CRANMER, 1990, 40 e 86). Não há indicação dos efectivos da orquestra, mas é muito possível que Mercadante tenha escolhido os melhores músicos de entre os que habitualmente participavam nas récitas das Laranjeiras, fossem eles amadores ou profissionais. O coro, contava com os mesmos 20 cantores de algumas produções anteriores.

Se bem que o compositor tenha deixado Lisboa logo em 1828, e que os anos seguintes não tenham sido propícios à montagem de novas óperas nas Laranjeiras, *La testa di bronzo* reemerge por duas vezes, no teatro do agora já conde de Farrobo, logo após a vitória liberal: a 19 de outubro de 1833 e a 8 de abril do ano seguinte. Estas duas produções marcam uma diferença face às anteriores.

O elenco de 1827 mantém-se, com o conde no papel de Tollo, a personagem cómica por excelência, mas dois dos papéis secundários mudam de intérpretes (*La testa di bronzo*, 1833 e 1834). Num dos casos assistimos à entrada no círculo das Laranjeiras de Fortunato Lodi, o arquiteto/cantor primo da condessa que ficaria conhecido como o autor do projeto para o Teatro D. Maria II (CARNEIRO, 2020), e de Maria Joaquina Quintela, a filha mais velha do conde. Começa assim a dar-se uma progressiva renovação dos elencos.

O coro é aumentado para cerca de 30 elementos, um número claramente superior ao que o Teatro de S. Carlos tinha nessa temporada e muito próximo do que seria a norma a partir de 1838 (CYMBRON, 1998, 211). Em 1834, parece haver um significativo investimento na componente visual, tendo os “panos de boca” e cenários sido pintados por um grupo de profissionais que também atuava musicalmente: o pintor Domingos Schiopetta¹⁷, Lodi e um certo Bulher. Quem dirigia a parte musical era António Luís Miró, um protegido do dono da casa. Farrobo punha assim a sua fortuna e o seu gosto pela música e pela ostentação ao serviço do desejo de festejar que invadira boa parte da sociedade lisboeta depois da derrota do Absolutismo (*Memórias*, 1986, 18-19).

15 Segundo Wittmann, só depois, em janeiro de 1828, é que passou a trabalhar para o S. Carlos. Em outubro de 1828, com a alteração da situação política, parte para Cádiz, onde permaneceria nos meses seguintes, e daí para Itália (WITTMANN, 2001).

16 Nicolau Klingelhoefer (baixo), Pedro de Alcântara Serrão Dinis (tenor), Guilherme de Roure (tenor), Caetano da Costa Martins (tenor), o próprio barão de Quintela (baixo cómico) e Francisca Augusta da Fonseca (soprano).

17 Schiopetta era além disso autor de várias modinhas.



Figura 4 – Pintura decorativa existente na Quinta das Laranjeiras. O tipo de paisagem bucólica que aqui observamos tem afinidades com a cenografia que pedem as didascálias para o 2º ato de *La testa di bronzo*, fotografia de José Vicente, 2023.

A ação de *La testa di bronzo* decorre no palácio do Príncipe de Presburgo (atual Bratislava) e nas margens do rio Danúbio. No primeiro ato, assistimos à montagem das decorações florais no salão do palácio do Príncipe, para as celebrações do seu casamento. As didascálias indicam que, ao fundo, se avistam o jardim e alguns grandes bustos de bronze, um dos quais terá como função servir de esconde-rijo a Federico, o secreto marido de Floresca, a jovem com quem o príncipe pretendia casar-se. A cena inicial abre com um coro de jardineiros e jardineiras. O segundo ato passa-se no campo, vendo-se ao fundo um rochedo alcantilado e o rio, “De um lado uma grande árvore, e um resto de ruínas, do outro uma cabana”. A cena final decorre numa “Campanha ameníssima: no fundo uma fileira de árvores entrelaçadas com grinaldas de flores” (*La testa di bronzo*, 1827) (fig. 4).

Na maioria das *opere buffe*, as referências geográficas não remetiam para qualquer tentativa de retratar os ambientes. A *couleur locale* – a reprodução exata dos caracteres de um espaço e de uma época (LACOMBE, 1997, 190) –, tão típica de vários géneros operáticos franceses, não lhe está associada. O que é possível identificar é um conjunto de tópicos das artes e da literatura que tinham assumido uma particular importância na cultura europeia. Um deles, o tópico pastoril, propõe uma versão idealizada da vida campestre, e atingiu o seu ponto alto na Renascença, pela mão de Torquato Tasso e Giambattista Guarini (MONELLE, 2006, 185 e ss.). Na ópera *buffa* setecentista, cujo modelo perdurou ainda para além do período rossiniano, este perde a *patine* árcade – que apenas aparece como caricatura – e assume um carácter de *locus amoenus*, com frequência pontuado pela irrupção de uma tempestade. Não por acaso, em 1842, Castil-Blaze identificava *La testa* como pertencente ao “repertório campestre” (*La France Musicale*, 17 de julho de 1842).

Nesta obra, tudo se enquadra num ambiente pastoril, umas vezes mais civilizado e artificial (veja-se a profusão de decorações florais e grinaldas), outras mais natural e selvagem (como na paisagem do segundo ato). Aliás, se olharmos para a maioria das *opere buffe* representadas nas Laranjeiras, reparamos que este tópico em conjugação com a presença de castelos/palácios, símbolos de carácter senhorial as mais das vezes associada ao Antigo Regime, é muito frequente (*Il castello degli spiriti*, *Chiara di Rosenberg*, *L'occasione fà il ladro*, *Il sonnambulo*, *L'auberge d'Auray*, *Il disertore per amore*, etc.). Há nestas escolhas uma projecção da imagem que o barão/conde pretendia dar de si próprio e do seu principal retiro no campo.

Outra das obras que espelha o ambiente campestre é o drama lírico em um ato *Il sogno del Zingano*, encomendado pela Condessa de Farrobo a António Luís Miró e ao dramaturgo Cesare Perini¹⁸. O libreto está datado de 1844 e indica que foi composto expressamente para ser cantado nas Laranjeiras, aquando do regresso do Conde de uma viagem pela Europa¹⁹, mas desconhece-se a data exata em que subiu à cena.

18 Os elementos aqui apresentados sobre esta obra foram anteriormente publicados no texto “A Arcádia nas Laranjeiras ou os faustos da elite liberal: *Il sogno del Zingano* de António Luís Miró” (CYMBRON, 2012, 147-170).

19 O Conde regressava a casa depois de uma viagem que o levara a Paris e durante a qual participara, entre outras iniciativas, num “concerto monstro” sob a direcção de Berlioz (ESPOSITO, 2006, 8).

A ação decorre num bosque, numa vila não identificada pertencente ao conde (uma visão idealizada das Laranjeiras?). Uma didascália indica que ao centro se vê um busto de mármore que representa o próprio conde, e, de lado, as janelas góticas de uma ermida. Um coro pede e depois festeja a acalmia do temporal quando entram em cena o Cigano e três filhas do conde. Depois de convidar os presentes a seguirem-no até à ilha de Alcina, o Cigano conta-lhes um sonho que teve: ao lago chegaria uma linda galera com um barqueiro que cantava uma canção que inebriava todos.

Da capela sai Rosalinda, a filha mais velha, que se questiona sobre quem perturbou a tristeza daquela casa com cantos tão alegres. Em seguida, Carlonare revela a existência de um homem que para abraçar a mulher e as filhas se expunha a todas as intempéries e reconhece-o no busto que está em cena. As três graças aparecem e anunciam a chegada de “Pietro”. A última cena é constituída pela entrada do próprio Joaquim Pedro Quintela num pequeno barco iluminado e decorado com flores. O palco enche-se de criados, camponeses e cavalheiros, todos circundam o terno quadro formado por Farrobo abraçado à mulher e rodeado pela prole.

A temática central da obra pode ser identificada como uma situação de perda: tudo gira em torno do *pater famílias*, e do vazio quase total que a sua partida provocou. E a perda é uma das temáticas centrais do pastoralismo. O género pastoril está também associado a uma ideia de distinção. Os pastores da Arcádia representavam figuras reais e conhecidas nas cortes, muitas vezes os próprios patronos, tal como em *Il sogno del Zingano*. Perini designou o seu texto como “drama lírico”, mas tratando-se de uma peça celebrativa encontramos fortes afinidades com um velho género musical dramático, representado em honra de um patrono, no seu aniversário, casamento, ou em qualquer outra ocasião festiva, que continuou ainda a ser usado com frequência em Portugal ao longo da primeira metade do século XIX: o elogio dramático.

Musicalmente, a ideia da cena pastoral faz-se sentir desde a *Introduzione* de *Il sogno*²⁰. Não cabendo aqui analisar em pormenor a partitura, centremo-nos nalguns exemplos. O Recitativo e Ária «Chi di giulivi canti... Ah! Da te lungo e vivere», atribuídos a Rosalinda, a personagem desempenhada por Maria Joaquina, é uma ária italiana convencional, com uma escrita vocal particularmente elaborada, e entremeada por vários solos de clarinete, à maneira da escola napolitana desde finais do século XVIII. O *cantabile* “Ah! Da te lungo e vivere” possui, pela sua tonalidade menor e compasso, um certo carácter de barcarola que se coaduna bem com o conteúdo do texto: a saudade do pai e a ideia já lançada pelo cigano que este regressará por mar.

Os modelos musicais escolhidos são sugestivos dos gostos de Farrobo. Não é difícil aceitar que tanto Perini como Miró tenham tentado agradar e isso justifica a adoção de um conjunto de meios estranhos à tradição do elogio e que aproximam esta obra do mundo da *opera buffa* e das farsas, nomea-

²⁰ O tempo escolhido pelo compositor é um Allegro pastorale e o modelo de escrita nele inscrito contém boa parte dos clichés associados a este estilo (siciliana): um compasso 6/8, a presença de notas pedal (que imitam o som dos bordões da gaita de foles), uma melodia dobrada à distância de terceiras e o timbre da flauta e dos clarinetes (MONELLE, 2006, 219, 229 e ss).



Figura 5 – Gravura alusiva ao segundo aniversário da morte do Duque de Bragança que retrata a saudade da filha, a rainha D. Maria II. (Lisboa, Setembro de 1836: D. Maria I, Lisboa: [s.n.], 1836, BNP).

damente a estrutura e as características cómicas de uma das personagens.

A produção de *Il sogno del Zingano* é também um bom exemplo de como o círculo que atuava nas Laranjeiras se renova. O grupo central dos que atuam é composto pelo Conde e o seu núcleo familiar mais próximo, nomeadamente as filhas mais velhas (Maria Joaquina e Maria Carlota, ambas sopranos) e o genro, D. Carlos da Cunha e Meneses (barítono), filho dos condes de Lumiares²¹, enquanto os papéis de tenor foram distribuídos por outros parentes e conhecidos (Fortunato Lodi ou Duarte Cardoso de Sá, o amigo de Garrett, que em 1843 criaria o papel de Romeiro na estreia de *Frei Luís de Sousa*) (SANTOS, 1988, 209).

O objetivo desta obra era, além de naturalmente celebrar o regresso de Farrobo, colocar em cena toda a sua família. E, de facto, apenas para o papel de Carlomare, o tenor, se recorre a alguém de fora do círculo familiar²². Aqui não se verifica, no entanto, aquele que era um dos principais objetivos das obras escolhidas para serem representadas ou escritas propositadamente para o Teatro das Laranjeiras, a exibição do Conde enquanto cantor e ator. Este chega apenas no final, em triunfo e, neste ponto de vista, é significativo que o que aparece anteriormente seja o busto, que permite às várias personagens exteriores ao círculo familiar identificarem-no e irem, progressivamente, através de diferentes momentos narrativos, definindo a sua imagem. No caso da ária de Rosalinda, a situação da filha que lamenta a perda do progenitor e a presença de um busto deste em palco, permite estabelecer uma analogia com uma gravura publicada em 1836, alusiva ao prematuro desaparecimento do Duque de Bragança e à conjuntura da jovem rainha D. Maria II. Sente-se a presença de *clichés* que circulavam entre as artes dramáticas, a literatura, e as belas artes (fig. 5).

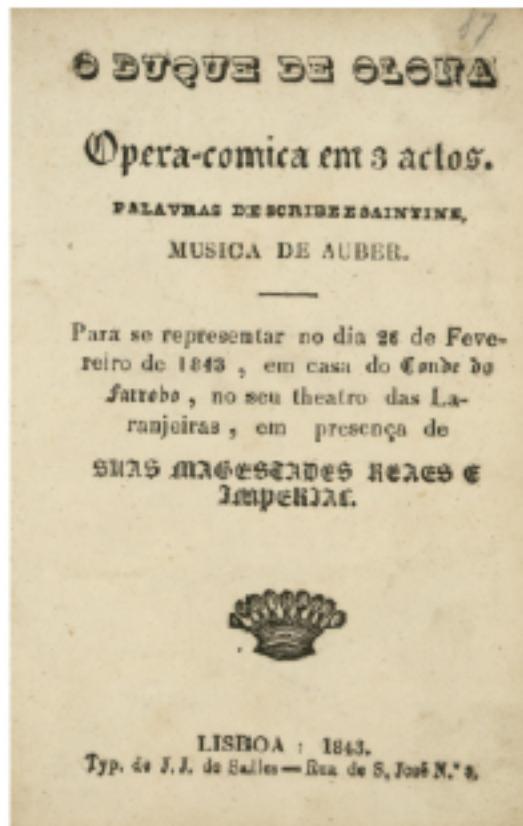
Paris em Lisboa (e nos seus arredores)

Entre 1839 e 1843, verifica-se uma quase completa interrupção na cadência de espetáculos produzidos no Teatro das Laranjeiras. Desde 1825, e com exceção do período miguelista e da guerra civil que se lhe seguiu, o Barão/Conde tinha sempre montado um ou dois espetáculos por ano, muitas vezes no Carnaval ou em comemoração de alguns aniversários de familiares. A razão para o hiato acima referido está provavelmente nas ligações diretas que assumiu com as empresas dos dois mais importantes teatros de Lisboa: entre novembro de 1837 e o final de 1840 com o Teatro de S. Carlos; de abril de 1840 a igual mês de 1843 com o Teatro da Rua dos Condes.

Se a sua gestão do teatro de ópera deu origem a um período de grande esplendor, durante o qual se sentiu uma forte vontade de aproximar Lisboa do melhor que se fazia em Itália e em França

21 Quando Maria Joaquina (n. 1819) começa a atuar tem apenas 15 anos (*La testa di bronzo*, 1834) e a sua parte incluía uma nova ária expressamente escrita para ela por Francesco Schira. Maria Carlota (n. 1821) estreia-se em 1844, provavelmente quando a irmã tem menos disponibilidade, em consequência das sucessivas gravidezes. Joaquim Pedro (n. 1823), que cantou o papel de Alpino em *Il sogno*, também interveio num pequeno número de produções. As outras duas irmãs, Maria Palmira e Mariana, atuaram mais esporadicamente (MOREAU, 1981, 293-295, 303-305 e 322-323).

22 Trata-se do filho do próprio compositor António Luís Miró, que se transformaria depois num cantor profissional especializado no repertório de zarzuela (MOREAU, 1981, 373-374).



Figuras 6 e 7 - Frontispício do libreto da estreia de *Le Duc d'Olonne* de Auber no Teatro das Laranjeiras (BNP) e figurino para a personagem de Muñoz aquando da estreia parisiense na Salle Favart (BNF).

no mundo da ópera e do bailado, mas se saldou num significativo prejuízo financeiro (BENEVIDES, 1883, 189), no chamado “teatro nacional” o Conde empenhou-se a fundo na renovação do repertório,

traduzindo ele próprio várias peças francesas, o que nem sempre foi bem visto pela crítica (FERREIRA, 2019, 314 e ss.).

A reabertura do Teatro das Laranjeiras, no Carnaval de 1843, remodelado e com a produção de *Le Duc d'Olonne*, de Auber, na presença da família real, marca o início de um novo período na vida deste espaço, no qual o modelo francês do *opéra comique*, tido em França como eminentemente nacional (LACOMBE, 1997, 234), passaria a dominar²³, e uma geração mais jovem sobe à cena, sendo vários dos novos intérpretes descendentes dos que atuavam na década de 1820. Integrava o elenco Carlota O'Neill, filha de Carolina O'Neill, que segundo Fonseca Benevides foi uma das mais notáveis cantoras portuguesas de meados do século (BENEVIDES, 1883, 225). Além do próprio Farrobo, que desempenhava o papel de Muñoz, o feitor do duque, atuaram vários dos seus filhos e o genro, assim como Alfredo Duprat, Eduardo Bourgard e Duarte Cardoso de Sá, cuja família se ligaria também aos Quintela por casamento. Nos coros encontramos os familiares de muitos dos que já estavam presentes nos anos de 1820 e 30, mas surgem alguns novos elementos: a família Benevides (a que pertencia o primeiro autor de uma história do Teatro de S. Carlos, já várias vezes citado neste artigo), o dramaturgo Correia Leal, os Dozza, os Juhel, e os Rey. E nos anos seguintes juntar-se-lhes iam os Kruss e os Munró. Apesar de se notar um acréscimo significativo de famílias da aristocracia, em parte por via dos casamentos dos filhos do conde, a presença de descendentes de estrangeiros, com atividade comercial e na alta finança, continua a ser notória.

A *Revista Universal Lisbonense* explicava que as decorações foram da responsabilidade do pintor António Manuel da Fonseca e do cenógrafo Giuseppe Cinatti, enquanto a montagem da parte artística estava a cargo de Lodi, provavelmente o cunhado do conde, António, que tinha experiência destas andanças enquanto antigo empresário do Teatro de S. Carlos. Muito empenhada na causa da criação de um teatro nacional, esta revista atrevia-se a criticar o espetáculo comentando: “O sarau fez-se nos dois dias aprazados [...] e esteve esplêndido. Podia ter sido, segundo ouvimos, um pouco mais português, porém mais francês não era possível” (2 de março de 1843). Neste caso tratava-se de uma obra que tinha sido estreada em Paris apenas no ano anterior. Era uma verdadeira novidade. O conde não poupava esforços para reabrir com o maior brilho o seu teatro (figs. 6 e 7).

Entretanto, em 1841, também sob os auspícios de Farrobo, e no Teatro da Rua dos Condes, o *opéra comique* chegara a um público lisboeta mais vasto. A novidade é que era representado e cantado

23 Foram cantadas no Teatro das Laranjeiras *L'auberge d'Auray*, de Hérold, em 1836, e *Le domino noir*, de Auber, em 1839 (Benevides, 1883, 444), mas estas obras afuguram-se como antecedentes da fase que se inicia em 1843. Uma leitura mais abrangente do interesse de Farrobo pela ópera francesa pode ser obtida através de uma análise do catálogo do seu arquivo musical, onde encontramos quarenta e um títulos nessa língua. A maioria deles são precisamente *opéras comiques*, muitas com música de Auber.



Figuras 8 e 9 – “Saloia padeira” e “Saloio vendendo pelas ruas de Lisboa” no início dos anos 1840. Desenhos de Macphail litografados por Manuel Luís que reflectem o fascínio pelo pitoresco destas figuras que está também na origem da escolha do tema para a farsa *O beijo* (BNP).



Figura 10 – Página inicial da partitura de *O beijo* de Angelo Frondoni, publicada pela Litografia e Armazém de Música de Lence, cerca de 1845 (BNP).

em língua portuguesa, com recurso a atores, o que não foi particularmente bem visto e gerou discussão sobre a inexistência entre nós de uma ópera nacional (GONÇALVES, 2003). Em termos de repertório, a relação de interdependência entre as Laranjeiras e os teatros públicos de Lisboa em que foram efetuadas tentativas de impor o *opéra comique* em versão nacionalizada é complexa, nem sempre funcionando no mesmo sentido. Por exemplo, em 1844, foi representada no Condes a farsa *O beijo*, com música de Angelo Frondoni para texto de José Maria da Silva Leal, que é considerada por Ernesto Vieira como a primeira “tentativa felicíssima de dar à música do teatro um cunho nacional” (VIEIRA, I, 1900, 434). A ação decorre nos arredores de Lisboa, em Benfica, partindo de um tema em moda: os saloios²⁴.

O enredo, muito simples, retrata os contrastes e rivalidades entre certos grupos urbanos abastados e os habitantes dos arrabaldes, que vinham à cidade vender legumes, fruta, ovos ou pão. Sob uma aparência de pitoresco e de cómico, o texto tem subjacente a visão da época do casamento como contrato de conveniência e, apesar do destaque dado à figura de Joaninha (que mostra alguma personalidade), revela uma forte cultura machista.

Em termos musicais, e ao contrário do que afirmou Vieira, o problema do “nacional” deve ser questionado desde o início da farsa, já que, logo na Introdução, Frondoni insere uma *tarantella*, dança popular do Sul de Itália. A crítica da *Revista Universal Lisbonense*, que de forma entusiástica exaltava o carácter português da obra (*Revista Universal Lisbonense*, 20, 241-242), focava-se sobretudo na canção que ficou conhecida como “moda da saloia”, estabelecendo uma dicotomia entre a modinha (género de salão luso-brasileiro com grande expressão nos dois lados do Atlântico desde finais do século XVIII) e o *romance* (canção ou ária estrófica, com melodia e acompanhamento simples, narrando uma história antiga de amor e galanteria, que foi usada no *opéra comique* como veículo de elementos sentimentais) (HICKMAN *et. al.*, 2001, 570-576; LACOMBE, 1997, 179).

A “moda da saloia”, cantada por Joaninha, aproxima-se da modinha sobretudo pelo seu tom plangente e pelo acompanhamento que se adequa à execução num instrumento de cordas dedilhadas, como era comum nestas canções²⁵, mas poucas características possui que possam ser identificadas como nacionais, até porque, ao contrário do que aconteceu em Espanha, não existia uma referência, um emblema musical do país. Interessante é que Caetano de Castro, a figura do proprietário abastado e com raízes urbanas, faça o elogio da música rural, supostamente “portuguesa”, usando como ponto de comparação a tradição italiana, há muito estabelecida no Teatro de S. Carlos, à qual acrescenta *O dominó preto* e as contradanças francesas (*O beijo*, 1844, 18-19). A ação de Farrobo e a introdução do *opéra comique* num teatro como o Condes, eram apenas a mais recente inovação de um cosmopolitismo visto como apanágio lisboeta, que não servia os propósitos românticos de criação de referências na-

24 No início da década de 1840 é possível encontrar uma série de publicações alusivas aos saloios, desde os versos de autor anónimo “Sou uma pobre saloia...” a uma série de gravuras da autoria de João Macphail litografadas por Manuel Luís da Costa.

25 Encontramos pelo menos três versões desta canção e o acompanhamento apresenta variantes, sendo em duas delas constituído por acordes e numa outra com base em arpejos.

cionais e, por isso, estava também particularmente exposta à crítica de alguma imprensa (figs. 8 a 10).

JOANINHA
Quero cantar à saloia
Já qu'outra moda não sei;
Minha mãe era saloia,
Eu com ela me criei.
Sou saloia trago botas
Também trago meu mantéu
Também tiro a carapuça
A quem me tira o chapéu.
CORO
Ricos amores que tenho!
Meu benzinho vem do céu.
CAETANO, abraçando Joaninha e fazendo-lhe
muita festa, etc.
Ah! Bravo, bravíssimo!
Que tom melancólico!
Cantar tão harmónico
Decerto não há.
Qu'estilo dulcíssimo!
Prazer imensíssimo
Só ele me dá.
Tomara S. Carlos,
De pintos famélico,
Qu'um som tão angélico
Se fora p'ra lá!

Que venham d'Itália
Das damas belíssimas
As mais preclaríssimas
Cantarem p'ra cá!...
(À parte, no fim de cada copla.)
Que bela moçoila!
É mesmo um anginho!...
Ao seu maridinho
Que gosto dará!
Anda lá rapariga, continua, que me estou babando
de te ouvir.
JOANINHA, cantando
Eu sou amada d'um Grande...
Lindos olhos me piscou,
Também quis dar-me um abraço,
E estas falas me falou:
"Oh! saloia dá-me um beijo
Qu'eu te darei um vintém.
Os beijos d'uma saloia
São poucos mas sabem bem.
CORO
Ricos amores que tenho,
Meu benzinho já lá vem.

(*O beijo*, 1844, 18-19)

O beijo seria representado nas Laranjeiras no ano seguinte, desta vez tendo como intérpretes Maria Carlota Quintela, Francisco Cardoso de Sá e o próprio conde de Farrobo, entre outros (MOREAU, 1981, 254). A peça passava assim dos corpos e das vozes de atores profissionais e consagrados, como Crispiniano Sargedas, Teodorico Baptista da Cruz e Delfina Perpétua do Espírito Santo, habituados a representar para diversos públicos (FERREIRA, 2019, 334-335), e tendo vários deles alguma familiaridade com as classes populares, para a elite dos amadores musicais.

O sucesso deste repertório, como bem notou Ana Isabel Vasconcelos, dependia também de outras linguagens que complementavam a componente verbal (VASCONCELOS, 2007, 148). Além da música, há que ter em conta a linguagem gestual e não é fácil perceber até que ponto este elemento era interiorizado pelo novo grupo de intérpretes. Veriam esta “farça lírica” como uma obra diferente ou como um prolongamento das produções italianas e francesas que já estavam habituados a desempenhar?²⁶

26 É significativo que Frondoni tenha conseguido publicar alguns números numa versão para canto e piano com o apoio de um grupo de subscritores, entre os quais se encontram muitos dos nomes que pisavam o palco e a sala do Teatro das Laran-

Três anos mais tarde, estrear-se-ia nesse espaço um novo *opéra comique* com música do mesmo compositor, desta vez cantado em francês: *Mademoiselle de Mérange*. Dir-se-ia que o teatro do Conde tinha regressado ao que era a norma desde finais dos anos trinta e que Mário Vieira de Carvalho identificou com um modelo de distinção (CARVALHO, 1993, 68 e ss.).

O fenómeno da difusão do *opéra comique* na Lisboa romântica, cruzando espaços privados e públicos, em particular aqueles sobre os quais Farrobo exerceu a sua influência, é mais amplo. No Teatro D. Fernando, no final da década de 1840, representaram-se traduções de *La barcarolle*, cantada dois anos antes no Teatro das Laranjeiras, e *Le caquet du couvent*, que viria a ser cantado no teatro de Farrobo também em 1850 (GONÇALVES, 2003, 106).

Muitos destes *opéra comiques* – *Le Duc d'Olonne*, *Le caquet du couvent*, *Le domino noir*, *La part du diable*, *Une nuit à Séville*, *La chanteuse voilée* – tinham enredos ambientados em Espanha, dada a visão da época sobre este país como uma das portas de entrada para o Oriente, logo como um local exótico (LA-COMBE, 1997, 183), em termos teatrais potenciador de fortes elementos de *couleur locale* e de pitoresco. Em França, esta tendência obteve um grande sucesso, mas o exotismo estava limitado geralmente aos *décors* e ao texto. Não admira por isso que haja referências a um significativo investimento na componente cenográfica da produção de *Le Duc d'Olonne*. Por seu lado, a música era pouco chamada a contribuir para a evocação do ambiente e, quando tinha alguma participação, esta resumia-se a meia dúzia de clichés oriundos do folclore andaluz, como se pode observar na parte destinada à personagem do Cigano em *Il sogno del Zìngano*. Apesar disso, a música de Miró continuava a ser essencialmente rossiniana, tal como a de Auber – o compositor de muitos dos *opéra comiques* representados nas Laranjeiras – permanecia cem por cento parisiense.

Os temas que envolviam grandes senhores, muitas vezes com uma atuação magnânima (numa clara projeção da imagem que o conde pretendia dar de si próprio), continuavam presentes, tal como acontecera no repertório *buffo* italiano. Para além desses, volta a aparecer a exaltação da música em obras como *La barcarolle* (1847) ou *L'organiste* (1861). Na primeira a ação passa-se em Parma, entre a casa de um modesto e promissor compositor e o palácio ducal, girando todo o enredo em volta da música e do talento. Na segunda, temos a história de um velho organista alemão, nos finais do século XVIII, que se vê envolvido numa intriga provocada por invejas e é salvo por um antigo protegido que, entretanto, se havia tornado um cantor célebre. Mesmo em *La part du diable* (1849), Carlota Broschi, a principal protagonista, uma pobre mestra de música, é na verdade uma encarnação feminina do célebre *castrato* Farinelli (de seu nome Carlo Broschi).

Se os *opéra comiques* cantados na década de 1840 no Teatro das Laranjeiras são quase todos em três atos, o que implicava um investimento financeiro e artístico muito significativo, a partir dos anos de 1850 a maioria é apenas em um ato, o que pode indicar um retraimento do conde face a grandes despesas, e há interrupções nos espetáculos entre os anos de 1853-55 e 1855-61. Mesmo que outros fatores jeiras (*O beijo*, [ca 1845]).

possam ter contribuído para estas mudanças, nomeadamente a deterioração das próprias capacidades vocais do Conde, que passa a cantar menos a partir dos finais da década de 1840²⁷, e a morte prematura da rainha D. Maria II, a quem, segundo Ernesto Vieira, tinha uma forte ligação (VIEIRA, I, 1900, p. 402), o facto é que como pano de fundo de todo este quadro está o processo judicial que conduziria à ruína de Farrobo.

Nota final

Através da história das representações operáticas no Teatro das Laranjeiras, a mais importante sala de espetáculos privada da Lisboa do Liberalismo, é possível chegar a um retrato do seu proprietário, mas vislumbram-se também aspectos da vida musical da cidade à qual o barão/conde esteve indissociavelmente ligado. No seu início, encontramos um projeto de jovens, muitos deles de ascendência estrangeira e pertencentes à elite dos comerciantes da praça de Lisboa, apoiado nas atividades quer da Sociedade Filarmónica de Bomtempo quer do Teatro de S. Carlos. A ópera *buffa* italiana é o modelo eleito, em boa parte graças ao talento do dono da casa para desempenhar papéis cómicos e à sua voz grave, que encaixava particularmente bem na categoria de *basso buffo*.

A preocupação com a qualidade musical e dramática parece ter sido constante e o prestígio que circundava estas iniciativas atraía os melhores músicos amadores e alguns profissionais. As representações mais aparatosas teriam contudo lugar depois da vitória liberal já que, com a nova situação política, e graças ao seu apoio à causa constitucional, Quintela havia recebido novas honrarias e vantagens financeiras. Faz então gala em ostentar todo o seu poder e riqueza e irá contar com um novo grupo de intérpretes, em particular as suas filhas, às quais se juntam outros amadores teatrais lisboetas, muitos deles ligados à sua família por casamento.

Uma segunda fase, a partir de inícios da década de 1840, é marcada pelo fascínio parisiense, através da montagem de um significativo conjunto de *opéras comiques*, cantados na língua original ou de adaptações de textos desse género múscico-teatral feitas por compositores residentes em Lisboa. Apesar de esta escolha ser ditada em boa parte por um fator de moda e por um projeto do conde que não se restringia às Laranjeiras – a criação de uma ópera cómica nacional no Teatro da Rua dos Condes –, é de notar que o *opéra comique* obrigava os intérpretes a declamar (em francês na maior parte dos casos), o que eventualmente seria mais fácil do que o *recitar cantando* típico da tradição italiana que, como notava o correspondente da *Allgemeine musikalische Zeitung* em 1822, era sempre pouco confortável para amadores. Tenha-se também em conta que, neste repertório, muitas das partes escritas para baixo cómico são menos exigentes do que as da *opera buffa* e por isso mais acessíveis a Quintela à medida que 27 Não integra o elenco de *La part du diable* (1849) e a partir dessa data o seu nome aparece em poucos elencos, a avaliar pelas cronologias de Benevides e Moreau. Ainda canta, em 1853, em *O anel de Salomão* de Coppola. O facto de haver poucos libretos ou argumentos para as últimas produções do Teatro das Laranjeiras torna difícil conhecer exatamente as suas atuações.

este avançava na idade. Pontualmente, e como reflexo do que se passava em alguns teatros públicos, este ambiente francófono metamorfoseava-se e os saloios irrompiam no palco cosmopolita das Laranjeiras.

Tudo isto se enquadrava num gosto pela criação de modelos de distinção, de um consumo lúdico e ostentatório que parece retomar antigas tradições aristocráticas, como já foi notado por Francesco Esposito e outros autores, mas sob os quais se escondem outras realidades. Atente-se aliás na forma como o barão/conde se apresenta no palco do seu teatro. Encarna as mais das vezes personagens de baixa extração social, o que, apesar de decorrer das suas características de actor/cantor, chamava ainda mais a atenção sobre ele próprio. Não deixa de ser curioso que, de entre as várias *opere buffe* compostas por Gaetano Donizetti, a que foi escolhida para ser representada nas Laranjeiras seja *Olivo e Pasquale*, cuja ação decorre em Lisboa, em casa de dois comerciantes, num ambiente com claras afinidades com as origens de muitos dos que pisavam o palco desse teatro.

A maior parte das produções é, em certa medida, um retrato de Quintela e do seu retiro dos arredores da capital, sendo notórias algumas afinidades arquitetónicas e paisagísticas com elementos que ainda hoje sobrevivem no complexo das Laranjeiras: os ambientes campestres, mais ajardinados ou mais selvagens, as grandes casas senhoriais, as mais faustosas cortes. Estas alternam com as modestas casas habitadas pelos “fanáticos pela música” que, sendo uma arte efémera, deixou menos vestígios. O fenómeno da autorrepresentação atingiria o seu auge em *Il sogno del Zìngano*, peça na qual o conde representa o papel de si próprio, num ambiente claramente decalcado dos elogios dramáticos, e ocupando um lugar geralmente reservado aos membros da realeza. É a apoteose do “teatro-festa” (SANTOS, 1988, 210), neste espaço emblemático da Lisboa faroibiana.

Cronologia de representações operáticas no Teatro das Laranjeiras

Datas	Compositor	Título	Outras informações
1822	Gioacchino Rossini (1792-1968)	<i>La cenerentola, dramma giocoso</i> ²⁸ , 2 atos.	Libreto de Jacopo Ferretti. Roma, 1817. Cantada no Teatro de S. Carlos a 16.12.1819.
1825 14.3.1825	Saverio Mercadante (1795-1870)	<i>Il castello degli spiriti, dramma giocoso</i> , 2 atos.	Libreto de Andrea Leone Tottola. Nápoles, 1820 com o título de <i>Violenza e Costanza</i> . Cantada no Teatro de S. Carlos a 22.10.1825.
6.12.1825	Pietro Generalli (1773-1832)	<i>Chiara di Rosemberg, melodrama heróico-comico</i> , 2 atos.	Libreto de Tottola. Nápoles, 1820. Cantada no Teatro de S. Carlos em 1826.
1826 6.2.1826	Rossini	<i>L'occasione fà il ladro, burletta</i> , 1 ato.	Libreto de Luigi Prividali. Veneza, 1812.
4.12.1826	Giacomo Cordella (1786-1846-?)	<i>Gli Avventurieri</i> , drama cómico, 2 atos, com bailados compostos por João Jordani.	Libreto de Felice Romani. Milão, 1825. Cantada no Teatro de S. Carlos em 1826.
1827 3.12.1827	Mercadante	<i>La testa di bronzo, melodrama heróico-comico</i> , 2 atos.	Libreto de Romani. Lisboa, T. Laranjeiras, 1827.
1833 19.10.1833			
1834 8.4.1833			
1828 7.2.1828	Carlo Coccia (1782-1873)	<i>Arrighetto, dramma in musica</i> , 1 ato.	Libreto de Angelo Anelli. Veneza, 1813.
1834 10.2.1834	António Luís Miró (?-1853)	<i>Il sonnambulo</i> , melodrama semiserio, 2 atos.	Libreto de Romani. Milão, 1824.
1835 10.2.1834	Francesco Schira (1809-1883)	<i>Il fanatico per la musica</i> , farsa jocosa, 1 ato.	Libreto de Gaetano Rossi, versão de Milão, 1825. Cantado no Teatro de S. Carlos em 1835.
?12.1825	Vários	Vaudevilles em francês e português (BENEVIDES, 1883, 160).	
1836 20.1. e 6.2.1836	Gaetano Donizetti (1797-1848)	<i>Olivo e Pasquale</i> , melodrama jocoso, 2 atos.	Libreto de Ferretti. Roma, 1827. Tradução portuguesa, em verso, de José Augusto Correia Leal.
19.10.1836	Ferdinand Hérold (1791-1833) e Michele Carafa (1787-1872)	<i>L'auberge d'Auray, drame lyrique</i> , 1 ato.	Texto de Charles Moreau e J. Violet D'Epagny. Paris, 1830.
1838 Carnaval	Luigi (1805-1859) e Federico Ricci (1809-1877)	<i>Il disertore per amore</i> , melodrama jocoso, 2 atos.	Libreto de Ferretti. Nápoles, 1836. Cantado no Teatro de S. Carlos a 18.3.1839.

28 Nos casos em que existem libretos ou argumentos publicados para as representações no Teatro das Laranjeiras, mantivemos a designação de género utilizada nesses documentos por ser relevante do carácter que o barão/conde e os seus colaboradores atribuíam a cada obra.

1839 e 1841?	Daniel Auber (1782-1871)	<i>Le domino noir, opéra comique</i> , 3 atos.	Texto de Eugène Scribe. Paris, 1837.
1843 26 e 28.2.1843	Auber	<i>Le Duc d'Olonne</i> , ópera cómica, 3 atos.	Texto de Scribe e Xavier Saintine. Paris, 1842.
1844	Miró	<i>Il sogno del Zíngano</i> , drama lírico, 1 ato.	Libreto de Cesare Perini.
1845 11.5.1845	João Guilherme Daddi (1813-1887)	<i>O salteador</i> , ópera cómica, 1 ato.	Possível adaptação de <i>Le voleur, comédie</i> com texto de Pierre Carmouche e Frédéric De Courcy. Paris, 1831.
?1845	Angelo Frondoni (1809-1891)	<i>O beijo</i> , farsa lírica, 1 ato.	Texto de José Maria Silva Leal.
1846 10.5.1846	Michael Balfe (1808-1870)	<i>Les quatre fils d'Aymon, opéra comique</i> , 3 actos.	Texto de Adolphe de Leuven e Léon Levy de Brunswick. Paris, 1844.
1847	Auber	<i>La barcarolle</i> , ópera cómica, 3 atos.	Paris, 1845.
1848 11.6.1848	Frondoni	<i>Mademoiselle de Mérange, opéra comique</i> , 1 ato.	Texto de Leuven e Brunswick. Versão original, Paris, 1841.
1849 27.5.1849	Auber	<i>La part du diable, opéra comique</i> , 3 atos.	Paris, 1843. Em 1851 a récita teve a participação da soprano Clara Novello.
1851 20.5.1851	Henri Potier (1816-1878)	<i>Le caquet du couvent, opéra comique</i> , 1 ato.	Texto de Eugéne Planard e Leuven. Paris, 1846.
1851 20.5.1851	Daddi	<i>Um passeio pela Europa</i> , ópera cómica, 5 quadros.	Texto de Silva Leal. Possivelmente uma adaptação da <i>comédie vaudeville Paris et Londres</i> , da autoria de Armand d'Dartois, Mathurin-Joseph Brisset e Jolly. Paris, 1827.
1852	Ernest Boulanger (1815-1900)	<i>Le diable à l'école, opéra comique</i> , 1 ato.	Texto Scribe. Paris, 1842.
1853 23.6.1853	Pietro António Coppola (1793-1876)	<i>O anel de Salomão</i> , ópera cómica, 1 ato?.	Texto de Mendes Leal. Possivelmente uma adaptação da <i>légende hollandaise</i> , em 1 acto <i>L'anneau de Salomon</i> , da autoria de Henri Berthoud. Paris, 1850.
1855	Victor Massé (1822-1884)	<i>La chanteuse voilée, opéra comique</i> , 1 ato.	Texto de Scribe e de Leuven. Paris, 1850.
	Frédéric Barbier (1829-1889)	<i>Une nuit à Séville, opéra comique</i> , 1 ato.	Texto de Charles Nuitter e Alexandre Beaumont. Paris, 1855.
1861	Daddi	<i>L'organiste, opéra comique</i> , 1 ato.	Adaptação de <i>L'organiste</i> com texto de J. Alboize-Pujol e música de Jean-Baptiste Weckerlin. Paris, 1853.

HIC MORES HOM





CAPÍTULO IV

As FESTAS DE FARROBO

Margarida Elias
(IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

Raquel Medina Cabeças
(IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

Na sociabilidade oitocentista e romântica a realização de festas era uma componente importante, sendo uma forma de afirmação social. Nesse sentido, Jean-Pierre Chaline afirmou que é significativo o privilégio de sermos convidados, ou acolhermos na nossa própria casa, “tantas manifestações altamente simbólicas de sociabilidade mundana, cada uma desenvolvendo um ritual consagrado cuja estrita observância determina o sucesso”(2000, 197)¹.

Segundo José-Augusto França no romantismo também se trata do modo “internacional de viver uma vida de salão”, referindo as performances dos provérbios franceses apresentados nos “pequenos teatros privados de Lisboa”, tanto na capital portuguesa como na francesa, pois as festividades “exigiam palácios particulares”, cuja prática advinha dos teatros públicos do Faubourg Saint-Germain, onde os membros das camadas mais nobres da sociedade “subiam ao palco”(FRANÇA, 1993, 150).

Importa aqui explicitar o lado artístico, a excelência intelectual e cultural de muitos membros da nobreza ou da alta burguesia da época, como, por exemplo, os marqueses de Viana, do conde de Carvalhal e dos condes de Penafiel (TINOP, 1898), que nos anos 40 do século XIX formavam uma sociedade “um pouco frívola, talvez, mas sempre sedutora”, pois muitos dos nomes mencionados surgem nas festas ocorridas nas Laranjeiras. Assim, numa vasta lista ilustrativa da representatividade da alta burguesia e da nobreza nas mais diversas artes, Tinop nomeia os que lá estiveram presentes: o marquez

1 «Autant de manifestations hautement symboliques d'une sociabilité mondaine, développant chacune un rituel consacré dont la stricte observance conditionne le succès (...), tradução das autoras.

de Niza – “um espirito cultissimo e uma boa voz de tenor” -; Domingos Silveira e Sousa (1817-1873); os Farrobo e os Atalaia² – “musicos distinctos” -; “as O’Neill” - Carolina (1802-1881) e a sua filha Carlota (1824-1858)³ - consideradas entre as “cantoras afamadas” -; e Eugénia Palmela, primeira condessa (1798-1848), entre as “grandes pianistas” (TINOP, 1898, 98-99).

O conde de Farrobo foi um dos aristocratas que em Lisboa dava grandes festas, demarcando-se como um dos mais socialmente creditados. José-Augusto França descreveu-o como o primeiro *dandy* daquela época, “por direito de cronologia e de fortuna” (FRANÇA, 1993, 144). As festas dadas por Joaquim Pedro Quintela, conde de Farrobo (desde 1833), decorreram sobretudo nas Laranjeiras, pois não se registam muitos bailes ou festividades nos restantes palácios, nomeadamente no da rua do Alecrim (TINOP, 1898, 88). Estes eventos, que deram brado na época, foram descritos por Tinop, que sobre eles escreveu longamente no final do século XIX.

Ricardo Augusto Pereira Guimarães, visconde de Benalcanfôr (1830-1889), descreve na obra *Phantasias e Escriptores Contemporaneos* o ambiente dessas festas, que passamos a citar:

“Do mesmo modo que em Trianon e nos jardins de Versailhes de Luiz XIV, – cujas festas eram alumiadas pelo genio de Molière (...) – assim nas “Laranjeiras” do conde de Farrobo se reuniu durante vinte annos quanto havia de mais distincto em Lisboa, pela elegancia, pelo talento, pela riqueza. Estadistas como o duque de Palmella [1781-1850], barão da Ribeira de Sabrosa [1788-1841] e Silva Carvalho [1782-1856], poetas como Almeida Garrett [1799-1854], oradores como José Estevão [1809-1862] e Manoel Passos [1801-1862], *maestros* e *dilettanti*, *dandys* e senhoras espirituosas divagaram descuidosamente por aquellas avenidas (...). Reis e principes assistiram a mais de uma d’essas festas magnificas, que a opulencia e o bom gosto do conde de Farrobo tornaram afamadas entre as mais grandiosas da Europa” (1874, 91-92).

As festas das Laranjeiras ligam-se estreitamente às artes performativas, mesmo antes de ter sido construído o Teatro. A revista de música alemã *Allgemeine Musikalische Zeitug* (1818), refere vários concertos de artistas amadores promovidas pelo barão de Quintela, que se realizaram no dito palácio (NORTON, 2023, 49). Dois anos depois (1820), após do casamento de Quintela com Mariana Carlota Lodi, deu-se o primeiro evento no Palácio das Laranjeiras, um jantar que contou com a presença dos “Senhores da Junta Provisional do Governo, e das Cortes”, descrito no jornal *Mnemosine Constitucional* (NORTON, 2023, 50). Passados três anos, novamente noticiado na *Allgemeine Musikalische Zeitug* de janeiro de 1823 e antes da construção do Teatro, alguns artistas amadores representaram, num palco improvisado, a ópera *Cenerentola* (1817) de Rossini (1792-1868), uma das preferidas pelo Conde de Farrobo.

2 Menção possível a António Manoel de Noronha, décimo conde da Atalaia (1803-1886);

3 Os O’Neill eram uma família de negociantes, de origem irlandesa, que se estabeleceram em Portugal desde meados do século XVIII, sendo amigos dos Quintela desde longa data (FRANÇA, 1993, 149; NUNES, 1996, 184).

O teatro das Laranjeiras pelo “olhar” de Tinop: da ópera aos bailes com récitas teatrais

A construção do teatro terá terminado em 1824, tendo sido inaugurado com uma grande festa no dia 14 de março de 1825. Nesse dia representou-se a ópera *Il Castello dei Spiriti*, de Mercadante (1795-1870) (NORTON, 2023, 50-51). O modelo, de associação das festas e bailes a representações teatrais foi, o que prevaleceu na maioria dos eventos, sendo que era comum que fossem membros da família de Farrobo, incluindo o próprio conde, a figurar nas representações, acompanhados por outros membros da sociedade que, igualmente, eram artistas amadores.

Conta Tinop, que numa ópera cantada em 1826, *Os Aventureiros de Cordella* (1786-1847) – estreada no Teatro de Milão em 1825 –, o corpo de baile era composto, entre outros, por Paulina Moser (1813-1879) e Emília Moser (1809-1882), filhas de Georg Christoph Heinrich von Moser (1775-1857); no coro estavam Clarisse Duprat (n. 1807) e a própria baronesa de Quintela (TINOP, 1898, 96). No ano seguinte, para celebrar o aniversário da Baronesa, a 3 de dezembro de 1827, Mercadante escreveu a ópera *La Testa di Bronze, Ossia, La Campana Solitaria*.

As festas foram interrompidas devido à Guerra Civil, entre 1828 e 1834. Quando recomeçaram, o Teatro e o Palácio já eram iluminados a gás, o que trazia um brilho inovador para os eventos que ocorreram desde então. As representações eram realizadas, na grande maioria das vezes, ao sábado e eram preparadas com grande requinte e sumptuosidade, nomeadamente na utilização de guarda-roupas de ricos tecidos: “velludo liso, damasquinado, *frappado*, em ramagens, no setim cahindo em bellas prégas laminadas de brilhantismos metálicos”. Estes eventos tornavam as Laranjeiras no “ponto central da moda”, cujo Tinop defende não existir mais nenhum lugar onde as festividades apresentassem tamanho luxo, onde o “espirito explodia como uma crepitação de foguetes, estrallejava o Champagne, ritornellava a alegria” (TINOP, 1898, 96 e 109).

Após a instituição da Monarquia Constitucional, as primeiras grandes festas mencionadas por Tinop realizaram-se nos dias 10, 16 e 23 de fevereiro de 1835, datas em que se deram três récitas, “destinadas a beneficiar as famílias dos martyres da liberdade”, sendo que as que tiveram maior audiência foram a segunda e terceira, e descreve que: “A do dia 16 principiou pelo serviço de chá ás 6 e meia, seguindo-se a dança que se prolongou até ás 8, e terminando com a recita (...) [e nela tocou] toda a orchestra de S. Carlos sob a direcção do maestro Jordani⁴ [1794-1860]”. Foi representada a ópera *Il Somnambulo* de Miró (1815-1853), com desempenho do Conde de Farrobo e da sua filha Maria Joaquina Quintela (1819-1849).

⁴ Caetano Jordani foi primeiro violino do teatro de São Carlos em 1821 e da Real Câmara e da Patriarcal a partir de 1824. Cf. NUNES, 1996, 183.

“a ultima scena do 1.º acto foi brilhantissima, porque figuravam n’ella 56 pessoas ricamente trajadas (...). O scenario e o vestuario eram de riqueza inexcedivel. Havia uma vista admiravel pintada pelo Rambois [1810-1882], a qual representava uma sala de justiça». Seguiu-se a comédia o *Hydrophobo*, que ridicularizava o «romantismo exaltado» e, posteriormente, «dançou-se até depois das 4 horas da manhã». No dia 23 apresentou-se a «farça italiana *O fanatico pela musica*, de Schira [1809-1883]», que figurava o Conde de Farrobo no papel de “Fanatico”. Alude ainda Tinop: «A Guarda Avançada, jornal da epocha, ao descrever estas festas das Laranjeiras dizia: - Tudo alli é grandioso, é rico, é magnifico” (TINOP, 1898, 99-100).

Três anos mais tarde, a 4 de dezembro de 1838, Tinop dá a conhecer um baile onde houve recita teatral, com a peça italiana *O desertor por amor*, na qual “sobresahiu D. Carolina O’Neill [n. 1823], e com uma farça portuguesa em que entraram o conde de Farrobo e sua filha (...). A esta festa compareceu a duquesa da Terceira - Maria Ana de Mendoça (1808-1866) -, com “a mais rica *toilette*” (TINOP, 1898, 100-101).

Entretanto, não era somente nas Laranjeiras que se realizavam grandes festas, mas também na Quinta do Farrobo em Vila Franca, onde também existia um teatro. De uma delas, ocorrida entre 18 e 20 de agosto de 1840, há a descrição no *Diário das Festas do Farrobo*, dedicado à condessa, publicado por Idalina Nunes (1996, 170-181). Não nos cabendo aqui seguir todos os detalhes descritos no manuscrito anónimo, devemos recordar alguns aspetos mais relevantes, começando por explicitar que entre os convivas estavam “Nobres, Negociantes, Deputados da Nação, e Artistas da primeira esfera” e que os preparativos tinham durado quase dois meses. O narrador refere ainda que, durante esses três dias, “Alem dos convidados e criados, he impossível calcular o numero das pessoas a quem se deu de comer, he bem de crer que nestes dias ningum das vizinhanças do Farrobo padeceu de fome (...) Por tributo á verdade, he forçoso confessar que hum tão grande ajuntamento, nunca foi tão bem servido. As palavras “não há” não se encontravão no Diccionario do Farrobo; era pedir, e logo ser servido”.

No primeiro dia, após o jantar na ermida, houve “ladainhas, muzica do Senr. J. Jordani⁵ [1792-1860]”, seguidas de “hum maravilhoso fogo de artificio que durou mais de huma hora, e em quanto este durou, a banda de muzica composta dos criados de S. Ex. ^{cia}, e dirida [sic] pelo seu Mestre o Senr. Jorge, tocou varias peças”. Seguiu-se um “magnifico chá, com delicados doces, sorvetes, e gelados de varias qualidades”, que antecedeu o teatro, onde se representou *A Viagem para as Caldas*, concluindo com “huma dança composta por York”.

O narrador explica que “o Conde de Farrobo prezidio a todas os actos; tocou ás ladainhas, na peça fez a parte principal, e entrou na dança”. O dia seguinte, 19 de agosto, começou com uma missa na Capela do Farrobo, cujo coro, em parte constituído pelos “primeiros artistas do Theatro de S. Carlos”,

⁵ Irmão de Caetano Jordani, “era compositor, contrabaixista e violoncelista. Era ainda professor no Seminário da Patriarcal em 1824 e mais tarde do Conservatório de Lisboa”, Cf. NUNES, 1996, 183.

cantou uma *Glória* de Jordani e o *Credo* de Miró. Veio depois um jantar “sumptuoso”, com “gelados abundantes e delicados”, chegando, entretanto, “huma sege, e n’ella o Snr. Garrett”.

Às nove horas “todos se dirigirão para o Theatro, onde se reprezentou a bella Opera de Rossini”. Pela primeira vez se viu “a insigne Boccabadati [Luigia Boccabadati, 1800-1850] em Opera Buffa; aquela cantora que no género comico ou *Buffo*, não encontra rival em Italia, nem em parte alguma!”. O conde participou no papel de D. Magnífico, sendo os cenários de Rambois e Cinatti. O último dia, 20 de agosto, iniciou às nove da manhã com “o primeiro almoço, e ás dez e meia reunio-se o resto da companhia para o segundo”. A partir daí, as “Senr.^{as} com parte dos homens encaminharam-se para a sala principal, e o resto, dividiu-se pelo jogo das cartas, bilhar, e outros divertimentos (...) [e] Na sala onde se reunirão as Senr.^{as}, houve a mais bem escolhida academia de muzica. Filhas de Boccabadati tocarão huma sonato ao piano”. O primeiro jantar foi às duas da tarde e o segundo às quatro e meia. Seguiram-se os fogos de artifício acompanhados pela “banda de muzica composta dos criados de Sua Ex.^{cia}”. Depois dos “refrescos” foram para o “Theatro, aonde se repetio a *Cenerentola*”. Os “divertimentos” foram concluídos por uma ceia (cf. NUNES, 1996, 170-181).

Pode-se considerar que este foi o modelo ideal das famosas festas de Farrobo, sendo que nas Laranjeiras, mais próximo de Lisboa, os convidados não deveriam pernoitar no palácio, iniciando as festividades ao final do dia, transitando para a madrugada do dia seguinte. O modelo repetia-se: jantar, teatro e baile, muitas vezes incidindo apenas nas duas últimas componentes, sendo que a música, a ópera e o teatro eram traços fundamentais.

A presença real nas festas farrobianas

Inicia-se uma década de 40 que se caracterizou pelo “movimento mundano de apoio ao teatro, a moda de sessões teatrais em sociedades fechadas”, sendo o conde de Farrobo “quem dá o tom” (FRANÇA, 1993, 181). No dia 4 de março de 1842, houve uma “soirée phylarmonica nas Laranjeiras”, cuja orquestra era composta por 50 artistas amadores e dirigida por Caetano Jordani, cujo sucesso culminou na sua repetição a 11 do mesmo mês (TINOP, 1898, 101). Porém, o maior destaque vai para a festa organizada para D. Maria II, D. Fernando, Amélia de Leuchtenberg (1812-1873) e infanta D. Anna [1806-1857], realizada a 26 de fevereiro de 1843. Festa esta que foi preparada como resposta ao “o vehemente desejo” de assistir às suas festas que a rainha manifestou ao conde, que o realizou e onde se representou uma peça á escolha da rainha, que indicou o *Duque d’Olonne*⁶. Assim, começa a descrevê-la Tinop:

“Às 7 horas da noite serpeava pela estrada das Laranjeiras uma longa fila de seges d’aluguel e de carruagens particulares. Principiavam a chegar os convidados. Às 8 horas era tanta e tão selecta a concorrência que só no Paço se veria igual. (...) Eram 8 e meia horas chegavam os reis, sendo esperados á porta do jardim pelos donos da casa e convidados. Os ministros, altos dignitarios e grandes do reino abriam o solemnissimo cortejo (...)” (TINOP, 1898, 102).

⁶ Letra de Eugène Scribe (1791-1861) e Xavier Boniface Saintine (1798-1865), música de Daniel Auber (1782-1871).

A festa começou no palácio:

“As innumeras luzes de gaz que illuminavam esses salões, as ricas *toilettes*, e as magnificas pe- drarias de que ellas faziam valer todo o brulho; os uniformes, as insignias das ordens, e os trajes da corte (...); os espelhos gigantescos nas molduras douradas, que enchiam os muros multiplicando os objectos; os florões do tecto, tão delicadamente desenhados e d’uma douradura admiravel, d’onde pendiam tres soberbos lustres; os ornamentos, os vasos de flôres, e a galeria circular, que, pela altura da sua cornija, parecia coroar todas estas maravilhas; essa reunião d’objectos seductores dava logar ás mais deliciosas sensações”.

Após a entrada da corte no palácio, o conde ofereceu um chá à rainha e restantes convidados e em seguida abriu-se o baile com uma quadrilha “dançando a reinante com o marquez de Fronteira [José Trasimundo Mascarenhas Barreto, 1802-1881], e el-rei com a infanta D. Anna. Terminada ella, sahiram do salão para o theatro” (TINOP, 1898, 103-105).

Sobre o evento no teatro, Tinop descreve uma sala “borbulhante de lumes (...) galerias (...) cheias de senhoras [e um] agitar nervoso dos leques de marfim, de madreperola, e de pennas brancas”. Acerca do espetáculo alude que este iniciou com a ópera cómica *O Duque d’Olonne*, que “foi superiormente desempenhada por D. Carlota O’Neill⁷, conde de Farrobo, D. Maria Joaquina Quintella, D. Mariana Quintella⁸, Carlos da Cunha Menezes (Lumières) [1815-1871], Joaquim Pedro Quintella, Duarte de Sá, Alfredo Duprat [1810-1881], H. Juel, e E. Bourgard⁹”.

Durante os intervalos, que duravam uma hora, prosseguia o baile e depois da representação “serviu-se uma sumptuosa ceia volante, regada pelo oiro liquido do Porto, pelo *Champagne* louro e leve como o espirito gaulez, pelo *Rheno* côr de canna (...). O baile durou “até às 6 horas da manhã, mas a familia real retirou ás 3 e meia, depois de haver tomado parte n’uma quadrilha, em que D. Maria II dançou com o conde de Farrobo, e el-rei D. Fernando com Madame da Cunha Menezes [Maria Joaquina Quintela Farrobo]¹⁰”. A festa repetiu-se a 28 de fevereiro, sem a assistência dos reis e a estes bailes, “que o público chamou *europeus* (...) assistiram dois mil convidados!” (TINOP, 1898, 105-106). Segundo Eduardo de Noronha, nesta “grande festa (...) até mandou vir creados de Paris” (NORONHA, 1921, 225).

Outras festas ficaram memoráveis, como um baile realizado em 23 de abril de 1848, a propósito da representação do drama em 5 atos *Marie Jeanne*, de Adolphe d’Ennery (1811-1899) e Julien de Mallian (1805-1851), sob direção de D. Maria Carlota, filha do conde de Farrobo. No final do mês repetiu-se o mesmo espetáculo sob a mesma direção, e nas noites de 7 e 14 de maio sob a de D. Constança Lodi - direções importantes porque não só indicam o investimento familiar, como o papel das mulheres

⁷ Talvez a filha de José Maria O’Neill (n. 1788), casada em 1836 com Guilherme de Roure, mas também poderia ser Carlota Inês O’Neill (1824-1858), que se casou em 1850 com António de Sá Brandão.

⁸ Nesta cronologia poderia ser Maria Ana Hortense Quintela (1825-1859), filha do conde de Farrobo, que teve uma filha com Carlos da Cunha e Menezes, nascida em 1855.

⁹ Talvez Eduardo Bourgard (n. c. 1825).

¹⁰ Casada com Carlos da Cunha e Menezes, em 1815.

nestas atividades dramatúrgicas. Acrescenta Tinop que continuaram a realizar-se as récitas no final do mês de maio e início de junho, porém sob a direção de Duarte de Sá (TINOP, 1898, 107). A família real continuou a ser assídua aos espetáculos, tendo assistido num camarote “improvisado” do lado esquerdo do palco (TINOP, 1898, 108).

Porém, em 1853, após a morte da Rainha D. Maria II, começou o declínio da fortuna de Farrobo, que, contudo, não afetou de imediato as atividades festivas. De acordo com Eduardo de Noronha, de forma talvez exagerada:

“(...) conde de Farrobo, não obstante as fataes consequências de pleito intentado contra elle pelo Pi-
menta (...)¹¹, continuava a offerecer jantares e festas, que ninguém excedia em Portugal nem mesmo
no estrangeiro. Classificavam os amigos, conhecidos e indiferentes essa mania de suicidio pecuniá-
rio. À medida que os beleguins e os agentes do fisco lhe extorquiam quantias enormes, á medida que
os delegados das auctoridades judiciaes lhe arrestavam e penhoravam bens moveis e riquissimas
propriedades, mais os banquetes, os bailes, os saraus, as pescas, se notabilizavam pela nababa rique-
za e pela offuscante opulência” (Noronha, 1922, 123).

A década de 50 e os relatos na *Ilustração Luso-Brazileira*

Por ocasião do 23º aniversário do segundo conde de Farrobo, realizou-se nova festa a 17 de maio de 1856. Para essa ocasião as “esplendidas salas do palácio das Laranjeiras abriram-se de par em par a fim de receber dois mil convidados” (NORONHA, 1922, 123). Há também o testemunho de Ernesto Biester (1828-1880), na “Chronica Semanal”, da *Ilustração Luso-Brazileira*, de 31 de maio, que refere que “Foi uma festa animada e brilhante, como as sabem dar os condes do Farrobo, cujo bom gosto é já proverbial na nossa Sociedade”. Segundo esta descrição, o baile foi antecedido por duas comédias: *Cérisette en prison*, sendo uma das atrizes uma das filhas de Carlos da Cunha, então com nove anos de idade; e *Um plano mal traçado*, onde figuraram Madalena Farrobo, o conde de Farrobo, Augusto Almeida, António Azevedo e Alfredo Ataíde.

No ulterior relato de Tinop, conta-se que

“No baile dansaram a primor a condessa (D. Eugenia¹²), madame Carolus, ministra belga, (...) etc. Notavam-se o Fontes [Fontes Pereira de Melo, 1819-1887], o Saldanha [João Carlos de Saldanha Oliveira e Daun, 1790-1876, sogro do aniversariante] e o banqueiro mr. Prost [Adolphe Prost do *Crédit Mobilier*] que viera a Lisboa combinar uma operação sobre caminhos de ferro (...)”¹³ (TINOP, 1898, 108; cf. também NORONHA, 1922, 123).

Biester, na crónica de 31 de maio, fala de uma “segunda soirée das Laranjeiras”, que foi mais concorrida, mas onde se notava a “ausencia de algumas elegantes, das que completam o *bouquet* da moda”. Alude que se repetiu:

11 Sobre este tema ver, por exemplo ALVES-CAETANO, 2019, 23 e ss.

12 Eugénia de Saldanha de Oliveira e Daun (1831-1872), casada com o segundo conde de Farrobo, em 1855.

13 Sobre este tema ver PEREIRA, 2006-2008, 57.

“a comedia portugueza *Um plano mal traçado*, e deu-se uma nova opera-comica intitulada *Une nuit à Seville*, desempenhada pelas exm.^{as} sr.^{as} D. Cecilia ÓNeill e D. Carlota Farrobo, e os srs. conde de Farrobo, Gruys, Carlos da Cunha, e Messier. / (...) Do desempenho que diremos? (...) O Sr. conde de Farrobo representou o seu papel com extrema habilidade e imprimiu ao canto bastante relevo comic. / O baile depois durou até ás tres horas da manhã e esteve animadíssimo”.

Na *Ilustração Luso-Brazileira* de 21 de junho, continua a aludir às festas do conde, nomeando a de 10 de junho de 1856, terça-feira, que pôs

“remate aquellas brilhantes reuniões, as mais variadas que existem entre nós. Moços e velhos, madronas e donzelas, todos ali encontravam distrações. / Para uns havia o tumulto do baile, com as suas walsas doidejantes, com as suas polkas frenéticas e com as suas contradanças, que para justificar a palavra reduzem-se a certos passeios: para outros havia o entretenimento da comedia e as suaves melodias da opera cómica”.

Segundo o seu testemunho:

“Sua majestade elrei D. Fernando e sua alteza o infante D. Luiz [1838-1889] assistiram ao espectaculo. Começou a festa no teatro onde se representou «o *Caprice* de Alfredo Musset [Alfred de Musset (1810-1857), estreada em 1843, em São Petersburgo], desempenhado pelas ex^{ma} sr.^a D. Emilia Krus¹⁴, Mlle. Detry¹⁵, e o ex^{mo} sr. Carlos da Cunha (...). / Repetio-se depois (...) a opera cómica *Une nuit à Seville*¹⁶ (...).”

O mundo elegante achava-se esplendidamente representado e ostentava um luxo deslumbrante e “dançou-se, walsou-se, polkou-se, conversou-se, criticou-se, lisonjeou-se e fez-se espírito legítimo e de empréstimo” até de madrugada. A propósito deste evento, Eduardo de Noronha narra que o baile iniciou à uma hora e “A ceia, servida em varias salas, attingiu as raias do exagero pela profusão e delicadeza das iguarias, pela velhice, aroma e sabor dos vinhos e licores (...)" (NORONHA, 1922, 124-125). Transmite também Tinop: “D. Fernando dançou primeiro com a infanta D. Anna [1843-1884] (...); D. Luiz dançou com a ministra da Belgica (...)" (TINOP, 1898, 110).

A outra grande festividade de que encontrámos testemunho, realizou-se por ocasião do casamento de D. Pedro V (1837-1861) com a rainha D. Estefânia (1837-1859), em 18 de maio de 1858. A festa nas Laranjeiras deu-se em 26 desse mês, sendo descrita por James Robinson Planché (1796-1880), no livro *Recollections and Reflections*, publicado em 1872. Segundo a sua narrativa: “estiveram presentes o Rei, a Rainha e a Família Real, e cerca de 800 pessoas, foi um evento magnífico. (...) / (...) O Baile foi precedido por peças de teatro amador. (...) / (...) Terminada a representação, suas Majestades e toda

14 Os Krus eram uma «família de banqueiros aliada aos Farrobos, que mantinham o mais importante dos salões literários e políticos (muito frequentado por Garrett que aí leu pela primeira vez o seu *Frei Luís de Sousa*)». Cf. FRANÇA, 1993, 149.

15 Familiar do engenheiro belga José Detry, que Farrobo contratou para efetuar a iluminação a gás do palácio e do teatro das Laranjeiras. Cf. ALVES-CAFTANO, 2019, 23.

16 Estreada em 1855, em Paris, com letra de Charles Nuitter (1828-1899) e Alexandre Beaumont (1827-1909), música de Frédéric Barbier (1829-1889).

a comitiva dirigiram-se ao salão de baile, com o qual o teatro comunicava por uma escada geral (...)”¹⁷ (PLANCHÉ, 1872, 183, 185 e 187). Segundo Tinop, estiveram também presentes o príncipe Leopoldo¹⁸, os infantes D. Luiz e D. João (1842-1861). As peças de teatro representadas foram *O Tirano Doméstico* e *Les Toilettes Tapageuses*¹⁹, sendo que nos intervalos “tocou o celebre trompetista Vivier (...) [que] trouxera uma carta de recommendação de Rossini” (TINOP, 1898, 112).

No ano seguinte, em 5 de março de 1859, na *Ilustração Luso-Brazileira*, um artigo de Inácio de Inácio de Vilhena Barbosa (1811-1890), contava-se que “(...) durante a primavera e princípios do verão costumam-se dar n’este teatro representações regulares de operas italianas, de musica, e de comedias em francez, e em portuguez; sendo todas executadas por pessoas da família, ou de amizade do senhor conde de Farrobo, que é um dos mais insignes actores, que n’elle representam”.

Paralelamente, continuavam a organizar-se festas na Quinta do Farrobo, referindo-se Tinop às que ocorreram em 1853 (tendo-se cantado o *Barbeiro de Sevilha*²⁰), 1860 e 1863 (TINOP, 1898, 108). Por seu lado, Eduardo de Noronha relata: “Veraneando na quinta de Villa Franca, em 1860, com os seus rédditos já em extremo cerceados, organizou uma representação dramática no theatro da principesca vivenda, que deu brado em Lisboa. Logo alli ficou combinado a sua repetição em D. Maria II, pelos mesmos intérpretes, a favor das viuvas das victimas do rio Loge, em Angola (...)” (NORONHA, 1922, 242). A 8 e 9 de agosto de 1862,

“(...) Na quinta hospedaram-se mais de cem pessoas, incluindo vinte senhoras. Durante esses dois dias nenhum soberano da Europa receberia com mais bizarra dissipaçāo. Em ambos se correram veados na tapada attinente á soberba vivenda. Na primeira noite representou-se a comedia *O auctor da peça*, traduzida do francez por Joaquim Pedro, e interpretada por M.^{me} Maria Pignault [c. 1833-1899], sua irmã M.^{me} Júlia Pignault, pelos actores Taborda [1824-1909] e Izidoro [1828-1876] e pelos amadores Torres e Rocha. Ninguém regateou aplausos aos intérpretes, e muito em especial a M.^{me} Maria Pignault, que, as mereceu sem favor (...)” (NORONHA, 1922, 244).

O incêndio no Teatro e o declínio das festas farrobianas

A 9 de Setembro de 1862, deu-se o incêndio no teatro, numa altura em que a situação financeira era já bastante grave. Porém, ainda se realizaram alguns eventos, alguns deles organizados pelo segundo conde de Farrobo, que terá tido uma existência mais diletante: “bizarreara seus cabedaes em sublimidades de fausto, em primores d’arte, em festas que eram perfeitos assaltos d’elegancia e de pompa” (TINOP, 1898, 87). Terá sido ele a fazer dois concertos nas Laranjeiras, um deles a 5 de março de 1866 (NORONHA, 1922, 246).

17 The former, at which the King, Queen, and the Royal Family were present, and nearly 800 persons, was a magnificent affair. (...) / (...) The Ball was preceded by amateur theatricals. (...) / (...) (187) The performance ended, their Majesties and all the company repaired to the ball-room, with which the theatre communicated by a general staircase (...), tradução das autoras.

18 Possivelmente Leopoldo de Saxe-Coburgo-Koháry (1824-1884), irmão de D. Fernando II.

19 Comédia de Dumanoir (1806-1865) e Théodore Barrière (1821-1877), publicada em 1856.

20 Com música de Gioachino Rossini (1792-1868), estreada em Roma, em 1816.

Foi no dia 7 de abril de 1867 que se deu a “ultima grande festa registada pelas chronicas mundanas da época”, com o pretexto de experimentar uma “nova espingarda de precisão apresentada por M. Benet”:

“Os convites, d’esta vez, primavam mais pela qualidade que pela quantidade. Além da dona da casa, D. Marianna, assistiram á exhibição d’esse novo machinismo de guerra as condessas D. Eugenia, do Prado e Selva, marquesa de Pombal e outras senhoras. Terminada a sessão de tiro, os lacaios serviram um apurado lanche, já não manipulado pelo cosinheiro da casa, mas fornecido pelo Matta, em nove mezas, ornamentadas com esmero e collocadas n’uma das alamedas de arvores de ampla copa. Ainda brilharam n’essa refeição admiráveis crystaes, louças afamadas, procelanas finissimas, adamascados preciosos e pratas assignadas pelos melhores lavrantes. (...) A refeição terminou ás seis horas. Quando escureceu, a assistência penetrou n’uma das salas. A illuminação evocou os prodigios de claridade das transactas eras. Dançouse, desenharam-se charadas com as mais gentis figuras ahi presentes, jogou-se o whist, o baccarat, lances de vasa e paradas de azar. Ninguém se lembrou, no momento, que a reunião significava uma despedida a tantos esplendores, visita da saúde de uma das mais solidas riquezas da Peninsula, o exalar do ultimo suspiro de uma extraordinária compleição de artista ao serviço da qual o capricho do acaso puzera abundantissimos recursos pecuniários agora exaustos” (NORONHA, 1922, 247).

Escreveu Tinop que esta “foi a derradeira festa, foi o canto do cysne” (1898, 115-116).

O ano de 1867 não marcou apenas o fim das festas de Farrobo, José-Augusto França refere que “o meio dos anos 60 viu desaparecer da cena mundana portuguesa os últimos vestígios dum passado prestigioso. Em 1867, o magnífico conde de Farrobo, já arruinado (...), deu a sua última festa. Morrerá dois anos mais tarde. Os marqueses de Viana, que, desde os anos 40, ofereciam no seu palácio bailes faustosos, encontravam-se igualmente arruinados (...). Foi igualmente em 1867 que os Penafielis deram o seu último baile, num rico palácio cujos móveis irão em breve dispersar-se em leilão” (FRANÇA, 1993, 397).

Sobre as Laranjeiras, em 1874, registou o Visconde de Benalcanfôr:

“Reina a tranquilidade dos mosteiros n’aquella mansão que por tanto tempo respirou a vida ruidosa das festas cortezãs». O edifício do teatro estava em ruína, mas Benalcanfôr ainda recordava «as reverberações dos lustres de crystal e as grandes laminas de vidro dos espelhos, que emolduravam as paredes da sala de baile, onde se enovelava o turbilhão da walsa, por momentos accesas e fulgurantes na nossa fantasia” (Benalcanfôr, 1874, 91-93).

Nota final

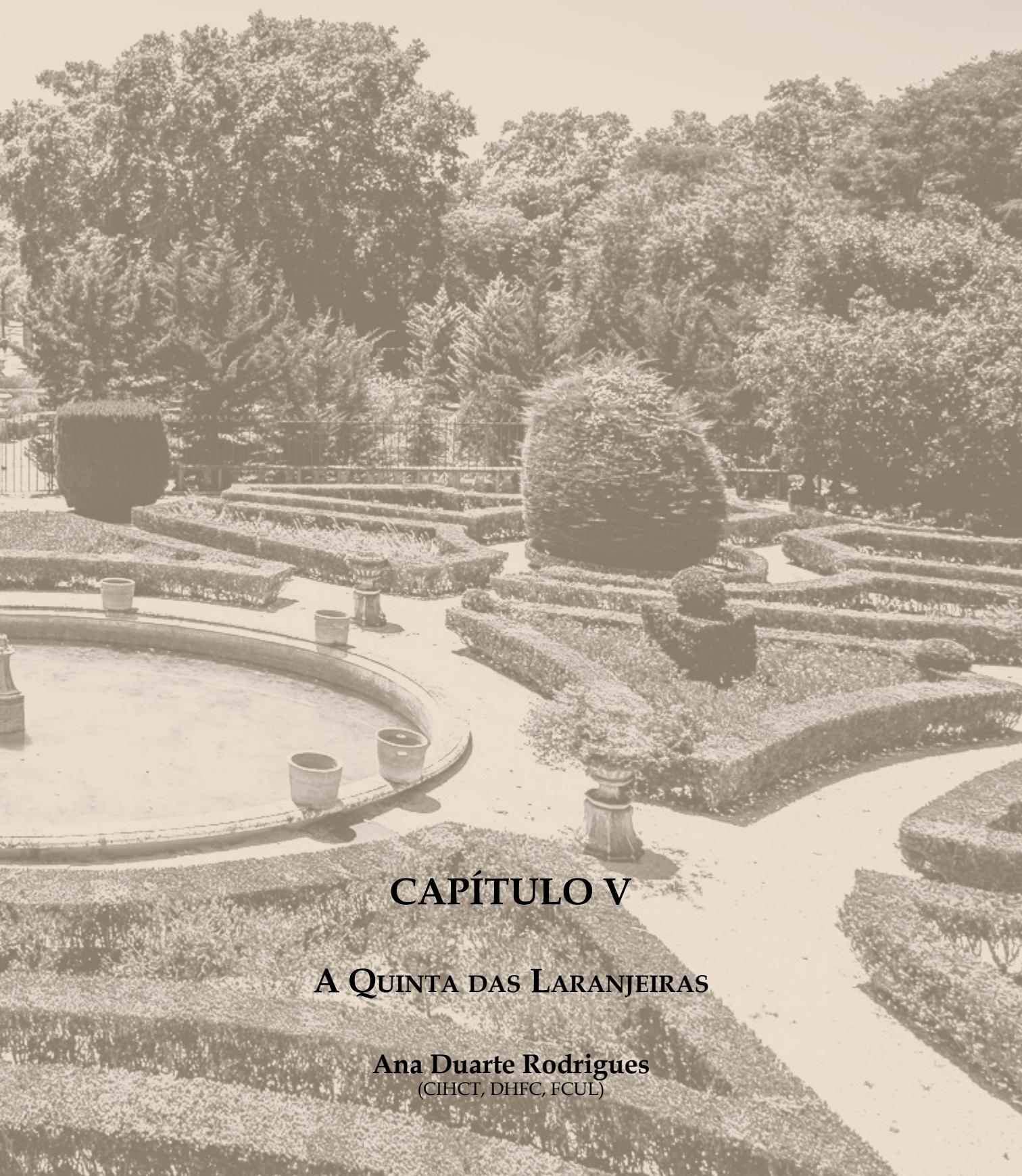
Das descrições aos relatos dos que estiveram presentes, as festas patrocinadas pelo conde de Farrobo foram “palco” de bailes e cerimónias que agradaram à corte e à nobreza. A riqueza e imponência destas festividades ou recitais eram tão grandes que a rainha D. Maria II quis estar presente e demonstrou esse desejo ao conde. Como referem as descrições, a família real não só compareceu à primeira festa que o conde preparou em seu nome, mas a tantas outras que se realizaram.

Estas festas contavam com a presença de notáveis da sociedade, que por vezes participavam das peças teatrais que eram realizadas, nomeadamente o próprio conde e a sua família nuclear. Porém, para além dos artistas amadores, eram convidados artistas de toda a europa para representarem ou tocarem nos bailes e festas que nas Laranjeiras se realizavam.

Toda a pompa e circunstâncias destas descrições demonstra a riqueza e a magnitude com que o conde preparava estes eventos, com o intuito não só de receber os grandes nomes da corte e da nobreza para dançarem, mas também para poder reunir e falar de negócios. Há um misto de intenções, que se reflete não só na vontade de demonstrar o seu poder e a sua influência através daqueles que são os seus convidados e as suas conexões empresariais, mas também de aproveitar para ele próprio se envolver naquilo que é o momento de diversão musical ou representativo, demonstrando, como artista amador, que aquele era um gosto que tinha, mas que ia para além do “assistir” e do “receber”, pois ele próprio também se fazia “ver” ao pisar os palcos e a fazer parte integrante do elenco.

Estas festas foram tão importantes e tiveram tanta adesão do público, que eram retratadas e descritas nos jornais da época. Desde Tinop a Biester, temos a noção do que eram estas festividades, por terem dado a conhecer ao público o que acontecia nas Laranjeiras a cada nova festa que lá se realizava. No final dos anos 60, a ruína do conde do Farrabó marcou o término dos largos anos de festa e divertimento, e as Laranjeiras passaram a “viver no silêncio” da sua ausência.





CAPÍTULO V

A QUINTA DAS LARANJEIRAS

Ana Duarte Rodrigues
(CIHCT, DHFC, FCUL)

Introdução

Nacionais e estrangeiros eram perentórios na avaliação que faziam da Quinta das Laranjeiras no tempo do primeiro conde de Farrobo, Joaquim Pedro Quintela (1801-1869): era a primeira em grandeza. Em 1858, James Robinson Planché (1796-1880), um dramaturgo e escritor britânico visitou a quinta e tinha-se encantado com a sua beleza, descrevendo-a como “um dos locais espetaculares de Lisboa” (PLANCHÉ, 1872, 188). Em 1872, Joaquim de Melo e Faro (1830-1910), autor de vários artigos no *Jornal de Horticultura Pratica*, e um especialista na matéria, descrevia-a como “soberba quinta”, que na sua opinião, era “a primeira em magnificência de ornamentação” (FARO, 1872, 125 e 126).

Para obter esse estatuto foi necessário percorrer um longo caminho uma vez que a sua história começou como uma propriedade rústica. Apesar do arranjo paisagista que a torna uma das mais elegantes quintas de recreio do Portugal do seu tempo, a Quinta das Laranjeiras era primeiramente de uma quinta rustica e produtiva. A escritura de 1768 da venda da quinta pelos condes de São Lourenço, reporta a existência de pomar, horta com o seu poço, tanques, vinhas e outras terras de semeadura (ANTT, 7º *Cartório Notarial de Lisboa*, Of.º A, Livros de Notas, Cx. 98, Liv. 594, fls. 36v-38). Em 1828, alguns dos terrenos da Quinta das Laranjeiras ainda se alugavam para hortas (“Quem quiser arrendar os terrenos d’horta que ha na quinta das Laranjeiras, falle com o feitor da dita quinta, ou no palacio do Barão de Quintella em Lisboa”, *Gazeta de Lisboa*, nº 162, de 10/07/1828, 4).

É enquanto quinta rústica que passa para a posse da família Quintela. Assim, em 1779, a Quinta das Laranjeiras foi adquirida pelo Desembargador Luís Rebelo Quintela (?-1782) ao Dr. Francisco de Azevedo Coutinho. A esta quinta, Luís Rebelo Quintela vai anexar a Quinta das Águas Boas por compra a Manuel de Ascenção Pereira e Jerónimo Gaspar dos Reis Nogueira em 1780, onde existia uma azinhaga (ANTT, Arquivo Burnay, Administração Patrimonial, *Documentos relativos à Quinta das Laranjeiras*, cx. 60, doc. 34), e uma outra quinta na estrada das Laranjeiras adquirida a Tomé de Campos em 1781.

Em 1782, estas quintas e a fortuna de Luís Rebelo Quintela foram herdadas pelo seu sobrinho Joaquim Pedro Quintela (1748-1817), primeiro barão de Quintela a partir de 1805. Para além disso, junta os bens que lhe chegam por via de seu pai, Valério José Duarte Pereira e do seu outro tio, o padre Bartolomeu Vicente Quintela (?-1785) da Ordem de São Filipe Néri. Em 1784, Joaquim Pedro Quintela adquiriu as terras da Várzea da Convalescença e, assim, aumentou ainda mais a propriedade¹.

Foi no tempo do primeiro barão de Quintela que se acrescentaram as dimensões estéticas, lúdicas e de recreio, bem como se fizeram as primeiras obras de aformoseamento da Quinta das Laranjeiras.

Na planta de 1801, a propriedade já apresenta os eixos orientadores da mesma, pois o seu primeiro arranjo paisagista foi elaborado no tempo do padre Bartolomeu Quintela, de tal forma que num artigo da revista *Archivo Pittoresco*, este era reconhecido como o autor do “risco do palácio e planta da quinta e jardins” (BARBOSA, 1863, 82). O palácio, o delinear dos terraços em sua frente e o traçado dos eixos principais da quinta no estilo formal francês, tal como o obelisco, datam deste período.

No entanto, segundo este mesmo artigo, “as obras mais grandiosas d'esta quinta e seus principaes aformoseamentos” são da responsabilidade do Joaquim Pedro Quintela, segundo barão de Quintela e 1º conde de Farrobo, que herda a quinta e uma fortuna fabulosa em 1817 (BARBOSA, 1863, 82; SILVESTRE, 2012, 54 e 55). Assim, a profunda transformação que a quinta sofreu nos anos 40 do século XIX deve-se ao 1º conde de Farrobo, ao arquiteto Fortunato Lodi (1805-1883) e ao jardineiro Pierre Maurier (1808-1883).

Os eixos principais da quinta já estavam traçados em 1800, e no mapa de 1903 observa-se o desenho de várias *salles de verdure* ao longo do eixo principal, não se verificando ainda os caminhos curvilíneos que só aparecem na cartografia quando a quinta foi transformada em jardim zoológico (1905). No entanto, adquiriram-se estufas em estilos revivalistas, desenhou-se um lago “ao natural”, onde se construíram pontes e pavilhões de carácter exótico, imprimiu-se uma nova decoração ao principal eixo já existente, e ter-se-á procedido a um arranjo paisagista, sobretudo na área sudoeste da quinta. De tal forma que adquiriu o estatuto de quinta de primeira grandeza entre todas as que se localizavam nos arrabaldes da Lisboa oitocentista.

A historiografia ainda mal se debruçou sobre o jardim da Quinta das Laranjeiras. Um dos maiores compêndios sobre o jardim em Portugal da autoria do historiador Hélder Carita e do fotógrafo Nuno Homem Cardoso, coloca a Quinta das Laranjeiras entre os jardins do século XVIII, enfatizando o seu eixo principal em torno do qual se organiza o jardim, como é característico do estilo formal francês. E quando aborda o jardim romântico em Portugal, conclui que ele só teve expressão na região de Sintra e no norte de Portugal, como o Parque da Pena, o Jardim de Monserrate ou a Quinta da Aveleda (CARITA & CARDOSO, 1990, 232 e 303).

¹ O património do primeiro conde de Farrobo encontra-se detalhado em SILVESTRE, 2012, 54 e 55. Veja-se também o capítulo da mesma autora no volume I desta obra.

A obra dedicada ao mecenato do primeiro conde de Farrobo também coloca a Quinta das Laranjeiras ao lado dos jardins de Queluz e da Quinta Real de Caxias (SILVESTRE, 2012, 93). Mais tarde, num estudo dedicado ao arquiteto Fortunato Lodi, o arquiteto Luís Carneiro também realiza uma breve descrição dos jardins do conde de Farrobo (CARNEIRO, 2020, 97 e 98).

Em termos de classificação estilística, os jardins da Quinta das Laranjeiras são de transição, entre os princípios da estética do jardim formal e a decoração exótica que tinha chegado aos jardins, vinda do oriente. Os princípios que guiaram o *jardinier du roi* André Le Nôtre (1613-1700) aparecem estabilizados por Antoine-Joseph Désallier d'Argenville (1680-1765) em *La Théorie et la Pratique du Jardinage* (1709), publicado dez anos depois da morte do jardineiro de Luís XIV (1638-1715).

Para Désallier d'Argenville, o jardim de prazer não deveria ter outro objetivo senão esse mesmo – proporcionar prazer – e cinco elementos eram decisivos para a conceção destes espaços: boa luz, qualidade do solo, água, vista da paisagem e conforto. Por isso, tudo o que impedisse a vista devia ser evitado. Este é um dos aspetos que nos obriga a refletir sobre a caracterização deste jardim, pois se é verdade que conceptualmente a vista desde o palácio até à entrada monumental foi elaborada, a concretização afastou definitivamente as Laranjeiras da projeção do jardim formal pois é difícil ter esta percepção no terreno.

Para isso contribuiu também a decoração exótica que tinha chegado aos jardins já no século XVIII, em resultado do fascínio que os jardins orientais tinham despertado em geral naqueles que viajaram por essas paragens, mas sobretudo no oficial britânico e arquiteto William Chambers (1723-1796), que acabaria por escrever *A Dissertation on Oriental Gardening* (1773), e realizado um pagode para os Kew Gardens. Porém, o que é menos comum, apesar de não ser inédito, é estes elementos exóticos orientais aparecerem lado a lado com decorações egípcias. Este dado, aliado aos vários revivalismos históricos que se reconhecem no desenho das estufas, evidenciam o ecletismo do jardim reelaborado pelo conde de Farrobo.

O jardim de paisagem desenvolvido no Reino Unido na primeira metade do século XVIII, chegava ao continente por volta de 1800, tendo sido apropriado de diferentes maneiras pelos diversos países, destacando-se as adaptações e reinvenções que este estilo de jardim conheceu na Alemanha e França. Os desenvolvimentos ocorridos em França tiveram particular importância para Portugal, sobretudo devido à importância que a renovação urbana parisiense liderada por Napoleão III (1808-1873), o prefeito do Sena Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) e o diretor dos serviços de jardins e paisagem de Paris, Jean-Charles Alphand (1817-1891), teve para a Câmara Municipal de Lisboa (SILVA, 1997; FRANÇA, 2005; RODRIGUES, 2020).

O desenvolvimento do jardim de paisagem inglês nas suas várias versões e transformação no pitoresco francês é algo que já foi explorado na historiografia internacional (HUNT, 2012) e, também, já foi demonstrado em bibliografia nacional e internacional como o pitoresco francês foi aplicado no Jar-

dim da Estrela (RODRIGUES, 2020; RODRIGUES & SIMÕES, 2022). O plano da Quinta das Laranjeiras no tempo do conde de Farrobo e no tempo de Henrique Burnay (1838-1909), primeiro conde de Burnay, segundo o plano de 1903, não tem nada do traçado curvilíneo típico deste estilo. O livro de referência do pitoresco francês foi identificado pelo historiador de jardins John Dixon Hunt como sendo o de Gabriel Thouin (1754-1829), *Plans Raisonnés pour toutes les espèces de jardins* (1820).

Pierre Maurier, o jardineiro contratado em França pelo conde de Farrobo por volta de 1840, estaria com toda a certeza familiarizado com a transformação da arte dos jardins em França, até porque Gabriel Thouin era o jardineiro-chefe do mais importante jardim botânico de Paris, o *Jardin des Plantes*. No entanto, a sua ação deve-se ter limitado ao arranjo paisagista de cada talhão. Pois, as linhas curvilíneas esplanadas em todas as propostas de Thouin, só aparecem no mapa da Quinta das Laranjeiras em 1905, depois da transformação em jardim zoológico.

A modernidade e novidade do jardim do conde de Farrobo residia sobretudo nos aspectos decorativos, por isso era “a primeira em magnificência de ornamentação”. Esta é a hipótese de leitura que vamos explanar nas próximas páginas. Neste sentido, decidimos organizar o texto em duas partes, uma dedicada à Quinta das Laranjeiras no tempo do primeiro barão de Quintela, demonstrando como foi “fazer o lugar”, trazer a água, abrir caminhos, estabelecer os *parterres*, e homenagear o rei ao mesmo tempo que se conferia monumentalidade ao eixo principal, com a colocação de um obelisco a meio. Ao conseguir definir e imaginar como era a quinta quando foi herdada pelo segundo barão de Quintela em 1817, melhor conseguimos compreender os melhoramentos introduzidos por aquele que viria a ser o primeiro conde de Farrobo. Assim, a segunda parte deste texto foca-se na análise dos torreões da entrada, das estufas e das estruturas construídas na área do lago, como a ponte suspensa e o pavilhão chinês.

A magnificência desta quinta já era por esta altura aclamada por vários grupos sociais, que a desejavam visitar, e uma breve nota sobre essas visitas é igualmente incluída neste texto, até porque anuncia e prepara o leitor para a futura transformação em parque público. Por último, revela mais alguns dados biográficos sobre Pierre Maurier que acabam por ilustrar de uma forma desoladora a situação financeira do conde de Farrobo no final da vida, tendo dívidas para com o próprio jardineiro. Acaba também por lançar o mote para as notas finais, que analisa a quinta no quadro dos jardins mais admirados do seu tempo, em Lisboa e arredores, face às tendências da arte do jardim experienciadas em França nesse período, e que teriam acompanhado tanto Lodi como Maurier quando vieram para Portugal.

A quinta no tempo do primeiro barão de Quintela: “Entre as melhores destes lugares rurais”

No tempo do primeiro barão de Quintela, a Quinta das Laranjeiras começava a ganhar grandeza e já impressionava nacionais e estrangeiros. Com tantas quintas barrocas magníficas em Lisboa, o viajante francês Joseph-Barthélemy-François Carrère (1740-1802), que esteve em Lisboa em 1796 já destacava a Quinta das Laranjeiras como uma das melhores, identificada como tendo sido construída por aquele que já tinha fama de ser um dos homens mais ricos do país, Joaquim Pedro Quintela, o futuro primeiro barão de Quintela (CARRÈRE, 1809, 61 a 66).

O primeiro passo para enobrecer esta propriedade rústica herdada de Luís Rebelo Quintela foi a construção do palácio entre 1782 e 1786 segundo desenho do tio do primeiro barão, o padre Bartolomeu Quintela. Tudo leva a crer que este também tenha lançado as bases do desenho dos jardins pois na descrição da propriedade por volta dos anos de 1787-88 aparece pela primeira vez a menção da existência de jardins, a par de pomares, incluindo de espinho (laranjas e limões), terras de semeadura e árvores silvestres. Foi nesta altura que intencionalmente se optou por transformar esta quinta produtiva numa quinta de recreio. Em dezembro de 1791, em resultado da visita realizada pelo Provedor das Capelas e peritos para fazerem a avaliação da quinta, ficamos a saber que a quinta tinha vinha, árvores de espinho e pomares com árvores de caroço, terra de semeadura, mas que recentemente tinham-se cultivado jardins (ANTT, *Desembargo do Paço*, Estremadura Corte e Ilhas, mç. 1415, doc. 14)². Neste sentido, a quinta deixou de dar rendimento, e passou basicamente, a dar despesa. Recreio e valores estéticos, em vez de objetivos produtivos, prevaleceram, e a Quinta das Laranjeiras tornou-se uma *quinta de recreio*³.

Preparando o sítio: “abundância de água”

Em 1782, quando o primeiro barão de Quintela herdou a Quinta das Laranjeiras e esta ainda era basicamente uma propriedade rustica, impunha-se preparar o terreno para a transformar numa quinta de recreio, e trazer água, pois sem este recurso não haveria jardim.

Um dos primeiros aspetos que se tinha de garantir para a transformação de uma propriedade rustica numa quinta de recreio com elevadas ambições estéticas e lúdicas era aumentar a quantidade de água disponível. Se culturas de sequeiro, vinha e pomares se manteriam com água da chuva, sobretudo com os níveis de pluviosidade do século XIX, horticultura ornamental e jogos de água exigiam diferentes níveis de manipulação e controle sobre a quantidade de água disponível e gestão da mesma.

2 Documento cedido por Rui Mendes.

3 A correta definição desta Quinta a partir do momento em que passa a adquirir um carácter lúdico e estético, na língua portuguesa é Quinta de Recreio, seguindo a construção historiográfica de Ilídio Araújo. No entanto, o seu equivalente em inglês, por aproximação, é *villa*, que nos parece um termo adequado para designar a Quinta das Laranjeiras a partir do momento em que está na posse do primeiro barão de Quintela.

Assim, em 1791, D. Maria I (1734-1816) ordenou, por provisão de 12 de dezembro, que se procurassem águas na área da Estrada das Laranjeiras, se encanasse a água pelo Cofre da Direção, e se construíssem dois chafarizes – um, no ângulo oposto ao Convento da Convalescença e, outro, no sítio das Laranjeiras⁴. No caso de a água encontrada não ser suficiente, então devia desviar-se do Aqueduto das Águas Livres pelo encanamento de S. Domingos de Benfica. Em qualquer dos casos, todos os sobejos deste circuito deveriam ser canalizados para o 1º barão de Quintela (VELLOSO D'ANDRADE, 1851, 186).

Para além disso, existiam outras fontes onde ir buscar água para uma quinta cujas necessidades eram crescentes. Eram múltiplos os dispositivos para captar, armazenar e distribuir água na quinta, desde engenhos, possivelmente noras, para elevar água dos poços, lagos de cantaria de desenho barroco, mas também lagos de dimensões consideráveis a imitar o natural, fontes, tanques e canais.

Em 1868, a descrição da Quinta das Laranjeiras revela que existia um poço com “engenho real” e um grande tanque que recebia água da mina, servindo de reservatório. Mas muito mais importante, na avaliação que do morgado se fez em 1868, o fato de existir água em abundância justifica em parte o valor da quinta: “por ser pertença da mesma, o que tudo sendo bem visto e examinado pelos competentes louvados, attendendo ao bom trabalho da propriedade urbana sua sollidez e a grande extençao da quinta e abundancia de agua”, a mesma é avaliada em 400 000 reis (ANTT, CNLSB12B, Docs. Nota, Cx. 36, Mç. 68, 1868, f. 4)⁵.

Fazer o lugar: “rua majestosa, mui larga e comprida..., com... um elevado obelisco”

Os grandes eixos da quinta já estavam traçados em 1801, pois o eixo principal do jardim traçado a partir do palácio, os terraços em frente do mesmo, e os eixos diagonais que atravessam a propriedade, aparecem todos na planta anexa à descrição da quinta no tombo do morgado (ANTT, *Morgado do Conde de Farrobo*, tombo 4, planta em 1801) (fig. 1).

A partir do palácio um eixo central é traçado. Esta solução foi ensaiada nos jardins italianos do Renascimento e já estava perfeitamente cristalizada quando utilizada na Villa di Castello dos Medici, nos arredores de Florença. Porém, no período seguinte, este eixo que parte do palácio ultrapassou os muros e estendeu-se pelo horizonte, como vimos acontecer nos jardins de Versailles. Com esse eixo orientador, o jardineiro do rei Luís XIV, cruzou uma série de eixos diagonais. No final do século XVIII, quando os eixos orientadores do desenho da Quinta das Laranjeiras foram lançados, o jardim de paisa-

⁴ Apesar dos planos para construção dos chafarizes datar de 1791, a construção do Chafariz das Laranjeiras, segundo projeto dos arquitetos Honorato José Correia de Macedo e Francisco António Ferreira Cangalhas, data de 1795. Originalmente encontrava-se localizado em frente à entrada principal da Quinta das Laranjeiras, mas cerca de 1950 foi transferido para o cruzamento entre a Estrada das Laranjeiras e a calçada da Palma e, desde então, lá se encontra.

⁵ Documento cedido por Rui Mendes, a quem agradecemos.

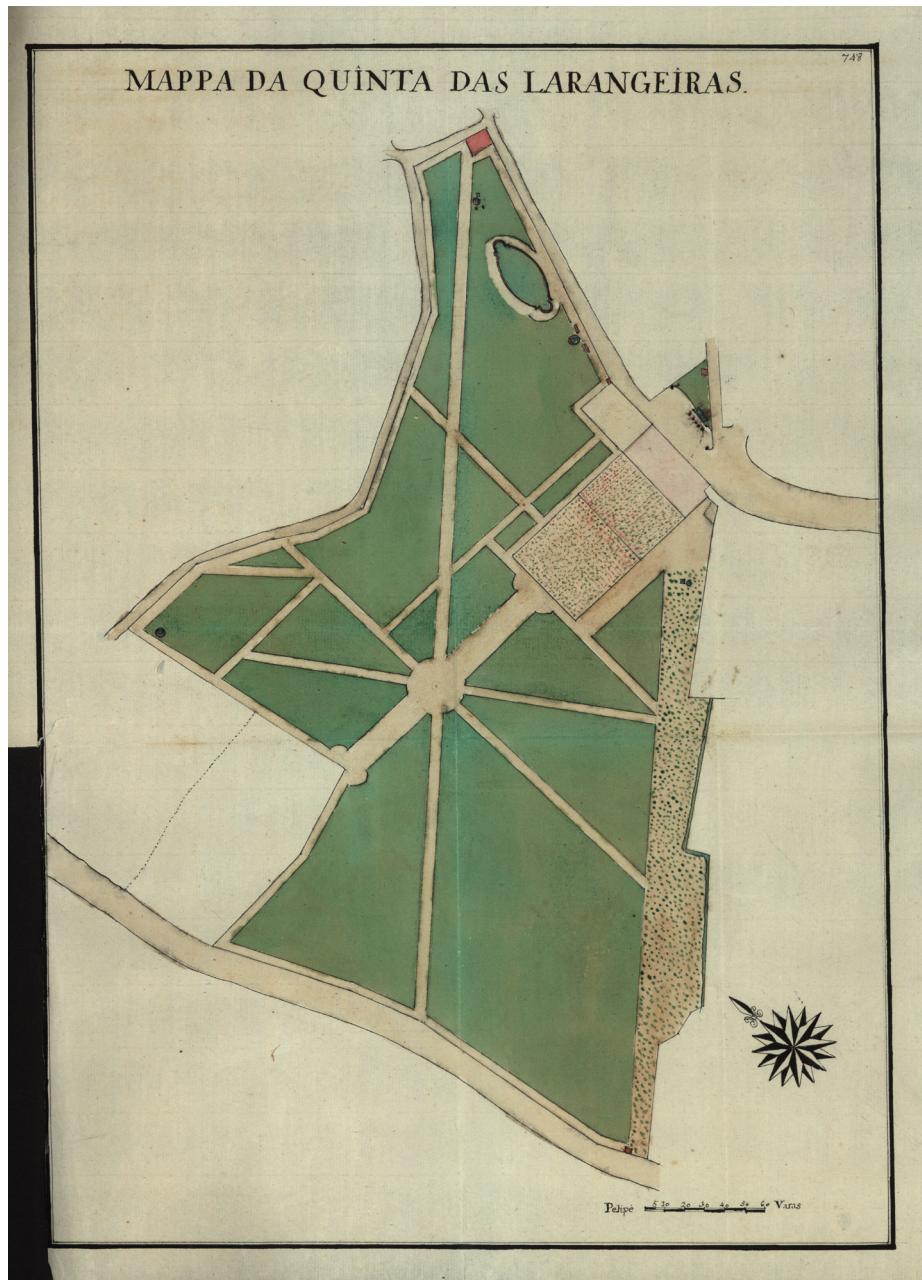


Figura 1 - Planta da Quinta das Laranjeiras, c. 1800, (ANTT, Morgado do Farrobo, tombo 4, Lisboa).

gem inglês ainda não tinha chegado ao continente e, certamente, só chegaria a Portugal, numa data mais tardia. Assim, o traçado inicial da Quinta das Laranjeiras ainda denota a escola do jardim formal francês. A vista que se tinha do quarto do rei no primeiro andar do palácio de Versailles sobre o eixo principal foi garantida neste caso, como revela a observação de um estrangeiro que visitou a quinta em 1924: “Na parte de trás fica uma loggia no segundo andar de onde se tem uma vista sobre parte dos jardins” (NICHOLS, 1924, 214).

A partir desta varanda observa-se o eixo de 300 metros que se constituirá como a mais importante alameda da quinta, ligando em linha reta o palácio à entrada pela Estrada de Benfica, significada por dois enormes torreões. Apesar de, no nosso entender, este eixo ser traçado a partir do edificado, o autor do artigo do *Archivo Pittoresco* descreve-o do ponto de vista do visitante, que caminhava da entrada até chegar ao palácio: “Remata esta rua nos jardins do palácio, ficando este em perfeita correspondência com os referidos pórticos e pavilhões” (BARBOSA, 1863, 82). Esse artigo oferecia uma descrição desta alameda como tratando-se de “uma rua majestosa, mui larga e comprida, orlada de arvoredo tapetada de relva permanentemente viçosa, com um formoso lago, e um elevado obelisco de mármore branco e côr de rosa” (*Idem*). Esta alameda era, à época, coberta de relvado, como se lê neste artigo e se confirma pela iconografia. Tratava-se de uma modernidade introduzida no desenho de jardins depois da disseminação dos jardins de paisagem ingleses, mas ainda muito pouco utilizada nos jardins portugueses. Apesar da alameda já não ser coberta de relva, nem lá se encontrar um lago, mantém-se o obelisco mandado erguer pelo primeiro barão de Quintela em 1817, e o arvoredo ganhou uma tal expressão, que já nem permite avistar os torreões (figs. 2 a 4).

Os obeliscos fizeram as delícias da renovação urbana de Roma no século XVII e passaram também a estar presentes nos jardins, sendo talvez o mais famoso o de Ramsés II da Villa Medici em Roma, transferido depois para os jardins Boboli em Florença. Mas, em Portugal, os obeliscos também já faziam parte do património escultórico dos jardins. No final do século XVIII, o poeta e músico Domingos Caldas Barbosa (1740-1800) elogia o obelisco da Quinta dos Senhores de Belas, em Sintra. Da autoria do escultor Joaquim José Barros Laborão (1762-1820), um *putto* segurava uma cartela com os retratos de D. João (1767-1826) e D. Carlota Joaquina (1775-1830), a celebrar a visita dos príncipes à quinta.

O primeiro barão de Quintela mandou erguer um obelisco em homenagem ao rei ausente de Portugal, mas presente no Brasil, D. João VI. Esta homenagem, deixada gravada em uma das faces do obelisco, quase parece ser mais um chamamento, uma voz que se juntou a tantas outras, reivindicando seu retorno do Brasil. Assim, as quatro faces do obelisco foram usadas para homenagear o rei e não deixar cair na memória aqueles que tinham defendido o reino da invasão francesa, como se lê numa das facetas do obelisco, sendo, portanto, seguro o rei retornar:



Figura 2 - Obelisco da Quinta das Laranjeiras,
(*Archivo Pittoresco*, 1863, p. 82).



Figura 3 - Vista da Alameda Conde de Farrobo para a entrada, ant. 1893, fotografia de Francesco Rocchini, (AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/ROC/000030).



Figura 4 - Obelisco da Quinta das Laranjeiras, 2023,
fotografia de José Vicente.

“A constante e heroica lealdade da nação portuguesa ao valor e disciplina de seus soldados que pelejando debaixo das ordens dos mais abalisados generaes pelos altares e casas da sua adoração e habitação debellarão em campal batalha os inimigos levarão as bandeiras victoriosas muito além dos pyreneos com assombro de toda a Europa salvarão o throno e a pátria e alcançarão o mais famoso e fermoso triunfo a prudência zelo e vigilância dos governadores do reino de Portugal e dos Algarves que fieis aos mandados do soberano regerão os povos na paz e na guerra com justiça e desinteresse Joaquim Pedro Quintella

Barão de Quintella

Fez levantar este padrão

Ano 1817”.

Obra de grande dispêndio, em mármore branco e rosa, de estilo clássico sobre um pedestal e um embasamento de três degraus, o obelisco marcava o centro da alameda principal da quinta onde pela primeira vez se ensaiou a iluminação a gás, possivelmente usando o jardim como cenário e muito provavelmente esta alameda na direção da qual se abriam as janelas e portadas do palácio. Apesar de não termos imagem visual de nenhuma destas festas organizadas no jardim, usando o obelisco como ponto de fuga, consideramos que a gravura publicada no *Archivo Pittoresco* de uma festa organizada no *Passeio Publico* em 1857 revela um cenário muito possivelmente semelhante e inspirado pelas festas organizadas em volta do obelisco da Quinta das Laranjeiras (*Archivo Pittoresco*, 1857, 41). Ao contrário do que seria esperável, o *Passeio Publico*, o primeiro do seu género em Lisboa em termos cronológicos, não constituía um modelo para os jardins privados. Era a Quinta das Laranjeiras que, por volta dos anos 40 e 50, estava na vanguarda e servia de referência (fig. 5).

O obelisco foi acarinhado mesmo quando já se previa a venda do Jardim Zoológico ao estado. Uma das cláusulas obrigava a conservar



Figura 5 - *Archivo Pittoresco*, nº 6, 1857, 41.

“sempre, tal qual hoje existe, na avenida principal da parte da Quinta das Laranjeiras aqui vendida, o monumento dedicado ao Senhor D. João VI e ao exercito portuguez e mandado erigir pelo nobre Barão de Quintella, Conde de Farrobo. Tambem será sempre conservada e mantida, tal qual é, e com a sua actual denominação de Conde de Farrobo, essa mesma Avenida” (ANTT, Arquivo Burnay, 1872-1934, cx. 84, doc. 39).

Em 1904, a sociedade anónima de responsabilidade limitada denominada Jardim Zoológico e de Aclimação em Portugal, compromete-se a colocar nas entradas da avenida principal, chapas com o letreiro “Avenida Conde de Farrobo”, justificando que se trata de uma “devida homenagem á memória do benemérito cidadão, fundador de tão soberba propriedade” (*Idem*, doc. 334).

Os Parterres: “não são plantados ao gosto moderno, apresentando as regulares symetrias dos antigos”

Na planta de 1800 já mostra o risco de dois terraços em frente ao palácio. No entanto, estes devem ser anteriores. Com as intervenções do primeiro barão de Quintela, fica claro que a propriedade deixava de ser produtiva para passar a ser uma quinta “sem rendimento”. É muito provável que os terraços tivessem sido delineados aquando dos eixos e que na altura de conclusão das obras do palácio, já existisse algum tipo de plantação, ou seja, por volta de 1786. Contudo, pelas fontes primárias e iconográficas ao dispor não se consegue precisar com o quê, nem como. William Beckford (1760-1844), que visitou a quinta a 2 de novembro de 1787, na companhia de Pedro José de Alcântara de Meneses Noronha (1713-1799), quarto Marquês de Marialva, considerou a Quinta das Laranjeiras a “pompous glaring villa”, mas descreve o jardim como triste, arenoso e simples, cheio de urnas e pirâmides (estas provavelmente de topiária), tal como uma igreja cheia de túmulos (BECKFORD, 1955, 253).

Não podemos saber se esta apreciação se deve ao seu gosto já estar influenciado pelo jardim de paisagem inglês e estes jardins lhe parecerem fora de moda, ou se, por esta altura, os jardins tinham um aspeto modesto (figs. 6 a 8).

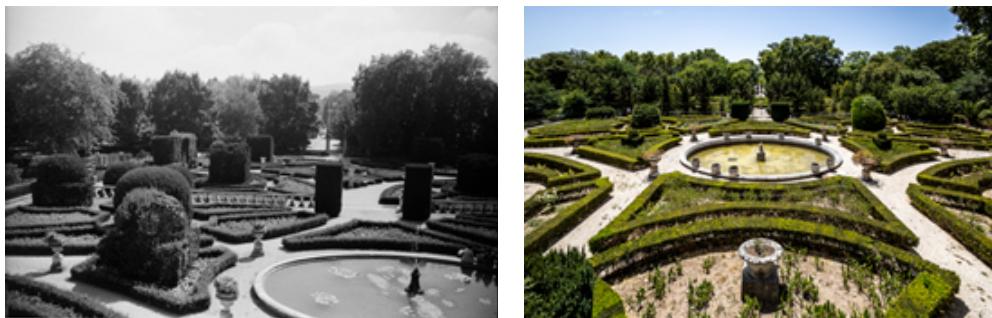


Figuras 6 a 8 - O Parterre na época e atualmente, fotografia de José Vicente, 2023.

O que é certo é que a descrição dos terraços em frente ao palácio no tombo do morgado em 1868, corresponde aos *parterres* típicos da Idade Moderna, e sensivelmente ao que se encontra ainda hoje nestes terraços: “O jardim, que fica em frente ao palacio com lago e repucho de cantaria no centro e rodeado de gradamento em roda, segue se outro jardim na mesma direcção e systemo geometrico, com banquetas e piramidas de buxo, e outro lago tambem de cantaria” (ANTT, CNLSB12B, Docs. Nota, Cx. 36, Mç. 68, 1868)⁶.

Em 1872, o autor de muitos artigos para o *Jornal de Horticultura Pratica*, Joaquim de Melo e Faro, elabora uma interpretação estilística destes *parterres*: “Os jardins em frente do palácio não são plantados ao gosto moderno, apresentando as regulares symetrias dos antigos, porem são magníficos, e povoados de variadíssimas plantas, e ornados de ricos vasos de mármore” (FARO, 1872, 125-126). Portanto, tudo indica que os dois terraços apresentavam *parterres* cultivados no estilo formal francês. Não há qualquer indicação sobre a presença das esculturas que se encontram agora sobre os muros, mas somente da existência de vasos, possivelmente de matriz clássica.

Na planta de 1903, torna-se evidente que no terraço superior de forma retangular, encontrava-se plantado um *parterre* de banquetas de buxo com o formato de segmentos de arco e ao centro um lago com repuxo. O todo já era rodeado por uma balaustrada em 1868, separando-o assim do terraço inferior de formato quadrangular. No patamar inferior, um terraço quadrangular encontrava-se dividido em quatro com um lago circular ao centro e nos cantos um quarto de círculo com o centro voltado para a moldura do jardim aparece desenhado na planta, com bordadura a delinear a forma do canteiro (figs. 9 e 10).



Figuras 9 e 10. *Parterre* da Quinta das Laranjeiras, 1959, fotografia de Arnaldo Madureira (AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/ARM/000310) e o *parterre* na atualidade, fotografia de José Vicente, 2023.

6 Documento cedido por Rui Mendes, a quem agradecemos.

Estes *parterres* sofreram algumas alterações, como fazem prova descrições, mapas e fotografias antigas. A representação destes *parterres* no levantamento topográfico de Lisboa, realizado entre 1904 e 1911, revela um arranjo diferente. Aí o retângulo aparece dividido em seis, sendo que as quatro partes que formam os cantos são iguais entre si – um canteiro circular é inserido ao centro de um quadrado imaginário de canteiros desenhados a partir deste, que depois de dividido em quatro partes iguais, os eixos permitem caminhar para o canteiro circular, sem o atravessar, mas sim contornando-o. O terraço inferior mantém sensivelmente a organização da planta de 1903, mas cada um dos segmentos de círculo parece ter um arranjo mais geométrico no seu interior.

Estes terraços devem encontrar-se decorados com topiária desde a década de 80 do século XVIII, tendo sido renovados ao longo do tempo. Os terraços riscados frente ao palácio constituem certamente um *continuum* face ao momento da arte paisagista anterior. No entanto, poderiam ter sido substituídos por algo completamente diferente no período imediatamente a seguir, não fosse ter voltado a estar na moda o *parterre* do estilo formal francês. No século XIX, os estilos de desenho de jardim mudaram com mais frequência do que em qualquer período anterior. A mudança estilística passou a ser aceite como norma.

Enquanto as gerações anteriores de arquitetos e jardineiros tendiam a aceitar a existência de um só estilo de bom gosto, no século XIX a ideia de que uma multiplicidade de estilos era possível foi ganhando terreno não só nas artes plásticas, mas também na arte do jardim. Assim, a par da crítica ao jardim de paisagem, cerca de 1830, John Claudius Loudon (1783-1843) já defendia que os jardins formais deviam ser preservados como monumentos nacionais. Consequentemente, foram em parte repostos os *parterres* destruídos por Lancelot Brown (c. 1715-1783), mais conhecido por Capability Brown.

O mesmo racional esteve por detrás da reconstrução de cerca de 90% dos *parterres* de Le Nôtre, que ocorreu nos séculos XIX e XX. Ou seja, nas primeiras décadas do século XIX, os *parterres* “apresentando as regulares *symetrias* dos antigos” voltavam, e um compromisso entre o rigor geométrico do jardim formal e a libertação da natureza que se lhe seguiu passou a predominar nos jardins do continente. É este ecletismo que marca o desenho da Quinta das Laranjeiras.

Em 1924, os canteiros dos dois terraços apresentavam traços semelhantes e caracterizavam-se por bordaduras de buxo baixas, preenchidos com maciços de topiária em forma de cúpula ou pão de açúcar e o restante espaço preenchido com flores rasteiras e algumas árvores de pequeno porte. Uma descrição de 1924 destaca o interior dos canteiros preenchido com um único tipo de flor, como gerânios, por vezes enaltecidos com trepadeiras (NICHOLS, 1924, 214 e 215). Cerca de 1840, ter-se-á procedido à recuperação dos jardins e a moldura de buxo dos canteiros ficou mais alta, deixando consequentemente a vegetação no interior do canteiro de se destacar, e peças de topiária em forma de cilindro, ou como cúpulas com embasamento elevado, pululavam pelos dois *parterres*, sem ordem aparente.

A quinta no tempo do primeiro conde de Farrobo: “a primeira em magnificência de ornamentação”

Joaquim Pedro Quintela, futuro primeiro conde de Farrobo, herdou em 1817 a Quinta das Laranjeiras com nove hectares e a fortuna de seu pai, o primeiro barão de Quintela. Muitas vezes subvalorizado por ser mais facilmente recordado pelas grandes festas da Quinta das Laranjeiras, na origem do sentido que hoje damos a “farrobadó”, o primeiro conde de Farrobo teve uma enorme importância na política nacional pois o financiamento que proporcionou à causa liberal foi fundamental para a vitória. Foi como recompensa deste apoio que lhe foi atribuído o contrato do tabaco a 10 de dezembro de 1832 (ALVES-CAETANO, 2019). Este contrato, que mais tarde será a causa da sua ruína, proporcionou-lhe uma imensa fortuna nas décadas de 30 e 40, a juntar à sua herança.

Foi só por volta de 1840, depois da vitória do Liberalismo em 1834, e da estabilização política dos anos seguintes que as reformas, o progresso material e a modernização finalmente descolaram. Só neste período foi possível ao conde tomar diversas iniciativas para realmente melhorar a quinta em termos estéticos. Fez dois contatos fundamentais para o efeito em França: com o arquiteto Fortunato Lodi, primo da primeira mulher do Conde de Farrobo, e com o jardineiro Pierre Maurier.

Foi nesta fase que a Quinta das Laranjeiras conheceu o seu maior esplendor. Pavilhões extravagantes, arquiteturas revivalistas, de outros tempos e outras paragens, arvoredo frondoso e exótico, palco de festas inesquecíveis, a Quinta das Laranjeiras era onde a riqueza e o recreio transportavam os visitantes para um mundo onírico, que muito se desejava depois de décadas de crises, guerras e instabilidade.

Os torreões da entrada: “*Otia tutta*”

A entrada principal é assinalada por dois torreões virados para a Estrada de Benfica que dão uma espécie de Boas-Vindas em latim *Otia tutta* a este reino do prazer.

Os torreões são da época do conde de Farrobo e, em 1868, no tombo do morgado, a entrada da quinta surge descrita como: “A face da estrada da Convalescença ha outra entrada para a quinta por tres portões de ferro, e dois elegantes torrões com escadas esferidaes de cantaria e corrimão de ferro o lar de cima é lageado e columnas e friso de cornija tambem de cantaria”.

As estruturas são ovais e sobre os torreões com altura de dois andares encontra-se uma estrutura semelhante ao antigo *tholos* grego, só que em vez de circular, esta é oval. A guardar o portão de ferro, encontram-se dois pilares circulares encimados por duas esculturas representantes do mundo campestre, *Fauno* e *Fana*, assim como os bustos de Baco e Ceres sobre os torreões, evocam os deuses das terras férteis para a vinha e para o trigo.

Os outros torreões que servem de atual entrada ao jardim zoológico foram realizados posteriormente, sendo projeto do arquiteto Raúl Lino (1879-1974). De planta oval, cobertos por *opus quadratum* até ao segundo piso, quando uma balaustrada envolve um pequeno alçado que sustenta a cúpula encimada por um lanternim. Os portões de ferro pintado a verde são decorados com duas grinaldas de videira, com cachos de uvas a dourado. Os pináculos do portão são todos fechados com pinhas brancas e um ramo branco de oliveira eleva-se ao centro do portão. Dois pilares de pedra circulares fazem a moldura do portão e ao mesmo tempo servem de plintos a duas enormes águias de pedra, que enobreçiam igualmente a inicial entrada do jardim.

As estufas para “conquistar á natureza os seus segredos”

A seguir ao *parterre* do terraço inferior, para sudeste, encontram-se as estufas, fundamentais para servirem de viveiro para as plantas novas, mas também para aclimatizar plantas exóticas que chegavam das mais diversas partes do globo.

As estufas eram um requisito praticamente mandatório de qualquer amador de plantas no século XIX. Numa época em que a horticultura se tornara um sofisticado ramo do saber, aliada à sede de progresso e ambição por os homens “sempre desejarem o que é mais difícil de alcançar”, a procura do exótico e a tentativa de o reproduzir em território europeu, tornou-se uma moda. A vontade de “conquistar á natureza os seus segredos” para poder possuir “as flores, os arbustos e as fructas de outras regiões”, levou os homens a inventar as estufas para ensaiarem a aclimatização destas plantas não indígenas. As estufas, “alcançando uma adequada temperatura, recebendo concentrados raios do sol”, permitiram cultivar as plantas exóticas como se estivessem nos climas quentes de onde eram originais (SILVA, 1862, fot. 7).

Terá sido pelos finais dos anos trinta do século XIX, que o primeiro conde de Farrobo contactou com o arquiteto Fortunato Lodi, primo da sua primeira mulher, para renovar várias estruturas da Quinta das Laranjeiras, incluindo o jardim. Numa breve notícia biográfica sobre Fortunato Lodi de 1846, publicada numa revista italiana, atribui-se ao seu risco a ponte suspensa, a *cottage* do jardim, e duas grandes estufas (GORI, 2002, 532-545). Este artigo já foi citado por vários autores, mas Luís Carneiro apresenta o caso suportado por mais fontes, não havendo mais margem para dúvidas que a ponte suspensa e as duas estufas, assim como um pavilhão tipo *cottage*, são da autoria de Fortunato Lodi (CARNEIRO, 2012, 97). “O chalé suíço no meio de uma floresta” mencionado no artigo publicado *Archivo Pittoresco* poderia ser a *cottage* de Fortunato Lodi.

Em 1862, quando é feita esta notícia sobre as estufas do conde Farrobo na *Revista pitoresca e descriptiva de Portugal com vistas photographicas*, estas estruturas ainda não se tinham vulgarizado como vai acontecer nas duas décadas seguintes (RODRIGUES, 2017, 99-112). Nesta data, as estufas da Quinta

das Laranjeiras não pareciam ter rivais e as únicas que lhes são comparadas são as estufas do jardim do Palácio do Lumiar, que custou 9 contos de reis, e a da Tapada das Necessidades, de cúpula esférica. Neste caso, é frisado que fora feita por um artista português, por 5 contos, precisamente porque as do conde de Farrobo não eram de origem nacional, nem provavelmente a do Paço do Lumiar (SILVA, 1862, fot. 7).

A área das estufas ocupa uma zona retangular. As duas estufas, em desenho neogótico, são iguais entre si, colocadas frente a frente no espaço do jardim e constituídas por três blocos cada uma. O bloco central tem a forma de um cubo e a fachada de vidro, dividida em três portas que são pontuadas por arcos quebrados preenchidos com vitrais coloridos, fazendo lembrar as cores dos vitrais medievais. Estes vitrais foram alvos de crítica logo em 1862, pois os vidros de cor conduziam a diferentes graus de incidência da luz do sol sobre as plantas, e argumentava-se que se devia privilegiar o estudo da botânica face à estética da própria estufa, pois mais do que a “apparencia agradável de uma estufa”, a sua “maior utilidade” é que possa “favorecer o desenvolvimento das plantas”, para não se dar por perdido o investimento nestas estruturas (SILVA, 1862, fot. 7).

Os blocos laterais destas duas estufas apresentam os telhados alinhados com a fachada principal e apresentam a fachada perpendicular às portas anteriores, dividida em três portas e arcos quebrados, mas desta feita com vidros brancos. Estas estufas eram em alvenaria e, ainda não em arquitetura de ferro como já se faziam neste período. Lodi terá recebido 28 contos de reis pela sua construção.

Em frente às estufas encontram-se três lagos com repuxos ao centro, um deles com um grupo com esculturas fontanárias de golfinhos de cujas bocas saem os jatos de água. Em roda dos lagos, a delinear o espaço, encontram-se pilares de pedra com vasos (ANTT, CNLSB12B, Cx. 36, Mç. 68, 1868)⁷. A área das estufas terá sido a mais alterada, pois, por exemplo, a condessa de Burnay, D. Maria Amélia de Carvalho Burnay (1847-1924), pede à Sociedade que geria o Jardim Zoológico para lhe devolverem “8 bancos de pedra semi-circulares que se encontram: 4 em frente das estufas e os outros 4 isolados n’um caramanchão junto ás estufas”⁸ (figs. 11 a 15).

No topo deste espaço encontrava-se outra estufa, toda envidraçada, com cobertura abobadada branca, descrita em 1862 como tendo uma “cúpula elítica” e ser “obra feita em Londres”, por 7 contos de reis (SILVA, 1862, fot. 7). Esta estufa aparece marcada na planta de 1903 como tendo uma forma bulbosa e devia ter uma enorme estrutura para a parte de trás, que atualmente já não se encontra lá. Em frente a esta estufa encontra-se um pequeno lago circular com uma fonte com três golfinhos de caudas entrelaçadas, cujas caudas seguram uma concha de onde saí um *putto* com um cisne, de algum modo aludindo ao mito de Leda e o Cisne.

⁷ Documento cedido por Rui Mendes, a quem agradecemos.

⁸ Carta da condessa de Burnay para os diretores do Jardim Zoológico de 20 de fevereiro de 1919, (ANTT, Arquivo Burnay, 1872-1934, cx. 84, doc. 12). Ainda se fica a saber que a condessa mandou cortar uns pinheiros mortos que se encontravam no jardim zoológico e retirar a respetiva lenha, conforme tinha direito segundo a cláusula 8 da escritura de 1 de março de 1904.



Figura 11 - Estufas, Possidónio da Silva, 1862, fotografia n.º 7.



Figuras 12 e 13 - Estufa já no tempo do Jardim Zoológico, 1905, fotografia de Alberto Carlos Lima (AML, PT/AML-SB/CMLSBAH/PCSP/004/LIM/001161) e a mesma estufa na atualidade, fotografia de José Vicente, 2023.



Figuras 14 e 15 - Estufa importada do Reino Unido, c. 1912, fotografia de Paulo Guedes (AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/PAG/000071) e a mesma estufa na atualidade, fotografia de José Vicente, 2023.

A fechar lateralmente o espaço entre as duas estufas colocadas simetricamente e a estufa que preside ao espaço encontram-se duas latadas que proporcionam sombra. Finalmente, duas pérgulas de formato de cúpula semicircular, emolduram duas esculturas de cães chineses (ou assírios), mas nada disto estava aqui no tempo do conde Farrobo. No local dos cães chineses estavam os chapéus de sol antigos.

Em torno deste lago central encontram-se atualmente estátuas das Quatro Estações sobre pedestais, facilmente identificáveis pelos seus atributos: o *Outono* (figura masculina com um cacho de uvas na mão sobre um pedestal); o *Inverno* (figura masculina de manto), o *Verão* (figura feminina com um ramo de espigas nas mãos) e *Primavera* (figura feminina que segura umas flores ao peito). Descobre-se a sua origem e quando aqui foram colocadas. Mas pelas fotografias antigas sabemos que não estavam aqui entre 1860 e 1900. Nada nos permite associar estas esculturas aos melhoramentos do primeiro conde de Farrobo (fig. 16).

O lago que se encontrava na parte sul, oposto à estufa que veio do Reino Unido, é oval e tem dois tritões com cornos como se fossem arautos. Uma estrutura com um pequeno muro forrado de azulejo e pérgula para cima não é original. Três estátuas sobre pedestal de fraca qualidade, representando um continente e dois elementos – *Ásia* com cornucópia, *Água* com vaso que parece deitar água e *Fogo* com vaso com chamas – também não estavam aqui no tempo das fotografias antigas, e parecem fazer parte da mesma encomenda das estátuas das Quatro Estações.

Estas esculturas completam-se com as outras seis que se encontram no terraço quadrangular frente ao palácio e ao qual chamam atualmente labirinto. Aqui, para quem está virado para o palácio, encontram-se, do lado esquerdo, uma figura feminina a representar *África*, uma outra figura feminina



Figura 16 - Estufas, fotografia de José Vicente, 2023.

sem atributos, e uma figura feminina com um pássaro na mão cuja inscrição no pedestal permite identificar como sendo *Ar*. Do lado direito, a figura com instrumento de sopro, também pode representar *Música* ou *Ar*, e figura com pilar e um livro na mão, representa a *Arquitetura*, e a figura com ornamentos de vestimentas com penas, tem uma inscrição na base a dizer *América*.

Estas esculturas faziam parte de conjuntos representativos da visão quaternária do mundo, que se perpetuava desde a Idade Média. Assim, as esculturas que ainda se encontram *in situ* fariam parte de grupos das Quatro Estações, Quatro Partes do Mundo, Quatro Elementos, e as Artes.

É difícil hoje ter ideia da riqueza do património escultórico da quinta, pois a grande maioria foi vendida por volta de 1934, pela comissão liquidatária da herança da condessa de Burnay. Anunciava-se a venda a preços módicos de “estatueta e vasos de mármore de Carrara com respectivos pedestais; bancos de pedra e respectivas mísulas; vasos de cantaria com pedestais de mármore nacional” (*Diário de Notícias*, 22 de abril, 1934; ANTT, Arquivo Burnay, 1872-1934, cx. 84, doc. 281).

O exotismo das Laranjeiras: O labirinto com pavilhão chinês, o lago com ponte pênsil e guardiões egípcios

Os elementos mais exóticos da quinta no tempo do conde de Farrobo encontravam-se na área sudeste do jardim, que deve ter sido construída por Lodi e Maurier nos anos 40, pois não há qualquer sinal destas construções na planta de 1801.

Ao lado da área das estufas, fez-se um lago “ao natural”. Existia um labirinto entre a área das estufas e este lago. A descrição do tombo do morgado mostra como há uma sucessão de jardins que inclui os dois *parterres*, uma zona de viveiros (estufas) e depois o labirinto:

“O jardim, que fica em frente ao palacio com lago e repicho de cantaria no centro e rodeado de gradamento em roda, segue se outro jardim na mesma direcção e systemo geometrico, com banquetas e piramidas de buxo, e outro lago tambem de cantaria, e para o lado do sul outro jartim com viveiros de arvores, segue se em terreno quadrado com mias em forma de labarinto e com hum pavilhaõ à chinesa no centro, uma grande alagoa e por cima uma ponte levadiça”.

Por equívoco, pensa-se atualmente no Jardim Zoológico que teria sido na área do segundo *parterre*, o qual chamam de labirinto. No meio do labirinto encontrava-se um pavilhão chinês, do qual se desconhece a forma, mas poderia ser um pagode. Não se tratava do primeiro pavilhão chinês nos jardins portugueses, pois existia um templo chinês no jardim botânico de Queluz, de data anterior, do qual também não se conhece a forma. Mas, estas notas exóticas que pontuavam os jardins britânicos desde a primeira metade do século XVIII, ainda assim raras entre nós.

No lago artificial de moldura irregular, traçado como se fosse ao natural, construíram-se ilhas e pontes que permitiam circular entre os vários espaços. Numa ilha deste lago, por vezes descrito como

“rio”, encontra-se uma ilha copada por um magnífico Freixo (FARO, 1872, 125-126). Numa outra existia um pavilhão que era constituído por uma simples cobertura suportada por colunas (fig. 17).

O exotismo de uma das pontes deste lago, tornou-a famosa. O tabuleiro da ponte é muito fino, por isso deve ter uma estrutura no interior que faz desta ponte, uma ponte suspensa, em cujos remates se encontravam esculturas pedestres que representam figuras egípcias, parecendo retomar a linguagem do Teatro das Laranjeiras, guardado pelas esfinges tal como os templos egípcios. De pedra, surge com cordas e redes de ferro verde, como se imitasse uma ponte suspensa da selva. Victor Ribeiro sugere este seu caráter de ponte suspensa da selva, “oscilante”, o que na realidade não se verifica pois é de pedra: “o lago da ponte pênsil, oscilante, presa por cadeias de ferro a quatro torres, e junto do qual se conserva ainda o pitoresco caramanchão elevado, oculto sob uma perfeita sébe de trepadeiras, verdadeiro éden de recônditos idyllios” (RIBEIRO, 1908, 336).

As quatro colunas com capitel coríntio encimadas por quatro estátuas pedestres masculinas de figuras do Antigo Egito parecem guardiãs da ponte pois encontram-se voltadas para fora. O ecletismo de todo o desenho revela o gosto pelo exotismo do conde, transporta-nos para outras latitudes, e permite-nos reviver um passado histórico longínquo (figs. 18 e 19).

Esta ponte, *ex-libris* do tempo do conde de Farrobo, foi descrita por Antonio Zannoni na sua necrologia sobre Fortunato Lodi da seguinte forma: “uma ponte suspensa, ergueu um Serraglio para feiras, e duas grandes estufas para a vegetação de flores e plantas exóticas, as quais conseguiram ser bem dispostas e de um gracioso aspecto árabe, e foi nessas, que Lodi usou intelaturas de metal esféricas nunca antes vistas em Lisboa” (ZANNONNI, 1883, 4). Percebe-se que Zannoni, que elaborou a nota biográfica para a necrologia de Lodi, nunca tinha visto a ponte. Saberia que era exótica, por isso dizia que tinha um “gracioso aspecto árabe”, mas não faz qualquer referência às figuras egípcias. Fala antes da novidade tecnológica introduzida por Lodi.

O “passeio favorito dos bons burgueses de Lisboa”

No século XIX, a Quinta das Laranjeiras ficava fora de Lisboa, 5km a norte da Praça do Comércio. Apesar de distante, fora de mão, pois ficava depois da área de São Sebastião e Lisboa por volta de 1860 ainda não ia muito além do Passeio Público, e se tratar de uma propriedade privada, a sua fama já atraía visitantes. Sua Majestade Imperial, o duque de Bragança era visita habitual da Quinta das Laranjeiras na década de 30 do século XIX (*Gazeta de Lisboa*, nº 30, 29 de agosto de 1933, 154(?)), mas isso não é de estranhar dado o apoio de Quintela Farrobo à causa liberal. O que é de sublinhar é que a quinta era visitada tanto por reis, nobres, estrangeiros e endinheirados, como por cidadãos de Lisboa.

São conhecidas as festas de arromba, sem rival em Lisboa, que o conde de Farrobo oferecia na Quinta das Laranjeiras e nas quais se incluíam passeios pela quinta, visitas ao palácio, jantares e espetáculos de ópera no seu teatro privado. Era público como o conde recebia:



Figura 17 - Ponte Pênsil, fotografia de José Vicente, 2023.



Figuras 18 e 19 - Ponte pênsil da Quinta das Laranjeiras, c. 1900, fotografia de Paulo Guedes, (AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/PAG/000074).

“As visitas, os convivas, os amigos da casa, esses, atravessavam o perystilo e entravam n’essa mansão de príncipes, de reis e de imperadores e extasiavam-se contemplando os quadros de autor, os moveis magníficos, o luxo infrene que se ostentavam por toda a parte, e quando chegava a noite, depois dos jantares, que nunca mais se repetiram fora d’ali, recreiavam-se ouvindo no theatro anexo ao palácio, as operetas mais chistosas...” (A Quinta das Laranjeiras, *Illustração Portugueza, Semanário. Revista Litteraria e Artistica*, 21 de janeiro de 1889, 10).

Alguns dos nobres que visitaram a Quinta das Laranjeiras deixaram referências nos seus diários de viagem e recordam como iam e vinham da quinta e o que lá faziam. O jovem Pedro João de Moraes Sarmento (1829-1903), antes de casar com D. Maria, herdeira da Casa Fronteira e, portanto, antes de se tornar oitavo marquês de Fronteira, deixa memória de uma dessas visitas no seu diário de 1848. Foi, com uns amigos, até Benfica para ir à Quinta das Laranjeiras do conde de Farrobo e aí foi à missa e visitou o palácio. Depois foram ver as quintas que não ficavam longe, como o Palácio Fronteira e outras quintas de São Domingos de Benfica⁹.

Alguns estrangeiros que também a visitaram no tempo do conde de Farrobo relembram, para além da magnificência da quinta, detalhes que nos informam sobre o que mais surpreendia os que a visitavam naqueles tempos. Em 1858, um dramaturgo britânico, James Robinson Planché (1796-1880), foi a uma festa no Teatro das Laranjeiras. Mas nos dias anteriores tinha visitado a quinta e tinha-se encantado com as bougainvilleas: “Tínhamos visitado Laranjeiras alguns dias antes durante o dia, sendo um dos locais espetaculares de Lisboa, e eu vi lá, pela primeira vez, a magnífica planta de floração chamada “Boagainvilliers”, do almirante que lhe deu o nome, creio, quem a trouxe primeiro para a Europa”¹⁰. Nesta altura, as buganvílias eram menos comuns no Reino Unido, e fora o seu exotismo e carácter de novidade que chamou a atenção.

Mas as portas da Quinta das Laranjeiras não se encontravam abertas exclusivamente para a família real, e para as elites e amigos do conde de Farrobo. As classes médias urbanas também podiam visitar a quinta. Ainda que se tratasse de visitas anónimas, o fato de se ter instituído um bilhete de entrada, que carecia de autorização prévia do conde de Farrobo, comprova que estas visitas ocorriam, pois nos restantes casos, seriam convidados pessoais do conde, como aliás é apontado na imprensa periódica, aludindo às diferentes formas de aceder à quinta: “Isto faziam os bons burgueses, os estranhos, os que apenas alcançavam bilhete de admissão para ver a quinta” (A Quinta das Laranjeiras, *Illustração Portugueza, Semanário. Revista Litteraria e Artistica*, 21 de janeiro de 1889, 10). Assim, mesmo antes desta quinta se tornar um jardim público, um dia por semana dava-se licença para entrar na Quinta das

9 “With Mr. Alves & A. & K. in the Bus to Bemfica to see Count Farrobo’s Quinta of the Laranjeiras. Then mass there & then went all over the Palace. We went also to see the Marquis of Fronteira’s & Countess Farrobo’s nearest quintas. Back in the Bus & then took a boat & went to Mr. V. Z. to dinner”, Pedro João de Moraes Sarmento, *Diary, November 19th 1848*, (RODRIGUES & LUNA, 2015).

10 “We had visited Laranjeiras a few days previously in the day-time, it being one of the show places of Lisbon, and there I saw, for the first time, the magnificente flowering plant called “Boagainvilliers”, from the admiral of that name, I believe, who first brought it to Europe”, (PLANCHÉ, 1872, 188).

Laranjeiras – às quintas-feiras (*Conde de Farrobo, Licença para entrar na Quinta das Laranjeiras somente às quintas-feiras, s.n., 1857*) (fig. 20).



Figura 20 - Bilhete de entrada na Quinta das Laranjeiras, 1857.

Em 1857, esta visita só era permitida às quintas-feiras, porém tal deve ter mudado com o tempo, pois numa referência ao assunto em 1889, já no tempo do conde de Burnay, mencionam-se visitas às quintas e domingos. Mais interessante, já se faz referência a esta visita como sendo a favorita dos lisboetas porque iam ver animais selvagens, antecedendo a futura missão da quinta, quando ainda não existia qualquer rumor que tal viesse a acontecer: “o passeio favorito dos bons burgueses de Lisboa, que iam aos domingos e quintas feiras extasiar-se ante os animais ferozes que rugiam dentro das jaulas, que percorriam o labirintho, que se recreiavam nos baloiços e que contemplavam as flores e as plantas exóticas das estufas” (*A Quinta das Laranjeiras. Ilustração Portugueza, Semanário. Revista Literaria e Artística*, 21 de janeiro de 1889, 10).

As visitas à Quinta das Laranjeiras multiplicavam-se. As elites deliciavam-se com festas noturnas memoráveis onde não faltava o fogo de artifício, a música e o glamour. Durante o dia, passeios de barco, visitas às estufas, e ao próprio palácio, deliciavam os mais exigentes.

As classes mundanas também não estavam totalmente privadas deste universo idílico. Visitavam a quinta durante o dia e admiravam as plantas e os animais exóticos, assim como se divertiam com o recreio possível numa quinta privada.

Pierre Maurier, mais conhecido como o “Pedro das Laranjeiras”

A partir dos anos 40 do século XIX, quem cuidava deste jardim era o jardineiro francês do conde de Farrobo, Pierre Maurier, que ficou conhecido como Pedro das Laranjeiras. Oriundo de Angers, terá vindo para Portugal cerca de 1840, depois de ser contactado em França pelo conde de Farrobo para se tornar o jardineiro-chefe da Quinta das Laranjeiras. Ocupou este lugar até à morte do conde, permanecendo na quinta até 1871, e continuando a trabalhar em Portugal como jardineiro até à sua própria morte.

Em 1859, Pedro Maurier era apresentado como morador na quinta das Laranjeiras do conde de Farrobo. Coloca um anúncio no *Diário de Governo* a proibir qualquer transação sobre umas casas hipotecadas, localizadas na Travessa de Santa Gertrudes, nº 61 e 62, na freguesia de Santa Isabel, pois Agostinho Ferreira e sua falecida mulher deviam-lhe a quantia de 192\$000 reis. Soube que se estavam a tomar algumas diligências para vender estas casas e, então, Maurier decidiu fazer este anúncio público, para evitar que as mesmas fossem vendidas e não lhe fosse pago o que era devido. Dá a conhecer no dito anúncio que tem em sua posse todos os documentos legais que comprovam a existência desta dívida (*Diário do Governo*, nº 247, de 20 de outubro de 1859, 1340).

São vários os que têm dívidas para com Pierre Maurier. Surpreendentemente, uma dívida do conde de Farrobo para com o jardineiro, conduz a uma disputa legal que se estende para lá da morte do próprio conde. Esta dívida conduz a uma verdadeira guerra nos tribunais entre o jardineiro e seus descendentes, a filha Maria Vigeant e o genro Eugénio Vigeant, e a segunda condessa do Farrobo e os seus respetivos descendentes, a sua filha Madalena Pinault e genro.

Assim, a 15 de junho de 1866, na praça dos leilões do depósito público, Maurier requereu a arrematação de uma quinta denominada do Pinheiro, localizada na estrada que vai de Palhavã para as Laranjeiras, e composta por uma parte edificada e outra rústica, com rendimento avaliado em 180\$000 reis, que tinha sido penhorada ao conde e condessa do Farrobo (*Diário do Governo*, nº 120, de 29 de maio de 1866, 1736). Em 1867, outra propriedade foi arrematada, desta feita a quinta de S. Gonçalo do Pinheiro, situada na freguesia de S. Pedro de Alverca, concelho de Vila Franca de Xira, avaliada em 4.950\$000, e penhorada ao conde e condessa de Farrobo (*Diário do Governo*, nº 175, de 7 de agosto de 1867, 2452)¹¹.

A maneira que a condessa encontrou para fazer face ao problema da penhora da Quinta de S. Gonçalo do Pinheiro foi fazendo uma outra acusação ao jardineiro. Em 1871, Maurier teve a sua quinta, palácio e olival fora da quinta, que se localizava na zona da Ponte Velha, penhorados, devido a um requerimento do cenógrafo, arquiteto e decorador de interiores Achilles Rambois (1810-1882). A razão por detrás desta penhora terá sido o facto de Maurier ter ficado a tomar conta das propriedades dos descendentes do duque de Abrantes e Linhares, então residentes em Madrid, e se terem veri-

11 Em 17 de junho de 1876, faz-se o mesmo anúncio, pelo que nada deve ter ficado resolvido entre 1867 e 1876.

ficado atos de vandalismo e roubos. Foi considerado que tal se devia “à falta de fiscalizaõ da parte d'elle depuzitario Pedro Maurier”. Porém este alegou, que à data dos atos de vandalismo, não era ele o responsável pelas propriedades, mas sim a condessa de Farrobo, D. Madalena Pinault (segunda mulher do conde de Farrobo), como inventariante e cabeça de casal. Desde a data da penhora das ditas propriedades, arrematadas a 23 de janeiro de 1871, ainda se verificou “maior devastação e vandalismos desde aquella data; são continuados os furtos de plantas, cortes d'arvores, arrancamentos e subtraccões de canos de chumbo, e outros objectos, que, hoje, pertencem, por direito de compra, ao Supplicante, e tem chegado o abuso ao ponto d'irem caçar, dentro das mesmas, sem que se possa obstar a tal procedimento” (ANTT, *Tribunal da Boa Hora*, 4^a vara, 4^a seccao, proc. 992, mç. 34L, cx. 85, 1870, Sala 3, Corpo 04 [registro 369717])¹².

As disputas entre as duas famílias vão-se prolongar no tempo e, finalmente, a 15 de janeiro de 1880, a propriedade é colocada à venda por ordem do tribunal judicial de Vila Franca de Xira:

“Propriedade a vender/Uma quinta denominada do “Pinheiro”, situada na freguesia de S. Pedro de Alverca, que consta de casas de habitação, altas e baixas, celeiros, lagar de vinho, adega, palheiros, abegoarias, casas de armazenar azeite com talhas de barro e tanques de pedra, uma ermida, dois patios, quintal com arvores de fructo e latadas de vinha, e tudo parte do norte, nascente e poente com terras dos executados e herdeiros do padre José Antonio Nunes Salles, e sul com serventia publica; e vae á praça no valor de 3:000\$000 reis” (*Diário do Governo*, nº 23, de 30 de janeiro de 1880, 287). Esta venda não foi realizada e as tentativas para executar a hipoteca vão continuar (*Diário do Governo*, nº 89, de 21 de abril de 1880, 1042).

Pedro Maurier, entretanto, continuara a trabalhar como jardineiro e, em 1879, tinha dirigido a construção do Jardim Velho na Quinta de Santo António em Torres Novas, que era propriedade do marquês da Foz. Mas também terá desenhado pavilhões e edifícios das quintas, como uma adega nas propriedades do visconde de Chancelheiros, na Cortegana, em Alenquer.¹³ Em 1885, ainda estavam a decorrer processos de execução de Maurier contra os descendentes do conde de Farrobo (ANTT/2º juizo 1^a seccao 122048). Diz Sousa Viterbo que Pedro das Laranjeiras faleceu na Estada da Luz, nº 10, em 1883, com 75 anos de idade, deixando inventário (ANTT, 4^a vara 3^a seccao 52161)¹⁴.

12 Documento indicado por Rui Mendes, a quem agradecemos.

13 Sabe-se que em 1874 estaria nesta quinta a trabalhar, pois foi intimado e sua mulher respondeu dando estes dados.

14 Não podemos consultar por se encontrar em mau estado de conservação.

Notas Finais

A Quinta das Laranjeiras começa como uma quinta rústica, que de forma intencional, é transformada numa quinta de recreio. Deixa de dar rendimento e passa a dar despesa. Apesar de o jardim de paisagem estar a chegar ao continente quando o primeiro barão de Quintela decide aqui construir um palácio e jardins, o seu traçado não reflete estas novas propostas. Pelo contrário, a relação entre o edificado e o jardim, o lançamento dos eixos, o desenho dos *parterres*, e os elementos decorativos são uma completa ressonância do jardim formal francês. A conclusão a que chegou a nossa investigação, ainda que na posse de mais elementos, não difere daquilo que já tinha sido apontado pela historiografia, quando colocava a Quinta das Laranjeiras ao lado de Queluz ou Caxias.

A comparação dos vários planos torna evidente a marca de um eixo central que parte do edificado e do qual se lançam as linhas orientadoras do jardim. No entanto, os melhoramentos introduzidos no tempo do primeiro conde de Farrobo por um arquiteto e um jardineiro formados em França, no tempo em que estava em voga o pitoresco francês, introduz alguns elementos, que nos fazem optar por uma classificação estilística híbrida, entre um plano formal e a presença de estruturas de arquitetura revivalista ou com motivos exóticos, onde o neogótico se mistura com o egípcio. Ainda assim, apesar de em termos internacionais não estar na vanguarda do que se fazia em arte dos jardins por volta de 1840, era sem dúvida, uma das mais extraordinárias de Lisboa e arredores da primeira metade do século XIX, e que servia de modelo para o próprio Passeio Público, pelo menos em alguns cenários criados para festas noturnas.

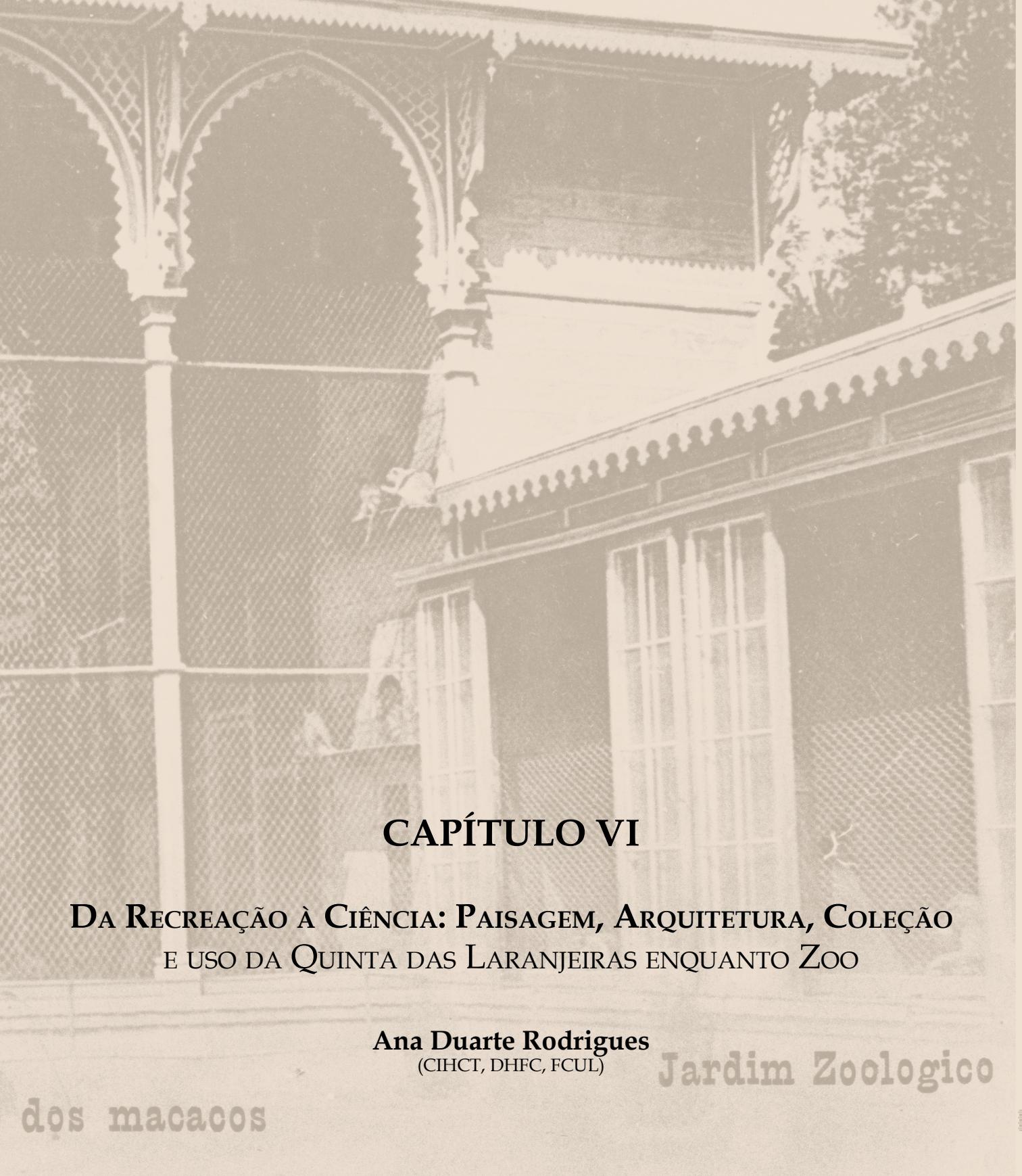
A mesma hibridez assiste na tentativa de classificação do tipo de jardim. Trata-se, sem dúvida, de uma quinta de recreio. No entanto, estas eram geralmente, privadas não só na propriedade, mas também no uso que delas se fazia. Ora, o facto de o conde de Farrobo abrir regularmente as portas da sua casa para receber visitas de anónimos, torna esta quinta semipública. Efetivamente, a Quinta das Laranjeiras foi palco de festas inesquecíveis e era um destino procurado para fazer uma visita por convidados, elites, mas também anónimos que beneficiavam da generosidade do conde que abria os portões da sua casa às quintas-feiras e, mais tarde, também aos domingos.

Finalmente, a multifuncionalidade da Quinta das Laranjeiras, que incluía a presença e exposição de animais exóticos, como era tradição dos pátios dos bichos nas quintas reais portuguesas desde o século XVI, anunciava a sua futura vida como Jardim Zoológico e de Aclimatação de Portugal.



(M. L. R.) N.º 681
(LISBOA)

Pavilhão



CAPÍTULO VI

**DA RECREAÇÃO À CIÊNCIA: PAISAGEM, ARQUITETURA, COLEÇÃO
E USO DA QUINTA DAS LARANJEIRAS ENQUANTO ZOO**

Ana Duarte Rodrigues
(CIHCT, DHFC, FCUL)

Jardim Zoológico

dos macacos

Introdução¹

A Quinta das Laranjeiras do conde de Farrobo estava na posse de Henrique Burnay (1838-1909), primeiro conde Burnay, no início do século XX, quando as instalações na Palhavã para o Jardim Zoológico e d'Acclimação de Lisboa se mostravam já inadequadas. Nos anos de 1904, a Sociedade do Jardim Zoológico e o conde de Burnay vão chegar a acordo e transformar a Quinta das Laranjeiras naquela que viria a ser a morada final do Zoo de Lisboa. A escala, a densidade do arvoredo, os espaços para recreio e lazer, a facilidade de transportes, a pré-existência de animais na quinta, a quantidade de água disponível, faziam desta propriedade o local ideal para se tornar o novo habitat de uma coleção que já contava mais de mil animais.

O aparecimento dos jardins zoológicos tem suscitado interesse na bibliografia internacional enquanto um fenômeno oitocentista que espelha a vontade do homem de colecionar, classificar e dominar a natureza, mas também em revelar o exótico aos olhos dos europeus. Para além disso, a historiografia internacional também se focou na construção de cenários naturalistas para sugerir ao visitante a relação entre o animal e o seu local de origem. Nesta perspectiva, a análise não consegue escapar aos revivalismos da arquitetura e ao jardim de paisagem inglês e suas várias adaptações à medida que foi sendo introduzido no continente².

1 Agradeço a Rui Mendes e a Margarida Elias, assim como à Fundação para a Ciência e Tecnologia (UIDB/00286/2020).

2 Existe uma vasta bibliografia sobre este tema. Para este trabalho privilegiei HOAGE & DEISS, 1996; BARATAY, 2002; para os zoológicos geozoográficos alemães, ROTHFELDS, 2002; para os zoológicos franceses, DEREX, 2013; para o primeiro Zoológico de Londres, ITO, 2014.

Relativamente ao Jardim Zoológico de Lisboa, este já despertou a atenção da historiografia nacional, especialmente sob o ponto de vista do percurso administrativo desde que se estabeleceu no Parque de São Sebastião da Pedreira até chegar à sua morada definitiva, e também enquanto instituição científica (SILVA, 1965; OLIVEIRA, 2004). Carece de um estudo aprofundado do ponto de vista da adaptação ou alteração da paisagem de uma quinta de recreio a ponto de poder acolher mais de mil animais, entre mamíferos, aves e répteis. Da mesma forma, uma cabal análise das estruturas arquitetónicas que já se encontravam na quinta de recreio e como estas foram adaptadas às novas funções, assim como a análise das novas construções, ainda se encontra por fazer.

Assim, este capítulo tem cinco objetivos: analisar o percurso do jardim zoológico até se instalar na Quinta das Laranjeiras; identificar quais os modelos para o jardim zoológico de Lisboa; avaliar qual a transformação paisagista da quinta de recreio para acolher uma coleção de mais de mil animais e como se adaptou a um jardim público; interpretar o tipo de estruturas edificadas e suas proveniências e influências; e aferir qual o uso e impacto que este zoo enquanto jardim público, científico e educativo teve na época da sua implementação para Lisboa.

Este capítulo parte do conhecimento já produzido por diferentes áreas disciplinares, mas pretende dar um contributo diferente em diversos sentidos. Primeiro, porque identifica os modelos para o jardim zoológico. Segundo, porque se foca na transformação paisagista da quinta de recreio num jardim de carácter científico que alberga uma enorme coleção de animais. Visa ainda responder às seguintes questões: quais as espécies que foram recolhidas neste jardim, de onde vieram? Europa, colónias, ou outras partes do mundo? Finalmente, este texto pretende refletir sobre a função do jardim zoológico no século XIX, como foi útil para a educação das pessoas, e para a investigação sobre animais, mas também para a disseminação deste conhecimento fosse em redes nacionais e internacionais de investigadores, fosse para o público em geral.

Os modelos para o Zoo de Lisboa

No início do século XIX, a função e forma de muitos jardins tinha mudado, e as anteriores tipologias de jardins estavam a desaparecer. Antes do século XIX, os jardins eram classificados de acordo com o estatuto social do seu proprietário e dependentes de instituições que iriam desaparecer ao longo de oitocentos, como os jardins monásticos ou *jardins dos simples*. À medida que a classe média foi ganhando influência, o desenho, escala e função dos jardins tornaram-se as suas características distintivas. A título de exemplo, relembraremos os Royal Kew Gardens que eram jardins da realeza britânica e se tornaram os mais famosos jardins botânicos do mundo, vocacionados para albergar a maior coleção de plantas do mundo, para o estudo da botânica. Mas para além desta função científica, destinavam-se

também à educação e recreio do público em geral. A sua importância foi imediatamente reconhecida, de tal forma que o Parlamento decidiu que o jardim botânico devia ser mantido com fundos nacionais. Ainda assim, passou a abrir os seus portões em troca de uma entrada paga. Para além disso, o desenvolvimento do jardim de paisagem ao longo do século XVIII afetou o desenho dos jardins em geral, mas também dos botânicos. Em Kew, conduziu ao arranjo de plantas a uma escala nunca vista anteriormente. Assim, os jardins botânicos dos Kew Gardens tanto preencheram um papel científico e imperial – recolher informação sobre as plantas com valor económico do Império Britânico –, como espelharam tendências do desenho de jardim já presentes noutras tipologias, incluindo pavilhões revivalistas assim como influências exóticas e orientais. O mesmo acontecerá com os jardins zoológicos.

Manter e exibir animais exóticos, seja em propriedades privadas ou reais, não era novidade (SILVA, 1941, 3-15). Com um passado em pátios dos bichos que reuniam coleções de animais exóticos nas casas reais portuguesas e *ménageries* nos palácios franceses, os jardins zoológicos públicos estabeleceram-se como um novo tipo de jardim de ciência muito mais tarde que os jardins botânicos com início estabelecido no século XVI³.

Foi num jardim botânico que o governo francês decidiu estabelecer uma coleção de animais pela primeira vez, aliando assim flora e fauna para estudo e educação dos cidadãos. Foi no *Jardin des Plantes de Paris* que primeiramente se instalou um zoo. Em 1792, o intendente do *Jardin National des Plantes*, Bernardin de Saint Pierre, lançou pela primeira vez a ideia de uma *ménagerie* para enriquecer as coleções do museu com animais vivos. Em 1793, quando um decreto municipal pôs fim à exibição de animais selvagens nas ruas da capital, estes foram alojados em instalações temporárias no *Jardin des Plantes*. Os proprietários destes animais de rua foram contratados como seus primeiros guardiões. Em 1794, os poucos animais sobreviventes da *Ménagerie de Versailles* foram transferidos para Paris, assim como os da *Ménagerie* do duque de Orléans. Com estas coleções e um decreto do governo da Convenção Nacional, o zoo do *Jardin des Plantes* inaugurou oficialmente a 11 de dezembro de 1794, que na época abrigava 58 animais.

Apesar dos pátios, das *ménageries* e desta primeira iniciativa, os jardins zoológicos só ganharam força no século XIX, quando surgiram os primeiros jardins zoológicos públicos nas diversas capitais europeias. Apresentando a riqueza do mundo animal e os “frutos” exóticos dos impérios, logo se tornaram locais de entretenimento e diversão pública, indo em direção ao novo estilo de vida das classes médias urbanas e aos ideais de progresso e civilização das elites burguesas.

Os jardins reais de Londres que, entretanto, passaram a públicos também acolheram zoos. A Sociedade Zoológica de Londres (ZSL) foi fundada em 1826 pelo oficial colonial britânico Sir Stamford Raffles (1781-1826) e o químico britânico e Presidente da *Royal Society* Sir Humphry Davy (1778-

³ Considero neste texto o que é reconhecido na historiografia internacional – os jardins botânicos de Pisa e Pádua como os primeiros –, mas embora não estabelecidos pela historiografia, já existiam jardins botânicos em Al-Andaluz, nomeadamente em Toledo e Sevilha.

1829). Eles obtiveram um terreno para estabelecer um jardim zoológico no *Regent's Park*, em Londres, cuja coleção apresentava espécies já extintas, como o quagga e o tilacino. Foi inaugurado em 27 de abril de 1828 apenas para membros da ZSL. Após a morte de Raffles, o estadista britânico Henry Petty-Fitzmaurice (1780-1863), terceiro Marquês de Lansdowne, assumiu o projeto e supervisionou a construção dos primeiros biotérios. A ZSL recebeu licença real do rei Jorge IV em 1829 e o zoológico foi aberto ao público para ajudar a angariar fundos em 1847. O facto de este ter resultado da iniciativa privada sustenta, de facto, um paralelo com a história do Jardim Zoológico de Lisboa, como médico e escritor Xavier da Cunha (1840-1920) enfatizou: “Á similaridade dos Jardins da Sociedade Zoológica de Londres, o Jardim Zoológico de Lisboa deve a sua existência exclusivamente á iniciativa particular” (CUNHA, 1884, 134).

Possivelmente, influenciados pelo *Jardin des Plantes de Paris*, os edifícios do zoo de Londres em estilo de *cottage* apareciam a um ritmo regular no ambiente rural do parque e não revelavam relação zoogeográfica com os animais a que davam abrigo (DEREX, 2012; ITO, 2014).

Em meados do século XIX, muitos parques foram repensados para sugerir o local de origem dos animais. Para apoiar esta sugestão, o revivalismo arquitetónico invadiu os jardins zoológicos, e as formas orientalistas passaram a caracterizar muitos dos seus edifícios, pavilhões e estruturas, como a casa do elefante semelhante a um templo egípcio, a “mesquita antílope” em Antuérpia, ou a Casa dos Elefantes como um “templo indiano paquiderme” do jardim zoológico de Berlim de 1844 (HOAGE & DEISS, 1996; ROTHSFELDS, 2002).

Neste sentido, na Alemanha desenvolveu-se um novo conceito de zoológico influenciado pelos panoramas animais do comerciante de animais e empresário de circo Carl Hagenbeck (1844-1913). Ele exibia animais movendo-se livremente em frente a cenas de paisagens. Isso logo se transformou num “paraíso animal”, um zoológico que usava recintos sem grades e fossos secos ou cheios de água. Isto foi experimentado pela primeira vez no parque de animais de Hagenbeck em Stellingen. Neste parque zoológico os recintos dos animais, sem barreiras, pareciam mais “naturalistas” e os visitantes podiam sentir-se seguros e imaginar-se na natureza, contemplando vários tipos de animais nos seus “habitats” (LOISEL, 1912, 293-294).

Muitos zoológicos posteriormente construíram panoramas de paisagens e outras miniaturizadas de terras distantes. A partir de 1890 tornou-se mais comum nos jardins zoológicos manter animais vivos em recintos semelhantes ao ambiente nativo do respectivo animal. No entanto, em Portugal, apesar do jardim na Quinta das Laranjeiras ter sido inaugurado em 1905, esta nova filosofia não chegou. Quando a Quinta das Laranjeiras foi adquirida pela sociedade, na década de 1930, sob a direção do arquiteto português Raul Lino (1879-1974), que visitou o Jardim Zoológico de Stellingen (Hagenbeck), na Alemanha, e o diretor do Jardim Zoológico de Lisboa Manuel Emygdio da Silva (-1936) visitou os de Paris, Madrid e Barcelona, construiu-se a Aldeia dos Macacos, seguindo o modelo da existente no

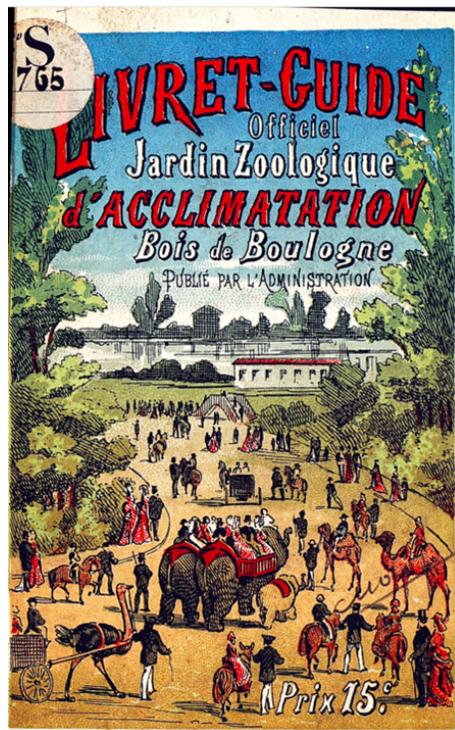
jardim zoológico de Roma, e imortalizada no filme *A Canção de Lisboa*, com Vasco Santana como protagonista (filme de 1933). Desta renovação resultaram também muitas outras estruturas com barreiras imperceptíveis para garantir o distanciamento entre os visitantes e o ambiente naturalizado onde se encontravam os felinos (CUNHA, 1934: 18-19).

Apesar de, em traços largos, esta ser a história dos jardins zoológicos e ter influenciado a arquitetura do Zoo de Lisboa tal como era ainda no final do século XX, antes da última remodelação, o antepassado direto para o Zoo oitocentista de Lisboa é outro. De facto, o modelo para o Jardim Zoológico e de Aclimatação de Lisboa foi o *Jardin Zoologique d'Acclimatation de Paris*, estabelecido no *Bois de Bologne* e inaugurado a 6 de outubro de 1860 (figs. 1 e 2).

O plano geral do *Bois de Boulogne*, desenhado pelo famoso jardineiro Barillet-Deschamps, formava um pequeno e encantador vale arborizado com suaves encostas relvadas, ao longo de uma área de 20 hectares. Num cenário rural, existiam recintos para diversas espécies de ruminantes exóticos, bem como grandes limícolas, arquiteturas tipo chalé para guarda de animais, além de pequenas lagoas onde diversas espécies de aves se reuniam livremente. Por fim, em todo o perímetro do Jardim se encontravam estufas, salões de festas, restaurantes e vários alojamentos para animais, como a casa dos macacos, o canil, o lago para lobos marinhos, a casa dos cangurus, os estábulos para antílopes, elefantes, girafas e avestruzes. Um grande prado central é reservado a exposições etnográficas e um recinto desportivo foi colocado à disposição dos visitantes. Em 1910, esse acervo atingia 6.267 indivíduos (HOAGE & DEISS, 1996).

Este Jardim Zoológico teve no início uma época de prosperidade e prestou verdadeiros serviços de aclimatação. As conferências científicas aí realizadas contribuíam regularmente para disseminar as últimas investigações e descobertas sobre animais e plantas, para além de todas as informações úteis para a aclimatação, pois pouco se sabia sobre como manter e fomentar a reprodução destes animais na Europa. A título de exemplo, até 1902 os animais provenientes de zonas tropicais, foram sempre mantidos em edifícios porque acreditava-se que não poderiam sobreviver ao ar livre no clima frio de Londres. Muitos ensaios e experiências sobre o mundo animal foram feitas nestes jardins de carácter científico (LOISEL, 1912, 291-293).

Os animais, o seu exotismo e capacidade de sedução, assim como o conhecimento que era então produzido sobre os mesmos constituíram um foco de atração para um grande público curioso e ávido por aprender. O jardim zoológico do *Bois de Bologne* beneficiou de toda a fama que a reforma urbana levada a cabo por Napoleão III, o barão de Haussmann e Alphand granjearam por toda a Europa. Houve um foco global em Paris e nos planos e desenvolvimento da cidade e, portanto, não surpreende que a cidade tenha fornecido o modelo para jardins zoológicos de Moscovo a Lisboa (DEREX, 2012). Além disso, a equipa do pelouro dos Passeios e Arvoredos da Câmara Municipal de Lisboa já tinha tomado a renovação parisiense como modelo para os jardins públicos, avenidas, jardins de bairro, praças e disposição geral do espaço público de Lisboa (RODRIGUES, 2017 e 2020).



Figuras 1 e 2 - Cartaz e Vista geral do Jardin Zoologique d'Acclimation do Bois de Bologne, (*Guide du promeneur au Jardin zoologique d'Acclimation du Bois de Bologne*, Librairie Spéciale du Jardin Zoologique d'Acclimation, 1877, 3 e 80).

O Zoo de Lisboa em construção

A 19 de fevereiro de 1883, reuniam-se no anfiteatro de química da Escola Politécnica, a assembleia geral da Sociedade do Jardim Zoológico e de Aclimação em Portugal, sob a presidência de D. Fernando Saxo-Coburgo (1818-1885) e com cerca de 300 pessoas na audiência.

O primeiro jardim zoológico de aclimatação inaugurou na Quinta de São Sebastião da Pedreira (antigo Parque Eugénio de Almeida e atual área do jardim da Fundação Calouste Gulbenkian) a 28 de maio de 1884, com a presença do rei D. Luís I (1838-1889) e de seu pai D. Fernando. Na bibliografia internacional, nomeadamente num livro sobre a história dos jardins zoológicos, os mentores desta iniciativa tinham sido o rei D. Fernando Saxo Coburgo-Gota (1816-1885) e o médico holandês Pedro Van der Laan (1811-1888), apresentado como um importante comerciante de animais (LOISEL, 1912, 92). O rei D. Luís também surge envolvido pois oferece animais e disponibiliza a Tapada da Ajuda para que este aí se estabelecesse (SILVA, 1941, 7-8). No entanto, outras fontes enfatizam o facto do Jardim Zoológico de Lisboa se dever exclusivamente à iniciativa privada. Contou com a generosidade da viúva de José Maria Eugénio de Almeida, senhor de uma imensa fortuna, D. Maria das Dores de Almeida Pinto e de seu marido João António Pinto, que cederam os terrenos do seu parque em São Sebastião para o efeito. A liderar a fundação e a direção do Zoo nessa altura encontravam-se Januário Correia de Almeida (1829-1901), primeiro Visconde de São Januário, como presidente, Francisco Manuel de Melo Breyner (1837-1903), quarto conde de Ficalho, também chefe do jardim botânico da Escola Politécnica de Lisboa, e os engenheiros Miguel Pais (1825-1888), também envolvido na renovação de Lisboa, Friedrich Ludwig von Kessler (1843-1895), segundo barão Kessler, e o Dr. Eduardo Burnay (1852-1924), entre muitos outros. Esta iniciativa foi colocada a par de uma série de outras que ocorreram nos meses de maio de junho de 1884 e que contribuíam para elevar o nível civilizacional da nação. Entre elas, Xavier da Cunha enumerava a Exposição Agrícola, a do Museu de Belas Artes, a Quermesse organizada pela rainha D. Amélia (1865-1951) na Tapada da Ajuda, as conferências científicas do Professor José Júlio Rodrigues no Salão do Teatro da Trindade. Salientava o fato de todas elas se deverem à iniciativa privada. Assim, reportando-se às anteriores mencionadas atividades, dizia Xavier da Cunha que todas “attestam de um modo eloquente o que pode a iniciativa particular quando verdadeiramente a ilumina a chamma do patriotismo” (CUNHA, 1884, 133) (figs. 3 a 5).

Tinha tudo para ter sucesso. Argumentava-se e, com razão, que Lisboa “pelas condições climatéricas da sua situação geopgraphica, e pela fauna riquíssima das colonias que Portugal possue em todas as partes do globo, representa o local mais adequado para n’elle medrar e prosperar um Jardim zoológico e de aclimatação” (*Idem*, 134).

Dispunham de 8,4250 hectares do parque da viúva de Eugénio de Almeida e a Sociedade arrendara mais 6,3930 hectares, dispondo por isso de 15 hectares para o zoo (*Ibidem*). Comparativamente,



Figura 3 - Vista do belvedere para o zoo com o palácio onde ainda vivia a viúva de Eugénio de Almeida ao fundo, (*Occidente. Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*, nº 205, 1 de setembro de 1884, 196).



Figura 4 - Perspetiva do lago no Parque de São Sebastião, com aves e visitantes a passear de barco, (*Occidente. Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*, nº 197, 11 de junho de 1884, 133).



Figura 5 - Plano do Jardim Zoológico e de Aclimatação no Parque de São Sebastião da Pedreira, (*Guia do Jardim Zoológico e de acclimação em Portugal : Parque de S. Sebastião da Pedreira*. Lisboa: Typ. da Pap. Progresso, 1884, desdobrável).



Figura 6 - Abrigo dos ruminantes de grande porte no Zoo do Parque de São Sebastião da Pedreira, (*Occidente*, nº 201, 21 de julho de 1884, 161).

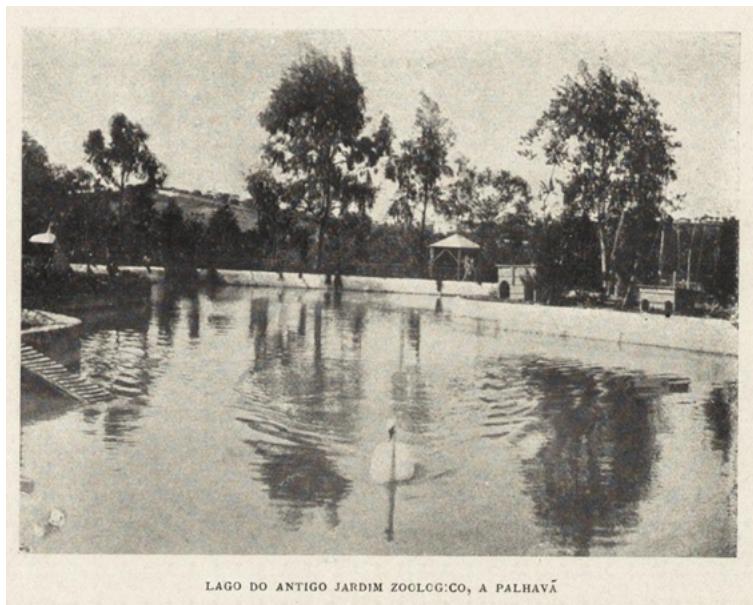


Figura 7 - Lago do Jardim Zoológico em Palhavá, ("Lagos e Cascatas", *Serões*, nº 35, maio 1908, 334).

em termos de espaço, o zoo de Lisboa não estava em desvantagem quando comparado com os seus congéneres europeus, pois o de Antuérpia, considerado um dos melhores de então, tinha 8 hectares, e o de Paris, 15. Os pavilhões para albergar os animais foram projetados e construídos pelo segundo barão Kessler, que era engenheiro mas “revelou um finíssimo sentimento artístico” (CUNHA, 1884, 134). Já tinha trabalhado com Wilhelm Ludwig von Eschwege (1777-1855), primeiro barão von Eschwege, na construção do Parque da Pena, em Sintra.

Um enorme lago dominava o cenário em frente ao palácio dos proprietários. O traçado geral era bastante rústico, já que pavilhões simples, tipo chalé, acolhiam ruminantes de maior porte, como girafas, camelos, gazelas, veados wapiti, iaques, entre outros, como no Zoológico do *Bois de Boulogne*. No entanto, havia algumas ambições de oferecer vislumbres de exotismo aos visitantes. Do coreto via-se o lago, o quiosque em forma de gaiola para aves de rapina, e avistava-se o palácio. A barraca de camelos tinha como objetivo transportar o visitante para um cenário oriental, pois numa área chamada “deserto”, foi construída uma tenda árabe para abrigar os camelos e havia uma *Wellingtonia gigantea*. Xavier da Cunha considerou mesmo que “duas esbeltas palmeiras” conferiam à zona um “orientalismo arábico”. Além disso, planeavam vestir o dono do camelo com “turbante riquíssimo, e riquíssimo vestuário turco, talhado em harmonia com os mais opulentos figurinos do paiz das Mil e uma noites” (*Idem*, 198-199).

Além disso, o quiosque dos quadrúmanos também era de estilo neo-mourisco, demonstrando que os estilos arquitetónicos revivalistas eram utilizados para fomentar o exotismo, mas não tinham qualquer ligação científica com a origem dos animais. Portanto, nenhuma dessas construções pode ser considerada zoogeográfica. A investigação sobre as condições do habitat dos animais nos seus países de origem ainda dava os primeiros passos, por isso a criação de cenários zoogeógrafos ainda estava longe, mas a procura de criar um espectáculo usando revivalismos exóticos já se verificava no parque de São Sebastião (figs. 6 e 7).

Infelizmente, nos anos de 1886 e 1887, nem todos partilhavam o entusiasmo com que Xavier da Cunha escreveu para a revista *Occidente* à data da inauguração do jardim. No *Diário do Governo* lamentava-se que “ainda que relativamente pobre e deficientemente instalado, o publico concorreu a ele com tão decidida sympathia que a direção do primeiro anno pôde apresentar um relatório muito satisfatório sobre as receitas obtidas, e fundar, legítimas esperanças na futura prosperidade do jardim” (*Diário do Governo*, nº 297, 30 de dezembro de 1886, 3773).

Também um estrangeiro afirmava que a coleção de animais não era impressionante, de facto “o stock de animais era parco” (MURRAY, 1887, 28). Esta incluía pavões, patos, cisnes, faisões, águias, abutres, milhafres, corvos, cegonhas, tucanos, araras, catatuas, papagaios, periquitos, pombos, monos, macacos, saguis, lontras, veados, bois-zebus, uma girafa, uma hiena, um tapir, quatro ursos, dois javalis, três lobos, agutis, texugos, porcos-espinhos, porcos-da-Índia, cobras, lagartos, jacarés, crocodilos

e dois camelos, que faziam as delícias das crianças pois levavam-nas a passear, “conduzidas por um australiano côr-de-azeviche”. Xavier da Cunha em tom de anedota diz que elefante por enquanto só havia um, de papelão, em cima da secretaria do Dr. Van-der-Laan. Os animais de maior porte ainda estavam por chegar (CUNHA, 1884, 134).

Ainda assim, constituiu uma imensa atracção na cidade de Lisboa nos primeiros tempos. Em 1887, já é incluída a sugestão de passeio ao “Jardim Zoológico” no guia turístico destinado a um público de língua inglesa - o *Murrays's Handbook for Travellers in Portugal*. Na secção de “Public Gardens and Promenades”, depois de um breve elogio aos jardins do Parque Eugenio de Almeida, incluem-se importantes informações sobre o seu horário de abertura e como chegar nessa altura à área da Porta de São Sebastião. No verão, abria às 8h00 da manhã e no inverno às 9h00. Fechava sempre ao pôr-do-sol. A entrada era paga; no valor de 100 reis por bilhete. Chegava-se ao jardim por *tramway* a partir da Praça do Pelourinho, no Rossio ou a partir da Rua Augusta. A viagem custava 50 reis, portanto uma ida ao zoo custava por pessoa algo como 150 reis (MURRAY, 1887, 28). São Sebastião da Pedreira não era assim tão central e todas as esperanças para trazer mais visitantes residiam na construção de um funicular e numa linha férrea que passasse por lá e permitisse um acesso mais fácil e económico ao jardim. Contudo estas construções não se verificaram.

De tal forma que se acreditava que não haveria quem não quisesse visitar o Jardim Zoológico de Lisboa, pois “quem há que não concorra pressuroso a um curioso entretenimento, onde às delícias de um passeio agradabilíssimo se junta a utilidade da instrucção?” (CUNHA, 1884, 134) Efetivamente, à data de 31 de dezembro de 1884, o número de entradas pagas ascendeu a 169.143, gerando confiança entre os investidores de que o jardim daria rendimentos suficientes para cobrir os custos.

Porém o relatório de 1885 fazia já gorar estas expectativas (*Idem*, 8). Por volta de 1885, o subsídio do município passou de 1.800\$000 para 6.000\$000, pois já se percebera que o zoo não seria uma fonte de rendimento, mas de despesa (*Ibidem*, 9). O município de Lisboa entendia, felizmente, que era uma despesa com a qual tinha de arcar pois os benefícios científicos, recreativos e culturais que o zoo proporcionava aos cidadãos de Lisboa e visitantes de outras partes, tornavam-no uma comodidade obrigatória para a cidade.

As despesas aumentaram devido à necessidade de compra e sustento de animais, construção e reparação das instalações, e pagamento aos trabalhadores. Por outro lado, as receitas decresceram devido a condições meteorológicas desfavoráveis nos primeiros meses do ano e diminuição de todas as atividades devido aos surtos de cólera (*Diário do Governo*, nº 297, 30 de dezembro de 1886, 3773). Para além destas razões, foram apontadas outras diversões e *passeios* que desviaram a atenção do público, nomeadamente a conclusão por esta altura do novo *boulevard* de Lisboa, a Avenida da Liberdade. O “Jardim perderá o interesse da novidade” (CUNHA, 1934, 8). Acreditava-se também que a distância e dificuldade do trajeto dificultava o acesso do público. Pensava-se em 1886 que quando as obras com-

plementares da avenida da Liberdade estivessem prontas, o acesso ao jardim zoológico tornar-se-ia mais fácil e este passaria a constituir o “terminus do actual passeio da Avenida” (*Idem*).

A partir daí seguiram-se muitos empréstimos para manter o Jardim, e passou a haver um subsídio municipal proporcionado pela Câmara Municipal de Lisboa pois “a ella interessa também a manutenção do jardim zoológico, como elemento civilizador, pelo recreio, instrucção e moralização publica” (*Ibidem*).

Contudo, a dívida aumentou e a proprietária do parque faleceu, tendo sido resolvido, por quem lhe sucedeu, não prorrogar a cedência além do termo dos dez anos concedidos. Com o fim deste contrato, a Direção viu-se a braços com a urgência da mudança do zoo para os terrenos anexos ao parque de São Sebastião da Pedreira na zona de Palhavã, precisamente para o local frente ao Palácio Palhavã, atualmente da Embaixada de Espanha.

A sua transferência para o Parque de Palhavã realizou-se e foi aberto ao público a 13 de maio de 1894. Esta mudança significou passar de um parque frondoso para um terreno quase a descoberto, que se ia agora arborizando com os recursos disponíveis (SILVA, 1965, 119). Apesar do belo lago, estes terrenos eram pouco próprios para uma instalação desta natureza (CUNHA, 1934, 9).

A 31 de dezembro de 1895, depois da reinstalação em Palhavã, a coleção zoológica contava com 166 mamíferos e 601 aves. Em 1897, foi declarado oficialmente Estabelecimento de Utilidade Pública e, consequentemente, dotado pelo Ministério das Obras Públicas de 15.000 litros de água⁴ (*Idem*, 10 e 17). Com base neste seu estatuto, Francisco Simões Margiochi (1848-1904), que fora vereador e presidente da Câmara Municipal de Lisboa e era então Par do Reino, propôs um projeto de lei para isentar a Sociedade do pagamento da contribuição do registo pelo arrendamento a longo prazo dos terrenos de que precisava. Fê-lo em 1901, e voltou a apresentar o mesmo projeto em 1902, morrendo sem nunca ver concretizada uma medida que seria essencial para a saúde económica do Zoo (*Ibidem*, 11).

Os terrenos estavam arrendados até 1905. Em 1902, discutem-se novas tentativas para instalar o Jardim Zoológico. Entre as várias possibilidades contavam-se o Jardim Botânico na Tapada da Ajuda à semelhança do que acontecera em França no *Jardin des Plantes*, o Jardim da Estrela onde já se exibiam felinos como o famoso *Leão da Estrela*, a cerca da Casa Pia, o Campo Grande ou uma quinta do Salitre, tendo por base a anexação da mesma ao Jardim Botânico da Politécnica. Para além disso, insta-se a que o subsídio municipal passe a ter carácter obrigatório no Ministério do Reino. Foi só em agosto de 1903 que veio de novo a lume a hipótese de transferência do zoo para a Quinta das Laranjeiras com a contrapartida de arrendamento, com a concordância do conde de Burnay (CUNHA, 1934, 12-13).

Uma assembleia geral extraordinária da Sociedade anónima do “Jardim Zoológico e de Acclimação em Portugal” foi convocada para o dia 4 de fevereiro de 1904 às 20h00 na Sociedade de Geografia de Lisboa, a fim de deliberar sobre a transferência do Jardim Zoológico para a Quinta das Laranjeiras (*Diário do Governo*, nº 19, 26 de janeiro de 1904, 351).

⁴ Em 1913, vai-se elevar esta dotação para 40.000 litros, (CUNHA, 1934, 10 e 17).

A 1 de março de 1904 (*Escritura de arrendamento do “Parque das Laranjeiras”, Notariado Português, Cartório do notário Tavares de Carvalho, de Lisboa, Empresa Diário de Notícias, 1904*), celebrava-se então o contrato de arrendamento com o conde Burnay, pelo prazo de 19 anos e dez meses, pelo valor de um conto réis acrescido de 10% das entradas no jardim, da “melhor propriedade que em Lisboa existia para o fim em vista”: a maior parte da Quinta das Laranjeiras e a Quinta das Águas Boas (CUNHA, 1934, 13). Somava uma área total de 94.100 m² (70.600 m² + 23.500 m²), mais de 9 hectares, mas ainda assim menos de metade da dimensão da área destinada a este fim no *Bois de Boulogne*. Segundo este contrato, o palácio e os jardins imediatos permaneceriam na posse da família Burnay até 1940. Para se efetuar a adaptação da quinta de recreio a um jardim zoológico, 20 contos de réis foram pedidos emprestados à banca e foi com garantias dadas pelo conde de Burnay que a Sociedade teve sucesso neste pedido.

De acordo com o contrato, a Sociedade do Jardim d’Aclimatação Zoológica não podia demolir, nem cortar quaisquer árvores, sem consentimento expresso do locador, nem fazer construções ou instalações nas avenidas e ruas principais, nem levantar muros em volta das quintas. Pelo contrário, era obrigada a manter todas as instalações e construções como estufas, lagos, gradeamentos, jardins e arruamentos e “tudo o mais que ao presente existe nas duas propriedades, em perfeito estado de conservação e limpeza” (*Idem*, 4-5).

A 28 de maio de 1905, vinte anos depois da sua inauguração em São Sebastião da Pedreira, o Zoo abria ao público com 1.717 animais expostos naquele que seria o seu destino definitivo: o Parque das Laranjeiras, conjunto constituído pelas Quintas das Laranjeiras e Águas Boas (SILVA, 1965, 196).

A transformação da Quinta das Laranjeiras em Zoo

Pela escritura de arrendamento do Parque das Laranjeiras percebe-se que todas as estruturas da quinta do tempo do conde de Farrobo eram para manter, mas albergar umas centenas de animais implicava algumas adaptações de estruturas, transformações de outras, e ainda novas construções.

A documentação evidencia a intensiva fase de remodelação da quinta no ano de 1904, quando se preparava a abertura do zoo, com fretes e carregamentos de entulho a cargo da empresa José Simões (*vulgo – O Saloio*), compra de madeiras (pinheiros, castanheiros) para o restauro do Pavilhão da Sociedade de Horticultura que estava na Avenida da Liberdade à *Estancia de Madeiras Nacionaes e Estrangeiras*, aquisição de areia, cal a carvão, e cimento a José Maria Martins – *Depósito de Areia, Cal, Telhas e Tijolo, Tubos para Encanamentos, Cimento Portland, e diversos artigos para Construcções Civis*, encomenda de socos e degraus a Marcolino Cesario dos Santos com *Officina de Cantarias e Diferentes Materiaes*, ferrolhos e ventilador à *Fabrica Vulcano – Carlos Alves & C.ª*, óleo, linhaça, cré de Holanda, cré francês, pincéis franceses à *Antonio Carvalho Júnior com Armazém de Drogas e Produtos Chimicos*, chapas de zinco compradas

à *Latoaria Fernandes de Manoel José Fernandes*, peças de feltro preto compradas ao *Armazém Naval P. L. de Carvalho*⁵.

Os eixos principais da quinta – o eixo que parte do palácio até à entrada dos torreões, e os eixos traçados na diagonal sobre este eixo principal – já existiam pelo menos desde 1800, de quando datam as primeiras representações planimétricas da Quinta das Laranjeiras. Estes ainda se encontram visíveis no mapa do Jardim Zoológico e d'Acclimatação de 1905, assim como no levantamento da cidade realizado entre 1904 e 1911. Os únicos eixos que foram eliminados foi o eixo diagonal e perpendicular que partiam do largo do obelisco na direção sudoeste e oeste, e isso já tinha acontecido mesmo antes de ser transformado em zoo, como se vê na planta de 1903. Fica também claro que o traçado curvilíneo do plano data da transformação em zoo, pois em 1903 os eixos ainda eram todos a direito e formavam-se *salles de verdure* quadrangulares, tal como no jardim de Versailles. As áreas que permaneceram sem grandes alterações face ao que era no tempo do conde Farrobo foram a das estufas e a dos lagos com a ponte pênsil. No entanto, a área noroeste onde foram construídos vários pavilhões de apoio como os escritórios, o depósito das galinhas e pavões, entre outros, foi totalmente modificada pois nessa área não existia ainda nada na planta de 1903. Assim, como a estrutura oval para acolher os ruminantes de grande porte, construído a sul da quinta, perto da entrada, num terreno onde também só devia existir mato ainda em 1903. Esta estrutura deve ter vindo do parque de São Sebastião pois a sua representação nos desdobráveis com os mapas de ambos os zoos é precisamente igual. Por esta razão, creio que a imagem publicada na revista *Occidente* em 1884 nos oferece uma imagem fiel do que seria este abrigo no parque das Laranjeiras (figs. 8 e 9).

Em 1905, a entrada fazia-se pela Estrada de Benfica, tendo-se limitado a colocar um letreiro a dizer Jardim Zoológico sobre os torreões já existentes. A entrada que é utilizada atualmente ainda não existia. Junto ao portão monumental, uma enorme estrutura oval foi construída para os ruminantes de grande porte. Esta construção marca o plano a partir de 1905 e apesar de ter uma forma diferente do que existia no parque de São Sebastião, acolhia a mesma mistura de animais. Assim, aqui ficavam as instalações do camelo, da avestruz, e das cabras e ovelhas domésticas, que serviam para condução de carrinhos para divertimento das crianças (fig. 10).

Os camelos tinham sido introduzidos em Portugal pelo fabricante de peças de porcelana da Vista Alegre em 1849 porque acreditavam que o seu passo mais suave sobre a areia seria uma vantagem para transportar a loiça, quando comparado com os cavalos, evitando assim prejuízos com a muita loiça que se quebrava durante o transporte. A ideia não terá tido o sucesso esperado (LOISEL, 1912, 91-92), mas os camelos ficaram por cá e faziam parte da coleção do Jardim Zoológico na Quinta das Laranjeiras desde o início. Várias fotografias de 1905 o revelam, até porque o camelo foi um dos

⁵ Despesas com materiais de construção em 1904, (ANTT, Arquivo Burnay, Administração Patrimonial, Documentos relativos à Quinta das Laranjeiras, cx. 60, doc. 57 a 90).

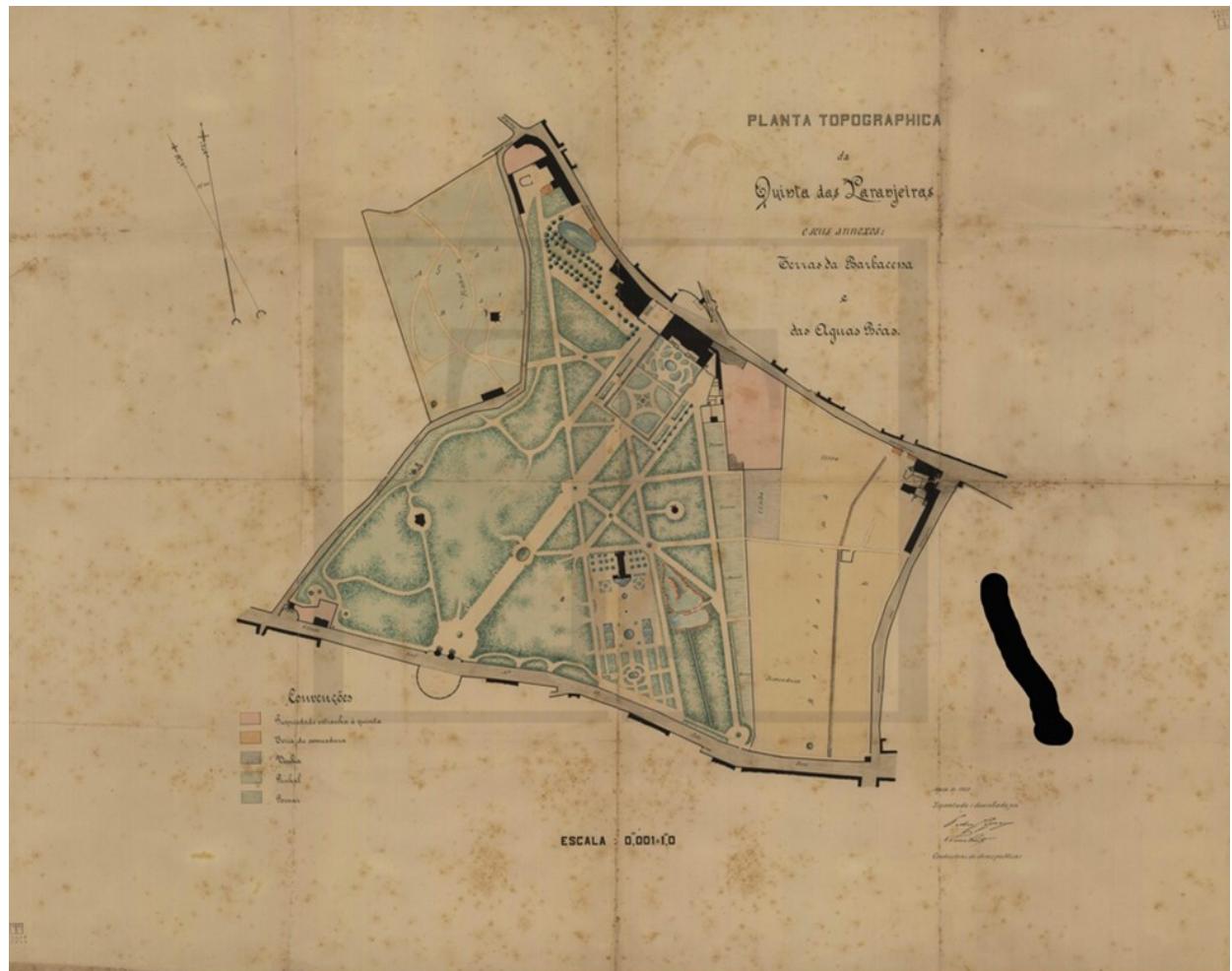


Figura 8 - Planta topográfica da Quinta das Laranjeiras e seus anexos: Terras de Barbacena e Águas Boas, 1903 (ANTT, Arquivo Burnay, Actividade patrimonial, Propriedades rústicas e urbanas, Plantas planimétricas e topográficas, Palácio das Laranjeiras, pt. 1, doc. 29).



Figura 9 - Jardim Zoológico e d'Acclimação em Lisboa, Parque das Laranjeiras, Lisboa, 1905, (BNP, C. C. 27 P2).



Figura 10 - Entrada do Jardim Zoológico em 1905. Eduardo Portugal, 1939, (AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/EDP/001954).

animais que foi granjeado com um estábulo em estilo de tenda mourisca, evocando a cultura das tribos nómadas do norte de África a que estes animais se encontram associados. Ideia importada do parque de São Sebastião da Pedreira, mas que a comparar as imagens disponíveis, a da Quinta das Laranjeiras seria mais realista (figs. 11 e 12).

Ao norte da avenida e num espaço perfeitamente descoberto e exposto ao sol ficaram as treze instalações dos quadrúmanos, em estilo neo-mourisco e em tudo semelhantes às que existiam no parque de São Sebastião. Entre as estufas também se colocaram gaiolas para quadrúmanos de pequeno porte. Misturadas ficaram outras de esquilos, serpentes, lagartos pequenos, batráquios, lontras, castores, jacarés, porcos espinhos, etc. Mais adiante, em espaço também desafogado, ficaram as aves, entre as quais tinham lugar preponderante os galináceos, pombos, periquitos, faisões, papagaios e araras.

Uma das mais interessantes transformações relativamente à adaptação das antigas estruturas da quinta de recreio num jardim zoológico foi a que se verificou com os chapéus de sol. Em fotografias antigas do final do século XIX, encontramos senhoras, crianças e suas amas sentadas debaixo destes chapéus de sol fixos ao chão com um pé central à volta do qual se desenhava um banco circular para as pessoas se poderem sentar, acabando por ficar de costas voltadas umas para as outras. A estrutura ganha estabilidade por meio seis braços de ferro que ligavam o chapéu ao chão, fazendo lembrar o esqueleto de uma tenda. Segundo fontes documentais, os dois chapéus de sol de ferro que existiam na quinta foram transformados em gaiolas para periquitos tropicais (SILVA, 1965, 189). Mas, uma fotografia de 1905 e outra cerca de 1912 mostram visitantes debaixo destes chapéus de sol já no tempo em que o jardim zoológico ali se encontrava instalado. E outra, de 1905, publicada na revista *Ilustração Portuguesa* revela que debaixo de um deles se estabeleceu uma instalação para araras. Por isso, tudo leva a crer que poderiam existir mais chapéus de sol, ou a transformação ocorreu um pouco mais tarde (figs. 13 e 14).

A Quinta das Águas Boas manteve-se como pinhal e grande parte da área desta herdade ficou livre para futuramente acolher mais animais. Na Quinta das Águas Boas, sobre a ponte construída para ligar as duas propriedades, entrava-se para um espaço aberto. Em 1905, apenas veados e antílopes eram alojados ali nas proximidades de uma estrutura construída para carnívoros - leões, tigres, panteras, lobos, raposas. A expertise sobre como lidar e transportar os felinos não devia ser muita. Em agosto de 1905, um leopardo fugiu pela parte de cima da jaula durante o seu transporte para o zoo, e acabou por ferir um soldado, resultando praticamente uma caça ao animal em Lisboa (*Ilustração Portugueza*, nº 93, 14 de agosto de 1905, 649) (fig. 15).

No alto das Águas Boas previa-se desde o início construir um *Belvedere*, que seria um dos grandes atrativos pelo lindo panorama que se havia de disfrutar (SILVA, 1965, 190-191).

Apesar de se terem realizado muito mais construções que as existentes ficaram ainda em ambas as quintas muitas áreas de reserva, que poderiam servir de habitat para animais no futuro. A Quinta



Figura 11 - Quiosque dos Quadrúmanos, (*Occidente*, nº 198, 21 de junho de 1884, 140).



Figura 12 - Pavilhão dos macacos no Jardim Zoológico e de Aclimatação na Quinta das Laranjeiras, c. 1905, (AML, PT/AMLSB/BPI/000303).



Figura 13 - Dois homens debaixo do chapéu de sol. Fotografia de Paulo Guedes, 1905, (AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/NUN/000401).



Figura 14 - Transformação do chapéu de sol numa instalação para araras. Rocha Martins, ("Chronica", *Illustração Portuguesa*, nº 83, 3 de junho de 1905, 482).

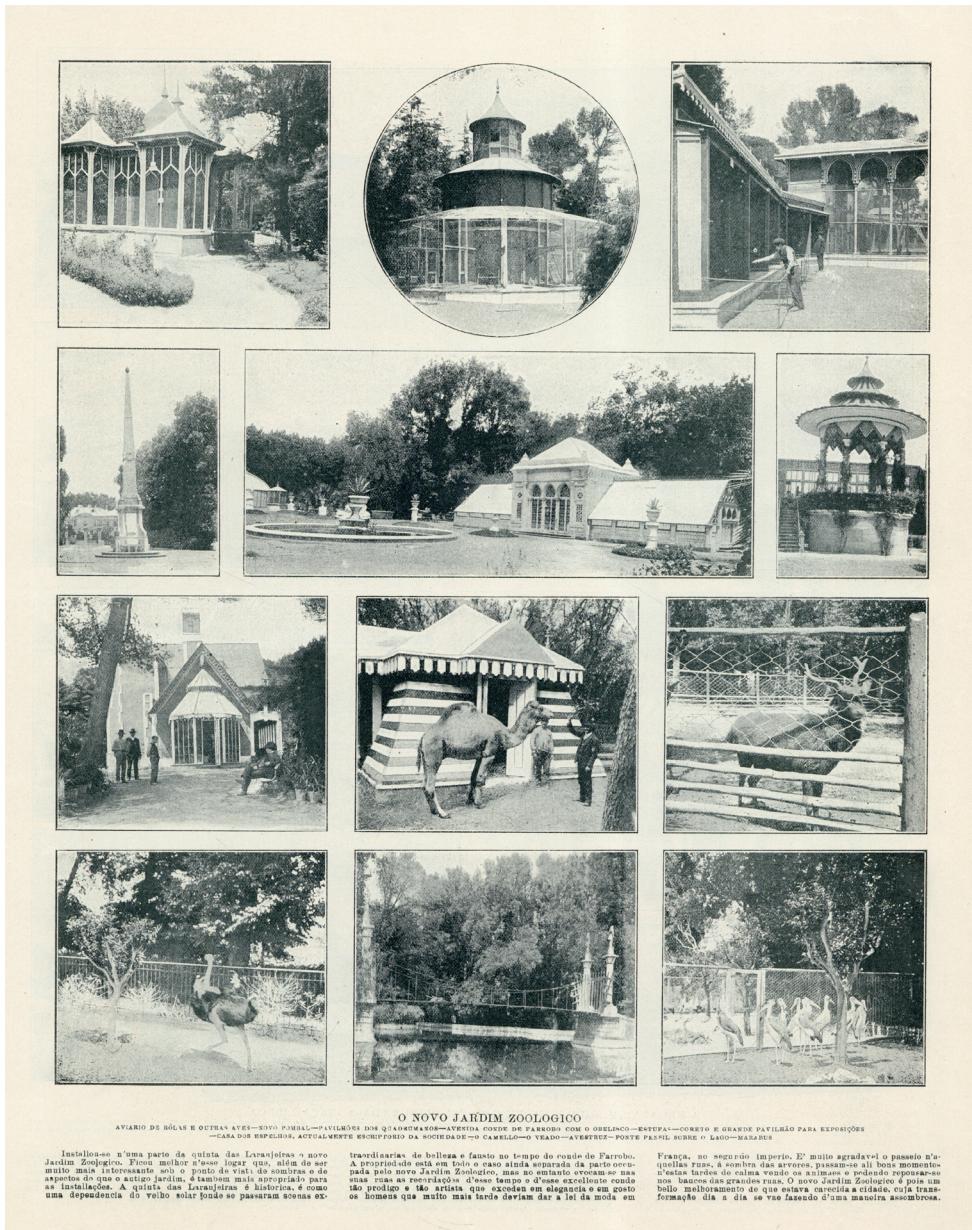


Figura 15. O Novo Jardim Zoológico, Rocha Martins, ("Chronica", Illustração Portuguesa, n° 83, 3 de junho de 1905, 486).

das Águas Boas, fora em tempos também denominada de Mata das Águas Boas por precisamente se tratar de uma propriedade rústica com pinhal, árvores silvestres e mato, que ainda em 1887 como tal era descrita⁶. Esta paisagem foi assim mantida até haver necessidade de instalar mais animais.

Se, no início, as cláusulas do contrato quase que condicionavam qualquer alteração na quinta, com o tempo tudo mudou. Até 1940, a família Burnay viveu na quinta e, portanto, em parte, tudo favorecia a que os aspectos estéticos e recreativos se mantivessem. Mas ainda antes desse período terminar e talvez para fazer face a necessidades financeiras, muitos dos elementos característicos da quinta de recreio como vasos, bancos e estatuetas de pedra, foram vendidos (ANTT, Arquivo Burnay, Administração Patrimonial, Propriedades, Jardim Zoológico e de Aclimação em Portugal, cx. 84).

O Jardim como laboratório e a Coleção do Zoo

A coleção zoológica constitui a principal característica identitária de um jardim deste tipo. Sabemos que, em 1883, quando se pensou em estabelecer um jardim zoológico em Lisboa, a coleção de fauna conseguiu-se essencialmente com a reunião dos animais que se encontravam no Pátio dos Bichos do Palácio de Belém, no aviário do médico holandês Dr. van der Laan, que tinha o maior aviário em Santa Isabel, com doações de particulares ou de funcionários das colónias de Angola e Moçambique, e com uma remessa de animais em 30 jaulas vindos de África, com girafas, búfalos, ursos, cangurus, gansos, papagaios, cisnes e outras aves (*Jornal do Comércio*, 10 de maio de 1884, 2 *Apud OLIVEIRA*, 2004, 3-31).

Em 1896, em Palhavã, Girard ficou responsável pela classificação zoológica e zootécnica dos animais do zoo, que contava com 166 mamíferos e 601 aves. Em 1897, a coleção zoológica tinha subido de 830 para 1.015 animais, resultado sobretudo de doações e, em 1899, já era de 1.237 animais (SILVA, 1965, 127-139). A coleção de animais consistia, em 1908, de 1177 espécimes, incluindo 231 mamíferos, 919 aves e 27 répteis (LOISEL, vol. III, 1912, 294).

De África chegavam ofertas de gazelas, macacos, javalis, bodes, lobos, rolas, raposas, corujas, lebres, cegonhas, ouriços, cães, patos, cágados, ratos brancos, periquitos e até gaivotas (OLIVEIRA, 2004, 23). Algumas feitas por portugueses que viviam nas colónias, como por exemplo o leopardo oferecido pelo médico português Dr. Alfredo Magalhães (1870-1957), reitor da Universidade do Porto e governador de Moçambique. Este leopardo mostrava-se muito feroz em 1913, mas tinha sido “um animal doméstico, andando em África à solta pela casa do oferente” (OLIVEIRA, 1913, 7). Nesta fase, já existiam mais animais ferozes, pois numa visita é relatada a existência de duas hienas malhadas, duas panteras, mais um leopardo, e o velho leão Marral (*Idem*, 7-8). O transporte destes animais fora garantido graciosamente nos navios do Estado ou pela Empresa Nacional de Navegação (LOISEL, vol. III, 1912, 294-295).

6 Registo de transmissão da propriedade rústica denominada “Matta d’Agoas Boas”, comprada por José Pereira Soares a D. Cândida Pimenta e seu filho, Manuel Joaquim Pimenta, março de 1887, (ANTT, Arquivo Burnay, Administração Patrimonial, Documentos relativos à Quinta das Laranjeiras, cx. 60, doc. 34).

O conselheiro Ferreira Lobo foi eleito pela Sociedade como o sócio que maior número de ofertas de animais raros tinha feito ao jardim. O conselheiro Ernesto Augusto Gomes de Sousa tinha até 1909 doado 162 espécimes, incluindo um casal de chimpanzés, vindo a tornar a secção de quadrúmanos do Jardim, “uma das mais completas e valiosas daquela época” (CUNHA, 1934, 15). Em 1914, constitui-se o Grupo dos Amigos do Jardim, destinado a adquirir grandes exemplares da fauna de África.

Para além da coleção zoológica, o fator distintivo de um jardim científico é o facto de aliar as vertentes da investigação e da educação à coleção. O médico português e duas vezes governador de Angola António Duarte Ramada Curto (1849-1921), como Presidente da Direção da Sociedade Jardim Zoológico e de Aclimação em Portugal, no *Discurso proferido na inauguração do seu retrato naquela Sociedade*, salientava o papel civilizador, educativo e científico dos jardins zoológicos na Europa do seu tempo. Dizia ele que: “Em todas as capitais e mesmo em cidades menos representativas, os Jardins Zoológicos são expoentes de civilização e de riqueza e, por vezes até, justo motivo de orgulho nacional. Instituições de educação pratica, junto das quais funcionam em alguns deles importantes laboratórios de biologia” (CURTO, 1922, 3).

No âmbito da função pedagógica, o zoo remetia para a secção zoológica do Museu da Escola Politécnica, os cadáveres de alguns animais, assim como cederam outros a alguns estabelecimentos de ensino particular. Foi igualmente o Jardim Zoológico que colocou à disposição do Instituto Bacteriológico de Lisboa, alguns exemplares para o estudo da epidemia de peste do Porto (CUNHA, 1934, 11).

A flora do Zoo também constituía um atrativo *per si*. Existiam “Lindas flores, belas plantas e majestosas árvores [que] nos despertaram a curiosidade também”, afirmava o autor do relatório de 1913, ficando claro que estas constituíam um prazer a par dos animais. Este relatório destacava também um belo exemplar de árvore de borracha, grandes castanheiros da Índia e laranjeiras em flor, as folhas de acanto, e também uma enorme variedade de flores, principalmente rosas das mais raras castas, cuja disposição e aroma deliciavam a vista e o olfato (OLIVEIRA, 1913, 9-10). As estufas desempenhavam um papel essencial como viveiros para as plantas enquanto jovens e para a aclimatização de espécies exóticas. A exposição destas mesmas plantas terá levado a Sociedade, em 1906, a pensar em adquirir o grande pavilhão para as exposições que a Sociedade Nacional de Horticultura possuía na Avenida da Liberdade (RODRIGUES, 2017, 154-166). Este tinha, entretanto, sido comprado pelo conde de Burnay, que o vendia agora à Sociedade do Jardim, pelo preço de custo (CUNHA, 1934, 15).

Para cuidar destas plantas era necessário um grupo de jardineiros profissionais e seus ajudantes. Nos primeiros anos do Jardim Zoológico nas Laranjeiras, o jardineiro chefe era André Ghiglionne⁷, e trabalhavam lá também o “hortelão Joaquim Vicente” (ANTT, Arquivo Burnay, Administração Patrimonial, Documentos relativos à Quinta das Laranjeiras, cx. 60, doc. 122) e Vicente Matheus era

⁷ Esteve três meses na Ilha de São Miguel para onde levou plantas do Zoo, (ANTT, Arquivo Burnay, Administração Patrimonial, Documentos relativos à Quinta das Laranjeiras, cx. 60, doc. 130).

“ajudante de jardineiro” (*Idem*, doc. 125), que eram pagos ao dia e vítimas das maldades, injustiças e vinganças do jardineiro-chefe, que os proibia de trabalhar ao domingo e em dias Santos, diminuindo assim a sua renda mensal⁸. Ainda assim mantinham o belo jardim herdado do conde Farrobo e continuamente enriquecido com novas plantas.

O jardim zoológico e de aclimatação de Lisboa, devido às suas significativas coleções de fauna e flora, acabou por desempenhar um papel fundamental na cidade de Lisboa em termos científicos e educativos, mas também recreativos e turísticos.

Uso e Recepção

Os jardins científicos e experimentais requerem uma atenção especial relativamente à sua caracterização neste período porque eram multifuncionais. O jardim zoológico das Laranjeiras, para além de um jardim científico e com uma função educativa, também era uma área para descanso, recreio e prazer do público. No relatório do engenheiro João Veríssimo Mendes Guerreiro (1842-1911) encontra-se descrito o principal desígnio do jardim: “seja um passatempo, que entre nos hábitos da capital, principalmente dos remediados, que, sem fazer grandes despesas, poderão descansar das fadigas do seu trabalho aturado, uma vez por outra, colhendo ao mesmo tempo instrução” (SILVA, 1965, 188).

Tal como os outros jardins públicos deste período, como por exemplo o Passeio Público ou o Jardim da Estrela, que contavam tanto com música e entretenimento como com horticultura e botânica para atrair públicos, o Zoo de Lisboa também recorreu às mesmas estratégias. Já no Parque de São Sebastião da Pedreira, quando a coleção de animais era claramente pobre, a ida ao jardim era compensada com alguns divertimentos como música aos domingos, no verão, das 13h00 às 16h00, e no inverno, das 16h às 19h00 horas, para além de que tinha um bom restaurante (MURRAY, 1887, 28).

O jardim zoológico, como outros do seu tipo, constituíam atrações de tal maneira inovadoras no século XIX e primeiras décadas do XX, que despertavam a curiosidade de nacionais e os estrangeiros, considerando-se à data inclusive que já teriam algum impacto no desenvolvimento do turismo em Lisboa: “e são ao mesmo tempo um elemento interessante de atracção de forasteiros, pois de todos os espetáculos e curiosidades que chamam a sua atenção, os jardins zoológicos nunca deixam de receber a sua visita. Este facto liga-os incontestavelmente à indústria do turismo, ainda que em estado nascente no nosso paiz” (CURTO, 1922, 3). Para dinamizar esta vertente fizeram-se 24 postais a cores com vistas do Jardim Zoológico, depositados na Biblioteca Nacional em 1907 (*Diário do Governo*, nº 76, 8 de abril de 1907, 1021).

Porém, para além da atração que animais selvagens e exóticos despertavam no público em geral, e que tornava o jardim zoológico uma das visitas obrigatórias para os cidadãos de Lisboa mas

⁸ Correspondência de vários empregados da Quinta das Laranjeiras dirigida ao conde de Burnay, (ANTT, Arquivo Burnay, Administração Patrimonial, Documentos relativos à Quinta das Laranjeiras, cx. 60, docs. 122 a 133).

também para visitantes estrangeiros, a sua função científica e educativa conduzia outro tipo visitantes ao jardim. Assim, as instituições de ensino eram dos principais visitantes do Jardim Zoológico mesmo antes de este se localizar nas Laranjeiras. Em 1899, muitas instituições de ensino já beneficiavam de visitar o zoo de graça, e outros estabelecimentos de instrução remunerada beneficiavam de um desconto de 50% sobre o preço de entrada (CUNHA, 1934, 10). Mais tarde, na Quinta das Laranjeiras, uma fotografia da autoria de Frederico Jorge Oom (1899-1970) de cerca de 1910, faz igualmente prova de um grupo de rapazes de um colégio, com o seu professor, numa visita ao Jardim Zoológico de Lisboa (ANTT, Jorge de Almeida Lima, cx. 130, doc. 4735).

As visitas à Quinta das Laranjeiras já existiam no tempo do conde de Farrobo. Desde o rei às elites da nobreza e da burguesia a frequentavam, assim como estrangeiros de passagem por Lisboa. A sua refuncionalização como jardim zoológico e de aclimatação de plantas e animais atraiu novos públicos, alargando-se às classes médias urbanas e cumprindo a sua função educativa, aos grupos escolares, fomentando uma tradição que se mantém até aos dias de hoje.

Considerações Finais

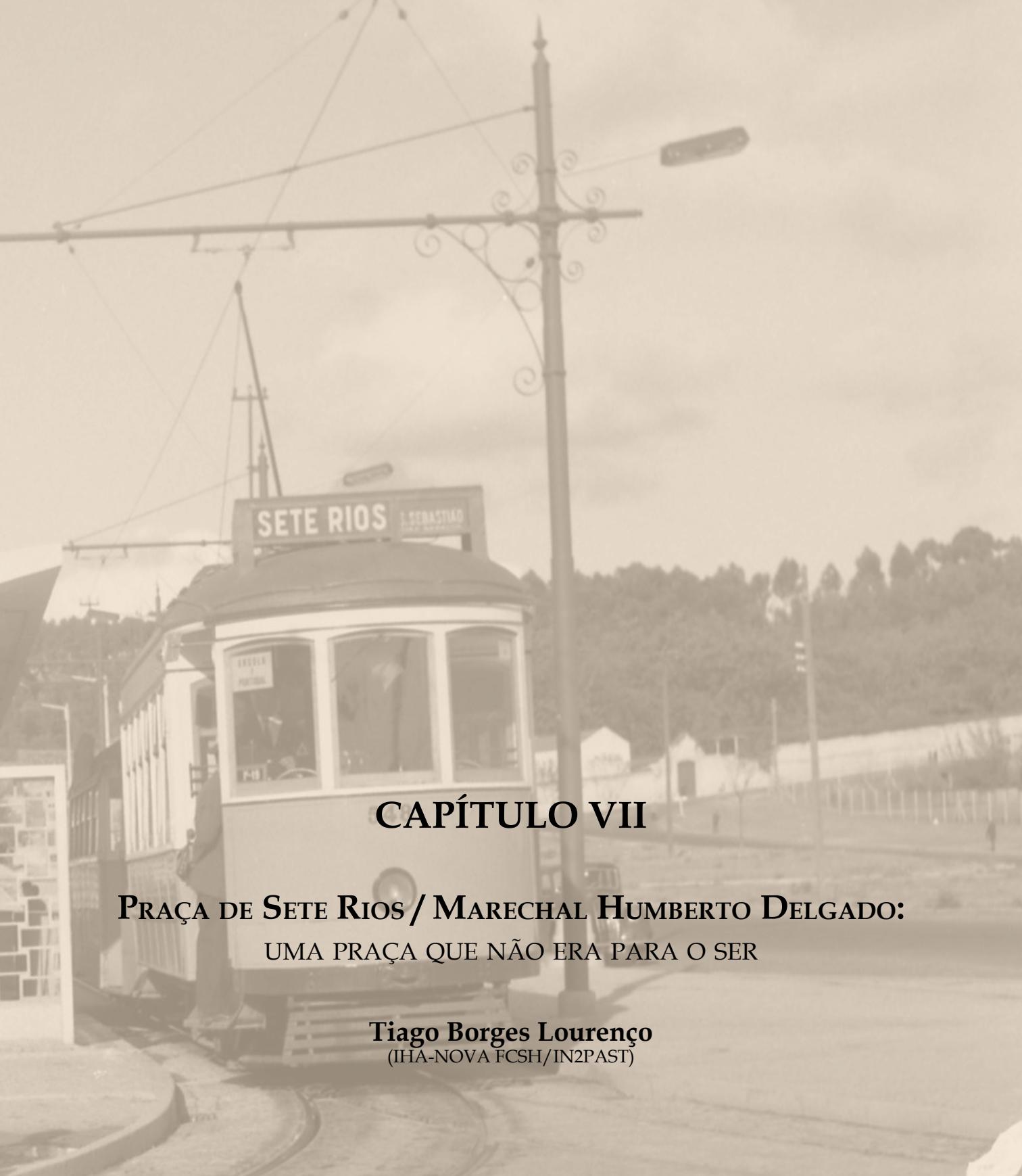
Transformar uma quinta de recreio num estabelecimento capaz de alojar uma coleção de mais de mil animais exigiu um investimento e esforço relevantes. A documentação das compras e aquisição de múltiplos serviços nos anos de 1904 e 1905 e a leitura dos mapas de 1903 e 1905, assim o provam. A Quinta das Laranjeiras do tempo do conde de Burnay ainda apresentava um plano bastante formal, com eixos traçados linearmente, procurando a simetria com o desenho quadrangular das *salles de verdure* de ambos os lados do eixo principal, e com dois terraços de *parterres* frente ao palácio. Mesmo o arranjo das estufas, geométrico e simétrico, o confirma. Parecia que ainda se prendia agarrada a um modelo de paisagem do passado, não fossem os elementos de decoração exóticos e revivalistas do tempo do primeiro conde de Farrobo e que davam à quinta um ar eclético. Apesar do contrato estipular que a quinta deveria permanecer mais ou menos inalterada, foi nos anos de 1904 e 1905 que se procedeu a uma profunda alteração do plano, imprimindo-lhe pela primeira vez caminhos de traçado curvilíneo, tão na moda há mais de um século e que já tinham sido aplicados em Lisboa no desenho do Jardim da Estrela, por esta altura há cerca de cinquenta anos atrás.

Para além da transformação no plano, as estruturas para abrigar os animais eram do tipo *cottage* ou de *chalé*, seguindo o modelo do jardim zoológico de aclimatação do *Bois de Boulogne*. Raras vezes, para dar um toque de exotismo e porque a tendência dos revivalismos e dos neos na arquitetura assim ditava, alguns pavilhões eram em estilo neomourisco, mas sem relação com o carácter zoogeográfico da origem do animal. O mesmo aconteceu com as diferentes instalações em Lisboa desde o parque de São Sebastião até ao das Laranjeiras. As fontes iconográficas sugerem inclusive que houve reaproveitamento das estruturas, nomeadamente do pavilhão dos macacos e da estrutura para acolher os grandes ruminantes.

Tal como no caso do parque de São Sebastião da Pedreira, o jardim zoológico e de aclimatação estabeleceu-se na Quinta das Laranjeiras, com os proprietários a viverem lá, misturando-se as funções de uma quinta de recreio com as de um jardim científico. Para além disso foi também preciso preparar a propriedade privada, ainda que já abrisse os seus portões a visitas planeadas e autorizadas pelo conde de Farrobo, para se tornar um jardim público com entrada paga.

O Jardim Zoológico e de Aclimatação da Quinta das Laranjeiras teve a particularidade de resultar essencialmente da iniciativa privada, com as vantagens e desvantagens que isso traz para uma instituição deste tipo. Ao contrário do estabelecimento de uma coleção de animais e subsequente criação de um jardim zoológico em Paris, que se deveu à iniciativa do governo central e dos poderes municipais, a criação do jardim zoológico de Lisboa deveu-se à iniciativa privada, tal como o de Londres. A tomada de consciência da sua importância por parte dos poderes políticos demorou algum tempo, tendo sido primeiro a Câmara Municipal de Lisboa a assumir a responsabilidade de apoiar a iniciativa por considerar que era um bem para os locais de Lisboa e já desempenhar uma função turística, atraindo visitantes estrangeiros. Só mais tarde é que o governo central iria suportar os custos de tal instituição, considerada necessária num país civilizado.





CAPÍTULO VII

PRAÇA DE SETE RIOS / MARECHAL HUMBERTO DELGADO:
UMA PRAÇA QUE NÃO ERA PARA O SER

Tiago Borges Lourenço
(IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

“Cidade dilatada é Lisboa na sua área e nas suas linhas irradiantes. Mas se vasta é, torna-a maior ainda, dentro dos seus próprios limites naturais, a sobreposição dos planos cílicos, no desdobramento das zonas e bairros onde a novidade entrou sem que o passado se houvesse sumido de todo, ao menos na pintura dos muros e na floração dos jardins retalhados para ruas. [...] Aqui e ali surpreenderemos a civilização a sair do rústico; assistiremos, quásí, ao rompimento de um casulo”
(ARAÚJO, 1939, 7).

No tempo em que Lisboa ainda via Sete Rios à distância: os antecedentes¹

Quem, na Lisboa de 1879, quisesse alcançar o Palácio das Laranjeiras partindo do Rossio, tomava o secular caminho de saída para noroeste, iniciando-o sensivelmente no local onde outrora existira a Porta de Santo Antão da Muralha Fernandina. Seguindo pela rua de Santo Antão, entroncava, sem que claramente se apercebesse, na de São José e, adiante, nas de Santa Marta e de São Sebastião, antes de desembocar no largo com o mesmo nome, em cujo topo o Palácio de José Maria Eugénio marcava a primeira bifurcação do caminho.

Tomando o caminho da esquerda, rapidamente cruzava a Estrada da Circunvalação, que então delimitava o território do concelho. Uma vez atravessada, enveredaria pela Estrada da Palhavã², à ilharga da antiga Quinta do Provedor, transformada há pouco mais de uma década no Parque de Santa Gertrudes, com as suas cocheiras acasteladas, desenhadas por Giuseppe Cinatti. Por essa altura, estava ainda longe o tempo em que nele se instalariam o *Jardim Zoológico e de Aclimação* (1884), a Feira Popular (1943) ou a Fundação Calouste Gulbenkian (1957/1969). Tão pouco existiam vestígios ou sequer projetos da Praça de Espanha que hoje conhecemos.

¹ Estudo realizado entre agosto e setembro de 2023.

² Em rigor, tratava-se da estrada Real nº 82, dividida em troços com a designação dos pequenos núcleos habitacionais por onde passava: Palhavã, Sete Rios, Cruz da Pedra, Travassos, Alfarrobeira e Portal Novo. A partir de 1889 passou a ser integralmente designada por estrada de Benfica.

O caminho seguia fronteiro ao Palácio da Palhavã. Pouco adiante, o surgimento de um pequeno núcleo de casas marcava o local de nova bifurcação, da qual arrancavam duas importantes vias: estrada de Sete Rios (à esquerda) e estrada das Laranjeiras (à direita)³. Ainda hoje é possível encontrar uma parte substancial dos seus traçados (entretanto regularizados) até Sete Rios, revelando a franca apetência da cidade em manter os velhos caminhos, integrados e invisíveis aos olhos do século XXI: a primeira corresponde à rua Professor Lima Basto, a segunda conserva ainda a designação original, apesar de ter perdido o troço sul.

O viandante entrava no derradeiro quilómetro do seu percurso, depois de já ter percorrido os primeiros três. Ambos os caminhos o levavam à Quinta das Laranjeiras, mas, conhecedor da cidade, tomará o da direita por saber ser esse o que passava pelo portão principal da propriedade. Por esta altura, ainda não tinha sido despido “o vestido verde dos [...] arredores campestres” (CASTILHO, 1902, xv) lisbonenses, a que Júlio de Castilho aludirá. Tão pouco a bucolicismo de arrabalde havia ainda sido perturbado pelo rasgamento da linha ferroviária de Cintura e pela construção dos apeadeiros de Sete Rios e das Laranjeiras, inaugurados apenas em 1888. Sempre a caminhar, e depois de passar pelas quintas do Pinheiro de Baixo e das Milflores, encontrará à sua esquerda a travessa das Laranjeiras e o muro da Quinta da Barbacena. A silhueta do antigo palácio dos Quintela descobre-se já por entre o arvoredo e, em breve, o viandante poderá dar por cumprida a sua missão (fig. 1).

Simbolicamente escolhido, este ano de 1879 marcou o arranque da abertura da avenida da Liberdade e, por conseguinte, do definitivo crescimento urbano de Lisboa para norte⁴. A face da cidade foi então profundamente alterada, a uma escala nunca antes experimentada. O rasgamento de dezenas de novas ruas acompanhadas pela construção de bairros de iniciativa privada resultou num importante aumento do parque habitacional da cidade e da rapidez das ligações do seu centro a áreas até então periféricas e por consolidar. Antes do final do século, o caminho para as Laranjeiras passou a ser feito com maior comodidade, através do eixo formado pelas avenidas da Liberdade, Fontes Pereira de Melo e António Augusto de Aguiar, que duplicou o traçado do antigo caminho sem o destruir. Porém, para lá da Circunvalação, o velho panorama manteve-se intocado por mais algumas décadas - “Apenas fôr a Lisboa, irei ver se o encontro no Carmo. A Sete Rios confesso que não tenho agora occasião, pelo horror da distancia. Desculpe-me, meu bom amigo” (ANTT, Arquivo Joaquim Possidónio Narciso da Silva, T. XXII (8º), doc. 4364. Carta de Júlio de Castilho para Joaquim Possidónio da Silva (09 de março de 1890)).

A cidade crescia para norte, ao ritmo das expropriações. O dinheiro, sempre pouco, afastava as intenções de uma implementação de planos de larga escala, daqueles que muitos lisbonenses deseja-

3 Passando ambas à ilharga da Quinta das Laranjeiras, a estrada de Sete Rios seguia até Benfica, terminando nas Portas de Benfica da nova Circunvalação (estrada Militar), de onde o caminho continuava em direção à Porcalhota (atual Amadora). A estrada das Laranjeiras (que pouco depois do palácio se passará a designar por estrada da Luz) seguia até ao largo da Luz, onde nova bifurcação a dividia em estrada da Pontinha e estrada da Correia.

4 Ainda que por essa altura já tivesse sido realizado o prolongamento da rua Nova da Palma, até ao largo do Intendente (1858-1860).

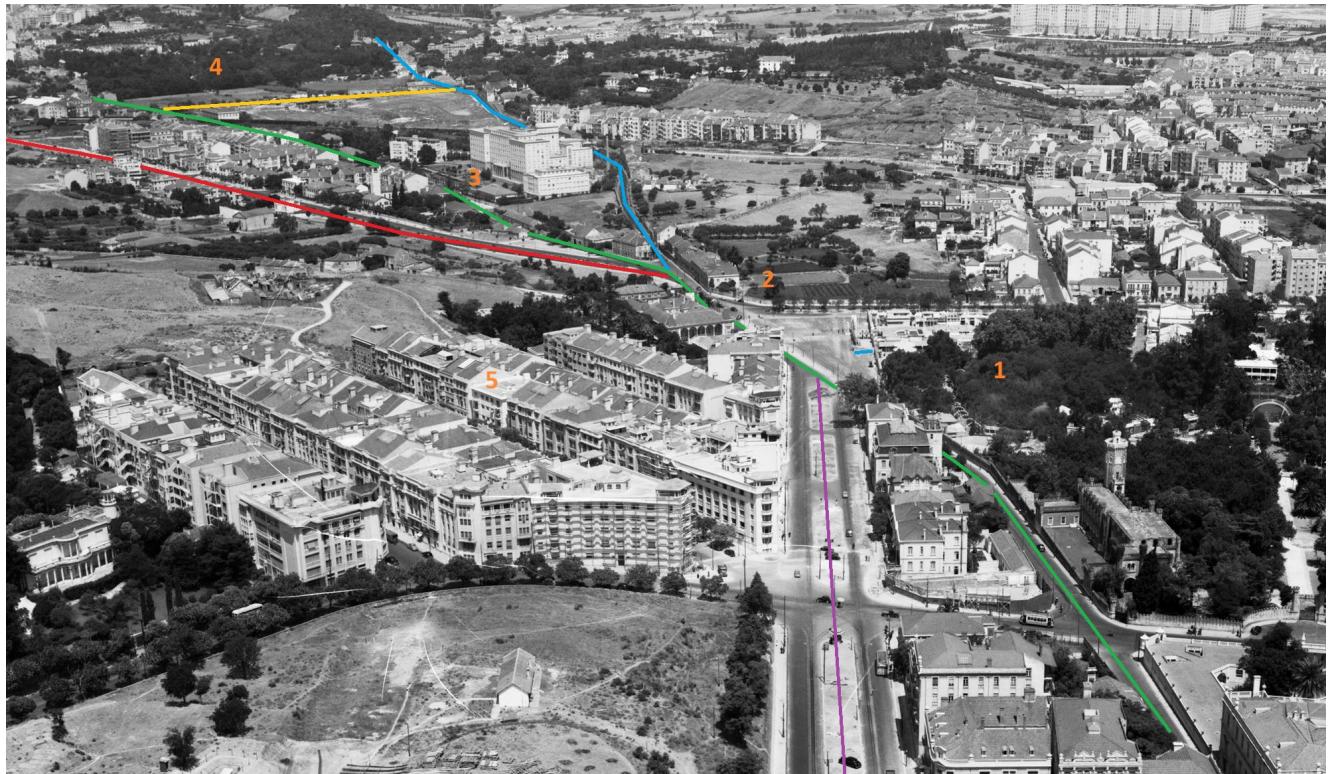


Figura 1 – Fotografia aérea, com marcação dos antigos caminhos. Mário de Oliveira, ca. 1955, (AML, PT/AMLSB/CMLS-BAH/PCSP/004/MAO/000442).

Verde – Estrada de Benfica; Azul – Estrada das Laranjeiras; Roxo – Avenida António Augusto de Aguiar; Vermelho – Avenida Columbano Bordalo Pinheiro; Amarelo – Travessa das Laranjeiras / 1 – Antigo Parque de Santa Gertrudes (atual Fundação Calouste Gulbenkian); 2 – atual Praça de Espanha; 3 – Instituto Português de Oncologia; 4 – Quinta das Laranjeiras (atual Jardim Zoológico); 5 – Bairro Azul.

vam, mas que pareciam ser apenas possíveis nas grandes cidades europeias. Por esse motivo, os limites dos projetos que se foram concretizando acabaram invariavelmente cosidos aos traçados dos velhos caminhos, que os continuavam até mais verbas serem dotadas para levar a nova cidade adiante. Esta especificidade permitiu às áreas em desenvolvimento “manter uma espécie de carácter lisboeta que se expressa na pequena escala, na submissão à topografia e na convivência palimpsestica de tempos e memórias” (SILVA, 2018, 119-120).

Assim se verificou na rua de Dona Estefânia (que desembocava na Circunvalação⁵), na rua Nova da Palma (até ao largo do Intendente), na avenida Almirante Reis (cujo primeiro troço se projetou para entroncar com a estrada de Sacavém⁶, mas acabou por se limitar à Circunvalação⁷) ou mesmo com o projeto das avenidas Novas contida entre as antigas estradas do Rego e do Arco do Cego, mas também com a avenida António Augusto de Aguiar, projetada inicialmente para terminar de forma abrupta no local da concordância com a estrada da Palhavã. No entanto, importa reconhecer que nada do que acabou de ser exposto impediu que mais e mais planos continuassem a ser desenhados para as áreas que ficavam além dessas intersecções.

O *Plano Geral dos Melhoramentos da Capital*, desenvolvido entre 1901 e 1904 por Frederico Resano Garcia (engenheiro-chefe da Câmara Municipal de Lisboa), pressupunha a construção de um grande parque florestal a oeste do Campo Grande⁸ e de uma malha viária que se estendia em direção às áreas periféricas da cidade. Justificava-o o crescimento do perímetro urbano do concelho, que em 1885 havia absorvido os vizinhos concelhos de Belém e dos Olivais, compostos

“de estreitas e tortuosas azinhagias impropias para o transito publico, [...] sendo, portanto, indispensavel que se proceda com todo o criterio, ao estudo de uma rede geral de arruamentos, com a competente canalisação de esgotos, que facilite o acesso em boas condições, a todas as povoações nella comprehendidas, ligando-as directamente com a zona antiga e o centro da cidade [...], promovendo a abertura de novos bairros; pois não é justo que, pagando hoje todos os habitantes da capital eguaes impostos, não tenham igualmente direito de disfrutar de melhoramentos materiaes seja qual fôr o local da cidade” (AML, *Plano Geral dos Melhoramentos da Capital. Memória descriptiva e justificativa*, [1-2]).

O eixo deste plano era marcado por uma via com 4700 metros de comprimento e 60 metros de largura, que, continuando a avenida António Augusto de Aguiar, a ligava à estrada Militar. Dela ramicariam diversas outras, de dimensões, larguras e importâncias distintas. Ainda que não tivesse sido dada a Sete Rios a mesma atenção que a outros arrabaldes da cidade, era servida pela avenida nº 3 (com 30 metros de largura, passando próximo do limite norte da propriedade da Quinta das Laranjeiras), por um arruamento de ligação da travessa das Laranjeiras ao novo parque florestal e por uma nova

5 No troço atualmente correspondente à atual avenida Duque de Ávila.

6 Sensivelmente no local onde atualmente se implanta a alameda D. Afonso Henriques.

7 Na atual praça do Chile.

8 Em traços gerais, deveria ocupar a área onde se implantaram a Cidade Universitária, o Estádio Universitário e o Hospital de Santa Maria.

via que, partindo do Palácio da Palhavã, seguia paralela e duplicava a estrada de Sete Rios (entretanto renomeada estrada de Benfica). O plano não se concretizou, mas acabou por definir algumas das tendências seguidas nas décadas seguintes.

Terá sido o projeto do *Grande Bairro de Residências França (a Palhavã)* (1917) o primeiro a pensar numa consolidação urbanística plena de toda a área entre a Palhavã e Sete Rios⁹. Segundo a memória descriptiva, correspondia a um

“ante-projecto de novos arruamentos, constituindo um bairro de residencias entre as estradas de Benfica e de Campolide, nos terrenos a norte do Parque Eduardo VII. Por varias vezes se tem notado a insuficiencia e pobreza das saidas do Parque para o norte, e falta de amplas ligações com o futuro Parque Florestal. Foi esta observação que originou o presente ante-projecto, cujo elemento principal é a Avenida com 40 metros de largura, que ficará fronteira ao Palacio de Festas. Aproveitando a existencia das duas residencias já construidas na Rua Marquez de Fronteira¹⁰ aponta-se a ideia dos *grandes talhões* para jardins proprios, visto haver em Lisboa falta de construções deste genero” (CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 1923, 306).

Tendo-se constatado que a pendente prevista para algumas das ruas tornaria difícil a sua execução, em 1925 o projeto foi totalmente reformulado, recuperando a ideia de alargar as estradas de Benfica e das Laranjeiras (para 15 metros) e de construir uma avenida paralela à primeira. Cancelado em 1930, foi de novo substituído, por um anteprojeto da autoria do engenheiro camarário António Emídio Abrantes (AML, [Anteprojeto de novos arruamentos para o bairro de residências França]. PT/AMLSB/CMLSB/UROB-PU/10/032), que engrandeceu os anteriores, mas acabou genericamente sem aplicação prática à exceção da concretização rigorosa de dois pequenos trechos localizados em áreas opostas do plano: o *Bairro Azul* (iniciativa de Bernardino Lopes, 1930)¹¹ e um loteamento contíguo à antiga estrada de Benfica, junto dos terrenos do Instituto Português de Oncologia¹².

Estes projetos permitem introduzir o tópico do prolongamento da avenida da Liberdade, um dos mais apaixonantes do urbanismo lisbonense do século XX e com o qual se articulavam¹³. Muitos dos planos projetados com esse propósito limitaram-se a prever a sua ampliação até à rua Marquês de Fronteira (antiga Circunvalação), mas outros entenderam-se ser o momento para definir a principal saí-

9 Descrevendo a envolvência exterior do Parque de Santa Gertrudes, em 1924, Raúl Proença afirma que “é aí o sítio chamado de há séculos Palhavã, onde se ergue o majestoso palácio deste nome [...] [Por seu turno,] o lugar de Sete Rios surge [...] na confluência de duas estradas, uma para O., chamada hoje *rua de Campolide*, que leva à estação deste nome, e outra para E., que constitui a *travessa das Laranjeiras*.” (PROENÇA, 1924, 420 e 421). Já quase totalmente desaparecido, sobram deste último lugar apenas quatro edifícios (Estrada de Benfica, nºs 201 a 229).

10 Palácios Mendonça (arq. Ventura Terra, 1900-1909) e Leitão (arq. Nicola Bigaglia, 1904).

11 Composto pela avenida Ressano Garcia e pelas ruas Ramalho Ortigão e Fidalgo de Almeida. Numa segunda fase, na segunda metade da década de 1950, foi também rasgada a rua Dr. Júlio Dantas.

12 Ruas Madame Curie, Basílio Teles, Dr. António Martins e Dr. António Granjo.

13 “Correspondendo a um estatuto de Centro da Cidade de Lisboa, a Avenida tem-se sedimentado como um grande palco gerador de ideias, transformando-se numa plataforma do imaginário constituído por inúmeros planos e projectos e tendo como motor o poder político, tornando-se matéria-escudo dos Arquitectos e Urbanistas e palco dos cenários da arte de projectar à escala da Cidade” (MORAIS & ROSETA, 2005, 11).

da de Lisboa em direção a norte. E ficando a Quinta das Laranjeiras sensivelmente a eixo da avenida da Liberdade e do Parque Eduardo VII, o traçado de algumas destas propostas cruzava as suas imediações diretas. Em 1885, na sua proposta de *Engrandecimento da Avenida da Liberdade*, Miguel Pais projetou uma rotunda para a sua interseção com a rua Marquês de Fronteira, em diante da qual planeou um parque e um novo arruamento para norte, em direção às Laranjeiras.

O tema será retomado com ímpeto a partir da década de 1920: os projetos de Alberto e Eugénio MacBride e do general Vicente de Freitas (1925) e de Forestier (1927) apontaram à construção de uma grande via de ligação da avenida da Liberdade a Carnide, contemplando a construção de uma grande rotunda fronteira à Quinta das Laranjeiras (fig. 2); por seu turno, o *plano de alteração do eixo norte* de Luís Cristino da Silva (1936) e o anteprojeto de Lima Franco (1937) diferiam destes na forma como propunham uma bifurcação no local da atual praça da Espanha, de onde partiriam ligações a Benfica e ao Lumiar. Os projetos sucediam-se em catadupa, mas sem qualquer aplicabilidade prática (MORAIS & ROSETA, 2005).

Recuando um pouco no tempo, à década de 1920, era cada vez mais premente a necessidade de uma ligação cómoda e direta entre a avenida António Augusto de Aguiar e Sete Rios (e ao seu Jardim Zoológico), particularmente depois de concluída a construção da avenida de Berna e do contíguo Bairro Londres, cuja principal via (avenida Santos Dumont) apontava também a poente. Assim, e para o efeito, recuperou-se uma vez mais a antiga ideia (e o traçado) de uma via paralela à estrada de Benfica.

A 7 de novembro de 1929, apenas um dia após a sua morte, a “avenida em construção ligando a Avenida de Berne com a Estrada de Campolide” passou a designar-se avenida Columbano Bordalo Pinheiro, constituindo-se no primeiro arruamento moderno a ligar Sete Rios à cidade que lhe ficava a sul e a nascente¹⁴. No entanto, os seus propósitos ficaram truncados durante mais de 30 anos, em virtude de um impasse na construção do seu troço final, que a fez terminar provisoriamente na interseção com a rua Dr. António Granjo, a escassos 200 metros da via férrea e da estrada de Campolide, onde deveria entroncar.

Um longe que se fez perto: planeando a Lisboa moderna até Sete Rios

Chegados a 1940, era fácil constatar que os pressupostos urbanísticos da cidade se haviam alterado. O crescente aumento populacional que se verificava há mais de meio século colocava desafios de resolução cada vez mais urgente, mas o tempo político e a capacidade e visão da autarquia eram agora outros. E assim,

“o município, reconhecendo a necessidade de orientação pública, tom[ou], sob sua responsabilidade exclusiva, o estudo e a execução dos trabalhos de urbanização sobre o território de sua administração. Os serviços existentes foram reorganizados em 1938 e foram feitas nomeações de pessoal para o

¹⁴ Procedeu-se simultaneamente ao alargamento da estrada das Laranjeiras e da travessa do mesmo nome, à qual se acrescentou um separador central arborizado e a passagem dos elétricos da avenida Columbano para a estrada da Luz.

estudo e revisão dos grandes problemas que se impunham à administração municipal. Foram traçadas as grandes linhas de comunicação e delimitados os terrenos de forte implantação de construção nova" (BRITO & CAMARINHAS, 2007, 165).

Esse ano ficou marcado pelo início do mandato de Duarte Pacheco como presidente da Câmara Municipal de Lisboa e pela nomeação de Étienne De Gröer como urbanista-conselheiro técnico da autarquia, que desenhou um plano baseado em algumas das premissas do relatório realizado pouco antes por António Emídio Abrantes (*Elementos para o estudo do plano de urbanização da cidade de Lisboa*)¹⁵. O *Plano Diretor de Urbanização de Lisboa* demorou uma década até ser concluído e aprovado pela autarquia (1948), tendo nele De Gröer integrado ideias já em desenvolvimento pelos serviços camarários.

O seu âmbito extrapolou o urbanismo, mas sendo esse o cerne do presente estudo, importa sobretudo observar a forma como propôs "um modelo radiocêntrico que invertia o modelo que tinha vindo a ser aplicado no desenho de Lisboa [no sentido sul-norte]" (BRITO & CAMARINHAS, 2007, 184), ao articular um conjunto de novas circulares (compostas sequencialmente por vias já existentes e por outras a construir) com os eixos tardo-oitocentistas que partiam do centro da cidade em direção a áreas que já há muito haviam deixado de ser periféricas. Sete Rios deveria ser atravessada pela "terceira circular"¹⁶ e a Palhavã pela "quarta"¹⁷ (fig. 3).

Delineado o plano geral para a cidade, seguiu-se a elaboração de estudos de urbanização parcelares de várias das suas áreas. A 9 de julho de 1946, a Câmara Municipal de Lisboa celebrou com o arquiteto Raul Chorão Ramalho um contrato (AML, Livro de notas nº 78 A, ff. 1-4v (09 de julho de 1946)) para um *Estudo de urbanização da zona compreendida entre as avenidas António Augusto de Aguiar, de Berne, Estados Unidos da América¹⁸ e de Ceuta*. Estabelecia a apresentação de um ante-estudo composto por memória descritiva, planta esboçeto e plano de utilização de solos, seguido de um estudo de aprofundamento do trabalho inicial (AML, Livro de notas nº 155 A, ff. 12v-16v (26 de outubro de 1953)). Com a celebração da escritura foi entregue ao arquiteto um "programa e diretivas", cujos condicionantes mais importantes respeitavam a:

- saídas da cidade pelas avenidas António Augusto de Aguiar e Columbano Bordalo Pinheiro, e sua articulação com os planos municipais de urbanização das áreas vizinhas;
- rede de transportes de Lisboa e seu plano de evolução, com particular consideração dos elementos da rede ferroviária projetados para a área em estudo;

15 Então chefe da Repartição Técnica da Planta da Cidade.

16 Eixo iniciado no Poço do Bispo, que aproveitaria os traçados das novas avenidas dos Estados Unidos da América e 28 de Maio (mais tarde renomeada avenida das Forças Armadas) antes de entroncar, pouco adiante de Sete Rios, no ramo da avenida de Ceuta que a levaria até Monsanto.

Fica por definir o papel que o Jardim Zoológico poderá ter tido na formação desta nova centralidade em Sete Rios.

17 Ligação de Xabregas a Alcântara, integrando o eixo das atuais avenidas João XXI, de Berna, Calouste Gulbenkian e de Ceuta (as duas últimas então ainda por construir).

18 Por esta altura, compreendia-se ainda por avenida dos Estados Unidos da América a via (construída ou projetada) entre a avenida do Aeroporto (atual Gago Coutinho) e Sete Rios.

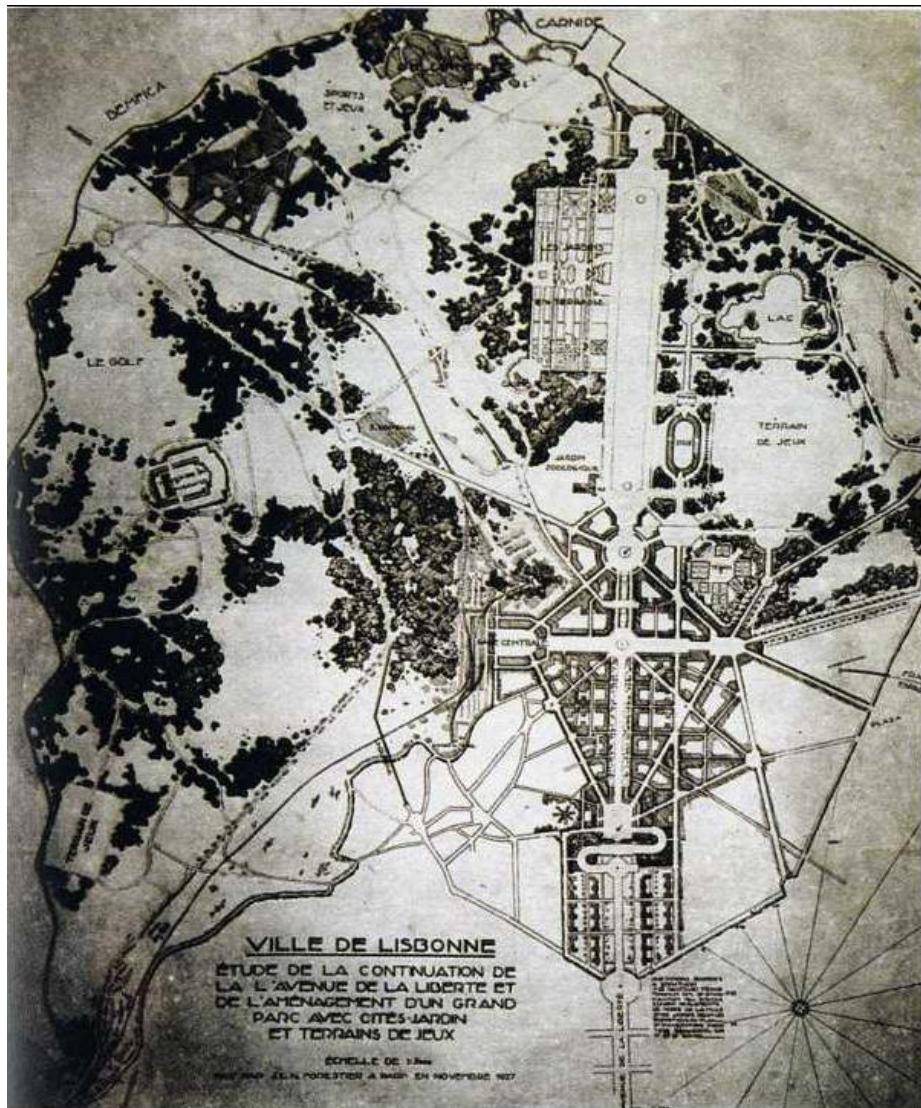


Figura 2 – Ville de Lisbonne. Étude de la continuation de la l'Avenue de la Liberté et de l'aménagement d'un grand parc avec cités-jardin et terrains de jeux, Jean Claude Nicolas Forestier, 1927, (Col. Estudo Mario Novais, FCG-Biblioteca de Arte CFT003102325).

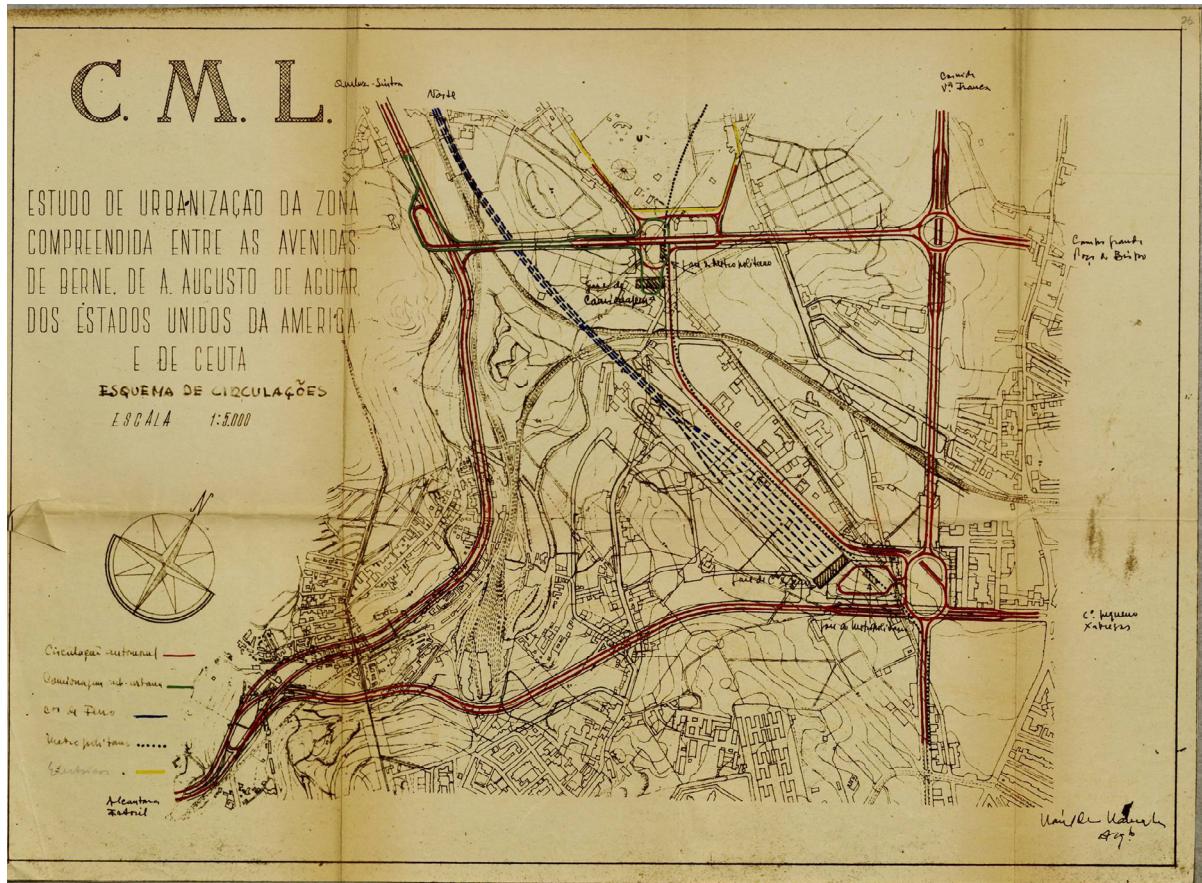


Figura 3 – Estudo de Urbanização da zona compreendida entre as Avenidas de Berne, de A. Augusto de Aguiar, dos Estados Unidos da América e de Ceuta. Esquema de Circulações, Escala 1:5000, Raul Chorão Ramalho, ca 1949, (AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PURB/002/4040, 31).

- enquadramento e valorização de edifícios de valor arquitetónico ou funcional (nomeadamente do Palácio da Palhavã e do complexo do Instituto Português de Oncologia);
- acessos ao Jardim Zoológico.

Os dois primeiros pontos constituem os elos definidores deste e dos demais estudos e planos de urbanização realizados nos anos seguintes para esta área da cidade. Procuravam sobretudo responder ao problema do tráfego automóvel, que em Lisboa continuava a ser feito maioritariamente em antigas vias estreitas, incapazes de responder às modernas necessidades da cidade. A par do desenvolvimento de um plano viário, já há algum tempo que as políticas urbanísticas haviam começado a demonstrar particular atenção ao aumento da eficácia da rede de transportes públicos, nomeadamente através da criação de uma rede de metropolitano subterrânea “a sua construção seria plenamente justificada com o número de passageiros que são actualmente transportados em Lisboa, e com as dificuldades resultantes do número crescente de veículos que pejam as ruas da cidade, tornando quase impossível a marcha regular dos transportes colectivos [rodoviários]” (CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 1954, 3).

Em Lisboa, a ideia inicial datou de 1885, mas foi apenas com a República que plenamente se desenvolveu. A primeira metade da década de 1920 foi um período particularmente ativo na apresentação de propostas e de requerimentos de exploração de um sistema de transporte ferroviário subterrâneo, algumas das quais prevendo já levar a rede até Sete Rios¹⁹. Em 1947, Fernando de Sousa Coutinho apresentou um anteprojeto de uma rede de metropolitano para a qual deveria ser aproveitado o traçado da linha de Cintura (COUTINHO, 1948). Não foi o capítulo final da história, mas era aquele que a autarquia folheava quando estabeleceu os princípios para o estudo de Chorão Ramalho²⁰.

Colocada de parte a ideia, a 26 de janeiro de 1948 foi constituída a empresa “Metropolitano de Lisboa, SARL” e, em dezembro seguinte, apresentado o *Plano Geral de Instalação e Exploração do Metropolitano de Lisboa*. Muito menos ambicioso do que a da maioria das propostas apresentadas duas décadas antes, previu apenas a construção de uma rede com duas linhas, da qual Alcântara – Madre de Deus foi quase prontamente abandonada por questões financeiras. A restante, desdobrada em *linha nº 1* e *linha*

19 Para a história do local em estudo interessa-nos começar por observar a proposta enunciada pelo engenheiro chileno Gaston Lanoel d'Aussenac (1923) de criação de uma rede composta por cinco linhas, todas partindo do Rossio. Uma delas, a que o proponente antecipava poder ser prolongada numa segunda fase até Benfica, deveria terminar na estação *Jardim Zoológico*, no que parece configurar a primeira vez que se pretendeu dotar Sete Rios de uma estação de metropolitano, provavelmente em articulação com (ou antecipando) as primeiras ideias de urbanização da zona. Parece admissível que esta ideia tenha sido aproveitada na apresentação que o vereador Raúl Caldeira fez aos seus pares na sessão camarária de 16 de fevereiro do ano seguinte: perante o elevado número de propostas recebidas pelos seus serviços, a autarquia sentiu necessidade de estabelecer as condições de um futuro concurso público para a construção e exploração de uma rede de metropolitano, por um prazo de 99 anos. No projeto-base ficou definida a construção faseada de uma rede formada por 8 linhas, de entre as quais Rossio-Laranjeiras (4765 metros) e Laranjeiras-Benfica (2746 metros). Vicissitudes várias redundaram na anulação do concurso e na consequente suspensão da ideia por duas décadas, até ao final da II Guerra Mundial.

20 “Previsão do futuro aproveitamento da linha ferrea de Cintura, electrificada, para um sistema metropolitano de transportes urbanos. Prever-se-há a futura construção de uma 3^a via do lado Sul da actual faixa de Cintura”, (AML, Documento de livros de notas nº 78A, f. 1-4v (09 de julho de 1946), *Programa e directivas para a elaboração do plano de urbanização da zona compreendida entre as Avenidas António Augusto de Aguiar, de Berne, Estados Unidos da América e de Ceuta* (10/06/1946)).

nº 1-bis, foi construída em formato de Y até 1972, permitindo a ligação da estação Alvalade às de Entre Campos e Sete Rios, tendo-se construído junto da última as oficinas gerais e um parque de materiais (ROLLO, 1999).

Nem só de metropolitano se fazia o desenvolvimento do transporte coletivo na Lisboa de meados do século. Estudava-se também o reordenamento do caminho-de-ferro centrado na construção de uma nova *estação central* para servir os comboios de longo curso. Lisboa mudara e fazia-se agora de várias centralidades, tão ou mais importantes do que o próprio Rossio. Nesse sentido, a Companhia Portuguesa dos Caminhos de Ferro definiu duas possíveis localizações para o novo equipamento, Campolide e Palhavã. A estação acabou por não ser construída em nenhuma das duas, mas no papel venceu a segunda opção. Não cabia a Chorão Ramalho projetar o edifício, mas teria de o ter em consideração no desenho do seu plano, o que não se afigurava fácil tendo em conta a sua dimensão e implantação junto do arranque da avenida Columbano, e as seis linhas que se previa correrem paralelas a esta, obrigando ao arrasamento de todas as moradias construídas da sua face poente.

O transporte rodoviário era outra peça importante desta engrenagem, planeando-se a construção de *gares terminus de camionagem* em pontos-chave da cidade, articulados com estações ferroviárias existentes e de metropolitano em projeto. Areeiro, Entrecampos e Sete Rios foram as três localizações estudadas. No caso da última, deveria implantar-se no extremo noroeste da avenida Columbano, em edifício construído de raiz.

Para a elaboração do seu estudo, Chorão Ramalho viu-se, assim, confrontado com a necessidade de coordenar uma área para a qual se previa um elevado volume de tráfego automóvel de atravesamento e a implantação de diversas tipologias de transportes públicos. “Houve, pois, que ligar todos estes elementos, no sentido de facilitar e distribuir convenientemente importantes caudais de trânsito de passagem, e coordenar o sistema de transportes extra-urbano (caminho de ferro e camionagem) com a rede de grande circulação da cidade e com os transportes colectivos urbanos” (AML, *Estudo de Urbanização da zona compreendida entre as avenidas António Augusto de Aguiar, de Berne, de Ceuta e dos Estados Unidos da América. Memória Descritiva*, 8). Para o efeito, desenhou três peças para servir de rótulas de articulação de tráfego:

- a sul, a *praça da Palhavã* surgia como uma espécie de protótipo clássico da atual praça de Espanha, de configuração retangular e fechada por edifícios de sete e dez pisos, na qual desembocariam as avenidas de Berna, Columbano e António Augusto de Aguiar. A curta distância e obliquamente posicionada, abria-se a praça fronteira à estação central, a ser ocupada maioritariamente por estacionamento;
- mais a norte, desenhou uma grande rotunda no ponto de interseção dos prolongamentos das avenidas António Augusto de Aguiar e 28 de Maio (provisoriamente designada por *praça 28 de Maio*);

- a noroeste, junto da Quinta das Laranjeiras, idealizou um elemento estruturado em dois níveis: uma praça atravessada pelo troço final da avenida 28 de Maio, a ser construído em viaduto e intersetando adiante a avenida de Ceuta, em direção a Monsanto.²¹ Esta praça quadrangular foi formulada para servir de remate à avenida Columbano e permitir o acesso direto à central de camionagem e ao Jardim Zoológico, que ganharia uma nova entrada. Junto a esta, previa-se a construção de um grande parque de estacionamento, de paragens para elétricos e autocarros e de uma saída da estação do metropolitano, para a qual era necessária uma galeria subterrânea de ligação (fig. 4).

Este estudo foi marcado pela quase-novidade de ter sido acompanhado por um projeto de arquitetura paisagista para a avenida Columbano, da autoria de Gonçalo Ribeiro Telles. O contexto era claro: a criação do curso livre da disciplina instituído por Francisco Caldeira Cabral em 1941 começara a colher frutos, materializados na crescente visibilidade deste campo a nível nacional e na formação de um talentoso *corpus* de discípulos integrado nos quadros da Câmara Municipal de Lisboa a partir do final da década (ANDRESEN, 2003; CÂMARA, 2021).

Entregue nos primeiros dias de 1950, o plano foi aprovado pelo presidente da autarquia para efeitos de orientação dos serviços (18 de fevereiro), com a ressalva de que a sua aprovação formal ocorreria apenas depois de se encontrarem definidas diversas outras questões urbanísticas que transcendiam a competência municipal. Concretizada finalmente a 31 de março de 1953, Chorão Ramalho foi então contratado para elaborar o subsequente plano de urbanização (AML, Livro de notas nº 155A, ff. 12v-16v (26 de outubro de 1953)), do qual foram destacados dois estudos parcelares com o objetivo de serem submetidos individualmente à consideração superior e, assim, se conseguir mais facilmente a sua mais rápida concretização (*Praça de Sete Rios e prolongamento das Avenidas de 28 de Maio e de Columbano Bordalo Pinheiro/Projeto de construção do arruamento paralelo ao caminho de ferro às Laranjeiras*). No entanto, por ter sido “objecto de reparos por parte do Ministério das Obras Públicas, conforme despacho de S. Ex^a, o Ministro, de 5 de Julho de 1955, foi o Gabinete de Estudos [de Urbanização, da Câmara Municipal de Lisboa,] incumbido [...] de elaborar um estudo-base de toda a zona, no qual fossem tidas em consideração as objecções feitas e integradas” (AML, *Praça de Espanha e Prolongamento da Av. A. A. de Aguiar, Palhavã e Sete Rios. Estudo Base, Memória Descritiva*, 2).

Foi nesse contexto apresentado, em março de 1957, um novo projeto assinado pelos arquitetos Pedro Falcão e Cunha e José Victorino da Costa Bastos e pelo engenheiro civil José Miguel Pinto de Faria (com colaboração de Ribeiro Telles) (*Idem*). Tendo seguido genericamente o de Chorão Ramalho, importa sobretudo compreender em que pontos se distanciou dele:

²¹ O projeto inicial da avenida de Ceuta previa o seu arranque em Alcântara, bifurcando junto do Aqueduto das Águas Livres, em direção à avenida de Berna e a Monsanto. O primeiro ramo foi construído até ao final da década de 1950, mantendo-se o segundo por concluir durante quase meio século, num impasse que nem a construção da via de acesso à Ponte sobre o Tejo (Salazar/25 de Abril) conseguiu resolver. A ideia da ligação de Alcântara a Monsanto foi finalmente concretizada em 2001, com a abertura da *Radial de Benfica* (avenida General Correia Barreto), que segue quase rigorosamente o traçado original do segundo ramo da avenida de Ceuta.

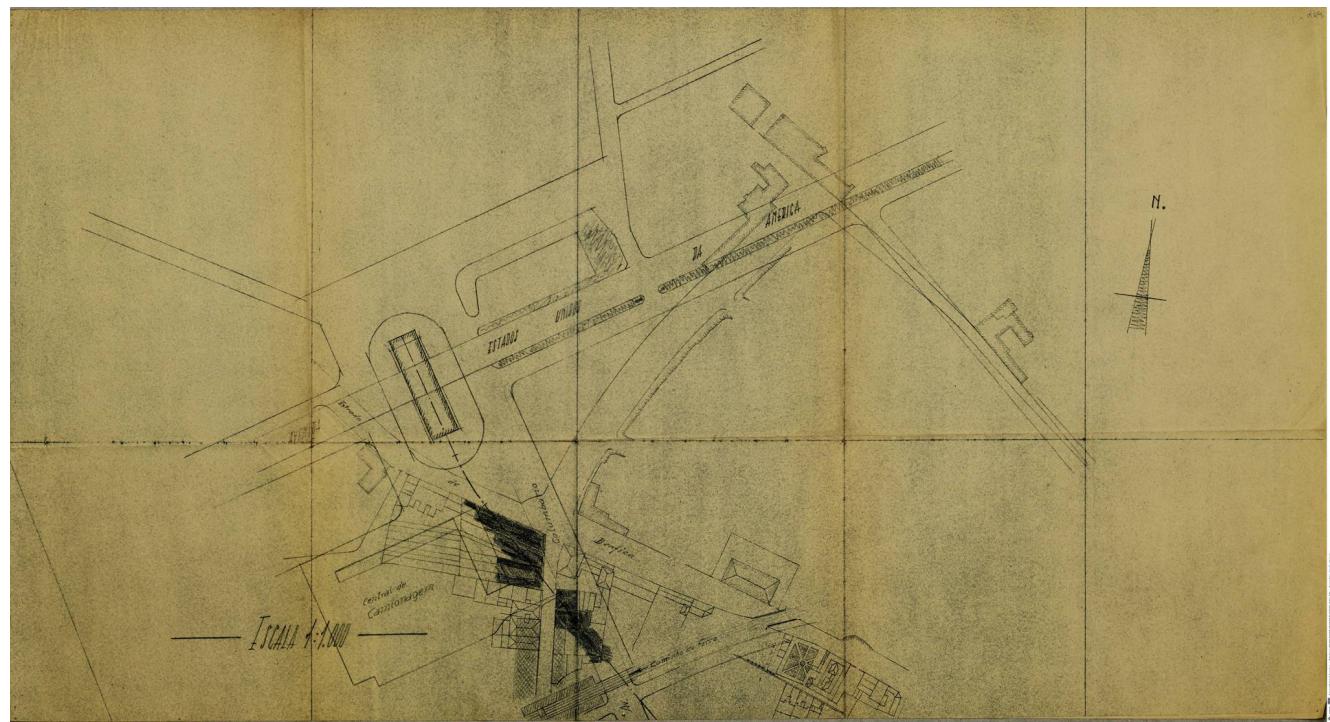


Figura 4 – Projeto da Praça de Sete Rios e prolongamento da Avenida dos Estados Unidos da América, Raul Chorão Ramalho, ca 1949, (AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PURB/002/4040, 123).

- a praça de Espanha passou a ser entendida “unicamente [como] uma grande praça urbana de giração, livre de serventias que condicionariam o seu tráfego” (*Ibidem*, 10), optando-se, por isso, por riscar a ligação desta com a avenida Columbano (a desembocar diretamente no prolongamento da avenida António Augusto de Aguiar) e com a nova praça a construir em frente à estação central ferroviária;

- total reformulação do projeto urbano e viário em Sete Rios, com abandono da solução de praça + viaduto, em detrimento de uma configuração de avenida com placa central (*Prolongamento da avenida 28 de Maio*):

“os numerosos cruzamentos [...], com arruamentos de penetração e de distribuição, além da localização marginal de instalações que necessitavam de entradas privadas de grande movimento, levou-nos à concepção de uma artéria com um alargamento da placa central que permitisse a inscrição fácil de girações alongadas. Não mantivemos a anterior solução, em passagem superior, porque do ponto de vista paisagístico não seria aconselhável; além disso tornaria difíceis ou impossível todas as intersecções e serventias; o Jardim Zoológico ficaria «enterrado», e era certamente solução muito onerosa em relação aos tráfegos a servir. Todavia se um dia se reconhecer necessária tal solução, será possível executá-la” (AML, Praça de Espanha e Prolongamento da Av. A. A. de Aguiar, Palhavã e Sete Rios, Estudo Base, 307-397);

- construção de uma praça no final da avenida Columbano (designada no projeto por *praça de Sete Rios*), com ligação direta à avenida 28 de maio, às estradas de Benfica e Campolide e ao acesso à Central de Camionagem;

- supressão do troço sul da estrada das Laranjeiras e desfuncionalização do seu apeadeiro (fig. 5).

O plano contemplava ainda três páginas dedicadas ao capítulo da *arborização*, embora delas não constasse sequer uma única linha referente ao *Prolongamento da avenida 28 de Maio*. Talvez por isso, em 1963 foi para aí elaborado um *plano de ajardinamento* independente, da autoria do arquiteto paisagista Sousa da Câmara, que nele anotou que “as plantações de arbustos e árvores indicadas [...] foram condicionadas de acordo com as exigências funcionais de uma artéria de trânsito rápido e não controlado. Salienta-se que mesmo os arbustos indicados principalmente junto das passagens para peões, são de porte rasteiro e não interferem com a boa visibilidade nos cruzamentos” (Apud CÂMARA, 2021, 168) (fig. 6).

Aprovado em sessão camarária de 15 de abril de 1957 (CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 1957, 29-30), seguiu-se o derradeiro *projeto definitivo e de implantação do estudo-base* (*Ibidem*, 307-397), para o qual foram contratados os engenheiros Américo de Mascarenhas Macedo e Manuel Maurício Bravo Ferreira (AML, Livro de notas nº 204 A, ff. 13v-17 (01 de outubro de 1957)), que entregaram as últimas peças em fevereiro de 1959. Ao fim de quase década e meia de estudos e planos parcelares, o trabalho no estirador estava definitivamente concluído. Era hora de o colocar em prática.

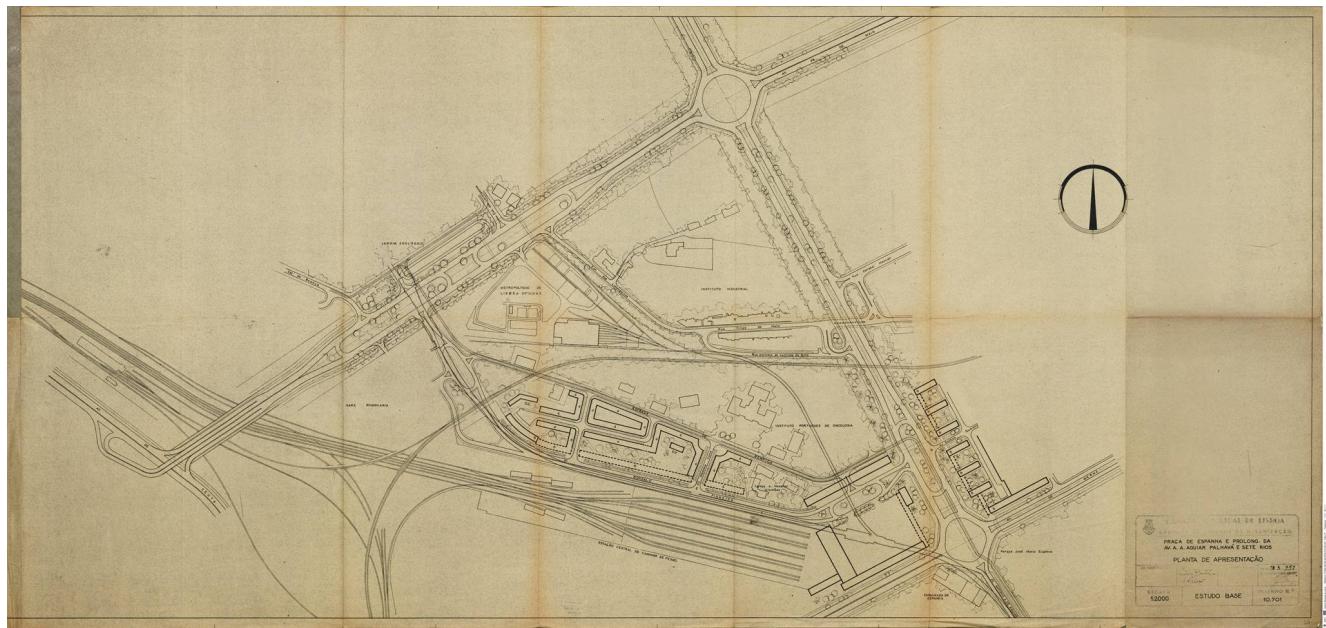


Figura 5 – Praça de Espanha e Prolongamento da Av. A. A. Aguiar, Palhavã e Sete Rios. Planta de Apresentação, [Pedro Falcão e Cunha, José Victorino da Costa Bastos e José Miguel Pinto de Faria], 1957, (AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PURB/002/4082, 27).

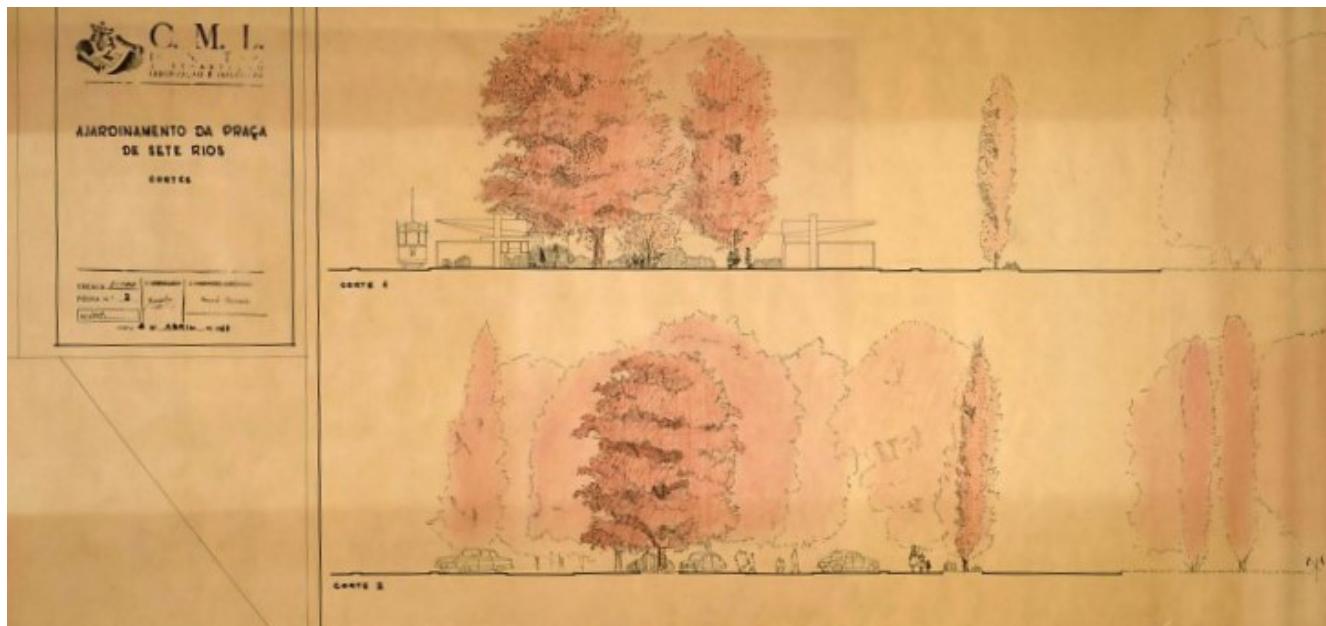


Figura 6 – Ajardinamento da Praça de Sete Rios, Cortes. Sousa da Câmara, 1963, (Col. Do Estádio Universitário ao Jardim Gulbenkian, FCG BA, CFT169.141).

Nem circular nem avenida: a praça de Sete Rios

Recebido e aprovado o plano de urbanização de Chorão Ramalho, os serviços camarários iniciaram o processo para a sua materialização. Nesse ano de 1953 começaram por organizar os elementos necessários para requerer ao Governo a comparticipação da obra. Ao fim de dois anos, a resposta positiva concretizou-se na dotação de 300 contos pelo Fundo do Desemprego²², para a “construção da praça de Sete Rios e prolongamento das avenidas 28 de Maio e António Augusto de Aguiar” (*Diário do Governo*, II Série – número 152/1955, de 2 de julho, 4044-4045)²³, de 200 contos para o “projeto de construção do arruamento paralelo ao caminho de ferro às Laranjeiras” (*Diário do Governo*, II Série – número 237/1955, de 12 de outubro, 7183)²⁴ e de um valor não apurado para a praça de Espanha²⁵.

A aquisição e/ou expropriação de propriedades mereceu também pronta atenção. Feito o levantamento das parcelas, em 1954 encontramos já a celebração de escrituras amigáveis com alguns dos donos de prédios sitos nas estradas de Benfica e das Laranjeiras. No entanto, e dada a urgência no arranque das obras, os serviços autárquicos sabiam não poder ficar reféns da vontade dos donos ou dos longos processos burocráticos ou judiciais que hipotéticos desacordos poderiam motivar. E como nos termos do nº 1 do artigo 12º da Lei nº 2030, de 22 de junho de 1948, “a declaração de utilidade pública das expropriações necessárias a obras de iniciativa do Estado ou das autarquias locais, quando participadas pelo Estado, resulta[va] da aprovação, pelo Ministro competente, dos respectivos projectos de execução” (*Diário do Governo*, I Série – número 143/1948, de 22 de junho. Lei nº 2030, 530), a lei foi escrupulosamente aplicada: em janeiro de 1956, foram publicados dois despachos ministeriais com uma lista das 49 propriedades (prédios urbanos, barracas de alvenaria ou parcelas de terreno) a expropriar para as obras de construção dos dois mencionados projetos parcelares (*Diário do Governo*, II Série – número 5/1956, de 6 de janeiro, 125-128; II Série – número 12/1956, de 14 de janeiro, 308-311). Cerca de dois anos depois, seguiu-se igual procedimento para a construção da praça de Espanha (66 propriedades) (*Diário do Governo*, II Série – número 257/1957, de 5 de novembro, 8567-8574).

De entre as propriedades listadas, uma destacava-se pela sua história, dimensão e importância estratégica para o plano, a antiga Quinta da Barbacena, em Sete Rios. Durante séculos contígua à Quinta das Laranjeiras, foi adquirida e unida a esta em 1882²⁶. Mantendo a sua dimensão genericamente

22 Face ao elevado desemprego verificado, foi criado um sistema de comparticipação dos ordenados dos trabalhadores desempregados (50% até 3 dias por semana) contratados por empresas particulares ou públicas. Gerido por um Comissariado, ao longo das décadas seguintes foi extensamente aplicado em obras públicas, (*Diário do Governo*, I Série - número 230/1932, de 30 de setembro. Lei nº 21699, 1975-1986).

23 Orçamentado em 7250 contos (4261 contos referentes a materiais, 2841 contos a mão-de-obra e 148 contos a despesas gerais).

24 Orçamentado em 1392 contos (557 contos referentes a mão-de-obra e 835 contos a materiais).

25 Por decreto ministerial de 13 de maio de 1957.

26 Fazia originalmente parte do vínculo do Vimieiro, do qual havia sido administrador o conde de Barbacena, chegando na segunda metade do século XIX à posse da condessa de Lumières, Luísa Henriqueta de Menezes da Silveira e Castro. Na sequência da sua morte em 1880, a propriedade passou para o seu neto, Vicente de Castro Guimarães, que, dois anos depois, a vendeu por quatro contos e quinhentos mil réis a José Pereira Soares, o proprietário da Quinta das Laranjeiras (ANTT, 9º Cartório Notarial de Lisboa, livro de notas nº 255, f. 33v-35v - 06/10/1882). Pouco antes, José Pereira Soares havia também comprado uma pequena parcela de terreno contígua, a Angel María Carvajal y Tellez-Girou, duque de Abrantes y Liñares, por 100 mil réis (ANTT, 9º Cartório Notarial de Lisboa, livro de notas nº 254, f. 82v-83v - 12/08/1882). Informações gentilmente cedidas por Rui Mesquita Mendes.

inalterada até meados do século seguinte²⁷, foi nela que se projetou e se construiu a quase totalidade do que ficará conhecida como praça de Sete Rios. Mas até lá, colecionou usos:

Durante aproximadamente vinte e cinco anos esteve maioritariamente afeta a *jogos de sport atlético ao ar livre*, contribuindo para que a área entre Palhavã e Sete Rios se tornasse numa espécie de epicentro do futebol em Lisboa nas décadas de 1910 e 1920²⁸. A metade poente da propriedade foi arrendada em 1911 ao Clube Internacional de Futebol (CIF), um dos principais emblemas dos primórdios do futebol português, que nela construiu o Campo das Laranjeiras²⁹, seis campos de *lawn-tennis* e espaços para a prática de *basket-ball* (fig. 7).

Em 1925, a quase totalidade do terreno remanescente da quinta foi arrendada ao *Hockey Club* de Portugal, numa altura em que o hóquei em patins ainda não se jogava em pavilhão fechado. As instalações de ambos os clubes mantiveram-se em uso até julho de 1932 (hóquei) e janeiro de 1936 (futebol / ténis), altura em que os tribunais deram provimento às ações de despejo que a Comissão Liquidatária da Herança da Condessa de Burnay moveu ao *Hockey Club* e ao CIF³⁰. Uma vez desocupado, o antigo campo de futebol foi usado em 1937 para instalar o acampamento da Legião Portuguesa, montado para acolher perto de 5000 membros que se deslocaram a Lisboa para participar nas celebrações do XI aniversário da *Revolução Nacional* de 28 de maio (fig. 8).

A 15 de março de 1939, a Quinta da Barbacena foi vendida a António Salvador da Costa (ANTT, 8º Cartório Notarial, livro de notas nº 560, f. 74v-82 (15 de março de 1939)). De pronto, submeteu um projeto de urbanização que a dividiu em 67 talhões com frentes para as três ruas que a limitavam e para a que se previa abrir paralelamente à travessa das Laranjeiras, com 16 metros de largura³¹ (fig. 9).

Com a declaração dos terrenos da Quinta como *zona de reserva da cidade* (por neles já se prever o prolongamento da avenida dos Estados Unidos da América), o projeto foi rapidamente abandonado³².

27 Em 1928, a Câmara Municipal de Lisboa expropriou 943,9m² para alargamento da estrada das Laranjeiras e 1101,4m² para o da travessa das Laranjeiras.

28 Nas imediações existiam dois outros campos de futebol: o Campo da Palhavã (Clube Desportivo da Palhavã, posteriormente renomeado Sport Clube Império e Império Lisboa Clube, 1911-ca. 1929) e o Campo de Sete Rios (Sport Lisboa e Benfica, 1913-1917 - junto do apeadeiro de Sete Rios).

29 Inaugurado a 1 de dezembro de 1911, com uma partida entre o CIF e o Sport Lisboa e Benfica (1-2).

30 A crescente popularidade do desporto em Portugal (principalmente do futebol) foi responsável por uma abrupta e generalizada subida dos preços dos arrendamentos, que fez com que muitos clubes se mudassem com frequência nos primeiros anos da sua história. No presente caso, a Comissão Liquidatária da Herança da Condessa de Burnay decidiu fazê-lo a partir do início de 1930; visto que tanto o CIF como o *Hockey Club* consideraram a decisão improcedente e mantiveram o pagamento dos valores antigos, os proprietários do terreno avançaram com ações de despejo, que acabaram por ganhar em tribunal, (ANTT, 1^a vara 4^a secção 214428; ANTT, 8^a vara, 3^a secção 299566).

31 No projeto esteve envolvido o arquiteto Carlos Florêncio Dias, desconhecendo-se em que contornos.

32 Na verdade, já em fevereiro de 1939, a 1^a Repartição da Direção dos Serviços de Urbanização e Obras da Câmara Municipal de Lisboa havia pronunciado ser “de parecer que não devem ser autorizadas construções no local, não só porque o terreno em questão será possivelmente atravessado por uma artéria ainda não definitivamente fixada no Plano de Urbanização em estudo, mas também porque está incluído na zona em que por directivas superiores não devem ser por enquanto permitidas construções”, (AML, Obra nº Obra 17053, Volume 1, Processo 2370/DSC/PG/1939 - Tomo 1, 5).



Figura 7 – Campo das Laranjeiras, durante um jogo para o Campeonato de Futebol de Lisboa, entre o Clube Internacional de Futebol e o Sport Lisboa e Benfica (15/02/1914), (*Ilustração Portuguesa*, nº 419, 02/03/1914, p 272-273, fotografia de A. Garcez).



Figura 8 – Acampamento da Legião Portuguesa, na Quinta da Barbacena. 1937, (ANTT, PT/TT/EPJS/SF/001-001/0044/0851L).

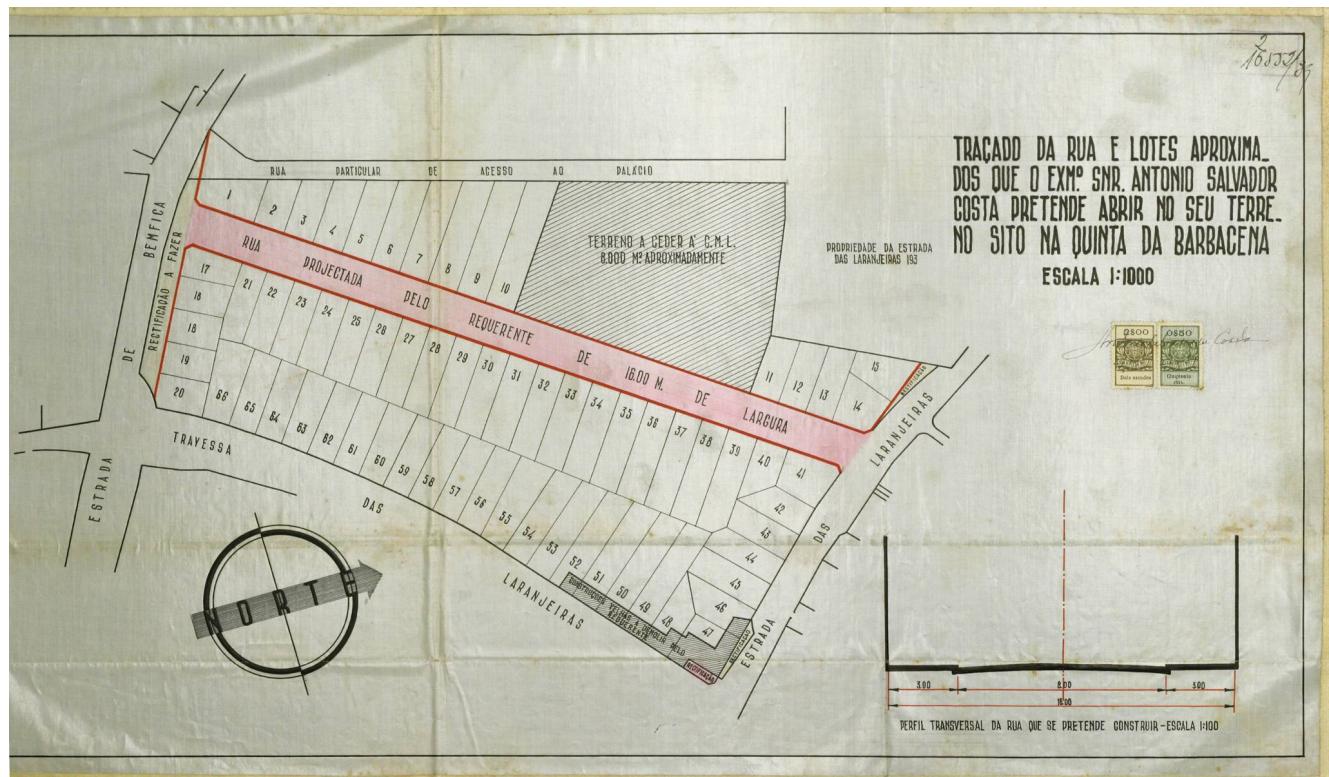


Figura 9 – Traçado da rua e lotes aproximados que Exmo Snr. António Salvador Costa pretende abrir no seu terreno sito na Quinta da Barbacena, (AML, Obra n° Obra 17053, Volume 1, Processo 16552/DSC/PG/1939, Tomo 1, 2).

Em 1955, em vésperas de ser expropriada, a antiga Quinta de Barbacena era composta por um

“grupo de quatro prédios urbanos, com 1220 m² de área coberta e 43580m² de logradouro, com os n.^{os} 159 a 169 de polícia da Estrada das Laranjeiras e n.^{os} 5 a 31 de polícia da Travessa do mesmo nome, pertencente a António Salvador da Costa [...]. Confronta[va] a norte com a Estrada das Laranjeiras, Pedro Gomes e Octávia Ermida, a sul com a Estrada das Laranjeiras e Estrada de Benfica, a nascente com a Estrada das Laranjeiras e Travessa das Laranjeiras e a poente com o Jardim Zoológico” (*Diário do Governo*, II Série – número 12/1956, de 14 de janeiro, 311).

Nesses seus edifícios voltados à referida travessa, funcionava uma oficina de reparação de automóveis (nº 7), uma arrecadação de materiais (nº 11) e dois armazéns de vinhos e casas de pasto de diferentes arrendatários (nºs 17-19 e nºs 21-23, o último também com carvoaria). A expropriação foi discutida em reunião camarária de 19 de julho de 1956, surgindo já como concretizada no mapa de expropriações datado de março do ano seguinte.

Do lado contrário da mesma travessa situava-se uma propriedade de dimensões e usos semelhantes, que a Casa do Cadaval havia parcialmente alienado à autarquia em 1929 para ser urbanizada (AML, Livro de notas nº 11, f. 1-15. (23 de novembro de 1929)). Os serviços camarários elaboraram então um projeto de sete ruas com 10 metros de largura (*Casal de Sete Rios*), posteriormente modificado para cinco ruas com 12 metros de largura, que chegaram a ser marcadas no terreno (AML, [Anteprojeto de novos arruamentos no casal de Sete Rios]). Não tendo sido realizado, o terreno permaneceu sem uso durante cerca de três décadas, até à expropriação do remanescente em 1950, para o *plano de melhoramentos relativos ao Instituto Português de Oncologia* (AML, Livro de notas nº 28 B, ff. 62-67 (03 de fevereiro de 1950)). Uma vez mais em vão, visto o Instituto se ter apenas alargado para os terrenos anteriormente ocupados pelo troço sul da travessa das Laranjeiras e respetivas habitações (*Diário do Governo*, II Série – nº 201/1959, de 28 de agosto, 7298). Encontrando-se em posse camarária, este grande lote surgiu com naturalidade como localização para a instalação das oficinas gerais e do parque de materiais do Metropolitano de Lisboa, que entrou em funcionamento aquando da abertura da rede de metropolitano, em 1959³³. Da propriedade foram destacados cerca de 4300m² para o rasgamento da atual praça³⁴. Para a sua construção foi ainda necessário obter terrenos de uma terceira propriedade, visto a orientação nordeste-sudoeste do seu desenho colidir com o limite poente do Jardim Zoológico, que corria de norte para sul. Assim, impôs-se tomar a parte do terreno deste que, em 1938, Raul Lino havia transformado no *Jardim Zoológico dos Pequeninos*.

33 Junto do qual, em 1967, o arq. Francisco Keil do Amaral projetou uma nova sede do Metropolitano de Lisboa, não realizada. (AML, PT/AMLSB/FKA/04/001).

34 Na esquina da travessa das Laranjeiras com a estrada de Benfica, do lado da antiga propriedade dos Cadaval, existia ainda um edifício composto de rés-do-chão e primeiro andar, no qual funcionava um estabelecimento de ferro-velho e uma alfaiataria.

As conversações iniciaram-se em 1957 e redundaram, dois anos depois, num acordo de permuta: o Jardim Zoológico cedeu 8353m²³⁵ em troca dos 10420m² da antiga Quinta de Barbacena não incluídos no novo projeto urbano³⁶. A autarquia concordou ainda em entregar arvoredo e plantas para a reconstrução do *Jardim Zoológico dos Pequeninos* nesta nova área, que deveria ser entregue terraplanada, murada e ligada à rede de esgotos da cidade (SILVA, 1965, 451)³⁷. Mais do que o aumento da sua área, dir-se-á que a grande mais-valia deste negócio para o Jardim Zoológico residiu na acentuada valorização que resultou do seu enquadramento nesta nova área da cidade, diretamente servida pelo metropolitano e por diversas carreiras de autocarros e elétricos, e voltada à qual Raul Lino desenhou uma entrada monumental com “dois portões farrobescos” (SILVA, 1964, 158), inspirados nos que o conde de Farrobo havia mandado construir há mais de um século no limite da propriedade voltado à estrada de Benfica (fig. 10).

Concluídas as expropriações, em 1959 foram iniciados os trabalhos de construção do sistema de esgotos e de terraplanagem dos terrenos para a praça de Espanha e para o prolongamento da avenida 28 de Maio, em coordenação com as obras em curso do Metropolitano de Lisboa. Em 1961, encontravam-se genericamente prontas (fig. 11).

No entanto, o grande plano ficou inicialmente truncado pela não construção do prolongamento da avenida António Augusto de Aguiar e do troço intermédio da avenida 28 de Maio (entre a Rua da Beneficência e Sete Rios). Tão pouco foi construído o terminal rodoviário conforme originalmente previsto ou a pequena praça no final da Avenida Columbano. Em resumo, Sete Rios acabou apenas com uma pequena parte do que deveria ser uma grande avenida (ou circular), cujo troço construído mais próximo se encontrava a mais de um quilómetro de distância. A imposição descontextualizada do seu monumental formato retangular (ca 330 x 140 metros) naquela área da cidade rapidamente atribuiu-lhe uma configuração urbana que não era inicialmente previsto ter: Praça. É, pois, com naturalidade que se constata que as obras estavam ainda em andamento quando a designação *Praça de Sete Rios* começou a ser utilizada em documentação oficial para designar aquele novo espaço da cidade (fig. 12).

Apesar de quase totalmente desligada do plano geral de desenvolvimento urbanístico para a cidade, na nova praça cumpriu-se escrupulosamente uma das funções que lhe haviam sido atribuídas: a de ser uma interface de transportes coletivos, conglomerando um apeadeiro ferroviário, uma estação de metropolitano, paragens de elétrico e um terminal rodoviário de autocarros urbanos e suburbanos, localizados junto da entrada do Jardim Zoológico e para os quais foi construído um terminal de correspondência da interface, em betão, que desde então marca a arquitetura do lugar. Em apenas dois anos, toda a zona mudara. Longe iam os tempos dos Quintela, que no seu palácio de arrabalde bucólico

³⁵ 6293m² para a praça e o restante para alargamento da estrada de Benfica.

³⁶ Aos quais se acrescentaram 880m² da antiga serventia da estrada de Benfica, à Quinta das Laranjeiras, (*Diário do Governo*, II Série, nº 137/1960, de 11 de junho, 3768; nº 240/1960, Série I, de 15 de outubro (Decreto-Lei nº 43233)).

³⁷ As obras levaram também ao aumento da área do lago existente junto do antigo Jardim Zoológico dos Pequeninos, cuja ponte pênsil foi restaurada pelo Engenheiro Edgar Cardoso.

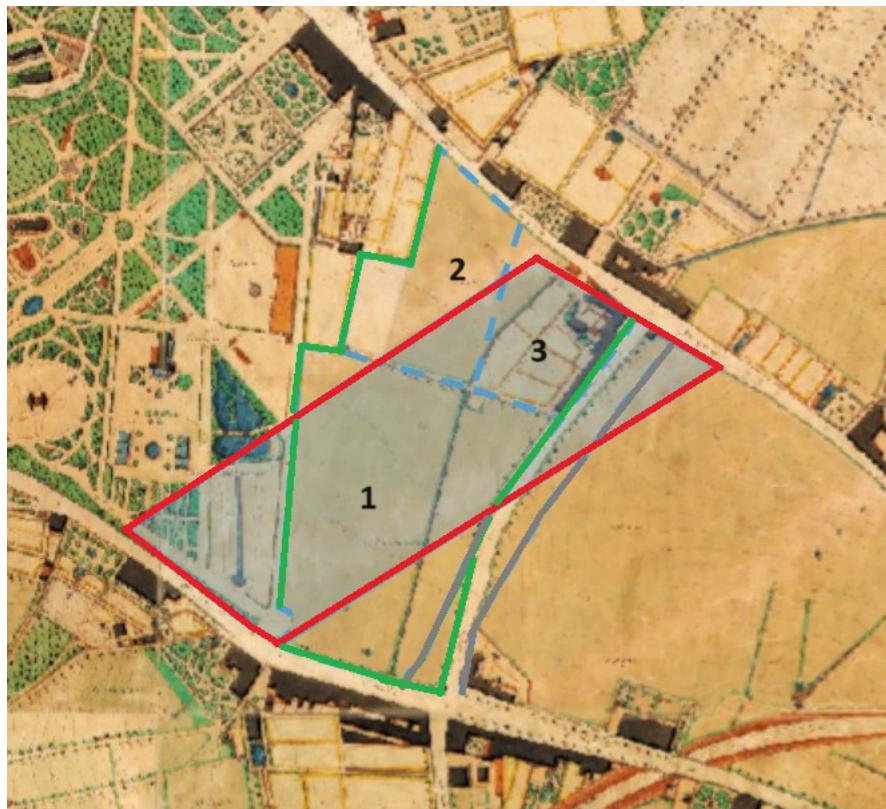


Figura 10 – Marcação, sobre o levantamento cartográfico de Silva Pinto (1904-1911), dos limites da atual Praça Marechal Humberto Delgado e antigas propriedades sobre as quais a praça foi construída.

Vermelho – implantação atual da Praça de Sete Rios; Verde – limites da Quinta da Barbacena; Cinzento – traçado regularizado da Travessa das Laranjeiras / 1 – terreno arrendado ao Clube Internacional de Futebol; 2 – terreno arrendado ao Hockey Club de Portugal; 3 – restante propriedade. Planta do autor.

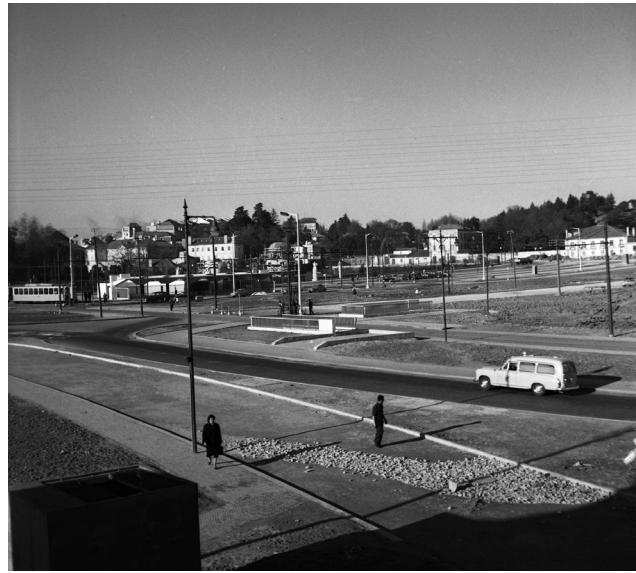


Figura 11 – Construção da Praça de Sete Rios. Artur Inácio Bastos, 1961, (AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/AIB/000018).



Figura 12 – Fotografia aérea da zona de Sete Rios. F. Gonçalves, 1977, (AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/MAO/000442).

organizavam sumptuosas festas, em que ao longe se “ouvia o rumor de muitas vozes ao aproximar da quinta, [...] [se] via o cume das grandes árvores illuminados do clarão dos páteos, [se] escutava as esfumadas melodias da orquestra [...] [e em que] a fila das carroagens começava seguida desde Sete-rios” (ANTT, Júlio de Castilho, Caixa Lacrada nº 3, PT/TT/JCS/001/0003/00001, «Recordações. Memórias Íntimas de Júlio de Castilho» (manuscrito), 1910-1911, 167) (figs. 13 e 14).

A não concretização do grande projeto para a zona da Palhavã/Sete Rios não significou o seu abandono. O Plano Diretor de Urbanização de Lisboa (PDUL) de 1959 manteve inalterada a intenção na sua concretização, ao contrário do de 1967, que o reformulou por completo, acrescentando uma nova via de ligação da Ponte sobre o Tejo à autoestrada do norte, que deveria atravessar os terrenos do Jardim Zoológico.

O seu traçado acabou parcialmente reformulado pelo Plano Diretor de 1976, que salvou a antiga Quinta das Laranjeiras, mas sacrificou a praça de Sete Rios, sobre a qual projetou a sua passagem em viaduto. Com a construção *Eixo Norte/Sul* na década de 1990, cumpriu-se o traçado delineado em 1976 e a ideia original de Chorão Ramalho. A praça viu-se então atravessada por um viaduto que alterou profundamente a sua leitura enquanto espaço urbano e lhe retirou parte substancial da sua identidade e escala (fig. 15).

Antes, a partir de 1972, recuperara já parte da sua lógica viária com a construção do troço em falta da avenida 28 de Maio e do prolongamento da António Augusto de Aguiar até à Segunda Circular³⁸, concretizando as linhas gerais do anteprojeto elaborado pelo engenheiro de tráfego A. D. Ferreira do Nascimento (AML, Ante-Projeto do Prolongamento da Av. 28 de Maio e Av. António Augusto de Aguiar). E em 1978, foi renomeada praça General Humberto Delgado (praça Marechal Humberto Delgado a partir de 1990), concluindo um processo com quase meia década que visou encontrar o local ideal da cidade para homenagear o antigo candidato presidencial.³⁹ Cumpriu-se assim o propósito de o consagrar “numa praça do centro da cidade ou zona de grande densidade populacional, até porque se pretend[ia] que esse local [pudesse] vir a servir para comícios ou concentrações.” (COMISSÃO MUNICIPAL DE TOPONÍMIA, 2000, 23).

Na transição para o século XXI, a interface de transportes foi significativamente consolidada: em 1994 foram iniciadas as obras de alargamento do cais da estação Sete Rios⁴⁰ do Metropolitano de

38 Em 1971, antes ainda da sua construção, passou a ser designado por avenida dos Combatentes.

39 Dos diversos locais estudados pela Comissão de Toponímia constam as atuais avenidas do Colégio Militar e Afonso Costa ou o largo dos Caminhos de Ferro, a Santa Apolónia.

40 Na sequência da política empreendida pelo Metropolitano de Lisboa, a estação foi intervencionada por Júlio Resende, que desenhou elementos de fauna e flora para a decoração azulejar das paredes do cais e das escadas de acesso, em complemento da que havia sido empreendida por Maria Keil no átrio norte aquando da inauguração da estação, em 1959. Simultaneamente, no exterior, os pilares do viaduto foram também decorados com azulejos de Resende, representando diversas espécies de animais existentes no Jardim Zoológico.

Acrescenta-se também a esta informação, com o propósito de sublinhar o peso da arte pública azulejar na geografia da praça, que o parque de estacionamento subterrâneo nela inaugurado em 2018 conta com dezenas de painéis executados a partir de *cartoons* de Augusto Cid.



Figura 13 – Praça de Sete Rios, Pavilhão de Correspondência. Artur João Goulart, 1961, (AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/AJG/002032).



Figura 14 – Átrio norte da Estação Sete Rios. Amadeu Ferrari, 1959, (AML, PT/AMLSB/FER/006215).



Figura 15 – Praça Marechal Humberto Delgado, fotografia de José Vicente, 2023.

Lisboa (*Jardim Zoológico* a partir de 1998) de 70 para 105 metros⁴¹. Decorrendo durante cerca de ano e meio, incluíram também uma correspondência direta com a estação ferroviária em construção no local do antigo apeadeiro.

Com a conclusão das obras, Sete Rios tornou-se numa das mais movimentadas estações ferroviárias da cidade, passando também a servir o eixo ferroviário norte-sul, em funcionamento desde a introdução da circulação de comboios na Ponte 25 de Abril, em 1999. Mais tarde, em setembro de 2004 e como resultado da desativação do Parque de Materiais e Oficinas do Metropolitano de Lisboa⁴², o principal terminal rodoviário da cidade foi provisoriamente realocado nos seus antigos terrenos, transferindo-se do Arco do Cego. Dele passaram a operar a maioria das carreiras de autocarros de longo curso, acrescentando à interface de Sete Rios uma das poucas valências que ainda não possuía para poder ser considerado o *primeiro verdadeiro nó intermodal de Lisboa*, como chegou então a ser designado.

Em 2014 foi anunciado o programa *Uma Praça em Cada Bairro*, com o propósito de requalificar espaços públicos da cidade por meio da intervenção em 30 praças e largos localizados nas diferentes freguesias de Lisboa. Em novembro do ano seguinte, foi apresentado o projeto de requalificação da praça Marechal Humberto Delgado, que envolveu a apropriação de cerca de metade da sua área para criar uma extensa zona exclusivamente pedonal junto aos muros do Jardim Zoológico. Procurou igualmente restringir o tráfego automóvel à parte oposta, sob e próximo ao viaduto, estabelecendo uma quase composição hierárquica definida pelos binómios luz/sombra e permanência/movimento. No âmbito deste projeto, estão contempladas as seguintes ações:

- reorganização da rede viária, envolvendo a supressão da passagem e paragem de autocarros junto da entrada do Jardim Zoológico, que deverão ser relocados para o centro da praça;
- aumento substancial da área e do conforto da circulação pedonal;
- criação de novos espaços verdes e de lazer, incluindo um parque infantil, um pequeno auditório e a plantação simbólica de um pequeno laranjal junto à estrada das Laranjeiras;
- recuperação e valorização dos elementos arquitetónicos do antigo terminal de correspondência da interface de transportes (*pavilhão de correspondência*);
- construção de uma ciclovía, com a instalação de uma estação de bicicletas partilhadas.

Os trabalhos tiveram início em fevereiro de 2022, estando prevista a sua conclusão para as primeiras semanas de 2024. Nesta fase do programa, fica por concretizar a antiga ambição, com três quartos de século, de construir de raiz um novo terminal rodoviário⁴³.

41 Já depois de, em 1988, se ter finalmente dado o primeiro passo para uma futura ligação a Benfica, com a construção de um troço composto por três novas estações (Laranjeiras, Alto dos Moinhos e Colégio Militar/Luz). Provando a importância da designação das estações de metropolitano na definição da memória topográfica da cidade, o termo Laranjeiras passou sobretudo a definir a área em torno da estrada da Luz onde se implanta a estação (em sentido inverso, o topónimo Palhavã desapareceu quase por completo do léxico da cidade desde a alteração do nome da estação para Praça de Espanha, em 1998).

42 Cujos serviços foram transferidos para as novas instalações das Calvanas e da Pontinha.

43 Ao abrigo do programa RESTART, que atualmente se encontra a estudar a reconversão dos cinco principais terminais rodoviários de Lisboa (Oriente, Sete Rios, Campo Grande, Pontinha e Colégio Militar).

Partindo de uma visão de cidade que procura reduzir o impacto da circulação automóvel em favor de uma escala mais humana, o século XXI procura assim resgatar este espaço de Lisboa para usufruto da sua população. À semelhança de tantos outros lugares, a antiga praça de Sete Rios (e o caminho que se percorreu até a ela chegar) reflete o modo de evoluir de uma cidade e a forma como os seus territórios acompanham as tendências e as políticas urbanísticas de cada época, numa forma muito lisbonense (e portuguesa) de urbanizar a cidade, assente em planos sobrepostos e interrompidos.

HIC MORES HOMIN



UM CASTIGANTUR

VERSÃO INGLESA
ENGLISH VERSION

INTRODUCTION

Laranjeiras: Palace, Theatre and Gardens

This second volume of *Laranjeiras: Palace, Theatre and Gardens* deals, according to the subtitle, with "Theatre and Gardens". But it's much more than that.

The first volume of this work is focused on the study of the Palace, its history, form and decoration, extending its attention, and rightly so, to other relevant places of the Quintela/Farrobo family, such as the Palácio da Rua do Alecrim, in the center of Lisbon, and the Palácio do Farrobo, in Vila Franca de Xira. Similarly, this second volume extends beyond the Theatre and the Gardens.

The Teatro das Laranjeiras was the most important of the private theatres in Portugal in the nineteenth century and deserves to be highlighted for the multiple reasons that this volume exposes and explains. In the same way, the Laranjeiras Gardens also stand out in the Portuguese panorama. Both were part – as had been the Palace – of a process of assertion of power or, as we would say today, instruments of a construction of "cultural capital", triggered by an exponent of the elite of nineteenth-century society. The truth is that they have physically changed a part of the life, form and culture of the city of Lisbon, becoming, if not representative, at least a memory of an era. More, in doing so, they shaped the future of that place. It is for this reason that this volume also extends both in territory and in time, going the transformations of the city in the twentieth century and their consequences in the present.

The “Laranjeiras” is not just a toponym of Lisbon. Because a city is not only Geography, but it is also, and above all, History. It is, therefore, more than a place, but rather materializing a presence in the memory of the city and the country. It is the result of an accumulation of all that has been happening there, of the alterations that successively introduced changes has determined, of the potentialities and possibilities that each action has opened in to the future. Seen with the necessary detachment and considered as a whole, one perceives an evident processuality that, as always, only becomes visible when we begin to know, juxtapose and relate the apparently isolated stages of the past. And to realize that, even with hesitations and contradictions, they defined the paths for what exists today.

The origin of the name Quinta das Laranjeiras, dates back to the second half of the sixteenth century with the designation of *Quinta das Laranjeiras*¹, forming a presence and an identity that developed, consolidated and was constituted, to the point of having given its name to the road that went there: the Estrada das Laranjeiras.

Outside the city but close enough, a fertile and pleasant place, with gentle slopes and abundant water, it gained increasing notoriety from the end of the eighteenth century with the construction of the Palace and the first transformations of the rustic property into a recreational space. Then, with the more open and much more exuberant vision of the nineteenth century, came the great changes and additions promoted by the Count of Farrobo. They aimed to achieve the ornamentation and magnificence of the property, in search for distinction, singularity, exoticism, extravagance, even bizarreness, to transmute the farm into a territory of *féerie*.

At that time, between the 1820s and 1850s, the Theatre, the Gardens, the Lakes, the Greenhouses, the Cages for exotic animals were built, later giving rise to, or even lead, in a ‘natural’ way, their transformation into the Lisbon Zoo, at the beginning of the following century. To this were added, overlapped and interwoven the memories of the eccentricities of the Quintela-Farrobo, with the legendary festivals, the famous music sessions, the plays and the opera performances, plus the personal and family fortunes and misfortunes of its residents. And a whole memory and an imaginary was built that in multiple forms and iterations is maintained and endures.

On the one hand, we are dealing here with the Teatro das Laranjeiras. Necessarily, this volume approaches it as architecture, in its internal logics and in its particularities. But, because nothing is watertight, not only in its forms, but also in its intricate process of construction, allows one to glimpse the complex world of politics and society that gave rise and shaped it. In the same way, it was impossible not to notice that it fits into a surprisingly vast set of private theatres of the nineteenth century, all of which were part of a device and a structure of group relations that sought to make the transition

¹ See Volume 1 for the chapter by Hélder Carita – “Quinta das Laranjeiras: Architecture and Landscape Program”.

from what was left of the “Moorish customs” mocked by Jacome Ratton (RATTON, 1813, 349). to the new forms of sociability that came to characterize Liberalism. Likewise, it was also impossible not to search, through the study of the music and especially the operas that took place there, for the cultural framework, national and international, of those who chose them, in order to distinguish and characterize the “etá farrobiana” (ESPOSITO, 2010, 254-271) within their own home, that is, in their private theater. In the same sense, it was interesting to evoke, remember and frame the famous festivals that took place there, because shows and parties were almost always associated. And because they left in the urban memory, both popular and erudite, between social fantasy and mundane register, multiple journalistic and literary traces.

On the other hand, in this volume we also deal with the Orange Gardens and the city that would surround it. Like the Theatre, the Gardens were part of the discourse of affirmation that transformed the place. Thus, we tried to give due importance to the place and the surrounding landscape, both to the one that existed before, the first years of the farm, and to its primordial choice as a pleasant place, to its intentional, programmed and continuous transformation into a recreational space. And, later, the change from a playground to a zoo, with the consequent opportunities for development and urban transformation raised by the accumulation of so many facts and so much architectural and landscape potential.

Today it seems that everything has changed. The Quinta has long been divided. The Zoo was built on part of the land. The Palace is public property attached to the Ministry of Science. What was left of the Theater was transformed into an events space. Restoration, repair or transformation works were being carried out. The entire environment has been urbanized and modified. And yet, all the past is still there for those who know how to see it.

It is true that there is a lot of written material about this site and its stories and events, in various, dispersed and very diverse versions. However, it is easy to see, with the natural exceptions, that they are often inaccurate in their sources and methods, and are almost always fancied and mythologized.

It was, therefore, necessary to make a work that, in a broad, multidisciplinary way, crossing various perspectives, questioned the existing, scrutinized history, described the existing, evaluated what remain, and explained, in a clear and rigorous way, the various aspects of such a particular place.

Although complementary, the texts that make up this volume are completely autonomous, able to be read randomly, without predetermined order, according to the interests of each reader, thus explaining peculiarities and idiosyncrasies, as well as justifying some redundancies.

We would like to thank Maria Alexandre Lousada (FLUL), Luisa Cymbron (NOVA FCSH/CESEM/IN2PAST), Ana Rodrigues (CIHCT, DHFC, FCUL), Tiago Lourenço (IHA NOVA FCSH/IN2PAST), Margarida Elias (IHA NOVA FCSH/IN2PAST) and Raquel Medina Cabeças (CEU_UAL/

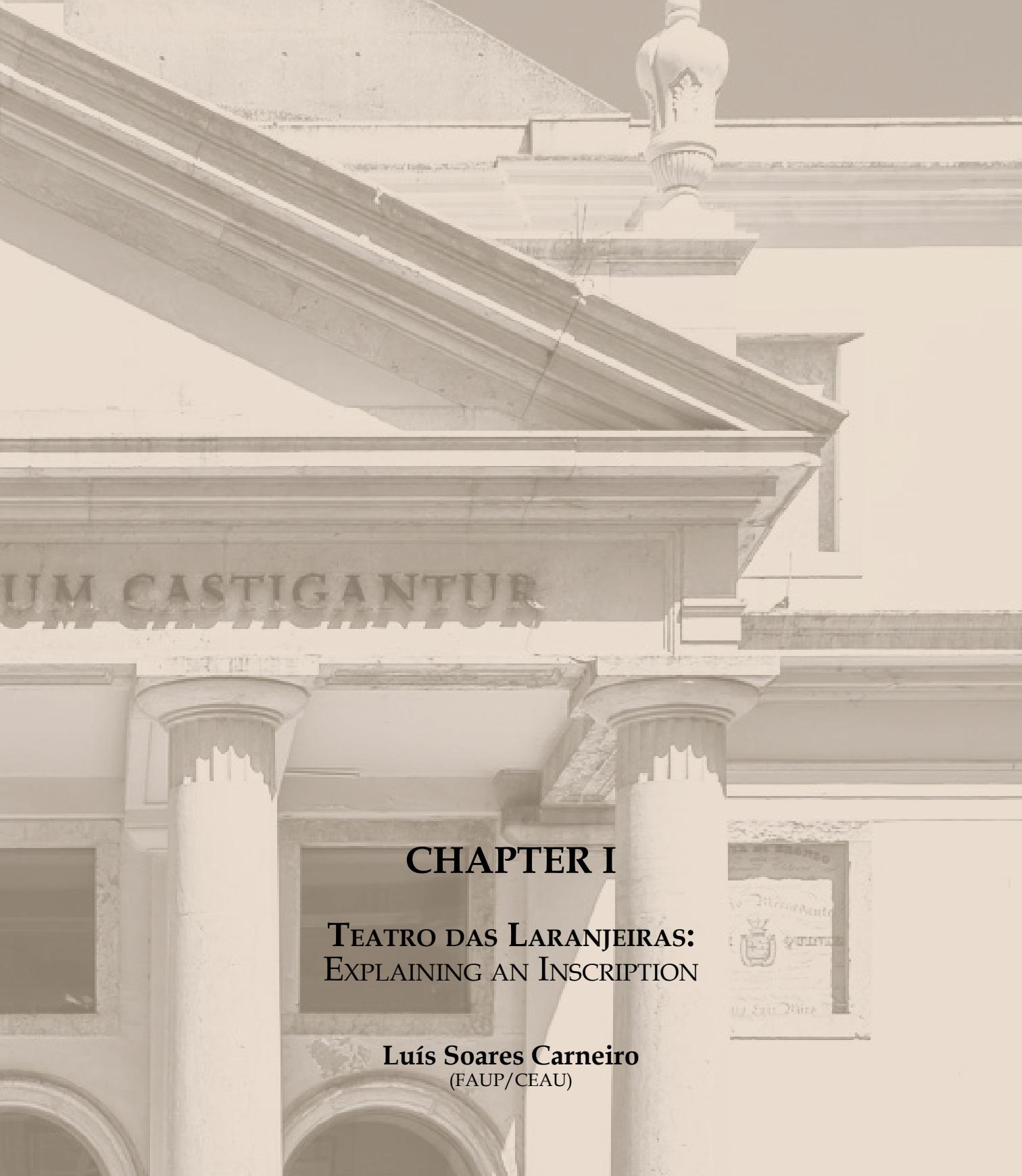
IHA NOVA FCSH/IN2PAST) for their generous and competent contributions to this volume, to which I add my own text.

However, it is important to underline that without the competence and determination of Raquel Medina Cabeças and Margarida Elias, in the dynamization, organization and editing of this work, and without the lucid and tutelary presence of Raquel Henriques da Silva, nothing could have been done.

Finally, we must thank the Ministry of Science, Technology and Higher Education, the current occupant of the Laranjeiras Palace and manager of the new version of the Theatre, in particular the Minister of Science, Technology and Higher Education, Elvira Fortunato, the Secretary-General of Education and Science, Raúl Capaz Coelho, and Tânia Diniz from Teatro Thália.

HIC MORES HOMIN





CHAPTER I

TEATRO DAS LARANJEIRAS: EXPLAINING AN INSCRIPTION

Luís Soares Carneiro
(FAUP/CEAU)

Introit

Under the pediment of the Teatro das Laranjeiras (fig. 1), in the entablature, during the reconstruction works of 1842-43 was inserted in bronze letters the inscription: "*Hic Mores Hominum Castigantur*". Almost all publications about this building, regardless of their purpose, mention and translate it. Interpretations vary, but are always vague, and none explains it.

Nevertheless, the inscription contains much of what this theatre building was meant to embody: the rationale behind its striking design, the justification for its expressive form, the explanation of its singularity, the understanding of its size. What was once a clear and powerful message for contemporaries has faded with time and is now seen as a simple curiosity, reduced to its face value. *Hic Mores Hominum Castigantur* means: *here the customs of men are punished*. It is an adaptation of a verse by Jean-Baptiste de Santeuil (1630-1697), a French poet who wrote in Latin. The original phrase *Castigat Ridendo Mores* means: *customs are punished with laughter*; and was created at the request of the actor Giuseppe Biancolelli (1640-1688), famous for his interpretations of Harlequin, to be placed under his bust destined to decorate the proscenium of the Comédie-Italienne, in Paris. Over time, the phrase was so widespread and repeated that it became an aphorism.

At Laranjeiras, the adaptation of that phrase was not accidental. The *ridendo* disappeared because the inscription in Teatro das Laranjeiras constituted a serious and public declaration, a statement. And *Hic* explicitly meant *here*, that is: in that place, with that building, with that theatre. In a free interpretation we can formulate more clearly what was intended to be said: This theatre building is meant to punish men's behaviour. We'll see why.



Figure 1 - Teatro das Laranjeiras, front of the theater to the patio, photography by José Vicente, 2023.

Baron of Quintela / Count of Farrobo

The life, personality, and significance of Joaquim Pedro Quintela (1801-1869), the 2nd Baron of Quintela/1st Count of Farrobo, are extensively described in other sections of this publication. However, it is important to emphasize the role that music, theatre, and opera played in the first half of the 19th century, where they intersected with society and politics, all of which Joaquim Pedro Quintela was closely involved with. His father, Joaquim Pedro Quintela (1748-1817), who possessed a large fortune, was one of the financiers of the construction of the Teatro de S. Carlos (1792-1793), Lisbon's opera house. He was also the owner *in perpetuum, for himself and his descendants* (BENEVIDES, 1883, 19). of a double box with a private entrance and an attached living room, described years later by Prince Félix Lichnowsky as an *insolent privilege and a display of pecuniary pride* (LICHNOWSKY, 1845, 21).

The proximity of the Quintela-Farrobo palace to the Teatro S. Carlos, the taste for music and theatre, and the general atmosphere of those times were essential in the formation of the young Quintela's interests and tastes. Living close to musicians, singers, and theatrical agents solidified his passion for the arts and led to his marriage (in 1819, at just 18 years of age) with Mariana Carlota Lodi (1798-1867), who was three years older and the daughter of one of the S. Carlos impresarios, the Italian Francesco Antonio Lodi (c.1750 -?) (see SILVESTRE, 2012, 18; About the Lodi family, see D'ALMEIDA, 1970, 271-275).

In 1817, his father's passing not only granted him the freedom to move as he pleased but also left him with a substantial fortune that he made full use of throughout his life. Among the assets he inherited were the Quintela Palace, on Rua do Alecrim in Lisbon, as well as the Quinta das Laranjeiras, which was located outside the city at the time but has since become part of the urban landscape. The Palace already stood on the property, and the Laranjeiras theatre(s) were later built there.

The Laranjeiras Theatre(s)

There were at least three versions of the theatre whose traces still remain today. That of 1820, that of 1822-4 and that of 1842-3. The latter burned down in 1862, leaving the building in ruins. And despite an incomplete reconstruction, remained so until its recent reformulation, no longer as a 'theatre' but as an 'events space', a rebuild carried out between 2008-12

The first theater, dating back to the early 1820s, and about which little is known, was likely a basic version, possibly adapted from an existing space. It is only known that a stage curtain was painted for it by António Manuel da Fonseca and that in November 1822, opera was being performed "in the private theatre of Mr. Barão de Quintela, in Laranjeiras, near Lisbon" (*Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1822 *Apud* BRITO & CRANMER, 1990, 55)

It was probably a simple and small space, as the need for alteration or reconstruction quickly arose. This is evident from a report in January 1823, according to the *Allgemeine Musikalische Zeitung*, stating that “Mr. Barão de Quintela is currently building in his country palace in Laranjeiras a stone theatre by no means small, according to the model of the Teatro de São Carlos” (*Idem*).

This construction, unlike the first, must have been significant and extensive, considering that two years later, the same source, in a November’s 1824 chronicle, added that “the private Theatre of Barão de Quintela in Laranjeiras (...) is already completed.” However, it was regretted that it would be difficult “for the theatre to be opened during this year” (1824), adding that the new building was “very elegant, solidly built and quite large for a private theatre” (*Ibidem*, 62-63).

For the second iteration of the theatre a new curtain was painted by the Italian artist Domenico Schiopetta (1788-183?) (ARAÚJO, 2007, 21-29), as indicated in a booklet describing the iconographic program of the painting. The painting, centered on Joaquim Pedro Quintela and the Arts and Sciences (Transcribed in VITERBO, 1920, 30-31), suggests that there was either a desire to extensively renovate the existing theatre or, more likely, a need for a new stage curtain due to significant alterations in the size of the scene opening, indicating larger works. This version of the theatre was premiered on March 14, 1825, with an opera by Saverio Mercadante (MOREAU, s.d., 251).

Performances were held there in 1825, 1826, 1827 and 1828 (CYMBRON, 1998, Quadro 1, 14), followed by an interruption caused by political disturbances and, later, the Civil War, which lasted until 1833 (MOREAU, s.d., 253).

There is no concrete information available about the location, form, and architecture of these initial two versions. It is unclear whether the works from 1822-4 were significant changes or simply expansions of the original version, either in whole or in part. The specific characteristics and dimensions are also unknown, with only generic references provided by the *Allgemeine Musikalische Zeitung*.

However, some caution is necessary regarding the information that the model would be that of S. Carlos. At the time, any theatre with an approximately circular auditorium shape was inevitably associated with S. Carlos. In fact, this theater, then the most important in Lisbon, had an elliptical auditorium, very different from those of the other main public theaters, the theaters of Rua dos Condes and Salitre, whose shape had a curved bottom, but parallel arms and long and narrow proportions (CARNEIRO, 2002, Cap.5) Therefore, any shape other than this one was associated with the shape of S. Carlos.

It is also unclear who designed and constructed it. However, we do know that in 1822, the Barão de Quintela had undertaken a series of renovations in his palace on Rua do Alecrim, in Lisbon, which involved a group of artists. Among them was the painter António Manuel da Fonseca (1796-1890), the plasterer Félix Salla (1768-?), and the architect Giovanni Battista Hilbrath (1788-?) (SILVA, 1999, 93; GONÇALVES, 2012, 39).

It would be natural for these same artists – as is certain in relation to António Manuel da Fonseca and Félix Salla – to also be involved in the construction of these first versions of the Teatro das Laranjeiras.

Little is known about the activities of the architect Hilbrath. Even his name often appears in Portuguese as “João Baptista” and his surname is spelled as “Hilberath”, “Hildebradt” or “Hildebrant”. We know that he was Italian and that he was 34 years old at the time (so he would have been born in 1788) and was the brother of the librettist of the Teatro de S. Carlos, Filippo Hilbrath (*Idem*, N.609, 203). Giovanni Battista Hilbrath, along with Margherita Bruni (?-?), a former theatrical dancer, was the manager of the Teatro de S. Carlos from May 1822 until the end of 1824 (BENEVIDES, 1883, 127-151). This period was marked by significant disruption in the functioning of the institution and saw little artistic and commercial success.

Hilbrath was depicted in a painting in the “Roman Room” of the Quintela Palace with the title “Architettus Romanus,” wearing a toga (GANDRA, 2014, 22). His profession as an architect was clearly indicated by the presence of a ‘T-ruler’, an instrument that did not exist in Roman times, perhaps a deliberate anachronism. But the fact that it is portrayed there makes evident its proximity to the Barão de Quintela. The same is confirmed when he was presented by *Gazeta de Portugal* as the “Signor, architect of the Baron of Quintela, João Baptista Hilberath” (*Gazeta de Portugal*, 6 de dezembro de 1822 *Apud* ESPOSITO, 2000, 31-81), reduced to the role of “the Baron’s architect” in order to mock his lack of competence as a theatre manager. However, his affinity with theatres at a time when specialized architectural knowledge was certainly rare in Lisbon, may have justified the choice. But there is no document confirming this possibility.

The Teatro das Laranjeiras after 1842-43

There is a lot of information about the activity of the second version of Teatro das Laranjeiras following the civil war. Opera performances resumed in October 1833, continuing regularly in 1834, 1835 and 1836 (CYMBRON, 1998, Quadro 1, 14), followed by an interregnum between October 1836, when *L'Auberge D'Auray* (MOREAU, s.d., 254) was performed, and the Carnival of 1838, when *O Desertor por Amor* (*Idem*) was presented.

According to José-Augusto França (FRANÇA, 1999, 196), the theatre was supposed to have burned down in 1836. However, the author does not cite any source for this information, and we have been unable to find any corroboration for this statement.

In 1839, there was a lot of activity at the theater. In August 1840, the opera *La Cenerentola* (MOREAU, s.d., 254), was presented, followed by a long period of closure until the theater reopened after the works of 1842-3. It was the events that took place during this period, between 1839-1843, that allow us to understand the inscription on the facade of the theatre.

The third version of Teatro das Laranjeiras was the most elaborate and the one that lasted the longest, definitively marking its form and character.

The evolution of the theatre in relation to the second version is not an easy problem to pinpoint. According to the *Allgemeine Musikalische Zeitung*, a large theatre was built in Laranjeiras in 1822-4 and inaugurated in March 1825. It is commonly believed that the reconstruction carried out in the years 1842-3, by Fortunato Lodi, was a complete alteration. However, an article from the *Universo Pittoresco* magazine, presumably from the end of 1844, may mitigate this idea, stating that the theatre "was built (...) by its current owner 24 years ago, a little more or less" ("Portugal, LXVIII, Arrabaldes de Lisboa, Teatro das Laranjeiras". *Universo Pittoresco*, Tomo 3, 1843-4, 305-6). Despite the small discrepancy in numbers, it seems to refer to the 1822-4 version. The same source continues, stating that "when it was first founded it did not have as beautiful a facade as the one it has today; which was modernly rebuilt, in an entirely new form, by Mr. Fortunato Lodi".

It appears that the 1822-4 theatre building, despite the discrepancy in the date, is being referred to rather than the 1820 theatre. It is suggested that only the façade was altered or added by Fortunato Lodi, but we disagree with this assessment. The shape of the theatre room is too well coordinated with the portico, and the regulatory layout that orders the parts constitutes a whole, coherent and thought out, with too much integrity to be understood as a simple addition to an existing volume.

It is important to remember that stone, despite common belief, is a highly flexible material. This means that by simply placing stones in different positions, it is possible to create a wide variety of shapes, as many times as needed. This allows for extensive modifications, using existing materials in new ways and creating new architecture.

The images of the ruins before the 2008-12 works clearly show evidence of wall recomposition, with the insertion of openings that were later closed off, and variations in the stonemasonry, that is, the way the stones were cut and assembled. Unfortunately, 'digital scanning' surveys were not common, during these works, which would have allowed for a detailed recording of the shape and arrangement of each stone in the wall. This would have allowed for exhaustive verification and study. The concrete wall covering all the outside made any reading impossible, and while the stone was left visible on the inside, recent modifications may have altered the original readings.

When examining architectural surveys conducted before 2008, it becomes apparent that there are noticeable differences in wall thickness and other indications of restoration. In the tower scene, located on the Estrada das Laranjeiras side, two pointed arches stand out as they do not align with the rest of the construction system. These arches are likely remnants of previous constructions and architectural styles.

At the same time, it is possible to see that Fortunato Lodi's stylistic preferences have influenced the entire theatre. The arches in the stage tower were created to reduce the weight of the walls, saving time and materials. These semi-circular lanterns were a distinctive feature of the architect, present in

almost all of his designs. This suggests a substantial intervention that went beyond just adding to the facade.

As a result, it is reasonable to attribute the 1842-3 version of the Teatro das Laranjeiras to Lodi, despite occasional integration of previous constructions. This is further supported by his own claim of having completed several works for the “Conte del Farrobo” including “il suo Teatro particolare com sale di ballo” (“Fortunato Lodi”. *Il Pirata. Giornale di Letteratura, Belle Arte e Teatri, Anno XII, N.º14, martedí, 18 agosto 1846, 56*) (figs. 2 e 3).

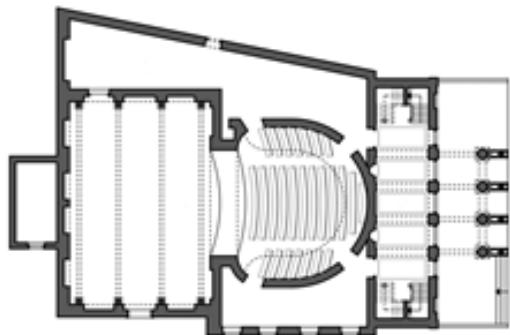


Figure 2 - Teatro das Laranjeiras, floor plan.
Author's reconstruction.



Figure 3 - Teatro das Laranjeiras, longitudinal section.
Author's reconstruction.

How was this Theatre?

We have limited information about the 1820 and 1822-4 versions, but we have a clearer understanding of what the 1842-3 version would have been like.

Despite the widespread practice of theatrical activity in private spaces in the first half of the 19th century, the Teatro das Laranjeiras surpassed them all in size, technical sophistication, and overall quality.

We have previously mentioned that the new building must have included existing structures, possibly even part of the 1822-4 theatre. One indication of this is that its eastern façade aligns with the Laranjeiras road, forming an angle with the front of the Palace. This can be explained by the presence of pre-existing buildings that were repurposed and integrated into the new structure. Otherwise, it would have been easier and more logical to relocate the theatre to the west, distancing it from the street to give it complete autonomy and independence thus achieving even greater monumentality.

The theatre is an independent structure, positioned with its front facing to the side facade of the Palace. The main entrance is located here, creating a Patio of Honor between the two buildings, which is

shaped and defined by the striking facade of the theater. The expansive iron railing and the monumental gate that divides the street from de Patio serves both to delineate the separation from the public road and to showcase the theatre's facade from a favorable perspective, as depicted in Charles Legrand's (LEGRAUD, 1844, 304) famous engraving, despite the disparities from its current state (fig. 4).

The building consists of four distinct sections. A more neutral and regular volume along the Laranjeiras road; another one, higher, made up of the stage tower; and the bodies of the room and the entrance portico, both between the stage tower and the Patio.

The portico, designed in neo-Palladian style, is the most impressive element with its elegante, articulated, refined design and excellent execution. It features four Doric columns, resting on a slightly elevated platform, an entablature inscribed with the imprecative phrase, a pediment adorned with the Farrobo coat of arms and a set of statues crowning the roof, originally eight but now only one remains at the top of the pediment. Four sphinxes at the base of the columns face the palace, directing and controlling spatial tensions while increasing the autonomy of the peristyle, allowing it to function as a *loggia*. Between the columns three large lamps suspended from the entablature reinforced the visibility of the portico, which, like its public counterparts in central Lisbon, stood out at night with its "illuminated peristyles" as noted by the writer Eça de Queirós in his book *A Capital* (QUEIROZ, 1999, 383-4).

The neoclassical language selected for the portico was a declaration of taste and ideology, likely and natural convergence between Lodi and Farrobo. As J.-A. França accurately noted, for the liberals, who were the heirs of the bourgeoisie of the Enlightenment, only classical architecture was significant, as it was seen as an art of "free peoples" demonstrating "strength" and "greatness" (FRANÇA, 1999, 41).

The entrance portico was part of a taller and wider volume that surrounded also the theatre room, linking the two sections through a system of friezes and decorations, as well as the arrangement and pattern of the openings.

If on the right side of the theatre, to the east, the direction of the street was followed, on its garden facade, to the west, the parallelism with the longitudinal axis of the theatre was resumed, with no other compromise than that of formal and architectural logic.

There was a gradual spatial transition between the exterior and interior, from the Patio to the main room. Visitors ascended from the courtyard to the peristyle, where they could access the vestibule through three full-circle doors, aligned with the column-defined openings. From there, they could use the stairs at the ends to reach the galleries of the hall or, through two small articulation spaces, access the stalls. There was no door on the central axis, as the intention was not for spectators to enter and exit easily and quickly, as in a public theatre, but rather to leisurely walk through the spaces and enjoy them.

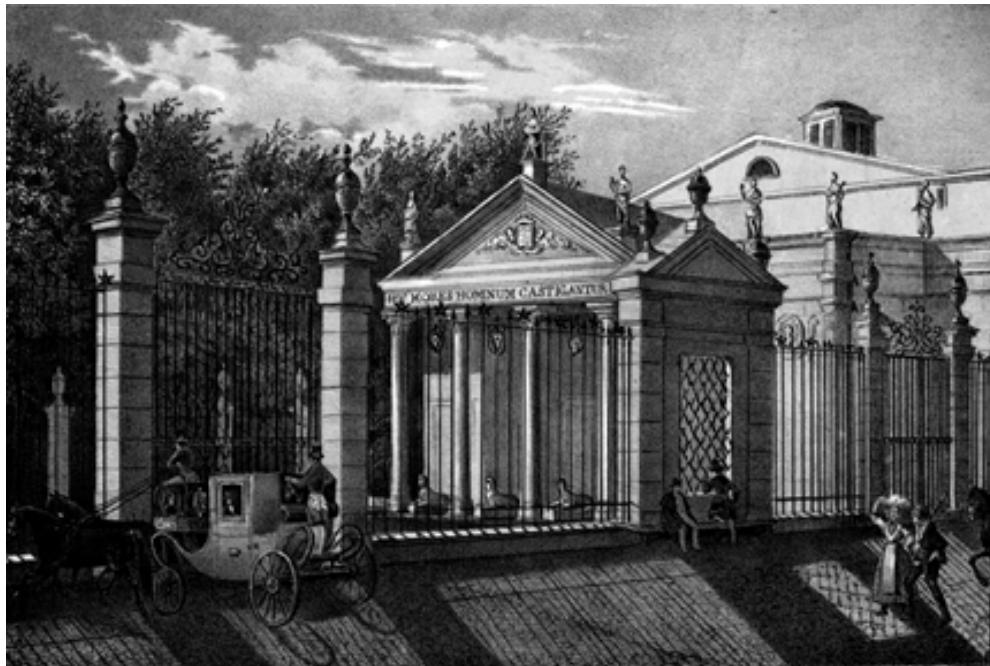


Figure 4 - Teatro das Laranjeiras, engraving by C. Legrand, before 1844, Lith. of M. L. da C.ta, (BNP - BND).

The rooms on the garden side, which are brighter, should be used for social activities, while the rooms on the street side should be used for activities related to theatrical production. This side is more compartmentalized and has better access to the stage area, as well as an independent door to the road. Above this section, on the first floor, because the space was wider, there was a large ballroom, as indicated by the *Universo Pittoresco*. It was “oval in shape”, with “very rich mirrors, a thousand golden ornaments and beautiful paintings” and “two tribunes, open in the bulk of the walls that form the length of the room, in close correspondence with each other, and both close to the ceiling (...) intended for the orchestra” (“Portugal, LXVIII, Arrabaldes de Lisboa, Teatro das Laranjeiras”. *Universo Pittoresco*, Tomo 3, 1843-4, 305-6).

The auditorium was circular in shape, with a stalls area that appeared to be flat, without any incline towards the stage, and two large upper galleries. The entrances for all sections were located on the corresponding floors, with two towards the back at 45° angles to the theater's axis, and two towards the front near the proscenium. The galleries followed the room's shape, ending, near the stage with two countercurves. The stage arch was wide and deep, likely adorned with double wooden pilasters and an arch above them. There were no boxes, which was typical for a private theatre accessible only by invitation within a restricted social group. According to Francisco Câncio (CÂNCIO, s.d., Vol.II, 281), the capacity was 600 seats, which seems excessively high, as it should have been more realistically around 300-350 seats.

The stage size was larger than most existing theatres, including public ones. It was the first theatre in Portugal to have a fly tower that surpassed the height of the main body, making it stand out from the overall volume.

The construction was built according to a regulatory layout, which is not cabalistic but rather a system of architectural composition and a relationship process between the design and building phases. This layout encompassed and controlled the entire form of the theatre. It was established based on a circumference of 112 palms in radius, with its center located at the intersection between the axis of the stage arch and the longitudinal axis of the theatre. The points where the longitudinal axis crosses this circle determine the location of the back wall of the stage and the wall at the rear limit of the concert hall, defining three essential alignments and establishing that the depth of the auditorium module was equal to the depth of the stage module (fig. 5).

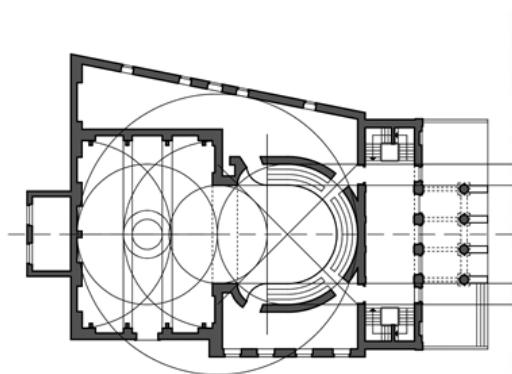


Figure 5 - Teatro das Laranjeiras, ground floor plan with regulatory layout. Author's reconstruction.

The auditorium's shape was determined by a circle with a diameter equal to half of the largest circle. The layout of the rear part was established by a semi-circle extended by short straight sections, followed by small quarter-circles that end at the opening of the stage. The points where these quarter-circles connect with the alignment of the stage opening are unique points. These points are tangent to the circle that defines the back of the room and are located on the straight lines that, passing through the center of the auditorium, make a 45° angle with the theater's longitudinal axis. These points also determine the position of the proscenium's side planes. Their alignments will intersect the curved wall at the back of the auditorium, coinciding with the point where the lines, or rays, starting from the geometric center of the auditorium at 45° angles with the central longitudinal axis also meet. The points of convergence of these two lines correspond to the location of the auditorium's doors; as well as the doors that connect the atriums to the two articulation spaces for the rear access to the auditorium.

The depth of the stage arch was determined by its distance from the wall of the stage arch to the point where it intersects the 45° radius with the central longitudinal axis; this is also where the side of the proscenium meets the circle that defines the curved bottom of the auditorium. The stage box also adheres to the regulatory layout, with its design being based on the dimensions of the stage opening. The volume attached to the rear facade of the stage tower is a curious element, as it still partially exists. The thick walls, double compartmentalization, and independence from the rest of the building all indicate that this was the location of the gasometer, where the gas that fed the lighting nozzles spread across the building was produced. It is unclear whether this was the original installation of the system applied in 1822-4, or if it was relocated later during the 1842-3 works.

The Teatro das Laranjeiras version of 1842-3 was undeniably the first well-built theater in Portugal during the first half of the 19th century. It was larger than most public theatres, second only

to S. Carlos. Its design, layout, proportions, functionality, and construction were of exceptional clarity and quality, combined with a deep understanding of classical language and a high level of design consistency, making it unmatched (except, again, by S. Carlos) among Portuguese theatres of the time.

The architect Fortunato Lodi

In the book *A Arte em Portugal no Séc. XIX* (FRANÇA, 1967), it is noted that, aside from the D. Maria II Theatre, “other works by the architect in Lisbon are unknown, as well as the date of his return to Italy, where he is artistically unrecognized” (*Idem*, N.62, 407). Much more is known today than was known at the time, so the portrait mentioned there is no longer adequate.

Fortunato Lodi lived a long, useful and adventurous life. He was an award-winning student, he was an opera singer, he was a patriotic revolutionary, he was a professor at the academy, he was a theorist and a polemicist, in addition to being, above all, an architect. There are several texts about his life and work, either by his contemporaries or, later, by scholars from Portugal and Italy (*Ibidem*). Fortunato Lodi was born in 1805 (and not in 1812 as many sources say) in Bologna. He studied at the high school in Forlì, where he began to learn architecture from Giuseppe Missirini (1775-1829). From 1820 he attended the Academy of Fine Arts in Bologna studying “*Ornato*”, “*Perspective*” and “*Architecture*” with Ercole Gasparini (1771-1829). In 1823 he won the “*Piccolo Currandese*” prize; and the “*Grande Currandese*” prize in 1828-29. At the same time, he attended courses in philosophy, engineering and mathematics, expanding his training. And in a competition, he was awarded with the “*Alunnato romano*” in April 1826.

Fortunato Lodi was born in 1805 not in 1812 as many sources claim, in Bologna. He studied at the high school in Forlì, where he began to learn architecture from Giuseppe Missirini (1775-1829). Starting in 1820, he attended the Academy of Fine Arts in Bologna, studying “*Ornato*”, “*Perspectiva*”, and “*Architectura*” with Ercole Gasparini (1771-1829). In 1823, he won the “*Piccolo Currandese*” prize, and the “*Grande Currandese*” prize in 1828-29. At the same time, he attended courses in philosophy, engineering, and mathematics, expanding his training. In April 1826, he was awarded the prestigious “*Alunnato romano*” in a competition.

Living in Rome must have sparked his sense of adventure. The “*relaxed manner*” (as one of his biographers kindly put it) in which he lived during that time led him to travel around Italy and take on small jobs as an architect, painter, and opera singer.

According to Eduardo Noronha (NORONHA, 1922, 151), what brought Fortunato to Portugal was escaping from a daring love adventure. Perhaps there is excessive romanticization of this story. In fact, his situation in Rome could not have been easy, either academically, given his “*relaxed*” behavior, or politically, given his revolutionary convictions in the conservative environment of the papacy. Having met in Rome the painter António Manuel da Fonseca, an artist who was connected to the Baron of Quintela, was decisive. Fonseca, knowing him to be the nephew of Francesco Antonio Lodi,

legendary theatre manager in Lisbon since the 1780s, likely explained to him that Fortunato's cousin, Mariana Carlota Lodi, was married to Joaquim Pedro Quintela, who was rich, influential and a patron of the arts. The pretext for a change had arisen, and it was likely around that time that Fortunato made the decision to travel to Lisbon.

Arriving in Portugal in 1832, Lodi found himself in the midst of a challenging period. The Barão de Quintela had gone into hiding after refusing to support the absolutist regime, and soon the Civil War broke out. But in the summer of 1833, after the liberation of Lisbon, Lodi was already part of the squadron of "*National Volunteers on Horseback*" of which Baron de Quintela was colonel. And In October, he was fully integrated into society and family, performing the role of "*Federico*" in the opera "*La Testa di Bronzo ossia La Capanna Solitária*" at Teatro das Laranjeiras (MOREAU, 1981, 262).

He returned to Italy in 1837, where, at the end of December, "*dotato di bella vozê, ed insinuante*", he sang "*Il Belisario*" at the theatre in the city of Lodi (*Teatri Arti e Letteratura*, Anno 16.o, Tomo 28, no725. Bologna, 4 gennaio, 1838, 151). And as a singer he remained in Italy until the end of 1839, with his career being closely followed and regularly reported on local artistic newspapers.

Unexpectedly, at the end of 1839 he abandoned all his singing commitments for "*private reasons*" and went to Lisbon. - This return to Portugal is crucial. In fact, as we will see later, it was a summons from the Baron of Quintela, now granted the title of Count of Farrobo, that prompted the hasty return to Lisbon.

He returned to Portugal at the beginning of 1840. And he remained, not until 1848, as some point out, but only until 1846, as can be confirmed in two Italian periodicals (*Il Pirata. Giornale di Letteratura, Belle Arte e Teatri*, Anno XII, N.º14, martedì, 18 agosto 1846, 56; *Teatri Arti e Letteratura*, Bologna, Ano XXIV, Tomo 46, nº1178, giovedì, 3 settembre 1846, 7-8) who published, in the summer of that year the announcement of his return to Italy, no longer as a singer but as *Cavaliere e Architetto de Corte*, together with a text listing the works carried out in Lisbon.

He came back to Portugal in early 1840 and stayed there until 1846, not 1848 as some have claimed. This can be verified in two Italian periodicals that announced his return to Italy in the summer of that year. He returned no longer a singer, but referred to as *Cavaliere* (Knight) and *Architetto da Corte* (Court Architect), and the announcement also included a list of the works he had completed in Lisbon.

There, it was revealed that he had had the opportunity "to create the following public and private buildings for His Excellency: his large country palace, his private theatre with a ballroom, a suspension bridge, a 'cottage', two large greenhouses (in addition to the decoration of two large apartments), and a large garden." Additionally, he also revealed that he had carried out several other works, such as "for the Assembly and the Philharmonic Academy the construction and decoration of its two concert halls"; or the "entrance or gate to the vacation property of His Excellency the Baron of Junqueira"; and the "garden and gazebo of His Excellency the Baron of Folgosa". Finally, he revealed that he had created the "Great National Theatre of D. Maria (...) with four facades all made of white

marble from Portugal." He also added that he was "the inventor and executor of the decorations and ornamental paintings of the entire building", just as he had created "the entire mechanism of the stage, having done it exactly according to the latest system of the great Paris Opera." For all this, "HRM. the Queen of Portugal deigned to appoint him her Court Architect, and decorated him with the Orders of Christ and Conception" (*Il Pirata. Giornale di Letteratura, Belle Arte e Teatri*, Anno XII, N.^o14, martedí, 18 Agosto 1846, 56; e *Teatri, Arti e Letteratura*, Bologna, Anno 24^o, Tomo 46, n^o1178, giovedì 3 Settembre 1846, 7-8).

At the age of 41, Lodi restarted his career as an architect in Italy. He got married in 1847, in Bologna, during a tumultuous period. The political unrest of 1848, aimed at overthrowing Austrian rule, led to his appointment as Lieutenant in the Battle of Montagnola and later put him in charge of defending the "*Quartiere di S. Domenico*" in Bologna. This eventually caused trouble with the renowned Marshal Radetsky, who referred to Lodi as "*the architect of the barricades*" (BRASINI, 1883, 37).

He was given the position of "Professore supplente di Architettura all'Accademia di Belle Arti" by the Bolognese party, but he never started the job. The return of Austrian rule also prevented him from being appointed to the Carrara Academy in Bergamo. Despite not being able to become a professor, the Academy still gave him the project for its new facilities, which ultimately were not constructed. However, he did manage to complete several other projects in Bergamo, including the new building of the Urban Prefecture (1855-9), which was the largest work he completed in the city.

In partnership with mechanical engineer Giovanni Gavasetti, Lodi created one of his most renowned works, a 'theoretical' examination of a new Railway Station for Bologna, a cutting-edge topic at the time, which was published in 1853 (LODI, & GAVASETTI, s.d.). In Cento, a city north of Bologna, he collaborated with engineer Antonio Giordani to complete the project for the Giuseppe Borgatti Theatre in 1856. Following the Austrians' departure, Lodi returned to Bologna and was appointed to the newly reestablished Academy of Bologna in 1857. He was entrusted with the School of Architecture, which was later integrated into the Faculty of Sciences and the University in 1861.

During a time of competition between engineers and architects, the transition was not an issue. Lodi's expertise in geometry and technology were defining aspects of his career as both a teacher and an architect. However, he did have significant conflicts with Coriolano Monti, an engineer, and became embroiled in a heated dispute in the early 1860s over the "*Strada di S. Domenico*".

Throughout his life, he produced a series of manuals, including *Gli Ordini Architettonici Dettagliati, e Svilupati per l'uso degli'Architetti*, the *Corso elementare di architettura, e ornato Ogivale commumente detto Gotico*, and the *Modelli pel contorno, e l'aquarello dell'architettura, e ornato, e qual servono a dimostrare come devono essere finite tutte le tavole*. And also, the *Manuale Pratico di Geometria ad Uso degl'Industriali per Facilitare Ogni Specie di Disegno*, and the *Studi Pratici per Disegnare le Ombre*.

Lodi's increasing reputation was also demonstrated by his participation as a member of the Jury for the Competition for the new facade of Florence Cathedral in 1861, which produced an outstanding

final report. He also completed numerous other projects in Bologna. However, one of his most notable works in Italy was the reconstruction of the church of S. Pietro in Casale, which still stands today, between 1862-3.

Lodi's submission for the Palermo Theatre, in response to the 1864 competition, did not win a prize. However, he penned a lengthy protest, which was later published, in which he detailed his reasons and defended himself (LODI, 1868).

He passed away in Bologna in 1882. Through his architectural works, writings, and academic activity, he is anything but "artistically unknown".

Explaining the Inscription

Since the 1820s, there has been a desire to establish a 'Teatro Normal' in Lisbon. This theatre would not only oppose the 'Italian theatre' (opera), but also the 'French theatre', whose plays, whether translated or imitated, did not promote the deep desire of strongly nationalist times: a 'Portuguese theater'.

The concept of a National Theatre that could serve as a standard for technical, artistic, and literary excellence gained traction with the triumph of liberal ideals following the Civil War of 1832-4. Almeida Garrett (1799-1854), a prominent figure in Portuguese romanticism, played a significant role in the effort to establish the necessary conditions for the development of a Portuguese theatre. In 1836, he was appointed "Inspector Geral dos Teatros" and took on the task of proposing "a plan for the foundation and organization of a National Theatre (...), which, being a school of good taste, contributes to civilization and the improvement of the Nation" (Portaria Régia de 28 de setembro de 1836, *Diário do Governo* de 29 de setembro de 1836).

In order to revive theatrical art, three immediate needs had to be met: the presence of talented artists, quality plays, and, most importantly, a suitable venue for performances. This led first to the creation of the Arts Conservatory and eventually the establishment of the Theatre of D. Maria II, which was opened in 1846.

It was widely recognized that there was no suitable space to set up a Normal Theatre. As Garrett himself stated: "Not even it [the Portuguese theatre] had anywhere to be born, the poor (...). There were two sheds there, one in Salitre, the other in Rua dos Condes, where a decrepit old man alternately and slowly agonized, which some people, in taverns, called the Portuguese theatre" (GARRETT, 1995, 2^a ed., Introduction).

From 1834 to 1846, a lengthy and intricate process occurred before the inauguration of the Theatre of D. Maria II, marked by progress, obstacles, delays, and diversions, until a resolution was ultimately reached and put into action (SEQUERA, 1955). The Count of Farrobo was personally and actively involved, either directly or indirectly, in many of these stages. It was in one of these episodes; that the origin of the inscription later placed at the Teatro das Laranjeiras lies.

In 1838, the Count of Farrobo, serving as president of the committee responsible for organizing the conditions for the construction of the new theatre (alongside Almeida Garrett, Joaquim Larcher, Castilho, and Rodrigo da Fonseca) (*Idem*, 38), likely frustrated by the repeated obstacles and delays hindering the progress, put forward an enticing proposal.

In the somewhat flattering language of *Archivo Pittoresco*, it was reported: "Mr. Conde de Farrobo, whose love for the arts, and specialy for drama, is well known to everyone, and as it pained him to see so much wasted effort, he decided to make a supreme effort on a subject that was of great interest to the city and art. Therefore, Mr. Conde de Farrobo offered to build the theatre without outside help, under certain conditions" (BARBOSA, 1863, 33-37, 46-47, 55-56).

In other words, Farrobo offered to fund the new theatre if he was given the property of the Cerca do Convento de S. Francisco site-without a public tender and at a reduced price. The location was so desirable that it was included in the list of land surveys conducted by the Commission responsible for the theater's construction (ANTT, Ministério do Reino, Mc.2168. "Theater new construction"). This was because the preferred location, the Rossio plot where the TNDMII would eventually be located, was not available at the time, adding to the many complicated episodes of this lengthy process (CARNEIRO, 2002, Vol.1, Cap.8).

Almeida Garrett, acting as Inspector General of Theatres, requested permission from the Government on October 25th. In response to the urgency of the situation, the Government granted authorization, as evidenced by a Decree dated December 4, 1838, which stipulated that the land would be made available to anyone willing to construct the future National Theatre on it. It was the potential and the corresponding hope of its feasibility that prompted - through Farrobo, of course - Fortunato Lodi's journey to Portugal, leading him to abruptly terminate his singing contract in Italy. What better incentive for an architect than the opportunity to design and construct a new National Theatre?

The Count's initiative was met with the State's slow response, due to doubt, bitterness, and a hidden but persistent opposition. The saga of this initiative can be traced through the transcripts of debates throughout 1839 in the *Diário do Governo* (n.ºs: 79, de 4 de abril; 85, de 11 de abril; 95, de 23 de abril; 103, de 2 de maio; 185, de 7 de agosto; 284, de 30 de novembro; 307, de 28 de dezembro, 1839). The passage through the Chamber of Deputies remained relatively peaceful. However, the debate in the Chamber of Senators was a much tougher process, with circumventions and assumptions never openly stated. The transcripts of the debates in the *Diário do Governo* clearly reveal the difficulties (*Diário do Governo*, nº103 de 2 de maio de 1839, 591-593). The initiative to create a theatre building and the chosen location were not in question. Instead, the focus was on the conditions for transferring the land, which was considered a 'National Asset' resulting from the nationalization of the former belongings of religious orders. The issue at hand was the terms of the sale and the identity of the buyer, as the bill did not specify who the land would be sold to. The implied recipient, the Count of Farrobo, was present in the

debates but did not make any recorded intervention. The concession, as stated in article 2, “*by private contract and without dependence on auction in a public tender*”, would eventually be guaranteed by a law of July 30, 1839 (*Diário do Governo* nº185 de 7 de agosto de 1839, 1179). However, no progress was made and everything was blocked.

It is unclear whether the Count’s attitude was initially voluntarist, generous, and disinterested, or if it was instead scheming and calculating. With valuable land in his possession, he could have chosen to sell part of it to finance the construction of the theatre, thus gaining prestige for himself by fulfilling a national aspiration without incurring the costs. He was aware that the investment would later be reimbursed by the State, making it a guaranteed profitable operation. However, for reasons unknown, he withdrew the proposal, bringing the situation to a standstill, possibly due to resentment towards his peers, irritation at the loss of the opportunity, or simply wounded pride.

Later on, when Garrett successfully established a new operation (*Carta de Lei de 6 de Novembro de 1840. Legislação Régia – Assembleia da República*), with a new Commission that initially appointed the Count of Farrobo, he promptly declined the nomination, requiring a replacement (SEQUEIRA, 1955, 47). Frustrated and feeling ignored, he watched from a distance as the delays in the matter continued. Seeking revenge, with an architect and plenty of money at his disposal, the idea must have occurred to him: why not renovate his private theatre to impress everyone and show his decision-making ability, energy, and financial power? It was both revenge and a demonstration.

To make his attitude even more ostentatious and provocative, he decided to inscribe the Latin phrase “punishing the customs of men” in bronze letters; on the front of his private theater.

The ‘new’ Teatro das Laranjeiras had a magnificent inauguration on February 26, 1843, with the Queen in attendance, as documented as revealed in the libretto published at the time: “O Duque de Olona: opera comica em 3 actos: para se representar no dia 26 de Fevereiro de 1843, em casa do conde de Farrobo, no seu theatro das Laranjeiras, em presença de suas magestades reaes e imperial / palavras de Scribe e Saintine; musica de Auber, Lisboa, Typ. J.J. de Salles, 1843”.

But the issue didn’t stop there. Despite the Count’s removal from the National Theatre process, Almeida Garrett and his team were able to establish another committee, and launch a project competition. Six proposals were submitted and reviewed, but the jury ultimately rejected all of them (*Idem*, 65), causing a new obstacle.

Surprisingly, Fortunato Lodi stepped in to resolve the issue. Faced with the deadlock in the competition, he requested an opportunity for a presentation, a ‘late entry’ and an ‘out of competition’ submission to the committee leading the process. The Commission, unwilling to make a decision, passed Lodi’s offer on to the Government. With no other solution in sight, the Government decided to accept Fortunato Lodi’s project. The rejected competitors were furious, the committee and jurors were irritated, the Count’s opponents were indignant, and the press was filled with passionate, aggressive, writing.

The 'late entry' may have corresponded to Lodi's personal desire, but it could also have been a process of insistence, manipulation, influence and pressure from Farrobo on the Commission and on political decision-makers and thus it will have been understood by the public opinion. But the reality is that this project would be implemented between 1843 and 1846.

As if Lodi's personal victory, and indirectly, the count's, were not enough, a new provocation would come to add to the process. Towards the end of April or the beginning of May 1843, when the memory of the inauguration of the Teatro das Laranjeiras was still fresh, a series of three lithographed drawings depicting the design for the future Teatro Nacional de D. Maria II were unveiled. The announcement must have sparked great curiosity, and references to the publication appeared immediately in *Revista universal Lisbonense*, a newspaper systematically critical of Lodi and Farrobo ("O Agrião de Papel". *Revista Universal Lisbonense*, n.º 33, 4 de maio de 1843, 413-4). Almost immediately, Vilarinho de S. Romão commented and criticized it in the same newspaper ("Breve Analyse dos Riscos Para o Theatro de D. Maria II". *Revista Universal Lisbonense*, n.º 34, de 11 de maio de 1843, 421-424). The criticisms that this amateur architect made of the project were many. But strangely, it went without any comment one important detail that must have been inevitably noticed: In the drawing of the elevation facing Praça de Camões, on the platband, in large letters, it was written *hic mores hominum castigantur*, exactly the same inscription that all of Lisbon had seen at the in Laranjeiras Theatre. The Count of Farrobo's signature, although indirect, could not be more obvious and, for many, offensive (fig. 6).



Figure 6 - West elevation of Fortunato Lodi's Project for the Theater of D. Maria II, c.1843 (detail), (Teatro Nacional de D. Maria II, engraving: "Front to the side of Praça de D. Pedro" / Fortunato Lodi invented, P. Augusto Gugliermi Lith, [Rua Nova dos Mártires] no. 12, Lith. de M. L. da C.t^a (BNP)).

Epilogue

Fortunato Lodi paid a high price for this audacity. And the same happened with the Count of Farrobo. But if Lodi was able to return to Italy after Lisbon's atmosphere had become unbearable to him, the Count suffered growing public opposition and, later, for commercial reasons, judicial persecution and impoverishment, having a sad end of life. And even seeing his beloved theatre burn down.

The Teatro das Laranjeiras, which was severely damaged by a fire in September 1862, was partially rebuilt. According to a Description of the Farm, Palace and Theatre of Laranjeiras, from 1868, work was taking place at the time at the theatre, with the "auditorium being beamed, and the wooden ceiling with trusses and crankshafts and slatted and at the end of the Theatre's box two arches that lead to the projected Ballroom, which already has its foundations in place" (ANTT, 12º Cartório Notarial de Lisboa, Of.º B, Documents in Livros de Notas, Cx. 38, Mç. 68 – Year 1868, documents from the deed of August 11, 1868) It is known that this reconstruction was directed by Achilles Rambois (1810-1882) a set designer and architect (ANTT, 12º Cartório Notarial de Lisboa, Of.º B, Livros de Notas, Cx. 65, Liv. 325, Fls. 89-90v) . However, with the Count's death in 1869, the entire interior remained unfinished, with only a new roof being made, as can be seen in a photograph from 1907 ("Os dramas do Incêndio". *Serões*, 1907, 408-9). And so remained until 1978 when the roof, being in poor condition, was demolished (SIPA, "Palácio dos Condes de Farrobo / Palácio das Laranjeiras e Teatro Tália" - IPA.00003183). In the seventies of the 20th century, a remodeling design was carried out by Architect Luis Benavente (1902-1993), an employee of the DGEMN, who, through the reconstruction of the theatre, sought to restore 'the Lisbon of romanticism'. The lackluster project would have produced a result out of its time. And the revolutionary period (after the democratic Revolution of 1974) immediately put an end to it.

In the 21st century, Gonçalo Birne (1941-), with Patricia Barbas (1971-) and Diogo Seixas Lopes (1972-2016), conceived the current version, no longer as a theatre but as a building that uses parts of the old construction to generate a new place, destined for multiple uses. A qualified 'intervention' (in the sense given by Ignasi Solà-Morales to that expression (SOLÀ-MORALES, 2006)) very rightly recognized with the nominations for the Awards Icon (2012), Designs of the Year (2013) and for the prestigious Mies van der Rohe Prize (2013).

Regrettably, someone chose to rename it "Teatro Thália" adding an "h" as in the old Portuguese spelling (prior to 1910) in an attempt to lend credibility to a name that the theatre never had. This was done to evoke a romantic and nostalgic flavor, despite the fact that the theatre's true past and legitimate history did not require it. This rebranding strategy was successful in gaining popularity, but it came at the expense of accuracy and historical truth.

In the history of this place and this theatre there is no evidence, permission, or reason to justify that designation. All contemporary sources consistently designated it, without exception, "Theatro das Laranjeiras". Fonseca Benevides (BENEVIDES, 1883) or Sousa Bastos (BASTOS, 1994, 347; BASTOS, 1898, 83), they always used the original name: Teatro das Laranjeiras. At the time of its reopening, in

1843 - and there could hardly be a more solemn occasion -, in the libretto, which we mentioned above, it is unequivocally written: "Theatro das Laranjeiras". To find a source that uses the expression "Thalia" applied to that place, it is necessary to go to Pinto de Carvalho, already in 1898 (CARVALHO, 1898-1899, 107), almost thirty years after the death of the Count of Farrobo.

The claim that the name Tália (the Muse of Comedy) comes from the statue that tops the pediment also does not seem plausible, since she does not wear the 'mask' with which this Muse is usually represented, as happens in the statue in the Theatre of D. Maria II (ALMEIDA, 2014, 224-235). Some point her as the Muse Erato (the Muse of Hymns), although it could also be Euterpe (the Muse of Music) as the object that the statue holds in her left hand could well be a lyre. Any of these hypotheses only reinforces the idea that it is not Tália. Norberto Araújo, in his Lisbon Inventory, mentions the Teatro das Laranjeiras and, prudently, suggests that the statue on the pediment represents 'The Art' (ARAÚJO, 1946, 52).

Perhaps, if it were Erato, it could be better suited to the Count of Farrobo's personal 'program'; because this muse, according to Diodorus Siculus (c.90 BC-c.30 BC) "made those who were instructed in her knowledge desirable" (CORDERO, 2013, 189). Therefore, if it is true that through the ostentatious remodeling of his private theatre the Count of Farrobo wanted to 'punished the customs of men', he could somehow redeem himself with the aspiration that he himself would become 'desirable' by instructing others 'in the to know'.

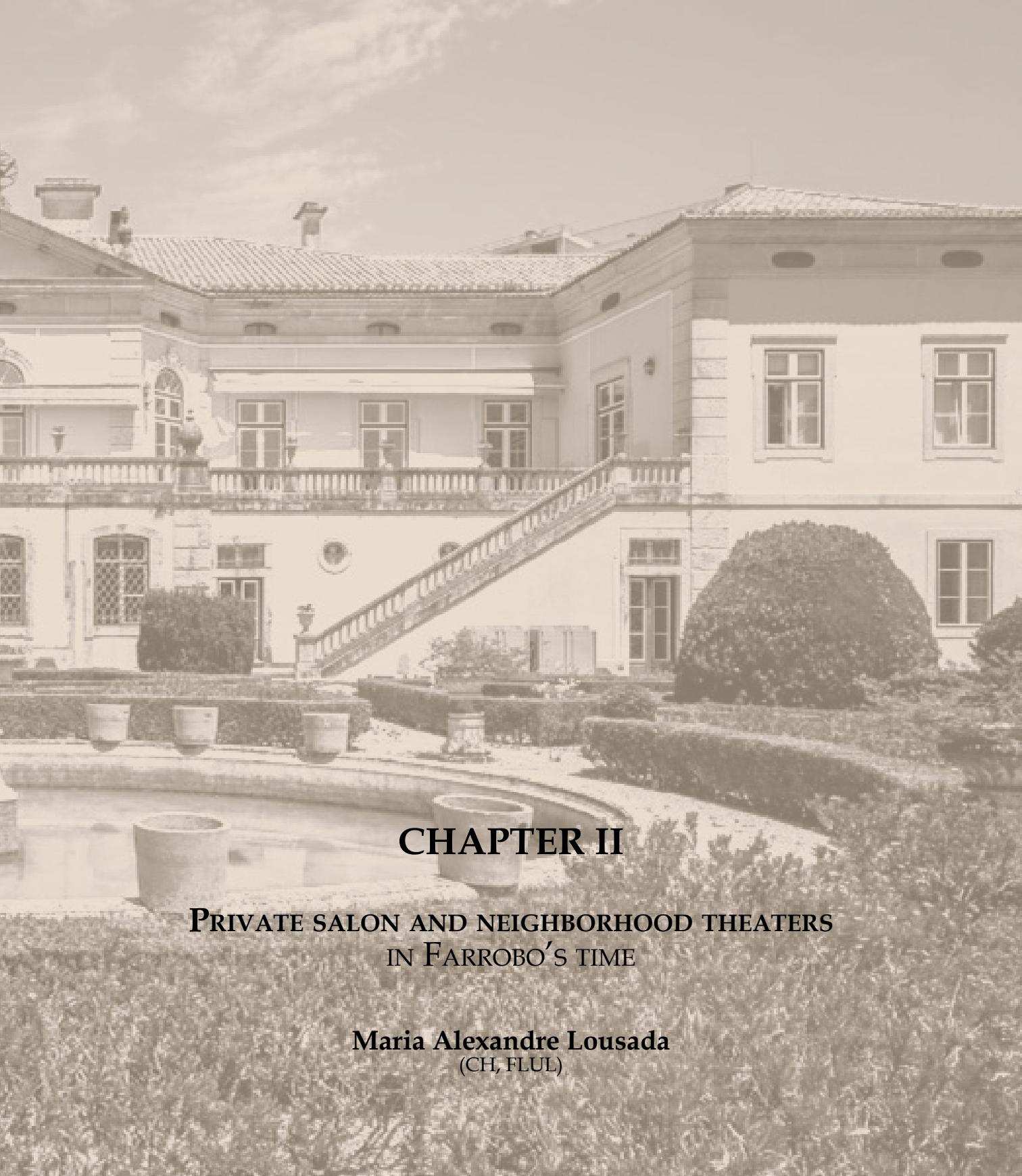
In any case, the uncertainty is great. It is worth remembering that in Legrand's engraving (before 1844) the theatre featured a set of eight statues resting on the pediment and cornices. There is no guarantee that these were not destroyed and lost during the fire, or that they were removed afterwards. Or even if, following the fire and for purely practical reasons, any of the other muses that the fire did not damaged could simply have been placed on the pediment.

Whatever it was originally, or whatever it is today, it did not have, nor does it have, nor could it have, no relationship whatsoever with the old and true name of that theatre: Teatro das Laranjeiras (fig. 7).



Figure 7 - Image of the current interior, photography by José Vicente, 2023.





CHAPTER II

PRIVATE SALON AND NEIGHBORHOOD THEATERS IN FARROBO'S TIME

Maria Alexandre Lousada
(CH, FLUL)

Cities, and especially capitals, were privileged places for theatrical activity. In the nineteenth century, while Paris was the French and European capital of theatre (CHARLE, 2008, 312), Lisbon was the Portuguese capital of theatre. In all European capitals, the increase in the number of theatres over the course of the century and the diversity of repertoires testify to the importance of the theatre in urban culture and the vibrancy of the theatre industry. Between 1807 and 1851, the number of theatres in Paris, both large and small, grew from eight to twenty-six, and 32,000 plays were performed over the course of the century (DEMIER, 2004, 95-96). Madrid had three theatres at the beginning of the nineteenth century, eleven in 1859 and twenty-six in 1882 (MOISAND, 2013, 48 and 50). Lisbon had three theatres at the beginning of the century, six in 1853¹, and ten in 1889. The second half of the century in both Iberian countries was a time of “an explosion of taste for theatrical activity”, which led to the creation of many new theatres, primarily commercial, importing the new Parisian model (CARNEIRO, 2002, 433 and 477).

In the nineteenth century, although the Enlightenment view of the theatre (as educational and civilising) persisted, its role as a place for political intervention, on the one hand, and entertainment, on the other, was increasingly asserted. In the case of drama, it was also a means of learning how to speak in public, how to be a good speaker. But if, for Garrett, “theatrical experience was an introduction to

¹ In 1846, according to Matos Sequeira (SEQUEIRA, 1967, II, 409), the S. Carlos, D. Maria, Ginásio, Condes, and Salitre theatres were operating in Lisbon, as well as the Madrid Circus.

the new models of citizenship, to the public space, and to the formation of souls" (SOUZA, 2021, 37), for the aristocracy and the great bourgeoisie, theatre was above all entertainment and an element of mundane life.² It was part of the social life of the European elite, consisting of two aspects: a closed mundanity, limited to their social environment and held in the private sphere of the palaces, and an open mundanity, more socially heterogeneous, within the new public leisure spaces³. Prominent among these were theatres and clubs (the Assembleia Lisbonense or the Grémio Literário, among others), privileged spaces of the "good society", a central institution in the life of the elites of European societies in the nineteenth century, "defined by its practices of social life and a system of values that asserted and publicised the excellence of these practices" (LILTI, 2005, 417).

A decisive aspect of its identity was that Lisbon was the seat of royal power and the residence of the great ones (dukes, marquises, and counts) and the rest of the "first nobility of the court". The terms used in official legislation are very revealing. In fact, until the beginning of the nineteenth century, all the titleholders lived in Lisbon and, together with the most important houses of the "first nobility", formed a social category distinct from the "nobility of the land". This essential reality contrasted, for example, with Spain, where most titleholders were not living in Madrid during the same period. Lisbon thus stood out from the rest of the kingdom as the habitual and exclusive residence of the most prominent social category, closely identified with the royal court. One of the defining characteristics of this group was its very tight social homogamy, which in the eighteenth century had created a dividing line between the great ones and the landed nobility, extending to the principal financiers and merchants (MONTEIRO, 2003). Over the nineteenth century, this network of relations between the nobility became slightly more democratic. However, the comment made in 1817 by the 3rd Countess of Alva (1784-1829), Palmela's sister, on the marriage of the future Count of Farrobo to the daughter of Francisco António Lodi, an entrepreneur who owned the S. Carlos theatre, is revealing: "At least we can see that this one will return to the dust from whence he came"⁴. In the 1830s and 1860s, the "old aristocracy" attended Farrobo's parties, but they still showed a snobbish disdain that Oliveira Martins (1979, 20) aptly summed up in 1881 when he said that the "little theatre in Laranjeiras is a rich grocer's Eden".

Before delving into private theatres in Lisbon in the first half of the nineteenth century, a preliminary remark is in order. The absence of the royal court between the king's departure for Brazil (November 1807) because of the French invasions and his return in the midst of Vintism (July 1821) would have contributed to the spread of earlier tendencies towards the independence of aristocratic social life from the court and the social expansion, albeit quite limited, of parts of the merchant elite.

2 On the confrontation between the entertaining and representative functions and the "educational, enlightening and civilising" functions of theatre between the end of the eighteenth century and the first decades of the nineteenth in Portugal, see Mário Vieira de Carvalho (1999, 141-157) and Carneiro (2002, 155-156).

3 On the two visions of worldliness, see Anne Martin-Fugier (1990, 17-18) and on mundane social life as an instrument for redefining aristocratic prestige, see Lilti (2005, 418).

4 Letter dated 20 December 1817 to her sister, Teresa Frederica de Sousa Holstein (1785-1841), Countess of Rio Maior by marriage to the son of the famous landed estate heir of Mateus (VENTURA, 2006, 261).

This process was certainly not unrelated to the presence of and interaction with the French and English (LOUSADA, 2021) who lived here and whose influence on both the elite and the working classes is still poorly understood. Then, the first two Liberal experiments (1820-23 and 1826-28), the return to Absolutism in 1823, the reign of King Miguel (1828-1834), the emigration and return of many of these political exiles – nobles, bourgeois, publicists – transformed social life.

In the 1840s, in Lisbon as in Madrid, “a period of great excitement in social life began” (FREIRE LÓPEZ, 2002, 152), with frequent concerts and balls, including masquerades, both in the royal palace and in aristocratic and bourgeois salons. By the end of the century, “salon life” was consolidated and the periodicals of the time tell us about it in sections with titles such as “Crónica Elegante” [Elegant chronicle].

This text is limited to Lisbon, a privileged urban centre like other European capitals, for the purposes of interpreting the forms and practices of social life. Chronologically, it focuses on the first half of the nineteenth century. The Count of Farrobo’s theatre, which is studied in the other chapters of this book, has been deliberately excluded, as have evenings and instrumental music recitals, in order to concentrate on theatrical performances (opera and comedy).

There were several private theatres in Lisbon, which can be divided into two main types: the “salon theatres” or aristocratic theatres, hosted by noble families in their palaces, and the “domestic theatres” or small theatres, organised either by amateur thespians of the crafts sector, merchants and civil servants, or by a society set up for this purpose.

Twenty-five of the latter are known to have been active between 1818 and 1831 (LOUSADA, 2008). The characteristics of public theatres – their location, repertoire, and ticket prices – combined with the limited resources of the middle and working classes and the importance of distance in a pedestrian city, explain their geographical dispersion. Their purpose, as stated in the applications to the General Police Office, was to provide “harmless and lawful entertainment”, “comic amusement” for family, friends and neighbours, or, as the director of one of these theatres put it, “people of their acquaintance and equals”. Some were “purely private, where no tickets are distributed” (ANTT, IGP, CMB, bundle 225, docs. 69-70)⁵, or where admission was by ticket but no money was exchanged, while others were organised by companies, some of which had rules, membership fees and tickets, suggesting the existence of small theatrical entrepreneurs.

These theatres were named and identified by their location – the theatre of Travessa do Loureiro, the private theatre of rua Direita de S. Paulo, the theatre of Calçada do Cascão, etc.⁶ – as opposed to the aristocratic theatres, which, as we shall see, were known by the name of the owner of the palace where they were located. Performances could take place in the salons of a house or in spaces designed to

5 Request for authorisation for a representation on 9 April 1820.

6 This was how they were referred to in requests and in leaflets advertising shows that took place in them. For example: *Sonnet to be recited and distributed on 27 May 1821 at the private theatre in Travessa do Loureiro, Lisbon*, Imprensa Nacional, 1821. See the list of these private theatres in LOUSADA, 2008.

resemble public theatres. The latter included both theatres for the aristocracy – such as the Laranjeiras theatre owned by the Count of Farrobo – in rooms attached to palaces, and theatres for other social groups. A good example of the latter is the theatre built in 1820 by a society of carpenters, painters, and architects in a rented warehouse on the Travessa do Despacho in Lisbon. In a letter to the General Commissioner of Police, the chief magistrate of the Andaluz neighbourhood reported that the theatre had been under construction for two years and that

“its construction is the same as that of the public theatres, it has two balconies, one for men, the other for the ladies, everything neatly separated, there is a box for the Minister of the Neighbourhood and the theatre is very well built and painted. [...] it has everything that belongs to a theatre, with cleanliness and grandeur, except the costumes which they hire when they perform [...] it has dressing rooms for them to change into” (ANTT, IGP, CMB, bundle 110, doc. 141).

In the 1820s, another private theatre, located on Travessa do Loureiro, had the assistant solicitor to the crusading bull, Dâmaso Gonçalves Chaves Carreira, as one of its directors. It had a 23-piece orchestra, stalls, and boxes for sixty people “plus the ladies”, family and friends, most of whom were civil servants (ANTT, IGP, CMB, bundle 114, docs. 91-93, 184-185; bundle 115, doc. 349; bundle 116, docs. 56-60). And it was well equipped for performances, as the report of the fire that destroyed it on St. John’s Eve in 1834 shows of the:

“beautiful private theatre on the Travessa do Loureiro, which had been out of commission during the five years of the Civil War [...] not only did the huge shed in which it was founded perish but with it the vast amount of scenery, utensils and machinery that once belonged to it, the fruit of fifteen years of work and no small expense on the part of the numerous amateur companies that successively ran it during that period” (*Archivo Pittoresco, semanário ilustrado [illustrated weekly newspaper]*, no. 39, March 1858, p. 308)⁷.

The repertoire was heterogeneous, mainly comedies, farces and dramas by Portuguese playwrights who carried on the eighteenth-century tradition of *cordel* theatre. The hit plays of the public theatres were repeated in the private theatres, such as the farce *Manuel Mendes* and the drama *Sensibilidade no Crime* [Sensibility in crime] by António Xavier Ferreira de Azevedo or the farce *Astúcias de Zanguizarra* [Zanguizarra’s cunning] by Ricardo José Fortuna, the two most frequently performed authors and therefore certainly popular with the public of these theatres.

As in the public theatres, politics also invaded these small theatres, and sonnets and political eulogies were even published to be recited in private theatres. As early as 1820, the dramatic eulogy *A Liberdade* [Freedom] was published, with the indication that it was to be performed in the theatre on Rua Direita de S. Paulo⁸. In 1821, the members of the Calçada dos Barbadinhos theatre had some sonnets

⁷ Article by Inocêncio on “Francisco de Paula Cardoso. Morgado d’Assentis”. Information on this theatre indicates that it operated at least in 1821, 1826-25 and 1829-30, closing its doors in that year.

⁸ *A Liberdade: Elogio dramático para se representar no Theatro particular da rua direita de S. Paulo*. Lisbon, Imp. Regia 1820, which came out anonymous, but Inocêncio says (SILVA, vol. 1, 133, no. 654) that it was attributed to António Feliciano Castilho.

dedicated to the Cortes [Parliament]⁹ printed, and in 1822 a *Soneto distribuido no Theatro particular da Travessa do Despacho, no dia 5 de Dezembro de 1822* (SILVA, 1822)¹⁰ [Sonnet distributed at the private theatre on Travessa do Despacho on the 5th December 1822] by José Maria da Costa e Silva was recited. King Miguel's accession to the throne was also celebrated in 1828, with a request for permission to recite a praise of King Miguel in the theatre in Largo da Graça, located in the old palace of the Marquises of Loulé¹¹ (figs. 1 to 2a).

As for the calendar, the information available shows two seasons: between April and July and between November and December. There were also requests for performances at Carnival and Easter. Everything seems to suggest that the calendar mirrored that of the public theatres¹².

Over the course of the century, other semi-public theatres were set up in recreational societies, as well as family performances in bourgeois homes.¹³ The practice of these home theatres had become widespread, which explains the publication of plays for amateurs in the second half of the 1800s: between 1862-68, the collection "Theatro para todos" [Theatre for all] published by Livaria Verol and Verol Júnior; in 1872, the *Album Theatral. Publicação de peças fáceis de representar em sociedade particulares e em família* [Theatre album. Publication of plays that are easy to perform in private societies and within the family], motivated by the "increasingly widespread taste for private theatres, the ultimate family celebrations for all the members in the family and their acquaintances"; in 1876, *Theatro dos curiosos. Coleção de peças para salas e teatros particulares* [Theatre of the inquisitive. Collection of plays for private halls and theatres]; and, in 1890, *Coleção de peças para salas e teatros particulares* [Collection of plays for private halls and theatres] (FILIPE, 2017, I, 125, 147, 158, and 164).

The trend towards domestic performances made them the subject of novels and the target of satire. In 1882, the comedian, journalist, and novelist Gervásio Lobato published the serialised novel *Lisboa em Camisa* [Lisbon in shirtsleeves], the second part of which, entitled "A récita particular" [The private performance], recounts the entire process of putting on a show in the home of a Lisbon family that could be described as petit bourgeois, from the choice of play to the "big night", including the distribution of roles and rehearsals¹⁴. In 1904, José Inácio de Araújo's sonnet *Theatro cazeiro* [Home theatre] mocked the setting of the stage in a bourgeois home: "In the home of a serious, quiet bourgeois, / A cloth stands for the front curtain, / Sheets are turned into 'a fly system' / Some kind of piano is being played. The act begins" (*Idem*, 146).

⁹ *Sonetos às Cortes e Constituição: dados pelos sócios do Theatro da Calçada dos Barbadinhos*, Lisbon, Imp. Nacional, 1821. See on this theatre, where one of the directors was a tailor, (ANTT, IGP, CMB, bundle 91, docs. 185-187; bundle 92, docs. 137-139 e 199-202; bundle 100, docs. 40-42).

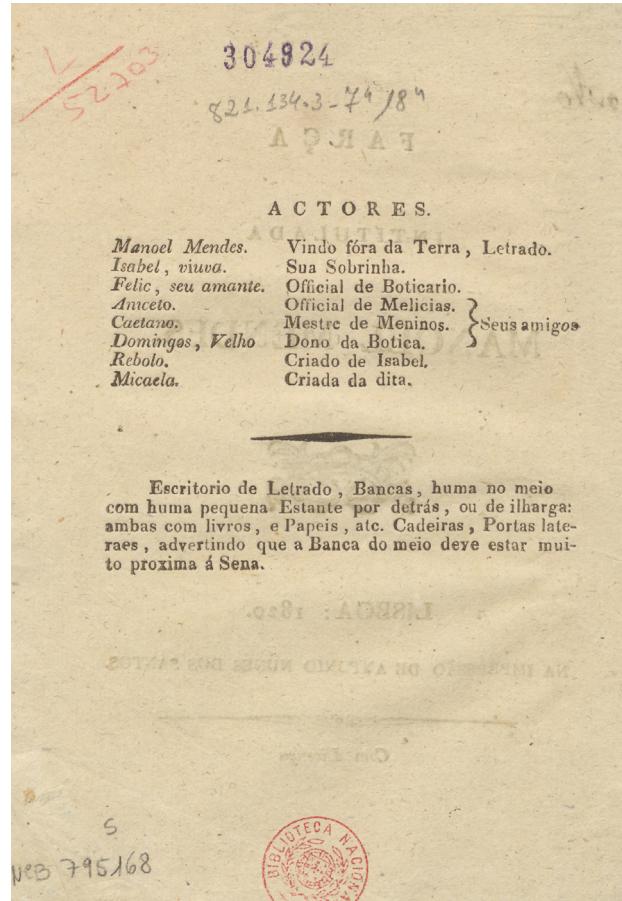
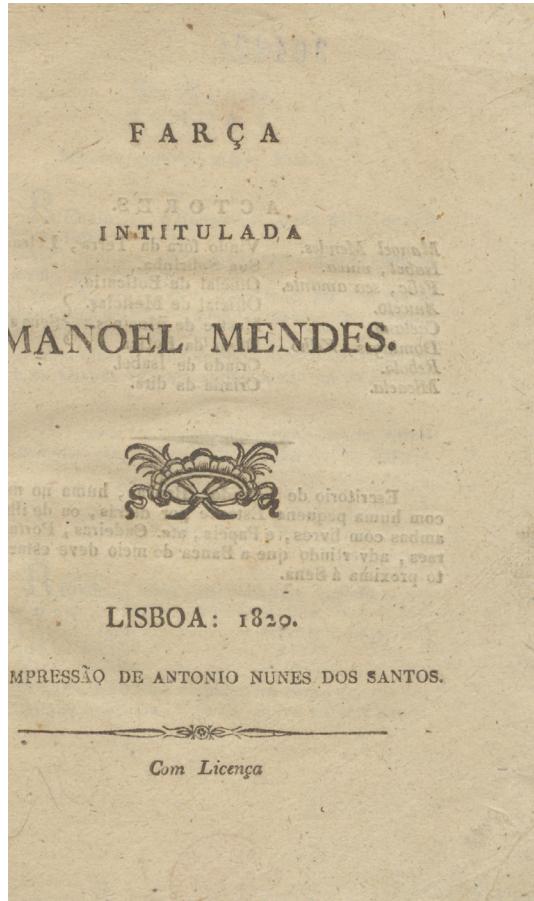
¹⁰ See about this theatre, (ANTT, IGP, CMB, bundle 100, docs. 40-42 e 141; bundle 110, doc. 141; bundle 111, doc. 259).

¹¹ The palace had caught fire in 1818 and was abandoned by the Loulé family. In 1828, the theatre was directed by a sergeant from the Batalhões de Voluntários Realistas Urbanos and requested a licence to perform also the comedy *Roberto, chefe dos salteadores*, by António Xavier, and the farce *Avizo da Gazeta*, (ANTT, IGP, CMB, bundle 95, docs. 521-523).

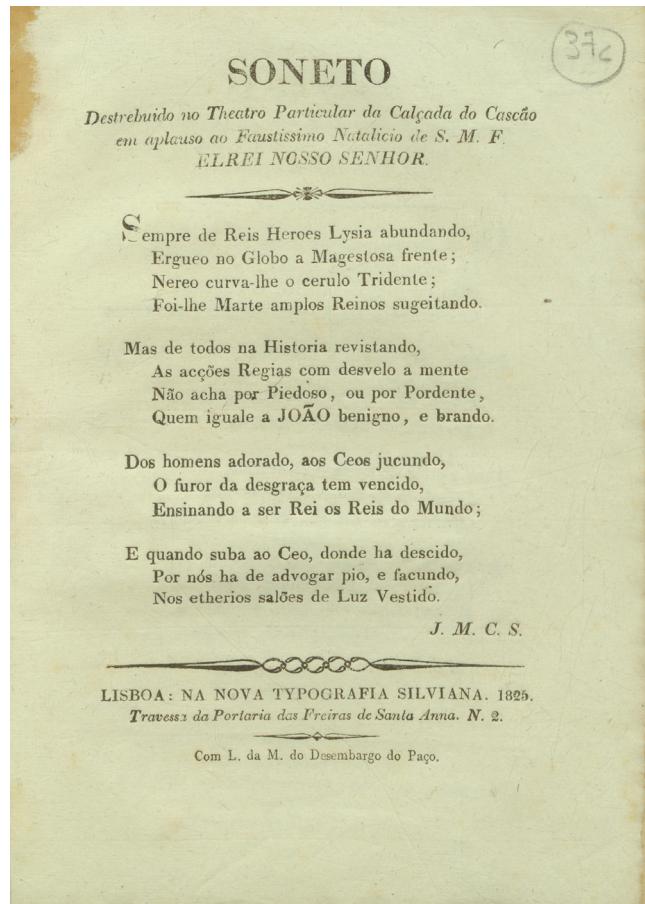
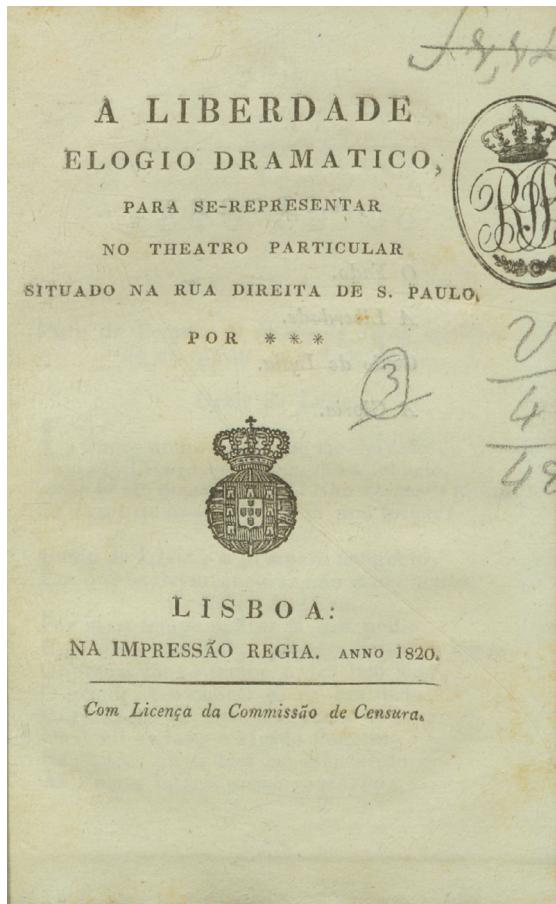
¹² According to Licínia Rodrigues Ferreira (2019, 256) from the 1830s onwards, or perhaps earlier, the theatre calendar changed, starting at the end of summer, and ending at the beginning of the following summer.

¹³ On private theatres in the second half of the nineteenth century, Guilherme Filipe (2017, vol. I, 37-52).

¹⁴ The novel was a resounding success, as evidenced by the numerous reissues of the work, which in 1923 was already in its 11th edition. See the readings of this work by Gervásio Lobato in Oliveira (1996) and Esperanço (2013).



Figures 1 and 1a - Farces and dramas by Portuguese authors were common in the repertoire of private neighborhood theaters, (*Farça intitulada Manuel Mendes*. Lisboa: Impressão António Nunes dos Santos, 1820, BNP).



Figures 2 and 2a - After 1820, politics also invaded private neighborhood theaters, (*A Liberdade: Elogio dramático para se representar no Theatro Particular da Rua Direita de S. Paulo. Lisboa, na Impressão Regia, 1820; Soneto destribuido no Theatro particular da Calçada do Cascão em aplauso ao faustíssimo aniversário de S.M.F. El rei Nossa Senhor. Lisboa: na Nova Oficina Silviana, 1825*, BNP).

Finally, it should be noted that the expansion of what we can call associative theatre mimics the spread of associativism in the world of music (ESPOSITO, 2016).

In their accounts of Lisbon, foreigners claim that the nobility had little social life. However, a glance at the memoirs and correspondence of members of the aristocracy contradicts this image: the great gathered at each other's homes, went to public theatres, some attended the Assemblies, in the 1820s they became members of the Bomtempo Musical Society, and in the 1840s and 50s of the newly formed clubs. Mundane sociability lasted late into the night, often until the early hours of the morning: due to delays in preparing the stage, the theatre at the home of the Counts of Rio Maior did not begin until four o'clock in the morning; the soirées at the Grilo Palace (Duke of Lafões) lasted every Saturday until the early hours of the morning; the Countess of Alva went to "a great ball and supper at the home of the Count of Arcos, where she had a great time until six o'clock in the morning" (VENTURA, 2006, 337). The aristocracy's taste for the theatre was divided between visits to public theatres and amateur performances in their palaces or those of their network of connections.

Although they continued to attend other public theatres – specialising in what was known as Portuguese theatre – the great and the bourgeois elite subscribed to the S. Carlos. For the Lisbon elite, as for the French or the Spanish (SALGUES, 2002, 18), the opera was the favourite show and the Italian Theatre or the S. Carlos the most elegant and expensive. The price encouraged socialising among peers and attendance was a sign of distinction. Going to the theatre, and especially to the opera, had become an identifiable act of sociability that favoured meetings between different segments of the elite: nobles, diplomats, politicians, ministers, and businessmen¹⁵. On the other hand, particularly after 1820, the S. Carlos theatre was an important stage for political life.

But the way in which the Marquis of Fronteira recounts a conversation with Minister Tavares Proença in the 1840s – about the Queen's need to reopen the S. Carlos – reveals the profound social difference in theatrical tastes and venues between the old aristocracy and the new bourgeoisie. Faced with the cost of reopening the S. Carlos, the Minister said that

"he had more fun in a quarter of an hour at the Salitre theatre or the one in Rua dos Condes, than in a whole night at the Lyric Theatre, and that it was necessary to dissuade Her Majesty from opening a theatre at that time because they were short of money. [...] Baritone and bass were a novelty to him, and he confessed that he had never realised that there was such a difference. [...] *Buffo caricato* and *buffo cantante* were also strange for him. *What do I care if the buffo sings?* (he said). *What I want is for him to make us laugh, everything else is a luxury item and we can't afford to spend much on it.* [...] He concluded [...] that, for his part, he didn't find Italian theatre funny at all: that, for him, a scene from Taborda or Sarzedas was worth more than an opera by the celebrated Rossini" (FRONTEIRA, 1930, VII and VIII, 247-8).

¹⁵ In the nineteenth century, "opera is the identity culture of the ruling classes, the cultural showcase of an expanding aristocracy and haute bourgeoisie, the emblem of their hegemonic will [...] Opera favours the birth of a complex social life and already of an urban culture under the sign of luxury [...] people go there to see and be seen, it is a place of exchange and encounters, where business deals, alliances, marriages are made, and where the signs of social position are displayed" (SERGE SALAÜN, 2002, 231-232, *Apud* SALGUES, 2002, 21, note 29).

Such comments did not mean that the nobles would not also attend the theatre performed at the Condes and the Salitre and would not watch magic comedies at those same theatres. In October 1818, the 3rd Countess of Alva¹⁶, in a letter to her sister, said that on the 17th she was going to see "some automata and a darkroom and other optics that an Englishman is showing in Lisbon, and it's the first time such things have appeared here. I'm very curious to see them, as well as to see some physical, optical, and hydraulic experiments that he has made in the S. Carlos theatre, or to put it more accurately, in the hall of that theatre." On the 21st, she went to see the physical experiments (VENTURA, 2006, 354-355), i.e., the recreational physics and phantasmagoria shows by the physicist and juggler Robertson, who sojourned in Lisbon for a few months, having performed a balloon ascent at the estate of the palace of the Counts of Anadia in Amoreiras (14 March 1819) and at the estate of the Viscount of Baía in Campolide (12 December 1819).

Circus performances also aroused curiosity. The Counts of Ponte, for example, went to the Salitre in April 1867 "to see the animals, i.e., a poor woman who risks her life every day by entering a cage containing a hyena, three lions, a tiger, and two small panthers [...] I've never seen anything like it" (MÓNICA, 2004, 168). The Countess did not appreciate the show, the Count was thrilled. A large number of the titled nobles had box seats at the S. Carlos and, to a lesser extent, at the Condes and the D. Maria. Only three lists of box seats at the S. Carlos theatre are known to us. The first, handwritten and undated (ANTT, IGP, Papéis Diversos, bundle 6, unnumbered document), corresponds to a year somewhere between 1818 and 1823, as it includes the 1st Baron of Teixeira, Henrique Teixeira de Sampaio, who was honoured with this title in 1818, and elevated to Count of Póvoa in 1823, in the aftermath of Vila-Francada. The second list is a printed form with a handwritten indication of the subscribers, relating to "Box income from performance no. [blank], on [day, not filled in] of [day, not filled in] of 182 [rest of year not filled in]" (ANTT, IGP, Casa Pia, bundle 85, box 152, doc. 194-196).

This is a list relating to a benefit for Casa Pia but, by recording the boxes allocated to subscribers, it allows us to know who owned them. Given that one of the subscribers is the Viscount of Alhandra, the donation must have been made between 1823 and 1826, as the Viscount, João Lobo Brandão de Almeida, was made a baron in 1823 and became a count in 1826. The third list dates from 1851 and was published by Silva Túlio (*A Semana*, vol. 2, no. 1 (January 1851), 15-16). Luísa Cymbron (1998, 29-31), who has analysed this last list, points out that it may not reflect the entire universe of the titled nobility's subscriptions, since some nobles went to S. Carlos as companions of the royal family, others sat in the boxes of relatives, and other sources from the same period reveal the presence of subscribers who do not appear in the 1851 list. The situation is identical to previous years, except for the waves of emigration for political reasons. For example, the Marquis of Fronteira does not appear on the list of 1823-26 for the simple reason that he had emigrated. However, he returned with the Charter and

¹⁶ Mariana Vivência de Sousa Holstein (1784-1829), Countess of Alva by marriage. She was the sister of the Duke of Palmela and the Countess of Vila Real.

became one of the peers of the kingdom. In his memoirs, he recounts his return and how he bought a box: "The S. Carlos theatre was as crowded as it could be: three noble boxes were opened, forming a beautiful gallery belonging to the English officers; the Count of Vila Flor and I also opened a gallery of three boxes near the stalls, which meant that we had two meeting rooms in the theatre, which was very pleasant" (FRONTEIRA, 1928, III-IV, 154).

The Countess of Ponte, whose husband only appears with a box in the 1823-26 list, recounts many episodes of her trips to S. Carlos, including the performance on the King's birthday in 1867, where she stayed in the royal box, and how her daughters were upset when they went to listen to the *Huguenots* in "cousin José Lencastre's (Abrantes) box" (BRANCO, 2013, 257 and 264).

Considering only the incumbents, the 1818 list contains eight, the 1823-26 list fifteen, and the 1851 list eighteen. Given that in 1818 the court and many nobles were still in Brazil, this is not surprising. As for the other two lists, whose number is similar but, in both cases, much lower than the number of existing noble houses, the first is a good portrait of the holders who supported the coup of 1823 and the future supporters of King Miguel and, because of their absence, of those who went into exile, since it is possible that the list was drawn up after the Abrilada (1824). The 1851 list includes several very recent members, who would have wanted to be part of the "good society"; there are no Miguelist members, but there are also some well-known liberals. This confirms that the S. Carlos theatre was an essential space in the political life of the eighteenth century, a role that Fronteira's memoirs and the correspondence of the Countesses of Ponte and Rio Maior, all liberal families, never tired of emphasising.

The study of theatrical performances in aristocratic houses is complicated by the fact that they were private and did not require an application to the authorities. For this reason, correspondence, diaries, and memoirs are practically the only sources we have.¹⁷ The correspondence of the Countesses of Alva (between 1814-1819), Ponte (between 1834-1880) and Rio Maior (between 1852-1865), the memoirs of the Marquis of Fronteira (for the period 1802-1861) and Francisco António d'Almeida (for the period 1810-1839), as well as works by authors who knew members of the elite, such as Adrien Balbi or Tinop, are a fundamental guide to understanding the social life of the great ones in relation to their private theatres.

Theatrical performances and serenades in palaces, manor houses, and monasteries were commonplace in previous centuries. In the handwritten gazettes of the first half of the eighteenth century, we find many references to these performances, accompanied by balls and "plenty of sweets and drinks".¹⁸ An example is the description by the 1st Count of Povolide (1655-1722) of the social life of the Baron of Batevila, the Spanish ambassador to Lisbon in the first half of the eighteenth century, he used to invite:

17 Examples include Anne Martin-Fugier (1990), who studied elegant life in Paris between 1815 and 1848, and Maria Salgues (2022), who studied the reception of theatre in Spain by analysing 125 letters exchanged between members of a Basque noble family in the first decades of the nineteenth century.

18 See the reports in the *Gazetas Manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*, vol. 1 (1729-1731) and vol. 2 (1732-1734), edited by João Luís Lisboa, Tiago Reis Miranda and Fernanda Olival. Lisbon: Ed. Colibri, 2002 and 2005, and the pages dedicated to theatre performances in noble residences in the 16th and 17th centuries, some of which took place in gardens, (CÂMARA, 1991, 37-41).

"Portuguese gentlemen... to watch comedies at his house, as there was already a company of Castilian comedies in Lisbon. And so, this ambassador had rented two palaces, one of which was used only for his comedies, with great splendour, and in the evenings many gentlemen gathered to chat in the ambassador's house, who kept them warm with his sweets and chocolates" (*Portugal, Lisboa e a corte nos reinados de D. Pedro II e D. João V...*, 1990, 103).

The Laranjeiras theatre owned by the Count of Farrobo is the most famous of the private theatres of the Lisbon aristocracy. Its importance in musical and mundane life has almost eclipsed the existence of other private theatres or theatrical salons in various palaces. In 1822, Balbi mentions the existence of "several amateur theatres in the houses of the most important families" in Lisbon.¹⁹ He highlights the one built by the landed estate heir of Assentiz (Francisco de Paula Cardoso do Amaral e Gaula) in his palace at Praça da Alegria, with decorations made by "the best painters in Lisbon". In the same year, an opera - Rossini's *La Cenerentola* - was rehearsed and performed in the private theatre of the Baron of Quintela, the future Count of Farrobo. It was probably still a salon theatre, for the correspondents of a German newspaper added that Quintela was building in his palace "a stone theatre, not at all small, on the model of the S. Carlos theatre". This theatre was completed in January 1825 and, although it was said to be "difficult to open during the year", it ended up being the stage for Mercadante's opera *Il Castello dei Spiriti* in March (BRITO & CRANMER, 1990, 55 and 62).

These theatres were known by the name of the nobleman in whose palace the performances took place - the theatre of the Marquis of Angeja, the Count of Redinha, the Countess of Angeja, the Count of Carvalhal, etc. The most famous of these was precisely the theatre of the Count of Farrobo, or *Teatro do Farrobo*.

As an example of what may have been a private salon theatre, there are two accounts of the creation of a theatre in the home of the 6th Marquis of Angeja, João de Noronha Sousa Moniz, in November 1818. Both the 3rd Countess of Alva and the 7th Marquis of Fronteira reveal the new socialising practices of the great ones and their endogamous nature: "A theatre is being built in the house of the Marquis of Angeja, where most of the noblemen and noblewomen of this court will perform [...]. These people - the Angeja - are very fond of company, they are very good hosts and now they will hold assemblies every Monday" (VENTURA, 2006, 61).

"The company was made up of the most aristocratic people in Lisbon, including the most beautiful and elegant ladies, such as the Marquess of Angeja, my sister-in-law D. Ana da Câmara, my wife, the beautiful Countess of S. Lourenço, D. Mariana de Melo, and D. Mariana de Miranda, who was already married to the son of the Marquis of Tancos, and others. The play required many actors, which is why we also played our part, including the circumspect Count of Penafiel and my good friend, the Count of Alva" (FRONTEIRA, 2006, I, 181).

¹⁹ Balbi (1822, II, ccxxiv) also indicates the following "amateur theatres in the homes of the most notable families": the Counts of Sampaio and Almada, the Viscountess of Anadia, and the Baron of Quintela. This information is taken up by all the authors who mention theatres in noble residences, such as, among many others, Caetano Beirão (1944, 271-280), Matos Sequeira (1967, 495) and Francisco Rebello (2010, 410).

But Fronteira also describes the *modus operandi* of these aristocratic theatres: the desire for a new social life, the choice of the play and the actors among the circle of family and friends, the rehearsals during the construction of the theatre. The Marquis of Angeja, “an excellent actor”, used to take part in performances at the theatre in the Grilo Palace (i.e., Fronteira’s father-in-law’s house), and wanted to have a theatre in his palace too.

“A play was chosen that required a large company, and the comedy *A Escola do Escândalo* was chosen. [...] Rehearsals were frequent, but seldom in the evenings, which were filled with other entertainments. But the Marquis [of Angeja] wanted to build a theatre in shape, with boxes, a large set, etc.; this took a long time and, due to some setbacks, the performance didn’t take place, so it didn’t go past the rehearsals. However, these, being a reason to get together, made our society the most cheerful and entertaining in the capital” (*Idem*).

Years later, in January 1864, the Countess of Ponte told her daughter about a performance at the home of the Counts of Rio Maior (i.e., her sister and her husband). The actors were all members of the Rio Maior and Ponte families, plus the Marquis of Bemposta and a young man from Madeira called Agostinho de Ornelas, who had studied with the eldest Rio Maior son in Coimbra. Bemposta had organised the first rehearsals, which did not go well, so they called in a professional rehearsal director from the D. Maria theatre. The play, whose title we do not know, “is beautiful and will do well”, the countess concludes. And she ends by writing: “The result of the performance will be a marriage in the family. Ornelas, who was an admirer [...] of Joaquina Ponte, was so enchanted that he asked her to marry him” (BRANCO, 2013, 167-168). It was customary to have supper and a ball or dance after the theatre: “It was performed optimally, and after the theatre was over, we danced” (*Idem*, 114).

The fondness for the theatre, expressed through visits to public theatres and domestic performances at home, was coupled with emulation among the noble houses. In 1815 or 1816, the Count of Rio Maior and his uncle, the Prior of Guimarães, after attending the theatre owned by the landed estate heir of Assentiz, “liked the company and the comedies so much” that they wanted to repeat the show at their palace in Anunciada. They invited the actors to perform and “all the society of Lisbon to attend” but forgot to prepare the room for the theatre and the orchestra. As a result, the theatre did not begin until four in the morning (FRONTEIRA, 2006, I, 146). In 1818, the Marquis of Angeja, “not wanting to lag behind his relatives, tried to build a beautiful theatre next to his house in Belém” (FRONTEIRA, 1926, 189). In 1843, four months after Farrobo’s big party at the Laranjeiras theatre, Duarte Cardoso de Azevedo e Sá (known as Duarte de Sá) commissioned sceneries from Rambois and Cinatti, who had worked for Farrobo, for his theatre in Quinta do Pinheiro, Sete Rios, and organised a performance of Garret’s *Frei Luís de Sousa* (CÂNCIO, 1962, 267; VASCONCELOS, 2003, 56).

These private performances in palatial residences could take place either in a palace salon set up for the purpose, in a special room called a “theatre room” or, more rarely, in a building built

specifically as a theatre. The first situation was the most common, with the possibility of buying or having someone make a portable theatre that could be easily installed and circulated among friends²⁰. “Our friend João Evangelista [...] gave the costumier Teodoro, who was very skilful, the means to set up a portable theatre, which he did so well and with such good results that many years later [...] I lent it to some friends of mine, who appreciated the ease with which it could be set up and dismantled” (FRONTEIRA, 2006, I, 126) (fig. 3).

The advertisement for the sale of the “utensils of a private theatre, all in very good condition”, belonging to a palace, even suggests the existence of a specialised market²¹ (fig. 3). These were ephemeral, portable structures that could be set up in a room in the palace, transforming it into a theatre, and then dismantled at the end of the performance. The description by the Englishwoman Marianne Baillie (2002, 203) of the opera performances at the Countess of Anadia’s house in April 1822 points to this solution: “the little theatre, the scenery, the costumes, the lighting, everything was perfect”. At the Palace of Queluz, during the reign of King Miguel, “serenades were held on several occasions in which various opera excerpts were sung” in a theatre set up in the throne room.²² The sets, where they existed, both in these improvised theatres and in the permanent ones, were commissioned to set designers²³. Francisco José de Almeida, an official of the Royal Treasury from 1827 and a member of the “good society”, says that in 1831 his English benefactors asked him to “paint and decorate the theatre that was set up in one of the palace rooms” (ALMEIDA, 1985, 184). The audience would sit on “hinged stools for the theatre”, which appear in the inventories of various noble houses (FRANCO, 2014, 287).

Vende-se os utensílios de um Theatro particular, tudo em muito bom uso: quem o pretender comprar, pode dirigir-se ao Palacio sito ás Portas do Sol N.º 27 Freguezia de S. Thomé, nos dias 26 e 27 das 9 horas da manhã até a 1, e de tarde das 4 até as 7, aonde acabará com quem tratar de seu ajuste.

Figure 3 - The fashion for private theatres in noble houses would have led to a specialized market, (*Diário da Regência*, dia 23 de junho de 1821, suplemento, BNP).

The second type was a room in the palace used for theatrical and musical performances. Caetano Beirão (1944, 275) writes that “some palaces had an adjoining small theatre for opera, such as that of the Marquises of Marialva, in Marvila, that of Ludovici, where Marmontel’s stories were performed, that of the Counts of Sampaio and Almada, that of the Viscountess of Anadia, and, more famously,

20 It is worth noting that in France it was common practice to buy or rent these portable theatres.

21 An advertisement was published in the *Diário da Regência* on 23 June 1821, in the supplement to no. 147, stating that anyone wishing to buy that theatre’s frame should go to the palace located in Lisbon at 27 Portas do Sol, parish of S. Tomé. This was probably the palace of the Viscounts of Azurara.

22 Caldeira Pires, the author of this statement, also claims that in 1833, when the inventory of the palace of Queluz was taken, the Throne Room had been transformed into a theatre (PIRES, 1926, 199).

23 Professional set designers, as in the well-known case of Rambois and Cinatti who worked for Farrobo and Duarte de Sá. Something that happened in Ponta Delgada (Azores) confirms this practice: Cândido José Xavier (1823-1879), set designer at the Teatro Micaelense, was also responsible for sets at various amateur theatres (PEREIRA, 2023, 97).

that of the heir to the Assentiz estate". The statement suggests the existence of a building attached to the palace, but what we know about the palatial residences of these and other titleholders²⁴, with the possible exception of the Marialvas estate (in addition to the Farrobo theatre), seems to rule this out. The performances took place in the so-called "theatre" or "music" room. The palace of the Viscounts of Porto Covo, in Rua de S. Domingos, had its own theatre room (FRANCO, 2014, fig. 61). In the palace of the Counts of Redondo, a family of well-known musical amateurs and practitioners, there was a room on the upper floor called the "Gallery or Theatre"²⁵ (figs. 4 and 5) (CALDAS & CABEÇAS, 2002, 193-200; MENDONÇA, 2002, 312). This theatre was known among the nobility for its beauty and good conditions and was therefore "requested" by other noblemen for private theatrical performances, as can be seen from an account by the Marquis of Fronteira. It is therefore worth transcribing, not least because it gives us more details about how the private theatres of the nobility were organised at a time when they had become commonplace. It is also worth noting the influence of foreign diplomats, in this case, the attaché of the British delegation, Mr. Krewen, who, "passionate about private theatres", proposed the organisation of a comedy troupe.

"We immediately organised the company [...] we shared in the expenses and asked the Count of Redondo for his house and his good theatre, which, completely restored by the good Count of Ceia, who was endowed with the greatest taste and skill, has become one of the most beautiful society theatres I have seen. The plays were chosen [...]. The rehearsals [...] took place either in Benfica or at the Duke of Terceira's house or at Mr. Krewen's and always ended with either a merry dinner or a merry supper. The dress rehearsal produced the best result; we immediately saw that we had not wasted our time and that the diplomatic and aristocratic company would receive the applause of the capital's first society" (FRONTEIRA, 1929, V-VI, 259).

The Laranjeiras theatre owned by the Count of Farrobo, an annex to a palace, seems to be unique. With the possible exception of the palace on the Marquises of Marialva's estate in Marvila at the end of the eighteenth century, where according to William Beckford, next to a palace "almost in ruins", there was "a small opera house built with a certain elegance" (BECKFORD, 1983, 69).

From what we have been able to ascertain so far, private theatres were held in seventeen houses of the titled nobility between 1818 and the 1880s, belonging, with the exceptions of the Count of Farrobo and the Count of Burnay, to families of the old nobility. The following are those for whom data on theatre performances have been found: Counts of Almada, Marquises of Alvito, Counts of Anadia, Marquises of Angeja, landed estate heir of Assentiz / Counts of Taipa, Marquises of Borba / Counts of Redondo, Counts of Burnay (these were the only ones in the 1880s), Counts of Farrobo, Marquises of Fronteira, Counts of Lumiares, Dukes of Palmela, Marquises of Niza, Barons of Porto Covo, Counts of Redinha, Counts of Resende, Counts of Rio Maior, and Counts of Sampaio.

24 Studies and inventories of various noble houses do not reveal the presence of theatres adjoining the palaces. See, among others, the works included on the website of the project "A Casa Senhorial. Portugal, Brasil e Goa, Anatomia dos Interiores" and the magazine *Cadernos do Arquivo Municipal*, particularly nos. 5 and 6 (2016).

25 This is how it appears in the inventory of 1708 and in the Sequestration Act of 1833, although it cannot be said with certainty that it was a theatre.



Figures 4 and 5 - The theatre of the palace of the Count of Redondo was known among the nobility for being one of the most beautiful and complete. Vestiges of the gallery belonging to the theatre and one of the hypotheses of distribution of the noble floor where the "Theatre or Gallery" was located, (CALDAS & CABEÇAS, 2022, 193, fig. 9 and 199, planta 2.1).



Planta 2.1 – 1^a hipótese de distribuição do piso nobre.

■ Sala Vaga	■ Camarim da Marqueza Mãe	■ Casa do cartório
■ Theatro ou Galeria	■ 2ª Sala do Docel	■ Saleta
■ Camarins	■ Quarto da Marqueza	■ Casa imediata
■ Quarto do Marquês	■ Sala do Docel	

The repertoire of these private theatres, as far as we can tell, was heterogeneous. In the popular theatres, comedies, farces, dramas, and *entremeses* were common. In palace theatres, comedy and, to a lesser extent, opera predominated. Some examples: in 1818, at the house of the Marquis of Angeja, the play chosen was the comedy *A Escola do Escândalo*²⁶ [The school for scandal] (FRONTEIRA, 1926, I, 181). In the winter of 1820, “an aristocratic society produced the opera *Il fanático per la musica* by S. Mayr in the private theatre of D. Gastão, which was much better than could have been expected (BRITO & CRANMER, 1990, 50). In 1822, Mayer’s opera *Amor conjugal* [Marital love] was performed at the Countess of Anadia’s house (BAILLIE, 1822, 203). In 1837, at the theatre of the Counts of Redondo, the plays *Le fou de la reine* and *Rendez-vous Bourgeois* (FRONTEIRA, 1929, V-VI, 181). The one-act comedy *Uma excentricidade* [An eccentricity] was written “purposefully” by Alfredo Ataíde to be performed in the private theatre of the Marquis of Alvito in April 1866 (FILIPE, 2007, I, 44). At the Palmela palace in Calhariz, in the 1870s, Garrett’s *A Sobrinha do Marquês* [The marquis’ niece] and George Sand’s *The Marquis de Villemer* [O Marquês de Villemer] were performed, among other plays (SEQUEIRA, 1967, vol II, 246). In 1875, at the Counts of Lumiares’, a “great drama” by Luis de Campos was staged (BRANCO, 2013, 377-8).

The mixture of amateur and professional actors would not have been as common as in musical evenings. Indeed, the correspondence and memoirs we consulted emphasise the noble status of the participants in the private theatre, who were part of the family network and circle of friends. References to professional actors or singers are rare.

In 1898, Tinop (1991, I, 100) wrote that “salon theatre has been, since the last century, an entertainment of the great world”. In other words, of the great, the court nobility. Throughout the nineteenth century, mundane sociability, both private and public, became increasingly important in the social life of the European elite. In Portugal, the practice became particularly widespread after the Liberal Revolution of 1820. Theatre, balls and concerts were among the activities sponsored by noble families, and the role of women in organising them does not seem to have been particularly prominent²⁷.

It is possible that, as in Spain (FREIRE LÓPEZ, 1996), the golden age of private theatres in palaces occurred in the middle of the nineteenth century, with the Laranjeiras theatre, belonging to the Count of Farrobo, being the most notable example. Towards the end of the century, this practice seems to have declined, replaced by balls, soirées, and receptions, as reported in the “Chronica Elegante” section of the magazine *A Semana de Lisboa*. In its issue of 1 January 1893, on the death of the Countess of Ficalho, it informed its readers: “Since the death of her mother, D. Maria Kruz, since the elegant and sumptuous balls of the Duchess of Palmela have not been repeated, since the weekly receptions at the

26 This is a comedy by Richard Brinsley Sheridan, translated into Portuguese by José Anselmo Correia Henriques and published by Oficina de Simão Tadeu Ferreira in 1795.

27 The private theatre run by Francisca Possolo in her home, active in the 1820s, is one of the rare exceptions. However, at the end of the 1800s, women occupied a prominent place in the organisation of mundane salons.

palace of the Marquises of Fronteira ceased, since the magnificent galleries of the Count of Daupias were closed forever, there has been no other salon in our society where parties like those of the Countess of Ficalho were held at her Caetanos Palace". And we hear of the salons animated by women – five-o'clock-tea, dancing evenings, matinées, *raout* [mundane reception] – where some of those present would occasionally recite "French monologues".

Theatre – attendance at public theatres and private performances – as a social fact, actively contributed to the definition of social groups. The aristocracy and the popular townspeople did not share the same spaces and had very different lifestyles. They shared a common pleasure, the theatre, which they both liked to organise among "their own": among "their acquaintances and equals" in the words of a craftsman, among "the first society of the capital" in the words of an aristocrat.

O FANATICO
PELA MUSICA,
FARÇA JOCOSA

EM 1 ACTO

PARA SE REPRESENTAR

NO

THEATRO DO CONDE DO FARROBO

NA SUA QUINTA DAS LARANGEIRAS,

*Em beneficio das Viuvas e Orfãos das desgraçadas
Victimas executadas nesta Cidade de Lisboa du-
rante o governo da usurpação.*

ESCRIPTA POR

FRANCISCO SCHIRÀ.

LISBOA: 1835.

Burletas, ou Peças Comicas

Nº	Título das Peças	Qualidades	Autores	Ed. Bank Nº
54	Les Quatre Jésus etymons	Partitura em Francz, e par de l'Orchestra	M. W. Balfe	2
55	Mina	Idem d°	W. W. Schaus	2
89	Il Barber di Siviglia	Idem e p. e p. de Tians	Rossini	9
90	D. em Francz	Idem Partes de Canto em V. Don Giovanni de Partitura Portuguese e Orchestra	Idem	9
91	Marco Antonio	Idem e p. de Canto e Orch	Saveri	5
92	Mathilde de Salvan	Idem Idem	Rossini	6
93	Elena e Constantino	Idem e algumas partes	Coccia	7
94	Allegro Branco	Partes de Canto e Orchestra		8
95	Eloisa e Teodoro		Angolini	4
96	L'Isola d'Alani	Partitura ss 1 Acto	Garaniga	4
97	La Fascatana	Idem	Insolito	4
98	Les Rosières	Idem em Francz	J. Herold	9
99	Emma	Idem d°	Huber	9
100	Il Tempo sopra la morte	Idem e algumas partes	Macadante	10
101	La Dame Blanche	Idem em Francz, e partes del. em portug. e Orch.		
102	Seichia rapita	Idem e partes	Cilli	11
103	Il Baron di Dolsheim	Idem ss	Sacini	12
104	La Camarica e Astuta	Idem e partes incompletas	Taini	12
105	Sesta da Rosa	Idem e partes em Italiano	Coccia	13
106	Idola		Spinali	14
107	La Caccia del Cane		Spinali	14
	AND COSMOPOLITAN RETREAT OF A "FANATICO PER LA MUSICA"			
108	Cheara de Rosenvorq	Idem e partes vide appos.	Generale	15 e 16
109	La Sinfonia di Nabarra	Idem d°	Godolfo	17
110	Il Giusto e Magus	Il Giusto e Magus	In memory of Francesco Esposito	
111	Les deux Jaleurs	Idem em Francz	Mozart	18
112	La Symphonie	Idem em Francz	R. Sphæa	18
113	La Sinfonia	Idem d°	Clapison	18
114	Die Sinfonie	Idem d°	Huber	18

CHAPTER III

AT THE TEATRO DAS LARANJEIRAS, THE COUNTRYSIDE

AND COSMOPOLITAN RETREAT OF A "FANATICO PER LA MUSICA"

108 Cheara de Rosenvorq Idem e partes vide appos.
109 La Sinfonia di Nabarra Idem d°
110 Il Giusto e Magus Il Giusto e Magus In memory of Francesco Esposito
111 Les deux Jaleurs Idem em Francz
112 La Symphonie Idem em Francz
113 La Sinfonia Idem d°
114 Die Sinfonie Idem d°

Luisa Cymbron
(NOVA FCSH / CESEM / IN2PAST)

Joaquim Pedro Quintela 's musical profile¹

A chronicle written in Lisbon for the *Allgemeine musikalische Zeitung*, the most important nineteenth-century music periodical in the German cultural area, referring to events in 1822, explained:

In the private theatre of the Baron of Quintela, at the Laranjeiras, near Lisbon, Rossini's Italian opera *La Cenerentola* was sung; and although the entire cast was made up of amateurs, the arias and ensembles were so well performed that, according to the connoisseurs, not even at the S. Carlos Opera Theatre had they been heard better. It is true that this work had been rehearsed for a long time under the direction of the *buffo* Rosich² and Francisco de Paula³ at the keyboard, both from the theatre, and that at the time of the performance itself the orchestra was made up almost entirely of professional artists – not so much out of real necessity as out of their own interest in collaborating. The singers were Demoiselle D. Francisca Martins, Madame Caffri and Demoiselle Arcanza [...] Mr Coelho⁴ (a talented young man, especially for music) played the role of Magnífico impeccably and sang his bass solos very well. Only the recitatives were occasionally less than perfect, as they are always the most difficult for amateurs who lack the necessary practice (BRITO & CRANMER, 1990, 55)⁵.

Operatic performances by amateurs, in noble and bourgeois homes, in permanent or improvised theatres, were frequent in Lisbon at that time (LOUSADA, 2008). What makes this event different is not only the investment in its artistic quality, but also the fact that it was one of the first, if not the first,

1 Translated by Manuel Carlos de Brito.

2 He was the Spanish-Italian bass and librettist Paolo or Pablo Rosich (MILELLA, 2022, 30).

3 Francisco de Paula da Silva Freitas, assistant conductor of the S. Carlos Theatre when Carlo Coccia was in Lisbon, pianist and organist (BRITO & CRANMER, 1990, 83).

4 Marcelino José Coelho took part in several other productions at the Teatro das Laranjeiras in the years 1820-30 (BRITO & CRANMER, 1990, 82).

5 "No teatro privado do senhor Barão de Quintela, às Laranjeiras, perto de Lisboa, cantou-se a ópera italiana *La Cenerentola* de Rossini; e, apesar de todo o elenco ser composto por amadores, as árias e os conjuntos foram tão bem executados que, segundo a opinião dos conhcedores, nem mesmo no Teatro de Ópera de S. Carlos se tinham ouvido melhor. É verdade que esta obra foi ensaiada durante bastante tempo sob a direcção do *buffo* Rosich e de Francisco de Paula no teclado, ambos do Teatro, e que aquando da própria execução a orquestra se compunha quase só de artistas profissionais – não tanto por verdadeira necessidade quanto pelo seu próprio interesse em colaborar. As cantoras foram Demoiselle D. Francisca Martins, Madame Caffri e Demoiselle Arcanza [...] O senhor Coelho (um jovem talentoso, e em especial para a música) representou irrepreensivelmente o papel de Magnífico e cantou muito bem os seus solos de baixo. Só os recitativos é que de vez em quando não foram muito perfeitos, porque são sempre o mais difícil para amadores, a quem falta a necessária prática" (BRITO & CRANMER, 1990, 55).

in a long series of operatic productions that the Quinta das Laranjeiras, owned by the Quintela family, would host. And, in fact, in another passage of the aforequoted text, it is mentioned that the young 2nd Baron was already building “a not at all small stone theatre” that would become the emblematic Teatro das Laranjeiras, which opened in March 1825.

The influence of Joaquim Pedro Quintela, 2nd Baron of the same name and 1st Count of Farrobo, on Lisbon’s musical life from the *Vintismo* to the end of the reign of Queen Maria II was such that Francesco Esposito called this period “the Farrobian era” (ESPOSITO, 2010).

This nobleman’s passion for music also allowed Esposito to draw a parallel between him and Febeo, the main character in the *opera buffa Il fanatico per la musica*, which was performed at the Laranjeiras in 1835 in Francesco Schira’s version: the scene takes place “in the house of Don Febeo. Tables with books and a clock, a pianoforte, shelves, chairs, scores, instruments and lots of music sheets. There are two busts of various music authors” (*O fanatico pela musica* [libretto], 1835). The aforementioned Febeo is described in a contemporary chronicle as “a determined dilettante, a furious dilettante, who only allows musicians in his house. Children, servants, maids, everybody is a musician” (*O nacional*, july 8, 1835, *Apud* ESPOSITO, 2016, 115). At the beginning of the opera, a choir acclaims his talent and, in the context of Laranjeiras, the message becomes ambivalent and can be read as referring to both the character and those who brought him to life:

Long live the genius of our master;
What a beautiful aria, what a
beautiful invention!
This music invites pleasure.

Viva o génio do nosso patrão;
Que bel’ária, que bela invenção!
Esta música excita o prazer.

(*O fanatico pela musica*, 1835, 6-7)

These ideas are corroborated by Baron Charles Dembowsky when he describes Quintela as:

A passionate lover of the fine arts, the count protects them as a patron; [...] his house is kept in a most original way: he requires all his servants to know how to play an instrument or to learn it under his guidance; he himself plays his part in the respective concerts, which are truly remarkable. [...] during the autumn, the elite of Lisbon society come to perform drama or comedy in the beautiful theatre he has built next to his delightful country house (DEMBOWSKY, 1841, 178-179)⁶.

His fame was not limited to national borders. During his time as impresario of the Teatro de S. Carlos, there was a number of superlative praises for his magnanimity and generosity in the Portuguese and Italian press, or in loose leaflets distributed at opera performances (*Tributo de reconhecimento* [1840];

⁶ “Amateur passionné des beaux-arts, le comte les protége en Mécène; [...] sa maison est tenue sur un pied fort original: il exige que tous ses valets sachent jouer d’un instrument ou qu’ils apprennent sous sa direction; lui-même fait sa partie dans leurs concerts, qui sont vraiment remarquables. [...] pendant l’automne, l’élite de la société de Lisbonne vient jouer le drame ou la comédie sur le joli théâtre qu’il a fait construire près de sa délicieuse retraite”, (DEMBOWSKY, 1841, 178-179).

Il Pirata, march 27, 1840). In 1842, in a series of articles dedicated to “L’amateur de musique”, the famous French critic Castil Blaze highlighted the role of the Baron/Count in Portugal and the commissioning of the opera *La testa di bronzo* from Saverio Mercadante (*La France Musicale*, July 17, 1842).

However, it is also possible to see the other side of the coin. The documentation of the General Inspectorate of the Theatres bears witness to backstage episodes in which the Count asserted his authority, displaying an arrogant and capricious character (CYMBRON, 1998, 63-64 e 115-117). Even though the excerpt quoted below is a part of a legal process, in which it is common for the injured or offended parties to try to victimise themselves, the account is interesting. At the end of 1837, António Porto, a former impresario of the Teatro de S. Carlos, complained:

since the Count of Farrobo, by his usual use of his arrogance, made a public and scandalous invasion of the Company, property of the Applicant, constituting himself Judge in the Contract between him and the Applicant, declaring the Deed of that Contract rescinded, and violently investing himself in the possession of the Company; the Applicant resorted to the means to which an honest and law-abiding Citizen resorts, and which the Defendant despises and insults by custom; He resorted to an action of force before the Judiciary, which ordered him to ratify his possession, and it was indeed ratified, not in the first act of the Judicial diligence, because the Defendant ordered the Officers to leave, between threats, but in the second, when the said Officers were escorted by armed force (Ministério do Reino, Maço 2083, Lº 3, nº 1004, 6. 11.1837)⁷.

Quintela/Farrobo had had intense contact with music since his childhood. His father had donated the land for the construction of the Teatro de S. Carlos (fig. 1) and owned the only private box there (BENEVIDES, 1882, 24).⁸ Having been born and raised in the palace owned by his family in the Rua do Alecrim, a short distance from the square where the theatre and some of the capital’s main music shops were located (ESPOSITO, 2016, 55) and where most of the Italian singers who passed through Lisbon lived (CYMBRON, 1998, 158-160), Joaquim Pedro had always been very close to opera, as the article in the *Allgemeine musikalische Zeitung* with which this text opens proves. He had also learnt singing, cello, double bass and horn, becoming a performer with a certain proficiency on the latter instrument (VIEIRA, I, 1900,400)⁹.

From at least 1818, when he was only seventeen and had recently inherited his father’s fortune, there are references to him promoting concerts at his home, under the direction of the Jordani brothers,

7 “tendo o Conde de Farrobo, pelo seu habitual uso da sua prepotência, feito uma invasão pública, e escandalosa, na Empresa, propriedade do Suplicante, constituindo-se Juiz no Contrato entre ele, e o Suplicante, declarando rescindida a Escritura desse contrato, e investindo-se violentamente na posse da Empresa; recorreu o Suplicante aos meios a que recorre o Cidadão honesto, e obediente à Lei, e que o Suplicado despreza, e insulta por costume; isto lhe recorreu a uma acção de força perante o Poder Judicial, que o mandou ratificar na sua posse, e efectivamente foi ratificada, não no 1º acto da diligência Judicial, porque o Suplicado mandou sair os Oficiais, entre ameaças, mas no segundo, quando os ditos Oficiais foram escoltados por força armada”, (ANTT, Ministério do Reino, Maço 2083, Lº 3, nº 1004, 6 de novembro de 1837).

8 For the musical biography of Joaquim Pedro Quintela see Vieira (I, 1900, 399-410) and Moreau (1981, 247-263).

9 It should be noted that in the second decade of the nineteenth century, when his apprenticeship must have taken place, the 2nd Baron of Quintela played a much more rudimentary instrument than the beautiful valved horn that, bearing his coat of arms, he certainly acquired much later and is now part of the collection of the Museu Nacional da Música.



Figure 1 – The Teatro de S. Carlos, the center of Lisbon's musical life, in the forties of the 19th century, drawing by Legrand/lithography by Manuel Luiz, (BNP).

both members of the Teatro de S. Carlos orchestra. Even then, Joaquim Pedro Quintela was seen as an important patron for the future (BRITO & CRANMER, 1990, 49).

His ties with the musical world of Lisbon were further strengthened by his marriage, strongly opposed by his family, to the daughter of the Italian Francisco António Lodi, the first impresario of the S. Carlos. Quintela was thus able to move at will on two different levels: that of patron, financier or even organiser of events in the private sphere, and that of impresario in public theatres, although for the latter task he called on the services of various members of the Lodi family, such as his brother-in-law António or his cousin Fortunato (CARNEIRO, 2020, 72). His social status did not allow him to meddle directly in the management of theatre life, and he did so only occasionally and in limited situations, such as to remove António Porto from the management of the capital's opera house.

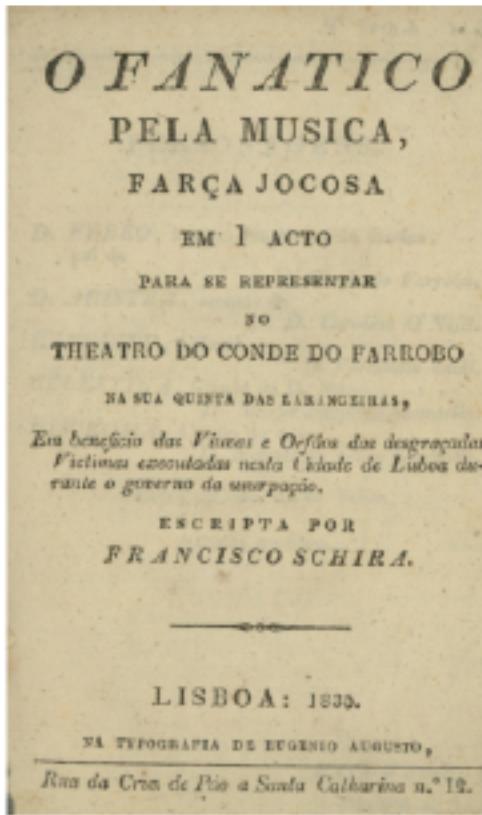
An important stage in his musical education seems to have been his contact with two Portuguese musicians who had made their careers abroad and returned to Portugal after the first Liberal Revolution: the clarinettist José Avelino Canongia and the pianist and composer João Domingos Bomtempo (ESPOSITO, 2016, 65). With Canongia, he travelled extensively in Europe between 1823 and 24 (*Idem*, 33), and was a very active participant and supporter of the Sociedade Filarmónica, founded by Bomtempo in 1822, which laid the foundations for a concert culture in Lisbon, thus contributing decisively to the progressive autonomy of instrumental music from opera (*Ibidem*, 87). Through these channels, he was a member of the various orchestras that performed at the funeral of Queen Maria I (VIEIRA, I, 1900, 133-134) and at the commemorations of the great moments of the first Liberalism. For example, in 1821, he played at Bomtempo's Great Mass to commemorate the swearing in of the Constitution (BRITO & CRANMER, 1990, 50-51).

In the 1820s, the Baron also began to appear as a financier of opera companies at the Teatro de S. Carlos (ESPOSITO, 2016, 54). The two main poles in which his musical and patronage activities would develop were defined: opera and instrumental music.

Quintela was also a patron of musicians and literati living in Lisbon. He protected not only those who had been linked to the liberal faction, but also those who had supported the absolutist King Miguel, as well as a group of Italians living in Portugal, several of them political exiles. Although he remained faithful to a moderate Liberalism, he placed himself above political issues, asserting himself as a hegemonic figure and managing the "musical capital" as he saw fit (SANTOS, 1988, 290-291).

A central testimony to Quintela/Farrobo's relationship with music is the *Catalogo das peças de muzica existentes no arquivo de muzica pertencente a S. Ex^{cia} o Senhor Conde de Farrobo...*¹⁰. In the sections relating to operatic genres, we can see that many of the specimens include separate sets of vocal and orchestral parts, which shows that this was not simply the collection of a music lover, but a real musical and theatrical archive, which enabled a good number of the titles contained therein to be produced.

¹⁰ Currently in the Biblioteca Nacional de Portugal. The BNP manuscript can be dated to around 1840-50. Another list of the scores that belonged to the Count is part of the inventory kept in the Boa Hora Court Archive and was drawn up in 1870, after its owner's death. It was discovered and published by Idalina Nunes (NUNES, 1996a).



Baileches, ou Tous Comme

Figures 2 and 3 – Libretto printed for the representation of *Il fanatico pela musica* at the Teatro das Laranjeiras in 1835, in a performance benefiting the families of the victims of D. Miguel's reign and page from the *Catalog of Pieces of Music*, which can be seen the existence of the singing and orchestral parts that would allow the production of several of the works listed, (BNP).

It is very possible that this rich source of opera scores was accumulated primarily to serve the needs of the Teatro das Laranjeiras, but the fact is that it was also used in other places and circumstances, namely at the Teatro de S. Carlos as well as at the Academia Filarmónica and the Assembleia Filarmónica, two of the amateur societies with which Farrobo was associated and where operas were performed in concert versions¹¹ (figs. 2 and 3).

In his private theatre at the Quinta das Laranjeiras, but also more sporadically at the Quinta do Farrobo (NUNES, 1996b)¹², the Baron/Count produced theatrical performances, putting on a repertoire that wasn't always the same that was performed on the stage of the S. Carlos. The chronology of opera performances at the Laranjeiras that we were able to reconstruct covers the years between 1822 and 1861¹³, ending just before the theatre was destroyed by fire, at a time when its owner was already in a difficult financial situation, and points to two major production phases.

The first covers the years from the early 1820s to 1838 and is marked by the performance of Italian operas of a *buffo* or *semiserio* character, genres that had been particularly fashionable since the end of the eighteenth century, the first of which reached the peak of its popularity with Gioacchino Rossini in the 1810s. The second phase began in 1843, coinciding with a new process of architectural renovation of the theatre, and is characterised above all by the staging of *opéras comiques*, sung in the original language.

This French genre also had eighteenth-century origins, but the type of works that were performed at the Laranjeiras were particularly popular during the reign of Louis Philippe and the early years of the Second Empire. Its main dramatic feature was that it wasn't entirely sung. The dynamic parts, in which the action progressed, were made up of spoken dialogues, while the contemplative moments were the equivalent of musical numbers. Many of the plots in these works were romantic tales that allowed the "local colour" of various settings to be explored; others stood out for their knightly character or were comedies that followed traditional formulas. A happy ending was the norm (BARTLET *et al.*, 2001, 482).

There is, however, one fact to highlight in the first period: the commissioning of the *opera buffa* *La testa di bronzo* from Saverio Mercadante, which was rehearsed by the composer himself in 1827 and repeated in two consecutive years, just after the liberal victory. Another aspect to note, especially in the second phase, is the commissioning of works by composers living in the Portuguese capital. Several were Italian and had come to Lisbon to work at the Teatro de S. Carlos, such as Francesco Schira,

11 See the cases of the premieres of Mozart's *Don Giovanni* at the Teatro de S. Carlos in 1839 (CYMBRON, 2012, 271-306) or Donizetti's *Don Sébastien* in an Italian version in 1844 and Verdi's *Alzira* in 1847 at the aforementioned societies (CYMBRON, 2012, 171-208 and 209-237).

12 The main performance that took place at the Quinta de Farrobo was *La cenerentola* in 1840, with Luigia Boccabadati in the leading role (Nunes, 1996b and *Revista Theatral*, n.º 6, 1840). This production differs from those of the Teatro das Laranjeiras in that it was mostly performed by professional singers. This time it was the family of the *prima donna* of the Teatro de S. Carlos who performed. The only amateur on stage was the Count himself, in the role of Don Magnifico.

13 The first author to attempt a chronology of the performances at the Teatro das Laranjeiras, albeit interspersed with those at the Teatro de S. Carlos, was Fonseca Benevides, whose family had taken part in a number of performances that the theatre hosted (BENEVIDES, 1883). Ernesto Vieira and Mário Moreau follow (VIEIRA, I, 1900, 399-410; MOREAU, 1980, 250-256).

Angelo Frondoni or Pietro Antonio Coppola. Others, such as António Luís Miró and João Guilherme Daddi, were from Lisbon and had always worked there.

Buffo bucolicism

The works performed in the first phase of the Teatro das Laranjeiras were written by composers from the same generation as Rossini or the following one, such as Coccia, Mercadante and Donizetti. Some were, of course, by Rossini himself, the European musician of whom Stendhal had said that “Since the death of Napoleon, there is another man who is spoken of every day, as much in Moscow as in Naples, as much in London as in Vienna, as much in Paris as in Calcutta” (STENDHAL, 1824, v)¹⁴.

However, in addition to a certain fashion bias, it is important to find out what other motives were behind the selection of this repertoire. It is essential to take into account the fact that all the scores chosen corresponded to operas of a *buffo* or *semiserio* character with no more than two acts.

In addition to the fact that this was a small theatre, in which it would have been more difficult to mount operatic productions that required a large stage, such as some *opere serie*, the voice of the Baron/Count, who was a bass or bass-baritone, and above all his own dramatic gifts for the comic genre, must be considered as determining factors. Although Ernesto Vieira wrote, certainly based on information from third parties, that the Count didn't have a great voice but was a good musician (VIEIRA, I, 1900, 400), the composer Pietro Antonio Coppola¹⁵, in a letter to the librettist Jacopo Ferretti, said that Farrobo “sings like a comic *buffo*, who, I assure you, acts like a true artist, having seen and heard him in various comic characters”¹⁶. And, in fact, the range of roles he played oscillates between old men, some foolish and conceited (like Don Magnifico in *La cenerentola* or D. Febeo in *Il fanatico per la musica*) and those of cunning servants or other members of the staff (as Marcone in *Il castello degli spiriti* or Tollo in *La testa di bronzo*) who require a good actor and a deep, agile voice.

The other performers of the main singing parts should also be taken into account. The names that appear alongside the Baron in the librettos of the productions of the 1820s are a group of mostly quite young amateurs, just like their host. Some are praised in various contemporary sources for their excellent voices and musical abilities. This is the case of the Martins brothers, Caetano and Francisca

¹⁴ “Depuis la mort de Napoléon, il s'est trouvé un autre homme duquel on parle tous les jours à Moscou comme à Naples, à Londres comme à Vienne, à Paris comme à Calcutta”, (STENDHAL, 1824, v).

¹⁵ Coppola was always a protégé of Farrobo. In a letter written in the early 1870s to his friend Bartolomeo Maumary, he explains his relationship with the Count and the difficulties he faced at the end of his life: “...dal 17 agosto 68 non ho avuto che dispiaceri, e disgrazie; l'amicizia del fu Conte del Farrobo, che mi fu tanto gioevole sino all'epoca che ultimamente venni a Milano, apena che ritornai principiò a venirmi disgraziata riguardo ad interesse, poichè quanto avevo accumulato in risparmi, era tutto in mani del Conte, il quale mi mise a parte di una infelice speculazione, che al maggio 69 il Conte non potè più proseguire per non trovare più mezzi, ed io rimasi senza neppure una lira dei più di quidicimila che avvevo nelle mie mani [...] Imaginate come poso io essere contento, poichè ho dovuto sortire dal suo Palazzo, poichè si è affittato per conto dei creditori. La villa del Farrobo in dove passavo tutti i mesi del caldo tiene altro padrone [...] per me è una mancanza imensa e non dico altro per non tedialo di più”, (GIORDANO, 2003, 25).

¹⁶ “canta da *buffo* comico, che vi assicuro che agisce da artista, avendolo veduto e inteso in diversi caratteri comici” (P. A. Coppola to Jacopo Ferretti, 30 de abril de 1842, copy kindly provided by Francesco Paolo Russo).

Romana¹⁷, he a tenor, she a soprano, with a very wide voice and a flair for *fioriture* (she seems to have been given the role of Angelina in the 1822 production of *La cenerentola*) (VIEIRA, II, 1900, 65), and the sopranos Francisca Augusta da Fonseca and Joana Carolina O'Neill, born Brito e Cunha. Among the male voices, the following stand out: tenors Guilherme de Roure, related to the Irish O'Neill family, Inácio Miguel Hirsch, grandson of a German who had settled in Portugal and Alfredo Duprat, from French families. Hirsch was a particularly dynamic member of Bomtempo's Sociedade Filarmónica and was the Baron/Count's bookkeeper and close friend. We should also add the basses Nicolau Klingelhoefer, son of a Heidelberg merchant who settled in Lisbon at the end of the eighteenth century, and António Vieira Pinto, whose father, also a merchant, worked as Portuguese consul in Cádiz. They were joined by Costanza Banti Lodi, the Baroness' stepmother, and some other names whose family origins could not be identified (VIEIRA, I and II, 1900; BRITO & CRANMER, 1990).

Judging by the information provided in the librettos, the choir had generally around 20 voices: 8 sopranos to 12 tenors and basses on average. In addition to the Baroness herself, most of the choir members were relatives of those who performed as soloists and show the Quintela family's network of sociability. Eleven of the surnames are foreign or of foreign origin; the Portuguese ones refer to families linked to the Tobacco Contract (such as Damásio Gorjão and Roussado Gorjão) or were related to the O'Neill family, prominent traders in the Setúbal and Lisbon area¹⁸. The orchestra, as with *La cenerentola* in 1822, would have included several professional musicians from Lisbon, joined by many amateurs. Even though there is no documentary evidence that confirms it, it is very likely that these professionals were paid. In fact, Ernesto Vieira establishes a link between the inaugural performance of the new theatre in 1825 and the members of Bomtempo's Sociedade Filarmónica (VIEIRA, I, 1900, 400), a link that most likely goes back a long way.

In 1827, the Baron had the opportunity for the first time to premiere in his theatre an opera written specifically for him and the group of performers mentioned above. The composer was none other than the Neapolitan Saverio Mercadante, seen in certain European circles as Rossini's successor, someone who had an extensive professional curriculum, with successes at the main theatres in Northern Italy and Naples. In 1826 he had accepted a contract as director of the opera theatre in Madrid, coming from there to Lisbon in September 1827.

It is possible that Quintela was involved in this change of city, as Mercadante's first task in the Portuguese capital was to write and stage a new *opera buffa* for the Laranjeiras, which was to be premiered on 3 December 1827 (*La testa di bronzo* [libretto], 1827)¹⁹. His music certainly pleased the

¹⁷ Francisca's talent must have been considerable, as she was a pupil of Mercadante and Bomtempo deigned to accompany her, (VIEIRA, II, 1900).

¹⁸ Amorim Viana, Andrade Calvet, Auffdiner, Coelho de Ataíde, Damásio and Roussado Gorjão, De Roure, Duprat, Ebingre, Freitas Rego, Fries, Hirsch, Klingelhoefer, Moser, Sciopetta, Serrão Diniz, Sá Viana, Scola, Travassos Valdez, Van Winghen, Vieira Pinto.

¹⁹ According to Wittmann, it was only later, in January 1828, that he started working for the S. Carlos. In October 1828, with the change in the political situation, he left for Cádiz, where he would remain for the following months, and from there for Italy, (WITTMANN, 2001).

Baron, who had already chosen an opera by him – *Il castelo degli spiriti* – for the premiere of the new theatre in 1825. Apparently, there were also political affinities, as Mercadante had been close to the constitutional ideals that led to the 1820 revolution in the Kingdom of the Two Sicilies (WITTMANN, 2001, 438-439).

Despite all this, the production equipment that the Italian composer had at his disposal was practically the same as that used in previous operas staged in Quintela's private theatre. The only new addition to the cast²⁰ was the participation of Costanza Lodi, who, having a professional background, albeit modest, was given the role of the *prima donna* (BRITO & CRAMMER, 1990, 40 e 86). There's no indication of the orchestra's personnel, but it's very possible that Mercadante chose the best musicians from among those who usually took part in the Laranjeiras recitals, whether they were amateurs or professionals. The choir had the same 20 singers as in some previous productions.

Although the composer left Lisbon in 1828 and the following years were not conducive to staging new operas at the Laranjeiras, *La testa di bronzo* re-emerged twice at the theatre of the now Count of Farrobo, shortly after the liberal victory: on 19 October 1833 and on 8 April of the following year. These two productions mark a difference from the previous ones.

The 1827 cast remains, with the Count in the role of Tollo, the comic character par excellence, but two of the secondary roles change performers (*La testa di bronzo* [librettos], 1833, 1834). In one case, we see Fortunato Lodi, the Countess's architect/singer cousin who would become known as the author of the project for the Teatro D. Maria II (CARNEIRO, 2020), and Maria Joaquina Quintela, the Count's eldest daughter, entering the Laranjeiras circle. This led to a gradual renewal of the cast.

The choir was increased to around 30 members, clearly more than the S. Carlos had that season and very close to what would be the norm from 1838 onwards (CYMBRON, 1998, 211). In 1834, there seemed to have been a significant investment in the visual component, with the "panos de boca", or proscenium curtains, and the sets being painted by a group of professionals who also performed musically: the painter Domingos Schiopetta²¹, Lodi and a certain Bulher. The music director was António Luís Miró, a protégé of the owner of the house. Farrobo thus put his fortune and his taste for music and ostentation at the service of the desire for entertainment that had invaded a large part of Lisbon society after the defeat of Absolutism (*Memórias*, 1986, 18-19).

The action of *La testa di bronzo* takes place in the palace of the Prince of Presburg (now Bratislava) and on the banks of the Danube River. In Act 1, we see the floral decorations set up in the prince's palace hall for his wedding celebrations. The didascalias indicate that in the background we can see the garden and some large bronze busts, one of which will serve as a hiding place for Federico, the secret husband of Floresca, the young woman the prince wants to marry. The opening scene features a chorus

²⁰ Nicolau Klingelhoefer (bass), Pedro de Alcântara Serrão Dinis (tenor), Guilherme de Roure (tenor), Caetano da Costa Martins (tenor), the Baron of Quintela himself (comic bass) and Francisca Augusta da Fonseca (soprano).

²¹ Schiopetta was also the author of several *modinhas*.



Figure 4 - Existing decorative painting at Quinta das Laranjeiras. The type of bucolic landscape we observe here has affinities with the scenography that calls for the teachings for the 2nd act of *La testa di bronzo*, photographed by José Vicente, 2023.

of gardeners. Act 2 takes place in the countryside, with a cliff and the river in the background. "On one side there is a large tree and the remains of ruins, on the other a hut". The final scene takes place in a "Very pleasant countryside: in the background a row of trees intertwined with garlands of flowers" (*La testa di bronzo* [libretto], 1827 (fig. 4).

In most *opere buffe* the geographical references did not pretend to be realistic. The *couleur locale* – the exact reproduction of the characteristics of a space and a period (LACOMBE, 1997, 190) –, so typical of many French operatic genres, is not associated with them. What can be identified is a set of topics from the arts and literature that had assumed particular importance in European culture. One of them, the pastoral topic, proposes an idealised version of country life, and reached its high point in the Renaissance, at the hands of Torquato Tasso and Giambattista Guarini (MONELLE, 2006, 185).

In the eighteenth-century opera *buffa*, whose model lasted beyond the Rossinian period, it lost its Arcadian patina – which only appeared as a caricature – and took on a *locus amoenus* character, often punctuated by the outbreak of a storm. Not by chance, in 1842 Castil-Blaze identified *La testa* as belonging to the "countryside repertoire" (*La France Musicale*, July 17th, 1842).

In this work, everything is set in a pastoral environment, sometimes more civilised and artificial (see the profusion of floral decorations and garlands), other times more natural and wilder (as in the landscape of Act 2). In fact, if we look at the majority of the *opere buffe* performed at the Laranjeiras, we notice that this topic is very present in conjunction with castles/palaces, lordly symbols often associated with the Ancien Régime (*Il castello degli spiriti*, *Chiara di Rosemberg*, *L'occasione fà il ladro*, *Il sonnambulo*, *L'auberge d'Auray*, *Il disertore per amore*, etc.). In these choices, there is a clear projection of the image that the Baron/Count wanted to give of himself and his main retreat in the countryside.

Another work that reflects the countryside is the one-act lyrical drama *Il sogno del Zìngano*, commissioned by the Countess of Farrobo from Antonio Luis Miró and the playwright Cesare Perini²². The libretto is dated 1844 and indicates that it was composed expressly to be sung at the Laranjeiras, on the Count's return from a trip to Europe,²³ but the exact date on which it appeared on stage is unknown.

The action takes place in a wood, in an unidentified villa belonging to the Count (an idealised vision of the Laranjeiras?). A didascaly indicates that in the centre we see a marble bust representing the Count himself, and to the side, the Gothic windows of a hermitage. A chorus calls for and then celebrates the calming of the storm when the Gypsy and three of the Count's daughters enter the scene. After inviting those present to follow him to the island of Alcina, the Gypsy tells them about a dream he had: a beautiful galley would arrive on the lake with a boatman who would sing a song that would intoxicate everyone. From the chapel comes Rosalinda, the eldest daughter, who wonders who disturbed the sadness of

²² The information on this work was previously published in the article "A Arcádia nas Laranjeiras ou os faustos da elite liberal: *Il sogno del Zìngano* de António Luís Miró" (CYMBRON, 2012, 147-170).

²³ The Count was returning home after a trip that had taken him to Paris and during which he had taken part, among other initiatives, in a "monster concert" conducted by Berlioz (ESPOSITO, 2006, 8).

that house with such joyful songs. Carlonare then reveals the existence of a man who, in order to embrace his wife and daughters, exposed himself to all kinds of weather and recognises him in the bust on stage. The three graces appear and announce the arrival of "Pietro". The last scene consists of Joaquim Pedro Quintela himself entering a small, illuminated boat decorated with flowers. The stage is filled with servants, peasants and gentlemen, all surrounding the tender picture of Farrobo embracing his wife and surrounded by his offspring.

The central theme of the work can be identified as a situation of loss: everything revolves around the *pater familias*, and the almost total emptiness that his departure has caused. And loss is one of the central themes of pastoralism. The pastoral genre is also associated with an idea of distinction. The shepherds of Arcadia represented royal and well-known figures at court, often patrons themselves, as in *Il sogno del Zingano*. Perini called his text a "lyrical drama", but since it was a celebratory piece, we find strong affinities with an old dramatic music genre, performed in honour of a patron on their birthday, wedding, or any other festive occasion, which continued to be used frequently in Portugal throughout the first half of the nineteenth century: the dramatic eulogy.

Musically, the idea of the pastoral scene can be felt right from the *Introduzione* of *Il sogno*²⁴. Since this is not the place to analyse the score in detail, let us focus on a few examples. The Recitative and Aria "Chi di giulivi canti... Ah! Da te lungo e vivere", assigned to Rosalinda, the character played by the Count's eldest daughter Maria Joaquina, is a conventional Italian aria with particularly elaborate vocal writing and interspersed with several clarinet solos, as was characteristic of the Neapolitan school since the end of the nineteenth century. Due to its minor tonality and tempo, the cantabile "Ah! Da te lungo e vivere" has a certain barcarolle character that fits in well with the content of the text: the longing for the father and the idea already put forward by the gypsy that he will return by sea.

The musical models chosen are suggestive of Farrobo's taste. It's not hard to accept that both Perini and Miró were trying to please and this justifies the adoption of a set of traits that are foreign to the eulogy tradition and that bring this work closer to the world of *opera buffa* and farce, namely the structure and comic characteristics of one of the characters.

The production of *Il sogno del Zingano* is also a good example of how the circle that operated in the Laranjeiras was renewed. The core group of those performing is made up of the Count and his closest family nucleus, namely the eldest daughters (Maria Joaquina and Maria Carlota, both sopranos) and the son-in-law, D. Carlos da Cunha and Meneses, son of the Counts of Lumiares (baritone)²⁵. The tenor roles were distributed among other relatives and acquaintances (Fortunato Lodi or Duarte

²⁴ The tempo chosen by the composer is an *Allegro pastorale* and the writing model inscribed in it contains most of the clichés associated with this (Sicilian) style: a 6/8-time signature, the presence of pedal notes (which imitate the sound of the bellows), a melody doubled in thirds and the timbre of the flute and clarinets (MONELLE, 2006, 219 and 229).

²⁵ When Maria Joaquina (b. 1819) started to perform she was only fifteen years old (*La testa di bronzo*, 1834) and her part included a new aria expressly written for her by Francesco Schira. Maria Carlota (b. 1821) debuts in 1844, probably when her sister is less available, as a result of successive pregnancies. Joaquim Pedro (b. 1823), who sang the role of Alpino in *Il sogno*, also took part in a small number of productions. The other two sisters, Maria Palmira and Mariana, acted more sporadically (MOREAU, 1981, 293-295, 303-305 and 322-323).

Cardoso de Sá, Garrett's friend, who in 1843 would create the role of Romeiro in the premiere of the play *Frei Luís de Sousa*) (SANTOS, 1988, 209).

The aim of this work was, in addition to naturally celebrating Farrobo's return, to put his entire family on stage. And, in fact, just for the role of Carlonare, the tenor, is someone outside the family circle used.²⁶ Here, however, one of the main objectives of the works chosen to be performed or written for Teatro das Laranjeiras is not present, the exhibition of the Count as a singer and actor. He only arrives at the end in triumph, and from this point of view it is significant that what appears is the bust, which allows the various characters outside the family circle to identify it and to progressively define his image through different narrative moments. In the case of Rosalinda's aria, the image of the daughter mourning the loss of her father and the presence of his bust onstage allows us to establish an analogy with an engraving published in 1836, alluding to the premature disappearance of the Duke of Bragança and the situation of his daughter, the young Queen Maria II. One can particularly feel the presence of clichés that circulated between the dramatic arts, literature and the fine arts (fig. 5).

Paris in Lisbon (and its surroundings)

Between 1839 and 1843, there is an almost complete interruption in the cadence of productions at the Teatro das Laranjeiras. Since 1825, and with the exception of the Miguelista period and the civil war that followed, the Baron/Count had always put on one or two operas a year, often at Carnival or to celebrate some birthdays of family members. The reason for the aforementioned hiatus is probably due to the direct relationships he assumed with the companies of Lisbon's two most important theatres: the Teatro de S. Carlos, between November 1837 and the end of 1840, and the Teatro da Rua dos Condes, from 1841 to April 1843.

If his management of the opera house gave rise to a period of great splendour, during which there was a strong desire to bring Lisbon closer to the best that was being done in Italy and France in the world of opera and ballet, but which resulted in a significant financial loss (BENEVIDES, 1883, 189), in the so-called "national theatre" the Count made a deep commitment to renewing the repertoire, translating several French plays himself, which was not always well regarded by critics (FERREIRA, 2019, 314).

The reopening of the Teatro das Laranjeiras after a renovation in the Carnival of 1843, with the production of *Le Duc d'Olonne* by Auber in the presence of the royal family (BENEVIDES, 1883, 199), marks the beginning of a new period in the life of this space, in which the French model of the *opéra comique*, seen in France as eminently national (LACOMBE, 1997, 234), would come to dominate²⁷, and a younger generation takes the stage, with several of the new performers being children of those

26 He was the son of the composer António Luís Miró and would later become a professional singer specializing in the zarzuela repertoire (MOREAU, 1981, 373-374).

27 Hérold's *L'auberge d'Auray*, in 1836, and Auber's *Le domino noir*, in 1839, were sung at the Teatro das Laranjeiras (BENEVIDES, 1883, 444), but these works seem to have preceded the phase that began in 1843. A more comprehensive reading of Farrobo's interest in French opera can be obtained by analysing the catalogue of his music archive, where we find forty-one titles in that language. Most of them are precisely *opéras comiques*, many with music by Auber.



Figure 5 – Engraving alluding to the second anniversary of the death of the Duke of Bragança that portrays the longing for his daughter, Queen D. Maria II, (Lisbon, September 1836: D. Maria I, Lisbon: [s.n.], 1836, BNP).

who had performed in the 1820s. To the cast of *Le Duc d'Olonne* belonged Carlota O'Neill, daughter of Carolina O'Neill, who according to Fonseca Benevides was one of the most notable Portuguese singers of the mid-century (BENEVIDES, 1883, 225). In addition to Farrobo himself, who played the role of Muñoz, the Duke's overseer, there were also among the cast several of his children and his son-in-law, as well as Alfredo Duprat, Eduardo Bourgard, and Duarte Cardoso de Sá, whose family would also be linked to the Quintelas by marriage. In the choirs we find family members and many of those who were already present in the 1820s and 30s, but some new elements appear: the Benevides family (to which the first author of a history of the Teatro de S. Carlos that has already been mentioned several times in this article belonged), the playwright Correia Leal, the Dozza, the Juhel, and the Rey families. And in the following years they were joined by the Kruss and the Munró. Despite noting a significant increase in aristocratic families, partly due to the marriages of the Count's children, the presence of descendants of foreigners, with commercial and banking activity, continues to be notorious.

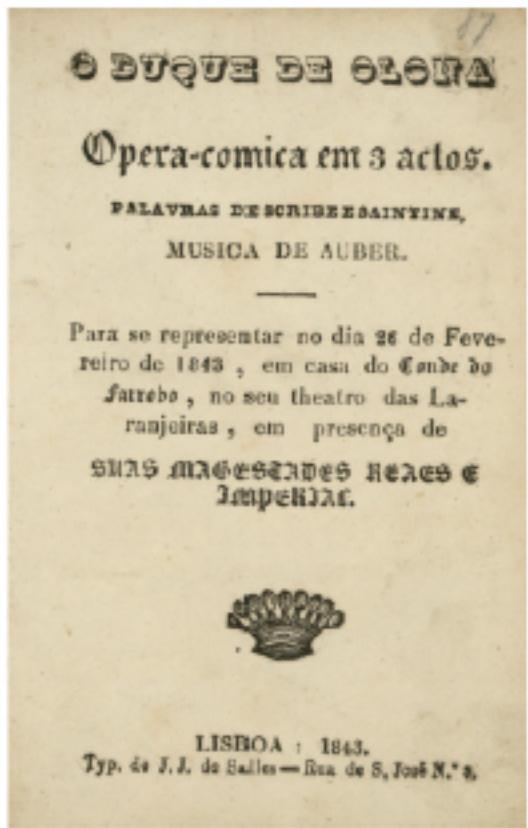
The *Revista Universal Lisbonense* explained that the decorations were the responsibility of the painter António Manuel da Fonseca and the set designer Giuseppe Cinatti, while the artistic production was directed by Lodi, probably the Count's brother-in-law, António, who had experience in this field as a former impresario of the Teatro de S. Carlos. Very committed to the cause of creating a national theatre, this magazine dared to criticize the production, commenting: "The soirée took place on the two days scheduled [...] and it was splendid. It could have been, as we heard, a little more Portuguese, but more French was not possible" (2 de março de 1843). In this case, it was a work that had been premiered in Paris only the previous year. It was a real novelty. The Count spared no effort to reopen his theatre with the greatest brilliance (figs. 6 e 7).

Meanwhile, in 1841, also under the auspices of Farrobo, and at the Rua dos Condes Theatre, the *opéra comique* had reached a wider Lisbon audience. The novelty was that it was performed and sung in Portuguese, using actors, which was not particularly well received and generated discussion about the lack of a national opera in Portugal (GONÇALVES, 2003). In terms of repertoire, the relationship of interdependence between the Laranjeiras and the public theatres in Lisbon, where attempts were made to impose *opéra comique* in a nationalized version, is complex and did not always work in the same direction. For example, in 1844, the farce *O beijo* (*The kiss*) was performed at the Condes, with music by Angelo Frondoni to a text by José Maria da Silva Leal, which is considered by Ernesto Vieira as the first "very successful attempt to give theater music a national character" (VIEIRA, I, 1900, 434)²⁸.

The action takes place (VIEIRA, I, 1900, 434). This classification stems from the fact that it is sung in the native language, the action takes place in the outskirts of Lisbon and it is based on a fashionable theme the *saloios*²⁹. The very simple plot portrays the contrasts and rivalries between certain wealthy urban groups and the inhabitants of the suburbs, who came to the city to sell vegetables, fruit, eggs or

28 "tentativa felicíssima de dar à música do teatro um cunho nacional" (VIEIRA, I, 1900, 434).

29 In the early 1840s it is possible to find a series of publications alluding to *saloios*, from the verses by an anonymous author "I am a poor saloia..." to a series of engravings by João Macphail lithographed by Manuel Luís da Costa.



Figures 6 and 7 – Frontispiece of the libretto for the premiere of Auber's *Le Duc d'Olonne* at the Teatro das Laranjeiras (Biblioteca Nacional de Portugal) and costume for Muñoz's character at the Paris premiere at the Salle Favart (BNF).

bread. Under the guise of being picturesque and comical, the text is based on a period view of marriage as a contract of convenience and, despite the prominence given to the figure of Joaninha (who shows some personality), it reveals a strong macho culture.

In musical terms, and contrary to what Vieira said, the problem of the “national” should be questioned right from the start of the farce, since in the Introduction Frondoni inserts a *tarantella*, a popular Southern Italian dance. The review by the *Revista Universal Lisbonense*, which enthusiastically praised the Portuguese character of the work (*Revista Universal Lisbonense*, 20, 241-242), focused mainly on the song that became known as “moda da saloia”, establishing an opposition between the *modinha* (a genre of Luso-Brazilian salon music with great expression on both sides of the Atlantic since the end of the eighteenth century) and the *romance* (strophic song or aria, with a simple melody and accompaniment, telling an ancient story of love and gallantry, which was used in the *opéra comique* as a vehicle for sentimental elements) (HICKMAN *et. al.*, 2001, 570-576; LACOMBE, 1997, 179).

The “moda da saloia” is close to the Luso-Brazilian *modinha*, mainly due to its plangent tone and the accompaniment that suits the performance on a plucked string instrument, as was common in these songs³⁰, but it has few characteristics that can be identified as national, especially because, unlike what happened in Spain, there was no reference, that functioned as a musical emblem of the country. It is interesting that Caetano de Castro, the figure of the wealthy owner with urban roots, praises supposedly “Portuguese” rural music using as a point of comparison the Italian tradition, long established in the Teatro de S. Carlos, to which he adds *O domino preto* and the French contra-dances (*O beijo*, 1844, 18-19). Farrobo’s action and the introduction of the *opéra comique* in a theatre like the Condes were just the most recent innovation of a cosmopolitanism seen as Lisbon’s prerogative, which did not serve the romantic purposes of creating national references and, therefore, was also particularly exposed to criticism from a part of the press (figs. 8 to 10).

30 We found at least three versions of this song and the accompaniment presents variants, two of which consist of chords and a third one is based on arpeggios.



Figures 8 and 9 – “Saloia baker” and “Saloio selling through the streets of Lisbon” in the early 1840s. Drawings by Macphail lithographed by Manuel Luís that reflect the fascination with the picturesqueness of these figures, which is also at the origin of the choice of theme for the farce *The kiss* (BNP).



Figure 10 – Home page of the score for *The kiss* by Angelo Frondoni, published by Lito-grafia e Armazém de Música de Lence, around 1845 (BNP).

JOANINHA

I want to sing *saloia*-style
Since another fashion I do not know
My mother was a *saloia*
I grew up with her.
I'm a redneck I wear boots
I wear a cape
I also take off the hood
To who takes their hat off to me.

CHORUS

Rich loves I have!
My little angel comes from heaven.

CAETANO, embracing Joaninha and caressing her fondly, etc.

Ah! Bravo, bravissimo!
What a melancholy tone!
I'm sure there is no harmonious singing like this one.
What a sweet style!
Only it gives me
Immense pleasure.
The S. Carlos,
Of hungry chicks,
Could wish that
Such an angelic sound
Would have gone there!
May they come from Italy
Of the most beautiful ladies
The most precious
To sing here!...
(Aside, at the end of each couplet.)
What a beautiful girl!
She really is a little angel!...
To her hubby
What a treat!
Come on, girl, keep going, I'm drooling listening to you.

JOANINHA, cantando
I am loved by a grandee
Beautiful eyes he blinked at me
He also wanted to give me a hug
And these lines spoke to me.
"Oh *saloia*, give me a kiss
I'll give you a penny"
The kisses of a *saloia*
Are few but taste good.
CHORUS
Rich loves that I have
My dearest is coming there.

JOANINHA

Quero cantar à *saloia*
Já qu'outra moda não sei;
Minha mãe era *saloia*,
Eu com ela me criei.
Sou *saloia* trago botas
Também trago meu mantéu
Também tiro a carapuça
A quem me tira o chapéu.

CORO

Ricos amores que tenho!
Meu benzinho vem do céu.
CAETANO, abraçando Joaninha e fazendo-lhe muita festa, etc.
Ah! Bravo, bravíssimo!
Que tom melancólico!
Cantar tão harmônico
Decerto não há.
Qu'estilo dulcíssimo!
Prazer imensíssimo
Só ele me dá.
Tomara S. Carlos,
De pintos famélico,
Qu'um som tão angélico
Se fora p'ra lá!
Que venham d'Itália
Das damas belíssimas
As mais preclaríssimas
Cantarem p'ra cá!...
(À parte, no fim de cada copla.)
Que bela moçoila!
É mesmo um anginho!...
Ao seu maridinho
Que gosto dará!
Anda lá rapariga, continua, que me estou babando de te ouvir.

JOANINHA, cantando
Eu sou amada d'um Grande...
Lindos olhos me piscou,
Também quis dar-me um abraço,
E estas falas me falou:
"Oh! *saloia* dá-me um beijo
Qu'eu te darei um vintém."
Os beijos d'uma *saloia*
São poucos mas sabem bem.

CORO

Ricos amores que tenho,
Meu benzinho já lá vem.

(*O beijo*, 1844, 18-19)

O beijo would be performed in the Laranjeiras the following year, this time with Maria Carlota Quintela, Francisco Cardoso de Sá and the Count of Farrobo, among others, as interpreters (MOREAU, 1981, 254). The play thus passed from the bodies and voices of professional and renowned actors, such as Crispiniano Sargedas, Teodorico Baptista da Cruz e Delfina Perpétua do Espírito Santo, who were used to performing for different audiences and some of whom had familiarity with the lower classes, to the elite of musical amateurs.

The success of this repertoire, as Ana Isabel Vasconcelos rightly noted, depended also on other languages that complemented the verbal component (VASCONCELOS, 2007, 148). As well as music, sign language must be taken into account and it's not easy to see to what extent this element was internalised by the new group of performers. Did they see this "lyrical farce" as a different work or as an extension of the Italian and French productions they were already used to performing?³¹

Three years later, a new *opéra comique* with music by the same composer would have its premiere in that space, this time sung in French: *Madeloiselle de Mérange*. It was as if the Laranjeiras had returned to what had been its norm since the end of the thirties and that Mário Vieira de Carvalho identified with a model of distinction (CARVALHO, 1993, 68). But the phenomenon of the diffusion of *opéra comique* in romantic Lisbon, crossing private and public spaces, in particular those over which the Count exerted his influence, is broader. At the Teatro D. Fernando, at the end of the 1840s, translations of *La barcarolle* (sung two years earlier at the Teatro das Laranjeiras) and *Le caquet du couvent* (which would be sung at the theatre of Farrobo also in 1850) were performed (GONÇALVES, 2003, 106).

Many of the *opéra comiques* – *Le duc d'Olonne*, *Le caquet du couvent*, *Le domino noir*, *La part du diable*, *Une nuit à Séville*, or *La chanteuse voilée* – had plots set in Spain, given the view of the time of this country as one of the gateways to the East, and therefore as an exotic location (LACOMBE, 1997, 183), enhancing in theatrical terms strong elements of *couleur locale* and picturesque.

In France, this trend was very successful, but the exoticism was generally limited to the décor and the text. No wonder there are references to a significant investment in the scenographic component of *Le Duc d'Olonne*'s production. Music in turn had little to contribute to the evocation of the atmosphere and, when it did play a part, it was limited to half a dozen clichés from Andalusian folklore, as can be seen in the part for the character of the Gypsy in *Il sogno del Zìngano*. Despite this, Miró's music remained essentially Rossinian, just as Auber's – the composer of many of the *opéra comiques* performed at the Laranjeiras – remained one hundred per cent Parisian.

Themes that involved great lords, often with a magnanimous behaviour (in a clear projection of the image that the Count intended to give of himself), were still present, as they had been in the Italian buffo repertoire. In addition to these, the exaltation of music reappears in works such as *La barcarolle*

31 It is significant that Frondoni was able to publish some numbers in a version for voice and piano with the support of a group of subscribers, among whom were many of the names that walked on the stage and in the room of the Teatro das Laranjeiras (*O beijo*, [ca 1845]).

(1847) or *L'organiste* (1861). In the first, the action takes place in Parma, between the house of a modest and promising composer and the ducal palace, and the whole plot revolves around music and talent. In the second, we have the story of an old German organist, at the end of the eighteenth century, who finds himself involved in an intrigue provoked by envy and is saved by a former protégé who, meanwhile, had become a famous singer. Even in *La part du diable* (1849), the main protagonist, Carlota Broschi, a poor music teacher, is actually a female incarnation of the famous castrato Farinelli (from his real name Carlo Broschi).

If the *opéra comiques* sung in the 1840s at the Teatro das Laranjeiras are almost all in three acts, which implied a very significant financial and artistic investment, from the 1850s onwards most are only in one act, which points to the Count's withdrawal in the face of great expenses, and there are interruptions in the productions between the years 1853-55 and 1855-61. Although other factors may have contributed to these changes, namely the deterioration of the Count's own vocal abilities, as he started to sing less from the late 1840s onwards³², and the premature death of Queen D. Maria II, with whom, according to Ernesto Vieira (VIEIRA, I, 1900, 402), he had a strong connection, the fact is that at the bottom of this whole picture is the judicial process that would lead to the ruin of Farrobo.

To conclude

Through the history of operatic performances at the Teatro das Laranjeiras, the most important private concert hall in liberal Lisbon, it is possible to get a portrait of its owner, but we can also glimpse aspects of the music life of the city to which the Barão/Conde was inextricably linked. At its inception, we find a project by young people, many of them of foreign descent and belonging to the elite of Lisbon's merchants, supported by the activities of both the Sociedade Filarmónica of Bomtempo and the Teatro de S. Carlos. The Italian *opera buffa* was the chosen model, largely thanks to the owner's talent for playing comic roles and his deep voice, which fitted particularly well in the *basso buffo* category. The concern for musical and dramatic quality seems to have been constant and the prestige surrounding these initiatives attracted the best amateur musicians and some professionals. The most spectacular performances, however, took place after the liberal victory since, with the new political situation, and thanks to his support for the constitutional cause, Quintela had received new honours and financial advantages. He then made a point of flaunting all his power and wealth, and would count on a new group of performers, particularly his daughters, who would be joined by other Lisbon theatre amateurs, many of them linked to his family by marriage.

32 He is not a member of the cast of *La part du diable* (1849) and from that date onwards he sings less, judging by Moreau's chronology. He still sings, in 1853, in Coppola's *O anel de Salomão*. The fact that there are no known librettos or scripts for the latest Teatro das Laranjeiras productions makes it difficult to know exactly what the casts were.

A second phase, from the early 1840s onwards, was marked by the Parisian fascination, through the staging of a significant number of *opéras comiques* sung in the original language or adaptations of texts from this musical-theatre genre by composers living in Lisbon. Although this choice was dictated in large part by a fashion factor and by a project of the Count's that was not restricted to the Laranjeiras – the creation of a national comic opera at the Teatro da Rua dos Condes – it should be noted that the *opéra comique* required the performers to declaim (in French in most cases), which would eventually be easier than the singing recitation typical of the Italian tradition, which, as the correspondent of the *Allgemeine musikalische Zeitung* noted in 1822, was always uncomfortable for amateurs. It should also be borne in mind that in this repertoire many of the parts written for comic bass are less demanding than those of the *opera buffa* and therefore more accessible to Quintela as he advanced in age. Occasionally, and as a repercussion of what was happening in some public theaters, this Francophone environment metamorphosed and the *saloios* burst onto the cosmopolitan stage of Laranjeiras.

All of this is part of a taste for creating models of distinction, of ludic and ostentatious consumption that seems to take up old aristocratic traditions, as Francesco Esposito and other authors have noted, but under which other realities are hidden. Let us consider the way the Baron/Conde presents himself on the stage of his theatre. More often than not, he played characters of low social extraction, which, despite arising from his own characteristics as an actor/singer, drew even more attention to himself. It is curious that, of the various *opere buffe* composed by Gaetano Donizetti, the one chosen to be performed at the Laranjeiras was *Olivo e Pasquale*, whose action takes place in Lisbon, in the home of two merchants, in an environment with clear affinities with the origins of many of those who set foot on the theatre's stage.

Most of the productions are to a certain extent a portrait of Quintela and his retreat on the outskirts of the capital, with some architectural and landscape affinities with elements that still survive today in the Laranjeiras complex: the more landscaped or wilder country environments, the grand stately homes, the more lavish courts. These alternate with the modest houses inhabited by "music fanatics" which, being an ephemeral art, has left fewer traces. The phenomenon of self-representation would reach its peak in *Il sogno del Zìngano*, a work in which the Count plays the role of himself, in an environment clearly modelled on dramatic eulogies, and occupying a place usually reserved for members of royalty. It's the apotheosis of the "theatre-feast" (SANTOS, 1988, p. 210), in this emblematic space of Farrobian Lisbon.

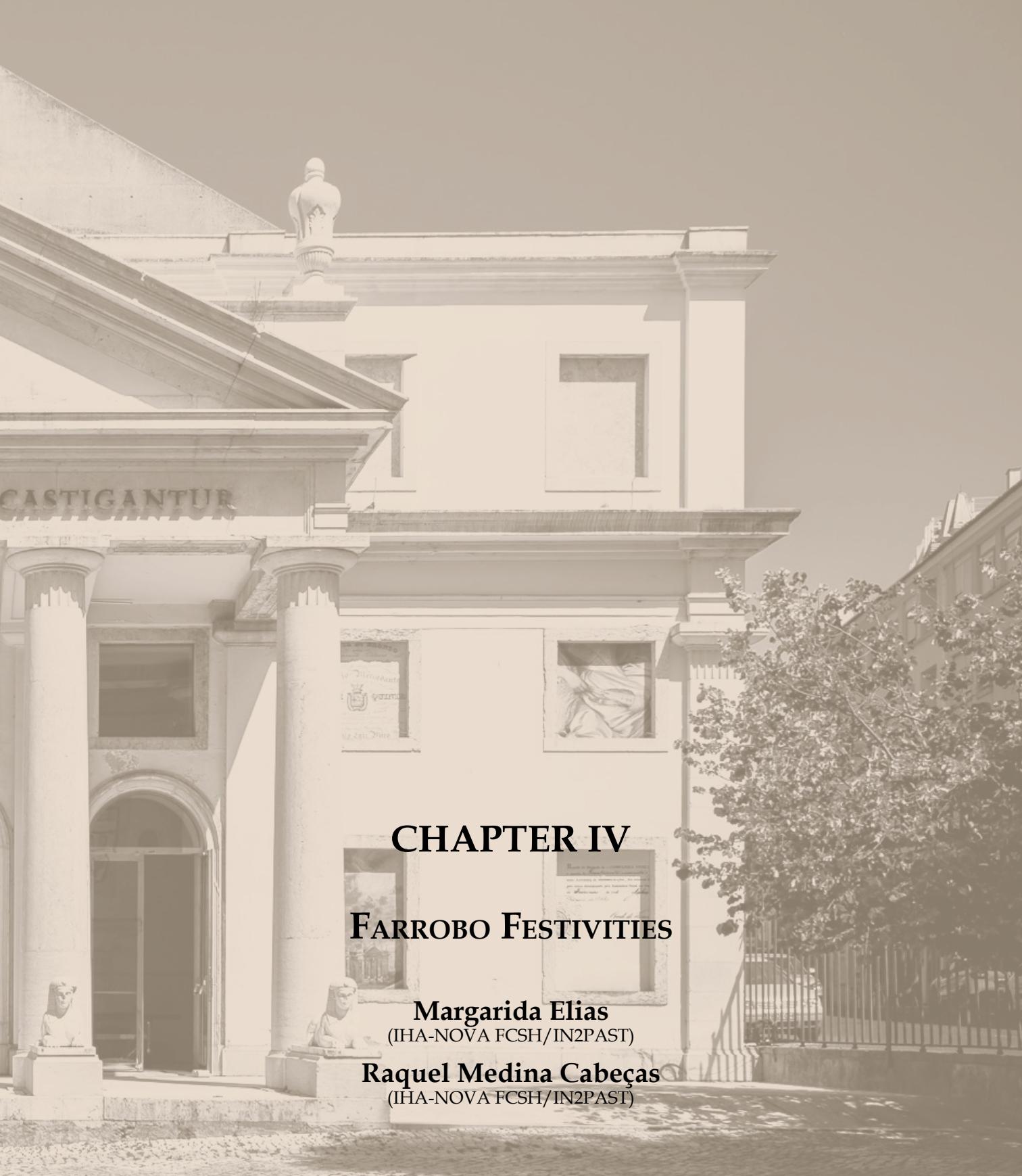
Chronology of operatic performances at the Teatro das Laranjeiras

Datas	Compositor	Título	Outras informações
1822	Gioacchino Rossini (1792-1968)	<i>La cenerentola, dramma giocoso</i> , 2 acts.	Libretto by Jacopo Ferretti. Rome, 1817. Sung at the Teatro de S. Carlos on 16.12.1819.
1825 14.3.1825	Saverio Mercadante (1795-1870)	<i>Il castello degli spiriti, dramma giocoso</i> , 2 acts.	Libreto de Andrea Leone Tottola. Nápoles, 1820 com o título de <i>Violenza e Costanza</i> . Sung at the Teatro de S. Carlos on 22.10.1825.
6.12.1825	Pietro Generalli (1773-1832)	<i>Chiara di Rosemberg, melodrama herói-comico</i> , 2 acts.	Libretto by Tottola. Naples, 1820. Sung at the Teatro de S. Carlos Theatre in 1826.
1826 6.2.1826	Rossini	<i>L'occasione fà il ladro, burletta</i> , 1 act.	Libretto by Luigi Prividali. Venice, 1812.
4.12.1826	Giacomo Cordella (1786-1846-?)	<i>Gli Avventurieri</i> , drama cómico, 2 acts, com bailados compostos por João Jordani.	Libretto by Felice Romani. Milan, 1825. Sung at the Teatro de S. Carlos in 1826.
1827 3.12.1827	Mercadante	<i>La testa di bronzo, melodrama herói-comico</i> , 2 acts.	Libretto by Romani. Premiered at the Teatro das Laranjeiras, 1827.
1833 19.10.1833			
1834 8.4.1833			
1828 7.2.1828	Carlo Coccia (1782-1873)	<i>Arrighetto, dramma in musica</i> , 1 act.	Libreto de Angelo Anelli. Venice, 1813.
1834 10.2.1834	António Luís Miró (?-1853)	<i>Il sonnambulo</i> , melodrama semiserio, 2 acts.	Libreto de Romani. Milan, 1824.
1835 10.2.1834	Francesco Schira (1809-1883)	<i>Il fanatico per la musica</i> , farsa jocosa, 1 act.	Libretto by Gaetano Rossi, Milan's version, 1825. Sung at the Teatro de S. Carlos in 1835.
?.12.1825	Vários	<i>Vaudevilles em francês e português</i> (BENEVIDES, 1883, 160).	
1836 20.1. e 6.2.1836	Gaetano Donizetti (1797-1848)	<i>Olivo e Pasquale</i> , melodrama jocoso, 2 acts.	Libretto by Ferretti. Rome, 1827. Portuguese translation, in verse, by José Augusto Correia Leal.
19.10.1836	Ferdinand Hérold (1791-1833) e Michele Carafa (1787-1872)	<i>L'auberge d'Auray, drame lyrique</i> , 1 act.	Text by Charles Moreau e J. Violet D'Epagny. Paris, 1830.
1838 Carnaval	Luigi (1805-1859) e Federico Ricci (1809-1877)	<i>Il disertore per amore</i> , melodrama jocoso, 2 acts.	Libretto by Ferretti. Naples, 1836. Sung at the Teatro de S. Carlos on 18.3.1839.
1839 e 1841?	Daniel Auber (1782-1871)	<i>Le domino noir, opéra comique</i> , 3 act.	Text by Eugène Scribe. Paris, 1837.

1843 26 e 28.2.1843	Auber	<i>Le Duc d'Olonne</i> , ópera cómica, 3 acts.	Text by Scribe and Xavier Saintine. Paris, 1842.
1844	Miró	<i>Il sogno del Zíngano</i> , drama lírico, 1 act.	Libreto de Cesare Perini.
1845 11.5.1845	João Guilherme Daddi (1813-1887)	<i>O salteador</i> , ópera cómica, 1 act.	Possible adaptation of <i>Le voleur</i> , a comedy with text by Pierre Carmouche and Frédéric De Courcy. Paris, 1831.
?1845	Angelo Frondoni (1809-1891)	<i>O beijo</i> , farsa lírica, 1 act.	Text by José Maria Silva Leal.
1846 10.5.1846	Michael Balfe (1808-1870)	<i>Les quatre fils d'Aymon</i> , ópera comique, 3 acts.	Text by Adolphe de Leuven and Léon Levy de Brunswick. Paris, 1844.
1847	Auber	<i>La barcarolle</i> , ópera cómica, 3 acts.	Paris, 1845.
1848 11.6.1848	Frondoni	<i>Mademoiselle de Mérange</i> , ópera comique, 1 act.	Text by Leuven and Brunswick. Paris, 1841.
1849 27.5.1849	Auber	<i>La part du diable</i> , ópera comique, 3 acts.	Text by Scribe. Paris, 1843.
1851 20.5.1851			In 1851, the soprano Clara Novello took part in the performance.
1850	Henri Potier (1816-1878)	<i>Le caquet du couvent</i> , ópera comique, 1 act.	Text by Eugène Planard and Leuven. Paris, 1846.
1851 20.5.1851	Daddi	<i>Um passeio pela Europa</i> , ópera cómica, 5 quadros.	Text by Silva Leal. Possibly an adaptation of the comédie vaudeville <i>Paris et Londres</i> by Armand d' Dartois, Mathurin-Joseph Brisset and Jolly. Paris, 1827.
1852	Ernest Boulanger (1815-1900)	<i>Le diable à l'école</i> , ópera comique, 1 act.	Paris, 1842.
1853 23.6.1853	Pietro António Coppola (1793-1876)	<i>O anel de Salomão</i> , ópera cómica, 1 act?.	Text by Mendes Leal. Possibly an adaptation of the légende hollandaise, in 1 act <i>L'anneau de Salomon</i> , by Henri Berthoud. Paris, 1850.
1855	Victor Massé (1822-1884)	<i>La chanteuse voilée</i> , ópera comique, 1 act.	Text by Scribe and de Leuven. Paris, 1850.
	Frédéric Barbier (1829-1889)	<i>Une nuit à Séville</i> , ópera comique, 1 act.	Text by Charles Nuitter and Alexandre Beaumont. Paris, 1855.
1861	Daddi	<i>L'organiste</i> , ópera comique, 1 act.	Adaptation of <i>L'organiste</i> with text by J. Alboize-Pujol. Paris, 1853.

HIC MORES HOMINUM





CHAPTER IV
FARROBO FESTIVITIES

Margarida Elias
(IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

Raquel Medina Cabeças
(IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

In the nineteenth century and in terms of romantic sociability, the holding of parties was an important component, being a form of social affirmation. In this sense, Jean-Pierre Chaline (2000, 197) asserted:

“To be received, but also to receive, and perhaps even more significant is the fact of welcoming at home, given the recognized primacy of the power to invite. To invite to dinner, to organize a room, to give a dance, so many highly symbolic manifestations of a worldly sociability, each one developing a consecrated ritual whose strict observance determines success (...)”¹.

On the other hand, according to José-Augusto França, “(...) Romanticism is also an international way of living a salon life. Let's not forget that the French ‘proverbs’ were performed in the small private theaters of Lisbon (...). Fashion came straight from the society theatres of the Faubourg Saint-Germain; in Lisbon, as in Paris, the members of aristocratic circles took to the stage, in the manner of an eighteenth century (...). The same historian adds: “These parties, balls and theatrical soirées required private palaces, which were not numerous in Lisbon (...)” (FRANÇA, 1993, 150). João Pinto de Carvalho (TINOP), in the book *Lisboa d' Outros Tempos* (1898), in addition to the festivities of Farrobo, which we will follow, also talks about the festivities and dances of the Marquises of Viana, the Count of Carvalhal and the Counts of Penafiel.

¹ Our translation from the original French: “Etre reçu, mais aussi recevoir, le fait d'accueillir chez soi étant plus significatif peut-être encore vu la primauté reconnue à la puissance invitante. Convier à dîner, tenir salon, donner un bal, autant de manifestations hautement symboliques d'une sociabilité mondaine, développant chacune un rituel consacré dont la stricte observance conditionne le succès (...).”

"It is important here to explain the artistic side and the intellectual or cultural excellence of many members of the nobility or high bourgeoisie of the time, who formed a society 'Lisbonense in 1840, a little frivolous, perhaps, but always seductive. In a vast list illustrating the representativeness of the high bourgeoisie and the nobility in the most diverse arts' (TINOP, 1898, 98-99), Tinop refers to 'the Marquez de Niza, a very cultured spirit and a good tenor's voice' - probably the 9th Marquis, Domingos Silveira e Sousa (1817-1873). He speaks of the 'Farrobos and the Atalayas, distinguished musicians' - a possible reference to António Manoel de Noronha, 10th Count of Atalaia (1803-1886). Still in the musical area, he mentions, among others, 'the O'Neill' - who were Carolina O'Neill (1802-1881) and her daughter Charlotte (1824-1858)², considered among the 'famous singers' -, and Eugénia Palmela, 1st Countess (1798-1848), among the 'great pianists' (*Idem*, 98-99). Many of these names are mentioned in the festivities that took place in Laranjeiras.

The Count of Farrobo was one of the aristocrats who threw great parties in Lisbon, even standing out among the most socially credited. José-Augusto França wrote: "He was, indeed, a 'dandy', the first of his time, by right of chronology and fortune (...)" (FRANÇA, 1993, 144). The festivities given by Joaquim Pedro Quintela, Count of Farrobo (since 1833), took place mainly in Laranjeiras, since in the "palace on Rua do Alecrim few balls were held" (TINOP, 1898, 88). These events, which caused a stir at the time, were described by Tinop, who wrote about them at length at the end of the nineteenth century. Quoting the book *Phantasias e Escriptores Contemporaneos* by Ricardo Augusto Pereira Guimarães, Viscount of Benalcanfôr (1830-1889), published in 1874:

"Just as in Trianon and in the gardens of Louis XIV's Versailles, whose feasts were illuminated by the genius of Molière (...) - so in the 'Laranjeiras' of the Count of Farrobo he gathered for twenty years what was most distinguished in Lisbon, for elegance, talent, and wealth. Statesmen such as the Duke of Palmella [1781-1850], Baron of Ribeira de Sabrosa [1788-1841] and Silva Carvalho [1782-1856], poets such as Almeida Garrett [1799-1854], orators such as José Estevão [1809-1862] and Manoel Passos [1801-1862], conductors and dilettanti, dandys and spirited ladies wandered carelessly through those avenues (...).

Kings and princes attended more than one of these magnificent festivals, which the opulence and good taste of the Count of Farrobo made famous among the grandest in Europe" (BENALCANFÔR, 1874, 91-92).

The Laranjeiras festivities are closely linked to the performing arts, even before the Theatre was built. In August 1818, the German-language music magazine *Allgemeine Musikalische Zeitung* 'spoke of the amateur concerts that the Baron of Quintela organized in his palace in Laranjeiras (...)' (NORTON, 2023, 49). The year after Quintela's marriage to Mariana Carlota Lodi (May 1819), on 22 October, 1820,

² The O'Neills were a family of traders, of Irish origin, who settled in Portugal since the mid-eighteenth century, being friends of the Quintela for a long time (França, 1993, 149; Nunes, 1996, 184).

the first big party took place at the Laranjeiras Palace, which was described in the newspaper *Mnemosyne Constitutional*, on 24 October. According to this report: “(...) The Most Illustrious Baron of Quintella gives a public testimony of the great part that he has taken in general satisfaction [adhering to the General Cause of the salvation of the Fatherland], inviting the Most Excellent Lords of the Provisional Board of the Government, and of the Courts to the Dinner, which he gave them on Sunday 22 of this year in his Palace on the site of Laranjeiras (...)''. Also, before the construction of the Theatre, therefore on an improvised stage, there was a performance of Rossini's (1792-1868) *Cenerentola* (1817), one of the operas favoured by the Count of Farrobo, performed by amateurs and also mentioned in January, 1823 issue of the magazine *Allgemeine Musikalische Zeitug* (NORTON, 2023, 50).

The Theatre was completed in 1824 and opened with a great party on 14 March, 1825, with the opera *Il Castello dei Spiriti* by Mercadante (1795-1870) being performed (Norton, 2023, 50-51). The model, of associating parties and balls with theatrical performances, was the one that prevailed in most events, and it was common for members of Farrobo's family, including the count himself, to appear in the representations, accompanied by other members of society who were also amateur artists. Tinop recounts that, in an opera sung in 1826, *The Adventurers* by Cordella (1786-1847) – an opera that premiered in 1825 at the Milan Theatre – the *corps de ballet* was composed, among others, by Paulina Moser (1813-1879) and Emilia Moser (1809-1882), daughters of Georg Christoph Heinrich von Moser (1775-1857); in the choir were Clarisse Duprat (b. 1807) and the Baroness de Quintela herself (TINOP, 1898, 96). Other feasts took place, notably on December 3, 1827, on the occasion of the Baroness's birthday, for which Mercadante wrote the opera *La Testa di Bronzo, Ossia La Campana Solitaria*.

The festivities were interrupted due to the Portuguese Civil War between 1828 and 1834. When they resumed, the Theatre and the Palace were already lit by gas, which brought an innovative glow to the events held since then. According to Tinop, the “recitals were almost always given on Saturdays. The wardrobe was in great style, of an impressive sumptuousness: in smooth velvet, damask, frapped, in branches, in the setting falling in beautiful laminated preages of metallic brilliance (...)''. These events made Laranjeiras the “focal point of fashion”, in the “place in which, as in no other, the stridency of high luxury resounded, the spirit exploded like a crackle of rockets, the Champagne roared, the joy rhymerated” (TINOP, 1898, 96 and 109). About the rehearsals of the plays that preceded the ball, Eduardo de Noronha wrote: “The plays were read and rehearsed preparatorily in the palace on Rua do Alecrim; the overall rehearsals took place under the direction of Duarte de Sá [1823-1876] in the Laranjeiras palace or in its admirable garden, which Pierre Maurier designed with so much art and care” (NORONHA, 1922, 124).

After the institution of the Constitutional Monarchy, the first great feast mentioned by Tinop was held on the 10th, 16th and 23rd of February, 1835, dates on which three recitals were given, “intended to benefit the families of the martyrs of freedom”, and the “most popular were the second and the third

(...) The one on the 16th began with the tea service at 6:30, followed by the dance that lasted until 8 a.m., and ending with the recital". In it he played "the entire orchestra of S. Carlos under the direction of maestro Jordani [1794-1860³]". The opera *Il Somnambulo* by Miró (1815-1853) was performed with performances (among others) by the Count of Farrobo and his daughter Maria Joaquina Quintela (1819-1849). According to Tinop:

"The last scene of the 1st act was very brilliant, because there were 56 people richly dressed in it (...). The scenery and dress were of unsurpassed wealth. There was an admirable view painted by Rambois [1810-1882], which represented a hall of justice. This was followed by the comedy *Hydrophobo*, which ridiculed 'exalted romanticism' and later 'danced until after 4 o'clock in the morning'. On the 23rd, the 'Italian farça *O fanático pela música de Schira* [1809-1883]' was presented, with the Count of Farrobo in the role of 'Fanatic'. Tinop also alludes to: 'The Advanced Guard, a newspaper of the time, when describing these festivals of the Laranjeiras said: - Everything there is grandiose, it is rich, it is magnificent" (TINOP, 1898, 99-100).

Continuing to follow Tinop's descriptions, on "December 4, 1838, a ball was held, where the richest toilette that appeared was that of the Duchess of Terceira [Maria Ana de Mendonça (1808-1866)] (...). There was a theatrical recitation with the Italian play *The Deserter for Love*, in which D. Carolina O'Neill stood out [b. 1823], and with a Portuguese farce in which the Count of Farrobo and his daughter entered (...)" (TINOP, 1898, 100-101).

However, it was not only in Laranjeiras that great parties were held, but also in Quinta do Farrobo, in Vila Franca de Xira, where there was also a theatre. From one of them, there is a Diary of the Farrobo Festivities, dedicated to the Countess, which was published by Idalina Nunes in 1996, and the festivities took place between 18 and 20 August 1840 (cf. NUNES, 1996, 170-181).

Since we'll not delve into the details described in the anonymous manuscript (which were published in that article), we should recall some more relevant aspects, starting by explaining that among the guests were "Nobles, Merchants, Deputies of the Nation, and Artists of the first sphere" and that the preparations had lasted almost two months. The narrator also recounts that, during those three days, "Apart from the guests and servants, it is impossible to calculate the number of people to whom food was given, it is well to believe that in these days no one in the vicinity of Farrobo suffered from hunger". He then added: "(...) For the sake of truth, it must be confessed that so great a gathering has never been so well served. The words 'there is not' are not to be found in Farrobo's Dictionary; it was to ask, and then to be served".

On the first day, after dinner, in the hermitage, there were "litanies, *muzica do Senr. J. Jordani* [1792-1860⁴]", followed by "a wonderful firework that lasted more than an hour, and in as long as it

³ Caetano Jordani was first violin of the São Carlos theatre in 1821 and of the Royal Chamber and the Patriarchal from 1824. Cf. Nunes, 1996, 183.

⁴ Caetano Jordani's brother, "he was a composer, double bass player and cellist. He was also a professor at the Patriarchal Seminary in 1824 and later at the Lisbon Conservatory. Cf. NUNES, 1996, 183.

lasted, the band of music composed of the servants of His Excellency, and directed [sic] by his Master the Senr. Jorge, he played several pieces". This was followed by a "magnificent tea, with delicate sweets, ice creams, and ice creams of various qualities", which preceded the theatre, where *A Viagem para as Caldas* was performed, concluding with "a dance composed by York". The narrator explains that "the Count of Farrobo was attentive to all acts; He played the litanies, played the main part in the play, and joined in the dance." The following day, August 19, began with a mass in the Chapel of Farrobo, whose choir, partly made up of the "first artists of the Theatro de S. Carlos", sang a Gloria de Jordani and the Credo de Miró. Then came a "sumptuous" dinner, with "abundant and delicate ice creams", and in the meantime "*huma sege, e na la Snr. Garrett*". At nine o'clock "everyone will go to the Theatre, where Rossini's beautiful Opera has been performed". For the first time we saw "the distinguished *Boccabadati* [Luigia Boccabadatti, 1800-1850] in Opera Buffa; that singer who, in the comic or buffo genre, finds no rival in Italy, or anywhere else!" The Count participated, in the role of D. Magnifico, with scenography by Rambois and Cinatti. The last day, August 20, began at nine o'clock in the morning with "the first lunch, and at half-past ten the rest of the company gathered for the second." From then on, the "*Senr.as* with some of the men" went to the main room, and the rest were divided by the game of cards, billiards, and other amusements. The narrator says that "In the room where the *Senr.as* will gather, there was the most well-chosen *muzica* academy. Daughters of Boccabadati will play a *sonato* on the piano." The "first dinner" was at two o'clock in the afternoon, the second at half-past four. Again, there were fireworks accompanied by the "music band composed of His Excellency's servants". After the "refreshments" they went to the "Theatro, where the Cenerentola is repeated". The "amusements" concluded with a supper (cf. NUNES, 1996, 170-181).

It can be considered that this was the ideal model of the famous Farrobo parties, and in Laranjeiras, closer to Lisbon, the guests should not stay overnight at the Palace, starting the festivities at the end of the day, moving to the dawn of the next day. But the model was repeated: dinner, theatre and dance, often focusing only on the last two components, with music, opera and theatre being fundamental traits.

Thus, we enter the 1940s, which was characterized by the "worldly movement in support of the theater, the fashion for theatrical sessions in closed societies", with "Farrobo setting the tone" (FRANÇA, 1993, 181). On March 4, 1842, there was a "*soirée philarmonica* in Laranjeiras", whose orchestra was "composed of fifty amateurs, under the direction of Caetano Jordani", which was repeated on the 11th of the same month (TINOP, 1898, 101).

The highlight goes to the feast of February 26, 1843, "offered to D. Maria II, D. Fernando, the Empress [Amélia de Leuchtenberg (1812-1873)], and the Infanta D. Anna [1806-1857]⁵". Tinoco reports that the "queen, who heard a lot about the representations of the Laranjeiras, expressed to the Count of

⁵ Lyrics by Eugène Scribe (1791-1861) and Xavier Boniface Saintine (1798-1865), music by Daniel Auber (1782-1871).

Farrobo her vehement desire to attend one of them. The Count then invited her to a feast, which was to be held on "Fat Sunday" (the Sunday before Mardi Gras), leaving the choice of the piece to the Queen, who indicated the *Duc d'Olonne*, in French. Also, according to Tinop:

"At 7 o'clock in the evening, a long line of rented *seges* and private carriages was lined up the Estrada das Laranjeiras. The guests were beginning to arrive. At 8 o'clock there was so much and so selective competition that only in the Palace would there be an equal. (...) It was half past 8 o'clock when the kings arrived and were waited at the garden gate by the owners of the house and guests. The ministers, high dignitaries and grandes of the kingdom opened the most solemn procession (...) (TINOP, 1898, 102).

The party began in the palace: "The procession entered the palace with sparks of embroidered uniforms, decorations, marlin cuffs, jewels relentlessly bitten by the raw light of the gas. At that moment, the martial notes of the *Carta*'s hymn rang in an Argentine radiance. (...) A newspaper described the appearance of the rooms as follows:

"The innumerable lights of gas that illuminated these halls, the rich toilettes, and the magnificent stones of which they made every fuss worthwhile; the uniforms, the insignia of the orders, and the garments of the court (...); the gigantic mirrors in the gilded frames, which filled the walls multiplying the objects; the finials of the ceiling, so delicately drawn and of an admirable gilding, from which hung three superb chandeliers; the ornaments, the vases of flowers, and the circular gallery, which, by the height of its cornice, seemed to crown all these wonders; This gathering of seductive objects gave rise to the most delicious sensations (...)".

Afterwards, at the entrance of the court into the palace, tea was served. The Count took from the hands of a create a rich plateau, on which there was only one cup, and offered it to the queen. He did the same with the other august personages. Then "the ball opened with a quadrille, dancing the reigning with the Marquez de Fronteira [José Trasimundo Mascarenhas Barreto, 1802-1881], and the king with the Infanta D. Ana. When it was finished, they left the hall for the theatre" (TINOP, 1898, 103-105).

About the event in the theatre, Tinop continues: "In the room, bubbling with fires, a very luxurious apparatus was taking place, (...) fae. The galleries were full of ladies (...)" . He speaks of the "nervous fluttering of ivory fans, mother-of-pearl fans, and white feathers" that "brought into the room a lively throb of huge butterflies". About the show, he says that it began with the comic opera *O Duque d'Olonne*, which "was performed by D. Carlota O'Neill⁶, Count of Farrobo, D. Maria Joaquina Quintella, D. Mariana Quintella, D. Mariana Quintella⁷, Carlos da Cunha Menezes (Lumiaraes) [1815-

⁶ Perhaps the daughter of José Maria O'Neill (b. 1788), married in 1836 to Guilherme de Roure, but it could also be Carlota Inês O'Neill (1824-1858), who married António de Sá Brandão in 1850.

⁷ In this chronology, it could be Maria Ana Hortense Quintela (1825-1859), daughter of the Count of Farrobo, who had a daughter with Carlos da Cunha e Menezes, born in 1855.

1871], Joaquim Pedro Quintella, Duarte de Sá, Alfredo Duprat [1810-1881], H. Juel, and E. Bourgard⁸”. During the intervals, which lasted an hour, the dance continued and “soft drinks and ice creams circulated, presenting all the gradations of the paints”. After the performance, “a sumptuous flying supper was served, watered by the liquid gold of Porto, by the blond Champagne and light as the gaulez spirit, by the Rheno cor de canna (...)”. The ball lasted

“until 6 o’clock in the morning, but the royal family withdrew at half past the bat, after having taken part in a quadrille, in which D. Maria II danced with the Count of Farrobo, and King D. Fernando with Madame da Cunha Menezes [Maria Joaquina Quintela Farrobo]⁹. The feast was repeated on February 28, without the assistance of the kings. ‘These balls, which the public called European, but which well deserved the name of Asian, were attended by two thousand guests!’ (TINOP, 1898, 105-106).

According to Eduardo de Noronha, in this “great party (...) he even ordered servants to be brought from Paris” (NORONHA, 1921, 225).

Other festivities were memorable, such as a ball held on April 23, 1848, regarding the performance of the drama in 5 acts *Marie Jeanne*, by Adolphe d’Ennery (1811-1899) and Julien de Mallian (1805-1851), under the direction of D. Maria Carlota, daughter of the Count of Farrobo.

“On the night of the 30th the same show under the same direction, and on the nights of the 7th and 14th of May under the direction of D. Constança Lodi (...)’ - important directions because they not only indicate family investment but also the role of women in these dramaturgical activities. Tinop adds: ‘New recitals took place on May 28 and June 4, but now under the direction of Duarte de Sá’ (Tinop, 1898, 107). Continuing with Tinop: ‘The king and queen watched all the performances in a makeshift box on the left side of the stage. At the end of them, they danced until after 3 o’clock in the morning’” (TINOP, 1898, 108).

However, in 1853, after the death of Queen Maria II, Farrobo’s fortune began to decline, which did not immediately affect festive activities. According to Eduardo de Noronha, probably in an exaggerated way:

“(...) The Count of Farrobo, notwithstanding the fateful consequences of the lawsuit brought against him by Pimenta (...)¹⁰, continued to offer dinners and parties, which no one exceeded in Portugal or even abroad. Friends, acquaintances and indifferents classified this mania as pecuniary suicide. To the extent that the *Beleguins* and the tax agents extorted enormous sums from him, to the extent that the delegates of the judicial authorities seized and seized movable assets and very rich properties, plus the banquets, the balls, the soirées, the fishing, they were notable for their nabob wealth and their dazzling opulence” (NORONHA, 1922, 123).

8 Maybe Eduardo Bourgard (n. c. 1825).

9 Married with Carlos da Cunha e Menezes, in 1815.

10 On this topic, see, for example: ALVES-CAETANO, 2019, pp. 23 et seq.

Tinop mentions a party on 17 May 1856, on the “birthday of the Count of Farrobo”, in this case the 2nd Count who, on the 18th, turned twenty-three. On that occasion, “the splendid rooms of the Laranjeiras Palace opened wide to receive two thousand guests” (Noronha, 1922, 123). For this event, there is also the testimony of Ernesto Biester (1828-1880), in the “Chronica Semanal”, of the *Luso-Brazilian Illustration*, of May 31, saying that “It was a lively and brilliant party, as the Counts of Farrobo know how to throw, whose good taste is already proverbial in our Society”. According to this description, the ball was preceded by two comedies: *Cérisette en prison*, one of the actresses being one of the daughters of Carlos da Cunha, then nine years old; and *A badly drawn plan*, which featured Madalena Farrobo, the Count of Farrobo, Augusto Almeida, António Azevedo and Alfredo Ataíde. In this testimony, the dance “was splendid. The elegant world was almost all over, boasting dazzling luxury”. In Tinop’s later account, it is said that

“At the ball, the Countess (D. Eugenia), Madame Carolus, Belgian minister, danced to the brimage, (...) and so on. There was Fontes [Fontes Pereira de Melo, 1819-1887], Saldanha [João Carlos de Saldanha Oliveira e Daun, 1790-1876, father-in-law of the birthday boy] and the banker Mr. Prost [Adolphe Prost of Crédit Mobilier] who had come to Lisbon to arrange an operation on railways (...)” (TINOP, 1898, 108; cf. also NORONHA, 1922, 123).

Biester, in the chronicle of May 31, speaks of a “second soirée in Laranjeiras”, which was more crowded, but where the “absence of some elegant ones, those that complete the fashion bouquet”, was noticeable. He alludes to the fact that

“The comedy was repeated, *A poorly drawn plan* was made, and a new opera-comic entitled *Une nuit à Seville* was performed, performed by the D. Cecília O’Neill and D. Carlota Farrobo, and the Count of Farrobo, Gruys, Carlos da Cunha, and Messier. / (...) What will we say about performance? (...) Mr. Count of Farrobo played his role with extreme skill and gave the singing a lot of comic relief./ The dance then lasted until three o’clock in the morning and was very lively”.

Biester (in the *Luso-Brazilian Illustration* of June 21) alludes to a party held on Tuesday, June 10, 1856, which put

“An end to those brilliant meetings, the most varied that exist among us. Young and old, matrons and maidens, all found distractions there. / For some there was the tumult of the ball, with its crazy waltzes, its frenetic polkas and its contradances, which, to justify the word, are reduced to certain walks: for others there was the entertainment of comedy and the soft melodies of comic opera”.

According to his testimony: “His Majesty King Ferdinand and His Highness Infante Luiz [1838-1889] attended the show”. The party began at the theatre where “Alfred de Musset’s *Caprice* [Alfred de Musset (1810-1857) premiered in 1843 in St. Petersburg], performed by the Hon. Mrs. Emilia Krus, Mlle. Detry, and the hon. Carlos da Cunha (...). / Then the comic opera *Une nuit à Seville* (...)” is

repeated. Then they went “to the ballroom. The elegant world was splendidly represented and boasted of dazzling luxury. We danced, waltzed, polked, talked, criticized, flattered and became legitimate and borrowed spirit until 4 o’clock in the morning”. Regarding this event, Eduardo de Noronha narrates that the dance started at one o’clock and “The supper, served in several rooms, reached the borders of exaggeration by the profusion and delicacy of the delicacies, by the old age, aroma and flavour of the wines and liqueurs (...)" (NORONHA, 1922, 124-125). Tinop also transmits: “D. Fernando first danced with the Infanta D. Ana [1843-1884] (...); D. Luiz danced with the Minister of Belgium (...)" (TINOP, 1898, 110).

The other great festivity of which we found witness took place on the occasion of the marriage of D. Pedro V (1837-1861) with Queen D. Estefânia (1837-1859), on May 18, 1858. The feast in Laranjeiras took place on the 26th of that month, and was described by James Robinson Planché (1796-1880), in the book *Recollections and Reflections*, published in 1872. According to his account: “The King, Queen and the Royal Family were present, and about 800 people, it was a magnificent event. (...) / (...) The Ball was preceded by amateur plays. (...) / (...) When the performance was over, their Majesties and the whole entourage went to the ballroom, with which the theatre communicated by a general staircase (...)” (PLANCHÉ, 1872, 183, 185 and 187). According to Tinop, Prince Leopold, Infantes D. Luiz and D. João (1842-1861) were also present. The plays performed were *The Domestic Tyrant* and *Les Toilettes Tapageuses*, and in the intervals “the famous trumpeter Vivier” played, who “brought a letter of recommendation from Rossini” (TINOP, 1898, 112).

The following year, on March 5, 1859, in the *Ilustração Luso-Brazileira*, an article by Inácio de Inácio de Vilhena Barbosa (1811-1890), it was said that “(...) During the spring and early summer there are regular performances of Italian operas, music, and comedies in French and Portuguese; all of them being carried out by people of the family, or of friendship to the Count of Farrobo, who is one of the most distinguished actors, who represent him”.

At the same time, parties continued to be organized at Quinta do Farrobo, Tinop referring to those that took place in 1853 (with the *Barber of Seville* being sung), 1860 and 1863 (Tinop, 1898, 108). For his part, Eduardo de Noronha reports: “Summerring at the Villa Franca farm, in 1860, with his revenues already extremely curtailed, he organized a dramatic performance in the theatre of the princely villa, which made a splash in Lisbon. Soon there it was agreed to repeat it in D. Maria II Theatre, by the same interpreters, in favour of the widows of the victims of the Loge River, in Angola (...)" (NORONHA, 1922, 242). On August 8 and 9, 1862,

“(...) More than a hundred people stayed at the farm, including twenty ladies. During these two days, no sovereign of Europe would receive with more bizarre dissipation. In both, deer ran in the *tapada* surrounding the superb villa. On the first night, the comedy *O auctor da play* was performed, translated from French by Joaquim Pedro, and performed by M.me Maria Pignault [c. 1833-1899], her sister M.me Júlia Pignault, by the actors Taborda [1824-1909] and Izidoro [1828-1876] and by the amateurs Torres and Rocha. No one haggled with applause for the performers, and especially for M.me Maria Pignault, who deserved them without favour (...)" (NORONHA, 1922, 244).

On September 9, 1862, there was a fire in the Theatre, at a time when the financial situation was already quite serious. However, some events were still held, some of them organized by the 2nd Count of Farrobo, who would have had a more dilettante existence: “he had bizarreared his heads in sublimities of pomp, in *primores d’arte*, in parties that were perfect assaults of elegance and pomp” (Tinop. 1898, 87). He was the one who gave two concerts in Laranjeiras, one of them on March 5, 1866 (NORONHA, 1922, 246).

It was on April 7, 1867 that the “last great party recorded by the worldly chronicles of the time” took place, under the pretext of trying out a “new sniper rifle presented by M. Benet”:

“The invitations, this time, were more about quality than quantity. In addition to the lady of the house, D. Mariana, the exhibition of this new machinery of war was attended by the Countesses D. Eugenia, of Prado and Selva, Marquis of Pombal and other ladies. At the end of the shooting session, the lackeys served a fine snack, no longer handled by the house’s cook, but provided by Matta, in nine tables, ornamented with care and placed in one of the avenues of trees with a wide canopy. Admirable *crystaes*, famous crockery, very fine porcelain pieces, precious damask and silver assigned by the best farmers also shone in this meal. (...) The meal ended at six o’clock. When it got dark, the audience entered one of the rooms. Illumination has evoked the prodigies of clarity of past ages. There was dancing, riddles were drawn with the gentlest figures present, whist, baccarat, vasa throws and gambling stakes were played. No one remembered, at the time, that the meeting meant a farewell to so many splendours, a visit to the health of one of the most solid riches of the Peninsula, the exhalation of the last breath of an extraordinary artist’s complexion at the service of which the caprice of chance had put away a very abundant pecuniary resources now exhausted” (NORONHA, 1922, 247).

Tinop wrote: “It was the last feast, it was the swan song” (TINOP, 1898, 115-116).

The year 1867 was not only the year of the end for the Farrobo festivities. José-Augusto França wrote that “the mid-1960s saw the last vestiges of a prestigious past disappear from the Portuguese world scene. In 1867, the magnificent Count of Farrobo, already ruined (...), gave his last party. He died two years later. The Marquises of Viana, who, since the 1940s, offered lavish balls in their palace, but they were also ruined (...). It was also in 1867 that the Penafiel gave their last ball, in a rich palace whose furniture will soon be dispersed at auction. “The Penafiel balls (a chronicler will say) in 1867 closed the cycle of the great Lisbon festivals” (FRANÇA, 1993, 397).

About Laranjeiras, in 1874, the Viscount of Benalcanfôr recorded: “The tranquillity of the monasteries reigns in that mansion that for so long breathed the noisy life of the courtly festivals”. The theatre building was in ruins, but Benalcanfôr still remembered “the reverberations of the crystal chandeliers and the large glass slides of the mirrors, which framed the walls of the ballroom, where the swirl of the waltz was coiled, for moments lit and dazzling in our fantasy” (BENALCANFÔR, 1874, 91-93).

Final note

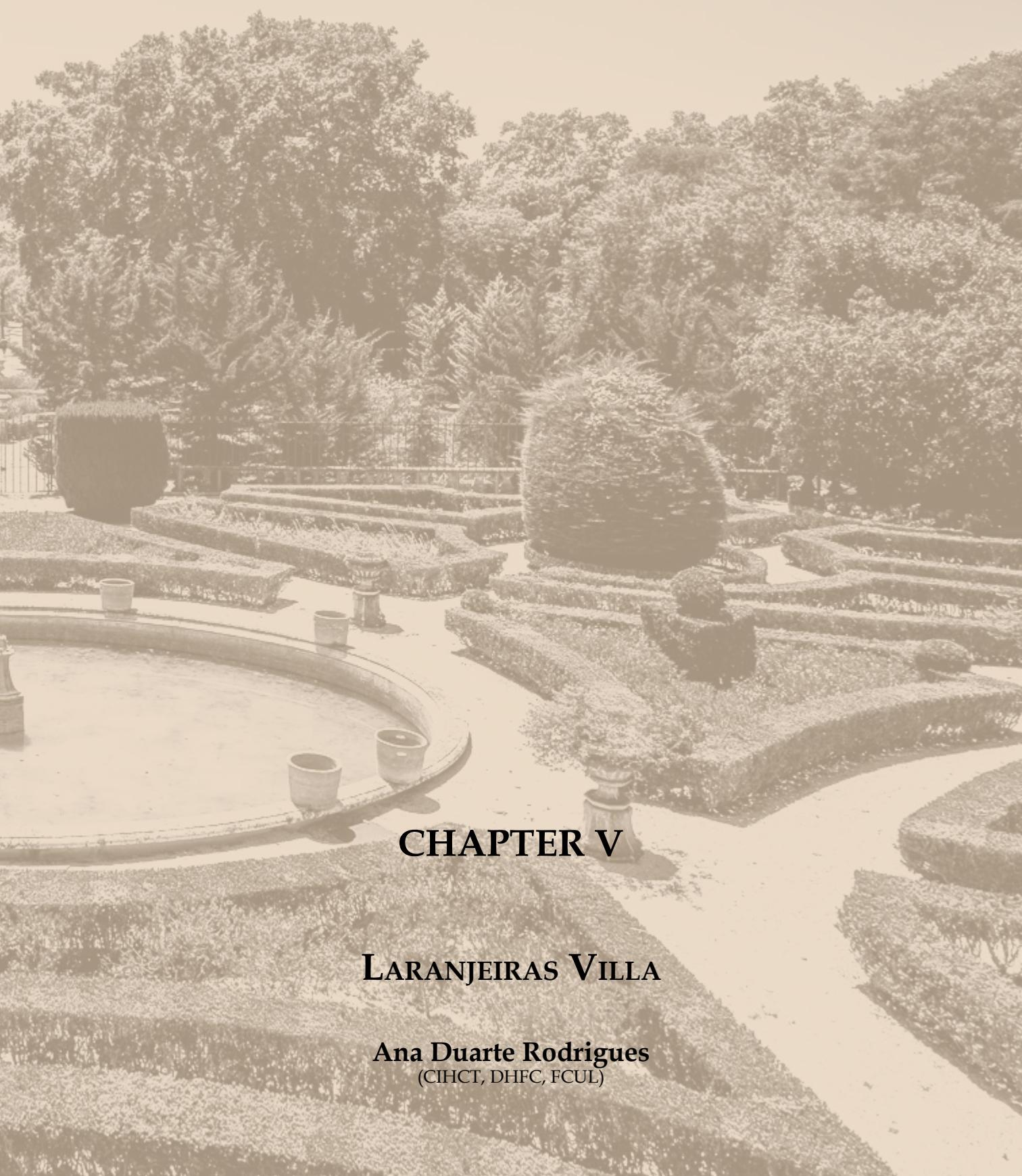
From the descriptions to the accounts of those who were present, the parties sponsored by the Count of Farrobo were a “stage” for various parties, balls and ceremonies that pleased the court and the nobility. The richness and grandeur of these festivities or recitals were so great that Queen Maria II wanted to be present and showed this desire to the Count. As the descriptions indicate, he not only attended the first feast that the count prepared in his name, but many others that took place.

These festivities were attended by notables of society, who sometimes participated in the theatrical plays that were performed, namely the count himself and his nuclear family. However, in addition to amateur artists, artists from all over Europe were invited to perform or play at the dances and parties that took place in Laranjeiras.

All the pomp and circumstance of these descriptions demonstrates the richness and magnitude with which the count prepared his feasts, with the intention not only of receiving the great names of the court and the nobility to dance, but also to be able to meet and talk business. There is a mix of intentions in these parties, which is reflected not only in the desire to demonstrate his power and influence through those who are his guests and his business connections, but also to take the opportunity to get involved in what is the moment of musical or representative fun, demonstrating, as an amateur artist, that this was a taste he had, but that it went beyond “watching” and “receiving”, because he also made himself “seen” by stepping on stage and being an integral part of the cast.

These festivals were so important and had so much public adhesion that they were portrayed and described in the newspapers of the time. From Tinop to Biester, we have an idea of what these festivities were like because they made known to the public what happened in Laranjeiras at each party that took place. At the end of the 60s, they report that after having reached ruin, the long years of celebration and fun that preceded ended and the Laranjeiras began to “live in the silence” of their absence and their parties.





CHAPTER V

LARANJEIRAS VILLA

Ana Duarte Rodrigues
(CIHCT, DHFC, FCUL)

Introduction

Both nationals and foreigners were peremptory in their assessments of Quinta das Laranjeiras during the time of the 1st Count of Farrobo, Joaquim Pedro Quintela (1801-1869): it led the way in grandeur. In 1858, James Robinson Planché (1796-1880), a British playwright and novelist visited the estate and was enchanted by its charm, describing it as “one of the show places in Lisbon” (PLANCHÉ, 1872, 188). In 1872, Joaquim de Melo e Faro (1830-1910), author of several articles in the *Jornal de Horticultura Pratica* (hereafter *Journal of Practical Horticulture*), and an expert in the field, described it as a “superb estate”, which, in his opinion, was “the first in magnificence of ornamentation” (FARO, 1872, 125-126).

To attain this status, there was a long road travelled since its story started out as a rustic property. Despite the landscaping that made it one of the most elegant recreational estates in the Portugal of its time, Quinta das Laranjeiras was, already stated, primarily an estate with all the equally necessary features of a rustic and productive farm. The 1768 deed for the sale of the farm by the Counts of São Lourenço reported the existence of an orchard, a vegetable garden with a well, tanks, vineyards and other cultivated land (ANTT, 7º Cartório Notarial de Lisboa, Of.º A, Livros de Notas, Cx. 98, Liv. 594, ff. 36v-38)¹. Even in 1828, some of the Quinta das Laranjeiras estate was still rented out for vegetable gardens (*Gazeta de Lisboa*, nº 162, de 10 de julho de 1828, 4).

¹ Document loaned by Rui Mendes.

It is as a farmhouse that it passes into the ownership of the Quintela family. Thus, in 1779, Quinta das Laranjeiras was acquired by Judge Luís Rebelo Quintela (?-1782) from Dr. Francisco de Azevedo Coutinho. To this estate, Luís Rebelo Quintela added Quinta das Águas Boas, purchased from Manuel de Ascenção Pereira and Jerónimo Gaspar dos Reis Nogueira in 1780, where there was an alleyway (ANTT, Arquivo Burnay, Administração Patrimonial, Documentos relativos à Quinta das Laranjeiras, cx. 60, doc. 34), while also acquiring another farm on Estrada das Laranjeiras (Laranjeiras Road) from Tomé de Campos in 1781.

These estates, and the fortune of Luís Rebelo Quintela, were inherited by his nephew, Joaquim Pedro Quintela (1748-1817) in 1782, who became the 1st Baron of Quintela from 1805 onwards. Moreover, he added the assets of his paternal inheritance to those of his uncle, Father Bartolomeu Vicente Quintela (?-1785), a member of the Order of Saint Philip Néri. In 1784, Joaquim Pedro Quintela also acquired the lands of Várzea da Convalescença, and thus further expanded the property².

It was under the 1st Baron of Quintela that the aesthetic, playful and recreational dimensions were first acquired with the first beautifying works taking place on the Quinta das Laranjeiras. In the 1801 plan, the property already displays its guiding axes in accordance with the first landscaping design produced by Father Bartolomeu Quintela and, to such an extent, that an article in the journal *Archivo Pittoresco* acknowledged him as the author of “the design of the palace and the layout of the estate and gardens” (BARBOSA, 1863: 82). The palace, the profile of the terraces in front and the tracing of the main villa axes in the French formal style, as well as the obelisk, all date from this period.

However, according to this same article, “the most magnificent works on this estate and its main embellishments” were commissioned by Joaquim Pedro Quintela, 2nd Baron of Quintela and 1st Count of Farrobo, who inherited the estate and a fabulous fortune in 1817 (*Idem*). Therefore, the profound transformation the villa experienced in the 1840s was commissioned by the 1st Count of Farrobo from the architect Fortunato Lodi (1805-1883) and the gardener Pierre Maurier (1808-1883).

The villa’s main axes were set out in 1800 but the 1903 map depicts the design of several “Salles de Verdure” along the main axis that still lack the curvilinear paths appearing in the cartography following the estate’s transformation into a zoo (1905). However, greenhouses were installed in revivalist styles, a “natural” lake was designed with the building exotic bridges and pavilions alongside the new decoration were added to the main existing axis and progress in the landscaping, especially to the southwest area of the villa. This was carried out in such a way that the property acquired the status of the leading villa in terms of its finery among all those were located in the surroundings of nineteenth century Lisbon.

Historiography has still barely scratched the gardens of Quinta das Laranjeiras. One of the largest compendiums on the garden in Portugal, by the historian Hélder Carita and the photographer

² The 1st Count of Farrobo heritage is detailed in Silvestre (2012, 54-55).

Nuno Homem Cardoso, classes Quinta das Laranjeiras among the eighteenth-century gardens, emphasizing this main axis around which the garden is structured as characteristic of the French formal garden. Additionally on approaching the romantic garden in Portugal, they conclude that the only incidences were in the Sintra and northern Portugal regions, such as Pena Park, Monserrate Garden or Quinta da Aveleda (CARITA & CARDOSO, 1990, 232-303). The work, dedicated to the patronage of the 1st Count of Farrobo, also places Quinta das Laranjeiras alongside the gardens of Queluz and the Royal Caxias Estate (SILVESTRE, 2012, 93). Later, in a study dedicated to architect Fortunato Lodi, the architect Luís Carneiro also makes a brief description of the Count of Farrobo's gardens even if without classifying them (CARNEIRO, 2020, 97-98).

In terms of stylistic classification, the Quinta das Laranjeiras gardens are transitional, in-between the principles of the formal garden aesthetics and the exotic decoration that arrived in European gardens from the East. The principles that guided the *jardinier du roi* André Le Nôtre (1613-1700) appear stably expressed by Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville (1680-1765) in *La Théorie et la Pratique du Jardinage* (1709), published ten years after the death of Louis XIV's gardener. According to Dézallier d'Argenville, the garden of pleasure should have no other goal but the provision of pleasure - and five factors were decisive to designing such environments: good light, soil quality, water, landscape and comfort. Therefore, the design should avoid everything that blocks views. This represents an aspect that forces us to reflect on the characterization of this garden because, while it is true that the view from the palace to the monumental entrance was conceptually elaborated, its actual implementation in the terrain definitely removed the Laranjeiras from the formal garden projection as it is difficult to gain this perception on the ground.

In addition to this eclectic layout, there is also the exotic decoration that reached gardens in the eighteenth century as a result of the fascination that Oriental gardens had generally awakened among those who had travelled through such lands and British official and architect William Chambers (1723-1796), in particular, who would eventually go on to write *A Dissertation on Oriental Gardening* (1773), and design a pagoda for Kew Gardens. However, what is less common, although not unheard of, is these eastern exotic elements appearing side by side with Egyptian decorations. This data, coupled with the various historical revivalisms that one recognizes in the design of the greenhouses, highlight the eclecticism of the garden reworked by the Count of Farrobo.

The landscape garden developing in the United Kingdom over the first half of the eighteenth century reached the continent in around 1800, where it was appropriated in various countries in different ways, especially highlighting the adaptations and reinventions this garden style underwent in Germany and France. The developments in France were of particular importance to Portugal, especially due to the profile the Parisian urban renewal implemented by Napoleon III (1808-1873), the mayor of Sena, Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) and the director of Paris Gardens and

Landscape Department, Jean-Charles Alphand (1817-1891), held in the City Council of Lisbon (SILVA, 1997; FRANÇA, 2005; RODRIGUES, 2020).

The development of the English landscape garden in its various different versions and their transformation in the French picturesque has already been explored in the international historiography (HUNT, 2012), with the national and international bibliography also demonstrating how the French picturesque was applied to the Estrela Garden (RODRIGUES, 2020; RODRIGUES & SIMÕES, 2022). The Quinta das Laranjeiras plan during the times of the Count of Farrobo and of Henrique Burnay (1838-1909), 1st Count of Burnay, at least according to the 1903 Plan, displayed nothing of the typical curvilinear design of this style. The reference book for the French picturesque was identified by garden historian John Dixon Hunt as Gabriel Thouin's *Plans Raisonnés pour toutes les espèces de jardins* (1820). Pierre Maurier, the gardener hired in France by the Count of Farrobo in around 1840, would surely be familiar with the art of garden transformation in France as Gabriel Thouin was chief gardener of the most important Botanical Garden of Paris, the *Jardin des Plantes*. However, the resulting actions must have been limited to the landscape arrangement of each field. As the curvilinear design featuring in all of Thouin's proposals only appears on the Quinta das Laranjeiras layout plan in 1905, following its conversion into a zoo.

The modernity and novelty of the Count of Farrobo's Garden mainly stemmed from its decorative aspects in keeping with its status as "the first in magnificence of ornamentation". This is the interpretative hypothesis that we shall detail over the next pages. Within this framework, we decided to organize the text into two sections, one dedicated to Quinta das Laranjeiras in the time of the 1st Baron of Quintela, setting out what it was like "to make the place", ensuring the water, opening paths, establishing the *parterres* while simultaneously honouring the king in the monumentality conferred on the main axis, coupled with the placing an obelisk in the middle. By being able to define and imagine how the villa was at the time of its inheritance by the 2nd Baron of Quintela in 1817, we better understand the improvements introduced by he who would become the 1st Count of Farrobo. Therefore, the second section thus focuses on analysing the main entrance gates, greenhouses and structures built in the lake area, such as the suspended bridge and the Chinese pavilion. The villa's magnificence was already acclaimed by several social groups, who wished to visit, and this text also includes a brief note about these visits and how they announce and prepare readers for the future transformation into a public park. Finally, the article puts forward some more biographical data about Pierre Maurier that eventually illustrates the Count of Farrobo's financial situation at the end of his life, with debts to his own gardener. This also ends up launching the scenario for the final notes, which analyse the villa as the most admired garden of its time in Lisbon and how its surroundings reflect the main garden art trends experienced in France during this period, and that would have accompanied both Lodi and Maurier on their voyage to Portugal.

The villa during the time of the 1st Baron of Quintela: “Among the finest of these country-seats”

Under the 1st Baron of Quintela, Quinta das Laranjeiras began to gain in grandeur and was already impressing both nationals and foreigners. Despite the profusion of magnificent Baroque villas in Lisbon, the French traveller Joseph-Barthélemy-François Carrère (1740-1802), who visited Lisbon in 1796, was already highlighting Quinta das Laranjeiras as one of the finest, identified as appropriate to its construction someone already renowned as one of the richest men in the country, Joaquim Pedro Quintela, the future 1st Baron of Quintela (CARRÈRE, 1809, 61-66).

The first stage towards ennobling the rustic property inherited from Luís Rebelo Quintela was the construction of the palace between 1782 and 1786 according to a design by the 1st baron's uncle, Father Bartolomeu Quintela. Everything suggests that he also laid down the foundations for the design of the gardens as a description of the property from around 1787-88 references the existence of gardens for the first time, along with orchards, including thorn (oranges and lemons), arable land and forestry. This period also saw the decision to transform this productive farm into a recreational farm. In December 1791, resulting from a visit carried out by the *Provedor das Capelas* (Chapel Provider) and experts to assess the estate's evaluation, we learn the estate previously had vineyards, thorn trees and orchards arable land but which had recently been cultivated as gardens (ANTT, *Desembargo do Paço*, Estremadura Corte e Ilhas, mç. 1415, doc. 14). Therefore, the estate had ceased to provide income and basically started to only incur expenses. Recreation and aesthetics prevailed rather than productive goals and the Quinta das Laranjeiras became a villa³.

Preparing the site: an “abundance of water”

In 1782, when the 1st Baron of Quintela inherited Quinta das Laranjeiras and it was still broadly a rustic property, it was necessary to prepare the land before transforming it into a villa and that involved ensuring water as there would be no garden without this resource.

Hence, any villa with high aesthetic and recreational ambitions involved boosting the amount of water available. While rainfed crops, vineyards and orchards could be maintained with rainwater, especially given the rainfall levels of the 19th century, ornamental horticulture and water games required different levels of manipulation and control over the amount of water available and its respective management. Thus, in 1791, Queen Maria I (1734-1816) ordered, in a decree dated December 12, that water sources be explored in the Estrada das Laranjeiras area, piped through the Management Coffer

³ Although its proper definition in Portuguese is quinta de recreio, following Ilídio Araújo's conceptual framework. However, its equivalent in English can be 'villa' from the 1st baron of Farrobo's ownership onwards.

and supplying two fountains to be built in the meantime – one on the opposite angle to the Convent of Convalescence and another in Laranjeiras⁴. In case these water sources were insufficient then water should be deviated from the Águas Livres Aqueduct through the S. Domingos de Benfica pipeline. In any case, any surpluses from this circuit should be channelled to the 1st Baron of Quintela (VELLOSO D'ANDRADE, 1851, 186).

In addition, there were other means of sourcing water for villas with increasing needs. There were multiple devices for capturing, storing and distributing water on the estate, from water devices, possibly waterwheels, *noras* to raise water from the wells, Baroque stonework ponds but also alongside lakes of considerable dimensions to imitate nature, fountains, tanks and channels. In 1868, the description of Quinta das Laranjeiras reports there was a well with a “royal water device” and a large tank for taking receipt of water from the mine that effectively served as a reservoir. However, of far greater importance to the assessment made by the majorat in 1868 was water existing in abundance in part justifying the value of the farm: “as it belongs to the same, which all being well seen and examined by the competent appraiser, attending to the good work of the urban property, its solidity and the large expanse of the estate and its abundance of water”, was valued at 400,000 *reis* (historical Portuguese currency) (ANTT, CNLSB12B, Docs. Nota, Cx. 36, Mç. 68, Ano 1868, f. 4)⁵.

Site making: “majestic street, very wide and long..., with... a high obelisk”

The main axes of the estate were already laid out in 1801 as the central garden axis leading from the palace, the terraces in front, and with diagonal axes then crossing the property, all already appearing in the layout plan attached to the estate’s description in the Majorat assessment (ANTT, Morgado do Conde de Farrobo, tombo 4. Layout plan in 1801) (fig. 1).

From the palace, a central axis was traced in a solution already tested in the Italian gardens of the Renaissance and already perfectly crystallized when installed in the Medici’s Villa di Castello on the outskirts of Florence. However, in the following period, this axis departing from the palace extended beyond the walls and into the horizon as in the case of the Gardens of Versailles. In accordance with this guiding axis, King Louis XIV’s gardener interwove a series of diagonal axes. At the end of the 18th century, when the guidelines for the Quinta das Laranjeiras design were established, the English landscape garden had not yet reached the continent and certainly only arrived in Portugal at a later date. Thus, the initial layout of Quinta das Laranjeiras still denotes the French formal garden school.

⁴ Despite the plans for the construction of fountains date from 1791, the making of the Laranjeiras fountain, according to the project by architects Honorato José Correia de Macedo and Francisco António Ferreira Cangalhas, dates from 1795. Originally was located in front of the main entrance of Quinta das Laranjeiras, but around 1950, it was transferred to the intersection between the Laranjeiras Road and the Palma sidewalk and since then, it is there.

⁵ Document loaned by Rui Mendes.

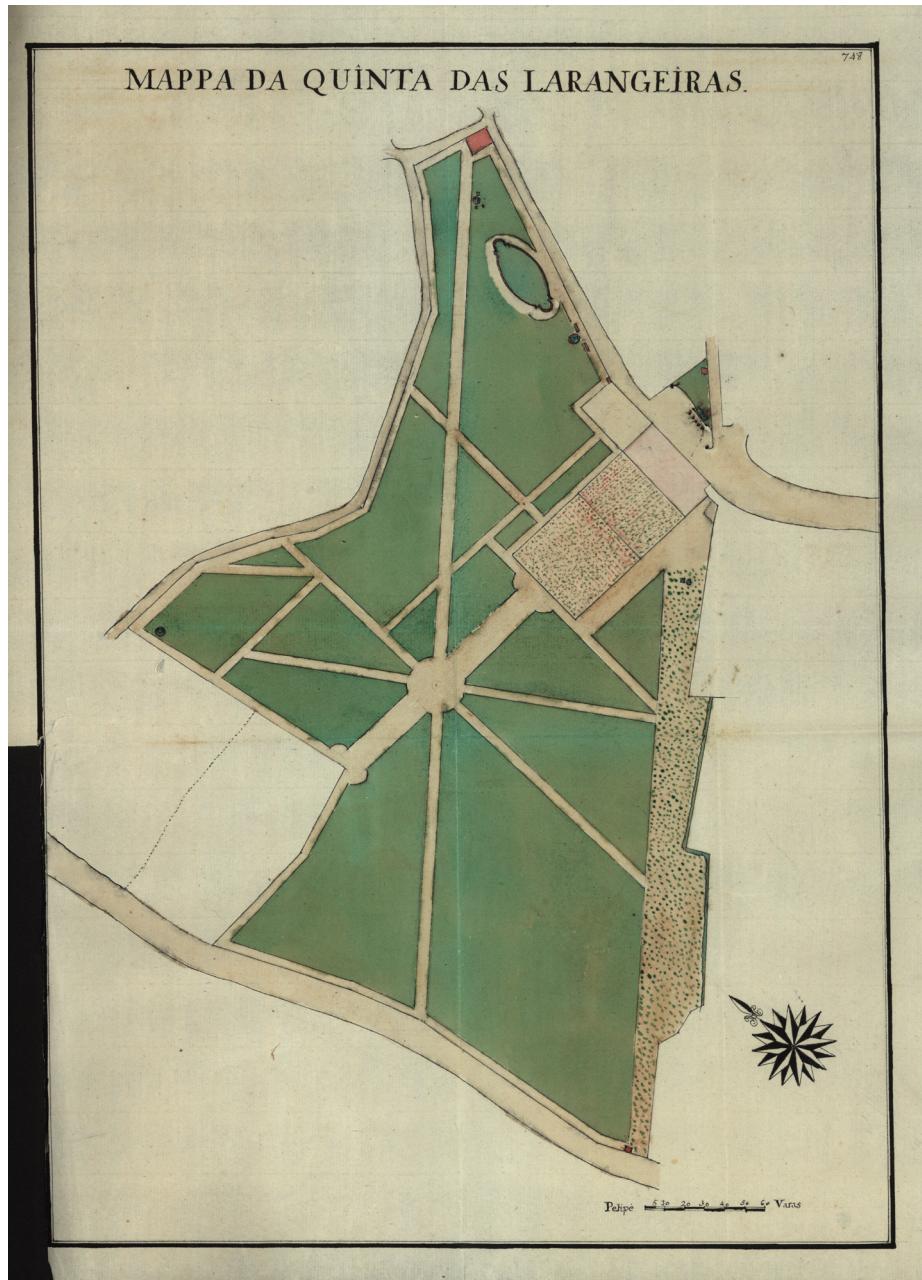


Figure 1 - Plan of Quinta das Laranjeiras, c. 1800, (ANTT, Morgado do Farrobo, tombo 4, Lisbon).

The view from the king's bedroom on the first floor of the Palace of Versailles looks out over the main axis was in this case guaranteed, as reported by the observation of a foreign visitor to the villa in 1924: "At the back, is a loggia on a level with the second story overlooking part of the gardens" (NICHOLS, 1924, 214).

From this balcony, you can see the 300-metre axis that will become the estate's most important avenue, linking, in a straight line, the palace with its main entrance on the road to Benfica, dignified by two huge turrets. Although, in our opinion, this axis is traced from the building, the author of an *Archivo Pittoresco* article describes it from the visitor's point of view and walking from the entrance until arriving at the palace: "This street ends in the palace gardens, this being in perfect correspondence with the aforementioned porticos and pavilions" (BARBOSA, 1863, 82). This article provided a description of this avenue as "a majestic street, very wide and long, bordered by trees carpeted with permanently lush grass, with a beautiful lake, and a tall obelisk in white and pink marble" (*Idem*). At the time, this avenue was covered with grass as one may read in this article and also confirmed by the iconography. This modernity was introduced to garden design following the dissemination of English landscape gardens but still remained very uncommon in Portuguese gardens. Although neither the avenue is any longer covered with grass nor is there a lake, the obelisk ordered by the 1st Baron of Quintela in 1817 is still there and the woods have gained such size that we can no longer view the turrets (figs. 2 to 4).

Obelisks ranked high among the delights of Rome's 17th century urban renewal and began to crop up in gardens with perhaps the most famous being that of Ramses II in the Villa Medici in Rome, later transferred to the Boboli Gardens in Florence. However, in Portugal, obelisks also made-up part of garden sculpture heritage. In the late 18th century, the poet and musician Domingos Caldas Barbosa (1740-1800) praised the obelisk on the Quinta dos Senhores de Belas estate in Sintra. Produced by the sculptor Joaquim José Barros Laborão (1762-1820), there was a putto holding a card displaying the portraits of the princes D. João (1767-1826) and D. Carlota Joaquina (1775-1830) to commemorate their visit to the estate.

The 1st Baron of Quintela erected an obelisk in honour of the absent King of Portugal, but ruling in Brazil, João VI. He, who had been acting regent since 1792 due to the madness of his mother, Queen Maria I, and finally acceded to the throne of Portugal following her death on March 20, 1816. This homage, left engraved on one of the obelisk's faces, almost seems to issue an appeal call, a voice joining so many others, calling for his return from Brazil. Thus, the four faces of the obelisk served to honour the king and maintain the memory of those who had defended the kingdom against the Napoleonic invasion as one of the other obelisk facets read and, therefore, it was correspondingly safe for the king to return:



Figure 2 - Obelisk of Quinta das Laranjeiras,
(*Archivo Pittoresco*, 1863, 82).



Figure 3 - View of Alameda Conde de Farrobo towards the entrance, ant. 1893, photograph by Francesco Rocchini, (AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/ROC/000030).



Figure 4 - Obelisk of Quinta das Laranjeiras, photograph by José Vicente, 2023.

“The constant and heroic loyalty of the Portuguese nation for the courage and discipline of its soldiers who, fighting under the orders of the most eminent generals for the altars and homes of their worship and habitation, will defeat their enemies in pitched battle and carry their victorious flags far beyond the Pyrenees to the astonishment of all Europe; they will save the throne and the homeland and achieve the most famous and beautiful triumph through the prudence, zeal and vigilance of the governors of the kingdom of Portugal and the Algarves who, faithful to the sovereign’s mandates, shall govern the peoples in peace and in war with justice and impartiality.

Joaquim Pedro Quintella
Baron of Quintella
Made to raise this standard
Year 1817”

A highly expensive work, in white and pink marble, in a classical style, set on a pedestal and a base with three steps, this marked the central point of the villa’s main avenue. Furthermore, this was also the site where gas lighting was tested first-hand, possibly deploying the garden as the scenario and highly probable in this avenue onto which the doors and windows of the palace opened. Although we have no visual image of any of these events organized in the garden, using the obelisk as a leakage point, we consider that the engraving published in the *Archivo Pittoresco* of a party organized on the Passeio Público in 1857 reveals a very possibly similar scenario and inspired by the events organized around the obelisk of Quinta das Laranjeiras (*Archivo Pittoresco*, 1857, 41). Contrary to what would be expected, the Passeio Público, the first of its genre in Lisbon in chronological terms, was not a model for the private gardens. It was Quinta das Laranjeiras which, around the 1840s and 50s, was at the forefront and served as a reference.

The obelisk was cherished even when the sale of the zoo to the state was already expected. One of the clauses forced to conserve “always, as it is today, on the main avenue on the part of Quinta das Laranjeiras sold here, the monument dedicated to King D. João VI and the Portuguese army and ordered by the noble Barão de Quintella, Count of Farrobo. It will also always be preserved and maintained, as it is, and with its current name of Count of Farrobo, that same avenue” (ANTT, Arquivo Burnay, 1872-1934, cx. 84, doc. 39). In 1904, the limited liability company called Jardim Zoological and Acclimation in Portugal, commits to place at the entrances of the main avenue, placards with the inscription “Avenida Conde de Farrobo”, justifying that it is a “due tribute to memory of the benefit citizen, founder of such a superb property” (*Idem*, doc. 334) (fig. 5).

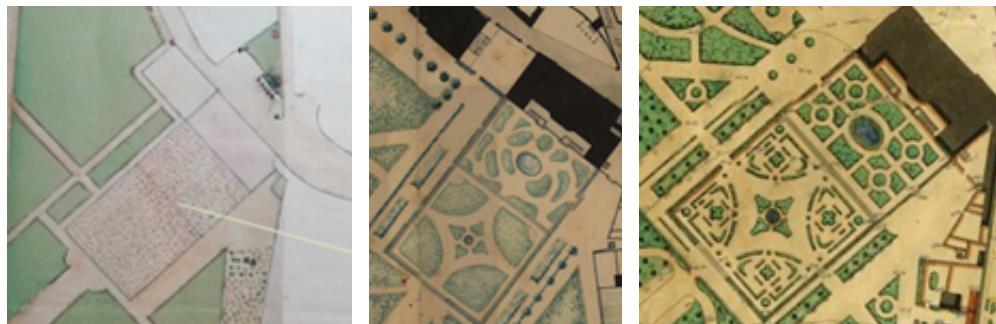
The Parterres: “they are not planted to the modern taste, presenting the regular symmetries of the classical”

The 1800 plan already depicts the outline of two terraces in front of the palace. However, as there is reference to the garden existing since 1791 and the estate had clearly ceased to be a productive

farm to one "without any income", the terraces may very likely have been outlined during the axes and, therefore, at the time of completing the work on the palace, there was already some kind of plantation (figs. 6 to 8).



Figure 5 - *Archive Pittoresco*, nº 6, 1857, 41.



Figures 6 to 8 - The *Parterre* then and now, photography by José Vicente, 2023.

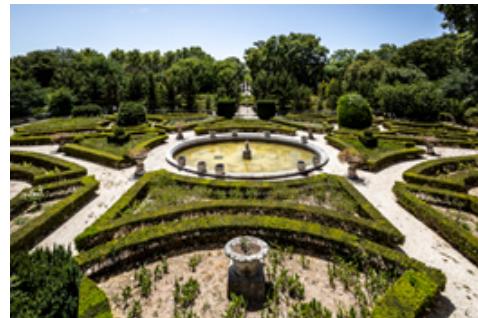
However, from the primary and iconographic sources available, we are unable to specify what or how. William Beckford (1760-1844), who visited the estate on November 2, 1787, in the company of Pedro José de Alcântara de Meneses Noronha (1713-1799), the 4th Marquis of Marialva, considered Quinta das Laranjeiras a “pompous glaring villa” while describing the garden as sad, sandy and simple, full of urns and pyramids (the latter probably topiary), as well as a church full of tombs (BECKFORD, 1955, 253). We cannot know whether this appreciation stems from his tastes already being influenced by the English landscape garden and with these gardens then seeming outdated or whether, at this time, the gardens took on only a modest appearance.

We may however be certain that the description of the terraces in front of the palace in the 1868 Majorat assessment corresponds to the typical *parterre* of the early modern period and that significantly constitutes the terraces there today: “The garden, which is in front of the palace with a lake and a stonework fountain in the centre and surrounded by a round railing, is followed by another garden in the same direction and geometric system, with stools and boxwood pyramids, and another lake also made of stonework” (ANTT, CNLSB12B, Docs. Nota, Cx. 36, Mç. 68, 1868).

In 1872, Joaquim de Melo e Faro provides a stylistic interpretation of these *parterres*: “The gardens in front of the palace are not planted to the modern taste, presenting the regular symmetries of the classical, but they are magnificent and populated with a wide variety of plants and decorated with rich urns of marble” (FARO, 1872, 125-126). Therefore, everything indicates that the two terraces had *parterres* cultivated in the Italian and French style. There is no indication of the presence of any sculptures, as there are now on the walls, but only the existence of urns, probably classical in style.

The 1903 layout clearly displays a *parterre* of boxwood benches planted in the shape of arched segments, with a lake and waterspout in the centre, on the rectangular upper terrace. The whole area was already surrounded by a balustrade in 1868, thus separating it from the quadrangular-shaped lower terrace. On the lower level, the quadrangular terrace was divided into four with a circular lake in the centre and quarter circles in the corners with the centres facing the garden frame featuring in the plan, with their borders depicting the shape of the flowerbed (fig. 9 and 10).

These *parterres* underwent some changes, as identified by the descriptions, maps and historical photographs. The depictions of these *parterres* in the topographical survey of Lisbon, carried out between 1904 and 1911, reveals a different arrangement. There, the rectangle appears divided into six and with the four parts forming the corners equal in size – there is a circular flower bed inserted into the centre of an imaginary square of flower beds extending from it which, following its division into four equal parts, provide the axes for accessing the circular bed, without crossing but rather going around it. The lower terrace maintains roughly the same layout as the 1903 plan but with each of the circle segments seeming to display a stricter internal geometric arrangement.



Figures 9 and 10. *Parterre* at Quinta das Laranjeiras, 1959, photography by Arnaldo Madureira (AML, PT/AMLSB/CMLSB/PCSP/004/ARM/000310) and the current *parterre*, photography by José Vicente, 2023.

These terraces must have been decorated with topiary since the 1780s and correspondingly subject to renewal over time. The terraces set in front of the palace certainly represent a continuum in view of the previously existing landscape art. However, they may also have been replaced by something completely different in the period immediately afterwards, nevertheless, *parterres* in the French formal style were to become fashionable again. In the 19th century, garden style design changed more frequently than in any previous period with such stylistic changes coming to be accepted as the norm. While previous generations of architects and gardeners tended to accept the existence of only a single style of good taste, in the 19th century, the idea that a multiplicity of styles was possible gained ground not only in the visual arts but also in garden art. Thus, along with the criticism of the landscaped garden, in around 1830, John Claudius Loudon (1783-1843) already argued that formal gardens should be preserved as national monuments. Consequently, the *parterres* destroyed by Lancelot Brown (c. 1715-1783), better known as Capability Brown, were partly replaced. The same rationale lay behind the reconstruction of around 90% of Le Nôtre's *parterres*, which took place in the 19th and 20th centuries. In other words, in the first decades of the 19th century, the *parterres* "presenting the regular symmetries of the classical" returned and a compromise between the geometric rigor of the formal garden and the subsequent trend towards liberating nature came to predominate in gardens on the continent. Indeed, this very eclecticism marks the design of Quinta das Laranjeiras.

In 1924, the beds on the two terraces displayed similar features and were characterized by their low boxwood borders, filled with dome-shaped or sugarloaf topiary masses and with the remaining space filled with creeping flowers and some small trees. A 1924 description highlights the interior of the beds as filled with a single type of flower, geraniums, sometimes improved by climbing evergreens (NICHOLS, 1924, 214-215). In around 1940, the gardens were restored and raising the boxwood frame around the flowerbeds, leaving no space for the vegetation within to prosper and with cylinder or dome shaped pieces of topiary with deep foundation extending through the two *parterres* without any apparent order.

The villa in the times of the 1st Count of Farrobo: “the first in magnificence of ornamentation”

In 1817, Joaquim Pedro Quintela, the future 1st Count of Farrobo, inherited the 9-hectare Quinta das Laranjeiras along with the fortune of his father, the 1st Baron of Quintela. Often undervalued and more easily remembered for the great festivities ongoing at Quinta das Laranjeiras, which reflects in the meaning attributed in Portuguese to “farrobado”, the 1st Count of Farrobo was of enormous importance to national politics as the funding he provided the liberal cause was fundamental to its victory (ALVES-CAETANO, 2019). As a compensation for this support, he was awarded the tobacco contract on December 10, 1832. This contract, which would later cause his downfall, provided him with an immense fortune in the 1830s and 1840s, compounding his inherited wealth.

Nevertheless, it was only after 1840, already following the victory of liberalism in 1834 and the political stability of the following years, that reforms were finally able to secure material progress and modernization. Only in this period was the count able to embark on several initiatives to significantly improve his villa in aesthetic terms. To this end, he made two key contacts in France: with the architect Fortunato Lodi (1805-1882), cousin of his 1st wife, and the gardener Pierre Maurier.

This was the phase when Quinta das Laranjeiras attained its greatest splendour. Extravagant pavilions, revivalist architecture, other times and other geographies, leafy and exotic groves, unforgettable parties, Quinta das Laranjeiras was where wealth and recreation transported visitors into a dream world, which was so greatly desired after decades of crisis, wars and instability.

The entrance turrets: “Otia tuta”

The main entrance is defined by two turrets facing the Benfica Road that bestow a kind of Latin “Otia Tutta” welcome to this kingdom of pleasure.

The turrets date from the time of the Count of Farrobo and, in 1868, the Majorat assessment describes the entrance of the estate as: “Facing the convalescence road, there is another entrance to the villa with three iron gates and two elegant turrets with stone and iron stairs. The home is paved, and columns and cornice ribbon are also in stone”. These structures are oval in layout and with a structure like the old Greek Tholos over the two-story tower, but instead of being round, this version is oval. For the iron gate, there are two circular pillars topped by two sculptures representing the countryside, *Faun* and *Fauna* as well as busts of Bacchus and Ceres over the turrets, evoking the gods of fertility for vines and wheat respectively.

The other turrets, which serve as the current Zoo entranceway were constructed later, following the Raúl Lino’s project. Oval in layout, covered by *opus quadratum* up to the second floor, where a balustrade surrounds a small elevation supporting the summit topped by a spotlight. Green-painted iron gates are decorated with two vine wreaths and golden bunches of grapes. The gate pinnacles all

finish in closed white pine cones and with a white olive tree branch emerging at the centre of the gate. Two circular stone pillars establish the gate frame and simultaneously serve as plinths for two huge stone eagles, which also ennobled the original entrance to the garden.

The greenhouses to “conquer nature’s secrets”

Next to the lower terrace section, there stand the greenhouses required not only to serve as a nursery for new plants but also to acclimatize the exotic plants then arriving from the most diverse parts of the globe.

Greenhouses were a practically mandatory requirement for any 19th century plant lover. At a time when horticulture was already a sophisticated branch of knowledge, combined with the thirst for progress and the ambition that men “always desire what is most difficult to achieve”, this all led them to seek out whatever was most exotic and attempt to reproduce such specimens in their own lands (SILVA, 1862, phot. 7). The desire to “conquer nature’s secrets” in order to possess “the flowers, bushes and fruits of other regions” led men to develop greenhouses capable of testing the acclimatization of these non-indigenous plants. The greenhouses, “reaching a suitable temperature, receiving concentrated rays from the sun”, enabled the cultivation of exotic plants by replicating the hot climates these plants were sourced from (*Idem*).

It would have been towards the end of the 1830s that the 1st Count of Farrobo first contacted the architect Fortunato Lodi, his first wife’s cousin, for the renovation of several structures on Quinta das Laranjeiras, including the garden. In a brief biographical report on Fortunato Lodi, published in an Italian magazine in 1846, the suspension bridge, the garden cottage and two large greenhouses are all attributed to his design (GORI, 2002, 532-545). While this article has already been quoted by several authors, Luís Carneiro presents the most detailed case that leaves no doubt that the suspension bridge and the two greenhouses, as well as a cottage-type pavilion, were designed by Fortunato Lodi (CARNEIRO, 2012, 97). “The Swiss chalet in the middle of a forest” mentioned in *Archivo Pittoresco* might also be the *cottage* work by Fortunato Lodi.

In 1862, when this article in *Revista pitoresca e descriptiva de Portugal com vistas photographicas* was written about Count Farrobo’s greenhouses, these structures were not yet as popular as would be the case in the following two decades (RODRIGUES, 2017, 99-112). At that time, the Quinta das Laranjeiras greenhouses did not seem to have any rivals and the only comparison were the greenhouses in the Lumiar Palace gardens, which cost 9 contos, and that installed on the Tapada das Necessidades hunting grounds with a spherical dome. In this latter case, the article emphasizes that it was designed by a Portuguese artist, for 5 contos de *reis* (historical Portuguese currency), precisely because those of the Count of Farrobo were not and nor probably were those of Paço do Lumiar (SILVA, 1862, fot. 7).

The greenhouse occupies a rectangular area. The two identical greenhouses, in a neogothic design, stand opposite each other in this location and with each made up of three blocks. The central block is cube shaped and with a glass façade divided into three doorways, punctuated by broken arches filled with colourful stained glass, recollecting medieval stained glass in style. These stained-glass windows were subject to criticism in 1862 as coloured glass allow through different levels of sunlight onto the plants and it was argued that studying botany meant prioritising the aesthetics of the greenhouse itself rather than the “pleasant appearance of a greenhouse” with its “greatest utility” its capacity to “favour the development of plants” and so as not to consider maximise the returns on the investment in these structures (*Idem*).

The side blocks of these two greenhouses have their roofs aligned with the main facade and thus with the facade running perpendicular towards doors, divided into three and finish with pointed arches completed in uncoloured glass and iron plummets. These greenhouses were in masonry and not yet in the iron architecture as was already the case elsewhere in this period. Lodi received 28 *contos de reis* (historical Portuguese currency) for their construction (figs. 11 a 15).

In front of the greenhouses are three lakes with spouts at their centres, one with a group of dolphins from whose mouth's jets of water issue. Around the lakes, there are stone pillars with pots to define the space (ANTT, CNLSB12B, Docs_Nota, Cx. 36, Mç. 68, Ano 1868)⁶. The greenhouse area was the most altered, as, for example, Maria Amelia de Carvalho Burnay (1847-1924), 1st Countess of Burnay, asks the Society to give back the “8 semi-stone circular garden benches that are: 4 in front of the greenhouses and the other 4 isolates under an arbour next to the greenhouses”⁷.

At the top of this space is another greenhouse, all glazed, with a white vaulted roof, described in 1862 as having an “elliptical dome” and a “work made in London” for 7 *contos de reis* (SILVA, 1862, fot. 7). This greenhouse is marked on the 1903 plan as displaying a bulbous shape and must have once had a huge structure towards the back, removed in the meanwhile. In front of this greenhouse, there is a small circular lake containing a fountain with three dolphins with their tails intertwine to hold a shell from which a putto with a swan emerges, somehow alluding to the myth of Leda and the Swan.

Laterally closing the space between the two symmetrically placed greenhouses and the greenhouse that presides over the space, there are two trellises that also provide shade. Finally, two semi-circular dome-shaped pergolas frame two sculptures of Chinese (or Assyrian) dogs even though none of this was here in the times of Count Farrobo. In the place of the Chinese dogs, there were ancient iron sunshades.

Around this central lake, there are statues of the *Four Seasons* on pedestals, easily identifiable by their attributes: *Autumn* (male figure with a bunch of grapes in his hand on a pedestal); *Winter* (male

⁶ Document provided by Rui Mendes, to whom we would like to thank.

⁷ Letter of the Countess of Burnay to the directors of the Zoo of February 20, 1919, (ANTT, Arquivo Burnay, 1872-1934, cx. 84, doc. 12). It is still known that the countess ordered that the respective firewood was taken from some dead pines that were in the zoo, as she was entitled to clause 8 of the deed of 1 March 1904.



Figure 11 - Greenhouses, Possidónio da Silva, 1862, photo.
No. 7.



Figures 12 and 13 - Greenhouse at the time of the Zoo, 1905, photography by Alberto Carlos Lima (AML, PT/AML-SB/CMLSBAH/PCSP/004/LIM/001161) and the same greenhouse today, photography by José Vicente, 2023.

figure in a cloak), *Summer* (female figure with a bunch of ears of corn in her hands) and *Spring* (female figure holding flowers to her chest). Their origin and when they were placed here remain unknown. However, from documents and old photographs, we do know they were not here between 1860 and 1900. Nothing underpins any association between these sculptures and the improvements made by the 1st Count of Farrobo (fig. 16).

The lake in the southern section, opposite the Great Britain produced greenhouse, is oval and contains two tritons with horns as if depicting heralds. The structure with a small, tiled wall and an upwards facing pergola is not original. Three low quality statues on pedestals represent one continent and two elements – *Asia* with a cornucopia, *Water* with a vase that seems to pour water and *Fire* with a vase of flames – were also not here at the time of the old photographs and seem to form part of the same commission as the *Four Seasons* statues.

These sculptures are completed by the other six located on the quadrangular terrace in front of the palace, which is now called the labyrinth. Here, for those facing the palace, on the left-hand side, there is a female figure depicting *Africa*, another female figure without any attributes and a female figure with a bird in her hand whose pedestal inscription allows us to identify her as *Air*. On the right-hand side, a figure with a wind instrument represents either *Music* or *Air*, a figure with a pillar with a book probably depicts *Architecture* while the last figure, ornamented with plumages, features an inscription on the base stating *America*.

These sculptures are representative sets of the quaternary view of the world that had been perpetuated since the Middle Ages. Thus, the sculptures that are still *in situ* form groups of the Four Seasons, the Four Parts of the World, the Four Elements and the Arts.

It is difficult to have an idea of the richness of the Quinta's sculptural heritage in current times, as the vast majority was sold around 1934 by the Burnay Countess's heritage liquidating committee. The sale at modest prices of "statuette and marble vessels of Carrara with respective pedestals was announced; stone benches and respective handles; stonework vases with national marble pedestals" (*Diário de Notícias*, 22 de abril, 1934; ANTT, Arquivo Burnay, 1872-1934, cx. 84, doc. 281).

The exoticism of Laranjeiras: the maze with a Chinese pavilion, the lake with a hanging bridge and Egyptian guardians

The villa's most exotic areas during the life of the Count of Farrobo were located in the southwest area of the garden, which must have been built by Lodi and Maurier in the 1840s as there are no signs of them in the 1801 plan.

Next to the greenhouses area, a "natural" lake was built with a maze between the greenhouse area and this lake. This description from the Majorat assessment reports how there is a succession of gardens, including two *parterres*, a nurseries zone (greenhouses) and then the maze: "The garden, which is in front of the palace with a lake and stonework in the centre and surrounded by a balustrade, is followed by another garden in the same direction and geometric system, with boxes and pyramids of



Figures 14 and 15 - Greenhouse imported from the United Kingdom, c. 1912, photography by Paulo Guedes (AML, PT/AML-SB/CMLSBAH/PCSP/004/PAG/000071) and the same greenhouse today, photography by José Vicente, 2023.



Figures 16 - Greenhouses, photography by José Vicente, 2023.

boxwood, and another lake also of stonework, and another garden, to the south side with tree nurseries, followed, as if on square terrain, by topiary shaped into a labyrinth and with a Chinese pavilion in the centre, a large lake with a lifted bridge on top". By misconception, the zoo currently suggests that the maze would have been in the area of the second parterre, which they call 'labirinto'⁸. In the maze's middle, there stood a Chinese pavilion, whose shape is unknown but might have been a pagoda. This was not the first Chinese pavilion in a Portuguese garden as there was already a Chinese temple in the Botanical Garden even if its shape is also not known. Indeed, these exotic notes that punctuated British gardens since the first half of the eighteenth century remained rare among the Portuguese.

In the irregularly shaped artificial lake, designed as if to be natural, islands and bridges enabled circulation between the various different spaces. One island in this lake, sometimes described as "Rio" (River), is covered by a magnificent ash tree (FARO, 1872, 125-126). On another there was a pavilion consisting of a simple column supported roof (fig. 17).

The exoticism of one of this lake's bridges made it famous. The bridge board is very thin and so required an internal structure that turned this into a suspended bridge within view of pedestrian sculptures depicting Egyptian figures, seemingly resuming the language of the Theater of Laranjeiras, guarded by the sphinxes just like the Egyptian temples. Out of the stone comes strings and green iron nets as if imitating a bridge hanging in the jungle. Victor Ribeiro proposes this character as a jungle suspended bridge, "oscillating", even if this is not possible given its stone construction: "The oscillating lake bridge, trapped by iron chains to four towers, and along which is conveyed the picturesque high pergola, hidden under a perfect hedge of climbing plants, a true Eden of Idyllic secrets" (RIBEIRO, 1908, 336).

The four columns with Corinthian capitals are topped by four male pedestrian statues of figures from ancient Egypt, who look like guardians of the bridge as they all face outwards. The eclecticism of the whole design reveals a taste for the count's exoticism not only transporting us to other latitudes but also reviving a distant historical past.

This bridge, a landmark in the time of the Count of Farrobo, was described by Antonio Zannoni in his necrology as follows: "A suspended bridge, erected in a sawmill for fairs, and two great greenhouses for the cultivation of flowers and exotic plants, which they managed to well arrange and a graceful Arab appearance, and it was for these that Lodi used spherical metal intertwines never before seen in Lisbon" (ZANNONNI, 1883, 4). Clearly, Zannoni, who elaborated the biographical note for Lodi's necrology, had never actually seen the bridge. He would know that it was exotic, so he attributes it with an Arabic appearance while making no reference to the Egyptian figures. He instead mentions the technological novelty introduced by Lodi.

⁸ The description of the tomb of the morgado shows how there is a succession of gardens that includes the two parterres, an area of nurseries (greenhouses) and then the labyrinth: "The garden, which is in front of the palace with a pond and stonework in the centre and surrounded by a round railing, is followed by another garden in the same direction and geometric system. With boxwood stools and pyramids, and another lake also made of stonework, and to the south side another garden with tree nurseries, it follows on a square land with more in the shape of a labyrinth and with a Chinese pavilion in the centre, a large lake and above it a drawbridge".

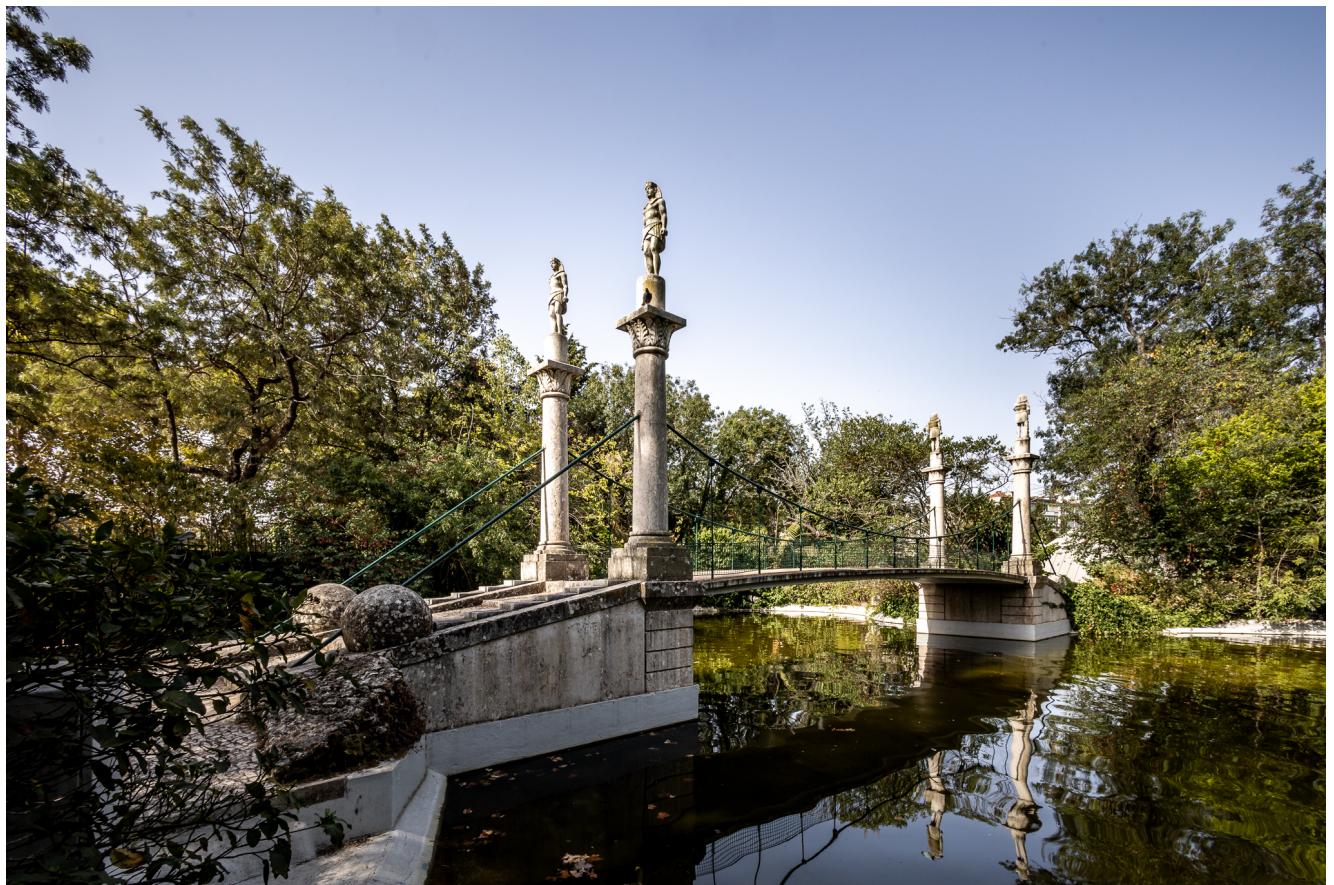


Figure 17 - Suspension Bridge, photography by José Vicente, 2023.



Figures 18 and 19. Quinta das Laranjeiras suspension bridge, c. 1900, photography by Paulo Guedes, (AML, PT/AMLSB/CML-SBAH/PCSP/004/PAG/000074)

The “favorite promenade of the good bourgeois of Lisbon”

At this time, Quinta das Laranjeiras was located outside Lisbon, 5 km from Praça do Comércio. Although distant, as it was after São Sebastião and the Lisbon area did not extend far beyond the *Passeio Público* around 1860 and, despite being a private property, its fame and renown was already attracting visitors. His imperial majesty, the Duke of Bragança was a regular visitor of Quinta das Laranjeiras in the 1830s but unsurprisingly so given the support of Quintela Farrobo to the liberal cause (*Gazeta de Lisboa*, nº 30, 29 de agosto de 1933, 154). What we would underline here is how the villa became a destination for kings, nobles, international visitors and the wealthy but also for the citizens of Lisbon (figs. 18 e 19).

The magnificent parties held by the count at Quinta das Laranjeiras were then deemed as unrivalled in Lisbon, including walks in the grounds, visits to the palace, dinners and opera shows in his private Theater. The count deserved his reputation for his lavish receptions:

“The visitors, the guests, the friends of the house, they crossed the peristyle and entered this mansion of princes, kings and emperors and became enraptured contemplating the author’s paintings, the magnificent furniture, the unbridled luxury that was flaunted it everywhere, and when night came, after dinners, which were never to be repeated outside that place, they amused themselves by listening to the funniest operettas in the theater attached to the palace...” (“A Quinta das Laranjeiras”, *Ilustração Portugueza, Weekly literary and arts magazine*, 21 January 1889, 10).

Some nobles who visited Quinta das Laranjeiras left references in their travel diaries. The young Pedro João de Moraes Sarmento (1829-1903), before he married Maria and became the 8th Marquis of Fronteira, had already recorded in his diary his visits to Quinta das Laranjeiras in 1848. He went with some friends by coach until Benfica to visit the Quinta das Laranjeiras of Count Farrobo and both went to mass and visited the palace. They then visited the villas in the vicinity, such as the Palace of Fronteira and other villas in São Domingos de Benfica⁹.

Furthermore, some foreigners who visited the villa during the golden times of the Count of Farrobo also recall, in addition to the magnificence of the estate, details that inform us about what surprised those who then visited. In 1858, a British playwright, James Robinson Planché (1796-1880), attended a party at the Teatro das Laranjeiras. However, in previous days, he had visited the villa and had been delighted with the bougainvillea: “We had visited Laranjeiras a few days previously in the day-time, it being one of the show places of Lisbon, and there I saw, for the first time, the magnificent flowering plant called “Boagainvilliers”, from the admiral of that name, I believe, who first brought it

⁹ “With Mr. Alves & A. & K. in the Bus to Bemfica to see Count Farrobo’s Quinta of the Laranjeiras. Then mass there & then went all over the Palace. We went also to see the Marquis of Fronteira’s & Countess Farrobo’s nearest quintas. Back in the Bus & then took a boat & went to Mr. V. Z. to dinner.” Pedro João de Moraes Sarmento, Diary, November 19th 1848, (RODRIGUES & LUNA, 2015).

to Europe.”¹⁰ By then, the bougainvillea was less known in Britain and it had been their exoticism and novelty that had first drawn the admiral’s attention.

However, the gates of Quinta das Laranjeiras did not open exclusively for the royal family and for the elites and friends of the Count of Farrobo. The urban middle classes could also visit the villa. Although these were anonymous visits, the fact that an entry ticket was established, even while requiring prior authorization by the Count of Farrobo, demonstrates that these visits were ongoing. Moreover, the press, in alluding to the different ways of accessing the villa, stated: “Thus did the good bourgeois, the foreigners, those who only achieved admission tickets to see the villa” (“A Quinta das Laranjeiras”, *Illustração Portugueza, Semanário. Revista Litteraria e Artistica*, 21 de janeiro de 1889, 10). Hence, even before this estate became a public garden, permission was granted to enter Quinta das Laranjeiras one day a week – on Thursdays (CONDE DE FARROBO, 1857).

In 1857, such visits were then only allowed on Thursdays, but this must have changed at some point in time because, an 1889 reference to visits, with the Count of Burnay already in residence, refers to both Thursdays and Sundays. More interestingly, this already describes this visit as the favourite of Lisbon with visitors going to see the wild animals, preceding the estate’s future mission of the, when there were still no rumours this would ever happen: “The favourite walk of the good bourgeois of Lisbon, who go on Sundays and Thursday to fairs, ecstatic before the fierce animations roaring inside the cages, roam the labyrinth, relax in the swings and contemplate the flowers and exotic plants of the greenhouses” (“A Quinta das Laranjeiras”, *Illustração Portugueza, Semanário. Revista Litteraria e Artistica*, 21 de janeiro de 1889, 10) (fig. 20).



Figure 20 - Entrance ticket to Quinta das Laranjeiras, 1857.

10 “We had visited Laranjeiras a few days previously in the day-time, it being one of the show places of Lisbon, and there I saw, for the first time, the magnificente flowering plant called “Boagainvilliers”, from the admiral of that name, I believe, who first brought it to Europe”, (PLANCHÉ, 1872, 188).

Visits to Quinta das Laranjeiras multiplied. The elites were delighted with memorable night feasts when there was no lack of fireworks, music and glamor. During the day, boat tours, visits to the greenhouses, and the palace itself, delighted even the most demanding. The worldly classes were not totally deprived of this idyllic universe either. They visited the villa during the day and admired the plants and exotic animals just as they enjoyed the recreational facilities of this private villa.

Pierre Maurier, better known as “Pedro das Laranjeiras”

From the 1840s onwards, this garden was cared for by the French gardener of the Count of Farrobo, Pierre Maurier (c.1808-1883), who became known as Pedro das Laranjeiras. Originally from Angers, he arrived in Portugal in around 1840, after being contracted in France by the Count of Farrobo to become head gardener at Quinta das Laranjeiras. He occupied this position until the count's death, remaining at the villa until 1871. After the Count's death in 1869, Pedro das Laranjeiras remained in Portugal and continued his work as a gardener.

In 1859, Pedro Maurier was presented as a resident in the Quinta das Laranjeiras of the Count of Farrobo. He placed an advertisement in the *Diário de Governo* (government gazette) prohibiting any transaction on the mortgaged houses, located at Travessa de Santa Gertrudes, no. 61 and 62, in the parish of Santa Isabel, as Agostinho Ferreira and his late wife owed him the amount of 192\$000 reis. He had learned that steps were being taken to sell these houses and, therefore, Maurier decided to make this public announcement to prevent them from being sold without him being paid what was his due. He also stated in the said advertisement that he had in his possession all the legal documents proving the existence of this debt (*Diário do Governo*, nº 247, de 20 de outubro de 1859, 1340).

Other individuals become indebted to Pedro Maurier. Surprisingly, a debt owed by the Count of Farrobo to the gardener leads to a legal dispute that extends well beyond the Count's death. This debt leads to a veritable legal war between the gardener and his descendants, daughter Maria Vigeant and son-in-law Eugénio Vigeant, and the 2nd Countess of Farrobo and her respective descendants, daughter Madalena Pinault and son-in-law.

On June 15 1866, in the public warehouse auction square, Maurier requested the auction of a farm called Pinheiro, located on the road running from Palhavã to Laranjeiras, composed of a built section and a rustic part, with an estimated value of 180\$000 reis, which had been pledged to the Count and Countess of Farrobo (*Diário do Governo*, nº 120, May 29th, 1866, 1736). In 1867, another property was auctioned, this time the farm of S. Gonçalo do Pinheiro, located in the parish of S. Pedro de Alverca, in the Vila Franca de Xira municipality for the value of 4,950\$000, and pledged to the Count and Countess of Farrobo (*Diário do Governo*, nº 175, August 7th, 1867, 2452)¹¹.

The way the countess countered the auction placed on the Quinta de S. Gonçalo do Pinheiro was by launching accusations against the gardener. In 1871, Maurier had his farm, house and olive

¹¹ On June 17, 1876, the same announcement was made, so nothing must have been settled between 1867 and 1876.

grove outside the farm, which was located in the Ponte Velha area, seized on the request of Achilles Rambois. The reason behind this attachment was how Maurier had been appointed to care for the properties of the Duke of Abrantes and Linhares, then resident in Madrid, which had experienced acts of vandalism and theft in the meanwhile. The legal action alleged that this was due to "the lack of supervision on the part of Pedro Maurier". However, he counterclaimed that, at the time of the acts of vandalism, he was not responsible for the properties, but this was rather the responsibility of the Countess of Farrobo, Madalena Pinault (second wife of the Count of Farrobo), as executor and head of the household. Following the date of the seizure of the said properties, sold on January 23 1871, "greater devastation and vandalism since that date; thefts of plants, cutting of trees, pulling out and subtraction of lead pipes and other objects continue, which today belong, by right of purchase, to the Supplicant and with abuse having reached the point of going hunting within the grounds, without being able to prevent such acts" (ANTT, *Tribunal da Boa Hora*, 4^a vara, 4^a seccao, proc. 992, mç. 34L, cx. 85, ano de 1870, Sala 3, Corpo 04 [registro 369717])¹².

Finally, on January 15th 1880, this issue was resolved by legal means and, on the door of the Vila Franca de Xira courthouse the said property was put up for sale: Property for sale/A farm called "Pinheiro", located in the parish of S. Pedro de Alverca, which consists of dwellings, high and low, barns, wine press, cellar, haystacks, stables, oil storage houses with clay pots and stone tanks, a hermitage, two patios, a backyard with fruit trees and vineyard trellises, and all parts to the north, east and west with lands of the executed and heirs of Father José Antonio Nunes Salles, and south with public use; and extending to the square, for the amount of 3,000\$000 *rei*" (*Diário do Governo*, nº 23, January 30th, 1880, 287). This sale did not go through and attempts to foreclose would continue (*Diário do Governo*, nº 89, Abril 21st, 1880, 1042).

Pedro Maurier, meanwhile, continued to work as a gardener and, in 1879, he directed the construction of Jardim Velho on the Santo António Estate in Torres Novas, which was owned by the Marquis of Foz, a cellar on the properties of the Viscount of Chancelheiros, in Cortegana, in Alenquer¹³. In 1885, Maurier's execution proceedings against the descendants of the Earl of Farrobo were still ongoing (ANTT, 2^o juizo 1^a seccao 122048). Sousa Viterbo says that Pedro das Laranjeiras died in 1883 at Estada da Luz, no. 10, aged 75, leaving behind an inventory of his goods (ANTT, 4^a vara 3^a seccao 52161)¹⁴.

12 Document indicated by Rui Mendes, to whom we are grateful.

13 It is known that in 1874 he would be working on this farm, as he was summoned and his wife replied by giving these data.

14 We can't consult it because it's in a poor state of repair.

Final Remarks

Quinta das Laranjeiras started life as a rustic estate which was intentionally transformed into a recreational villa, ending its productive phase and from then onwards only incurring expenses.

Although the landscaped garden was arriving on the continent when the 1st Baron of Quintela decided here to build a palace and gardens, its layout does not reflect these new proposals. On the contrary, the relationship between the building and the garden, the layout of the axes, the design of the *parterres* and the decorative elements entirely resonate with the formal French garden. The conclusion our research arrived at, while now in possession of greater evidence, does not differ from that already pointed out by historiography when placing Quinta das Laranjeiras alongside the Queluz or Caxias estates. Comparison of the various plans clearly reveals the influence of a central axis that begins at the palace and determines the garden guidelines.

However, the improvements introduced during the times of the 1st Count of Farrobo by an architect and a gardener educated in France, just when the French picturesque was very much in vogue, introduces certain facets which lead us to attribute a hybrid stylistic classification, with a formal plane incorporating the presence of revivalist architecture structures and exotic motifs, in which the neo-gothic mixes with the Egyptian. Nevertheless, although in international terms it was not at the forefront of what was ongoing in garden art in the 1840s, it was undoubtedly one of the most extraordinary examples in Lisbon of the first half of the nineteenth century and served as a model for the *Passeio Público* itself, at least in terms of some scenarios designed for night parties.

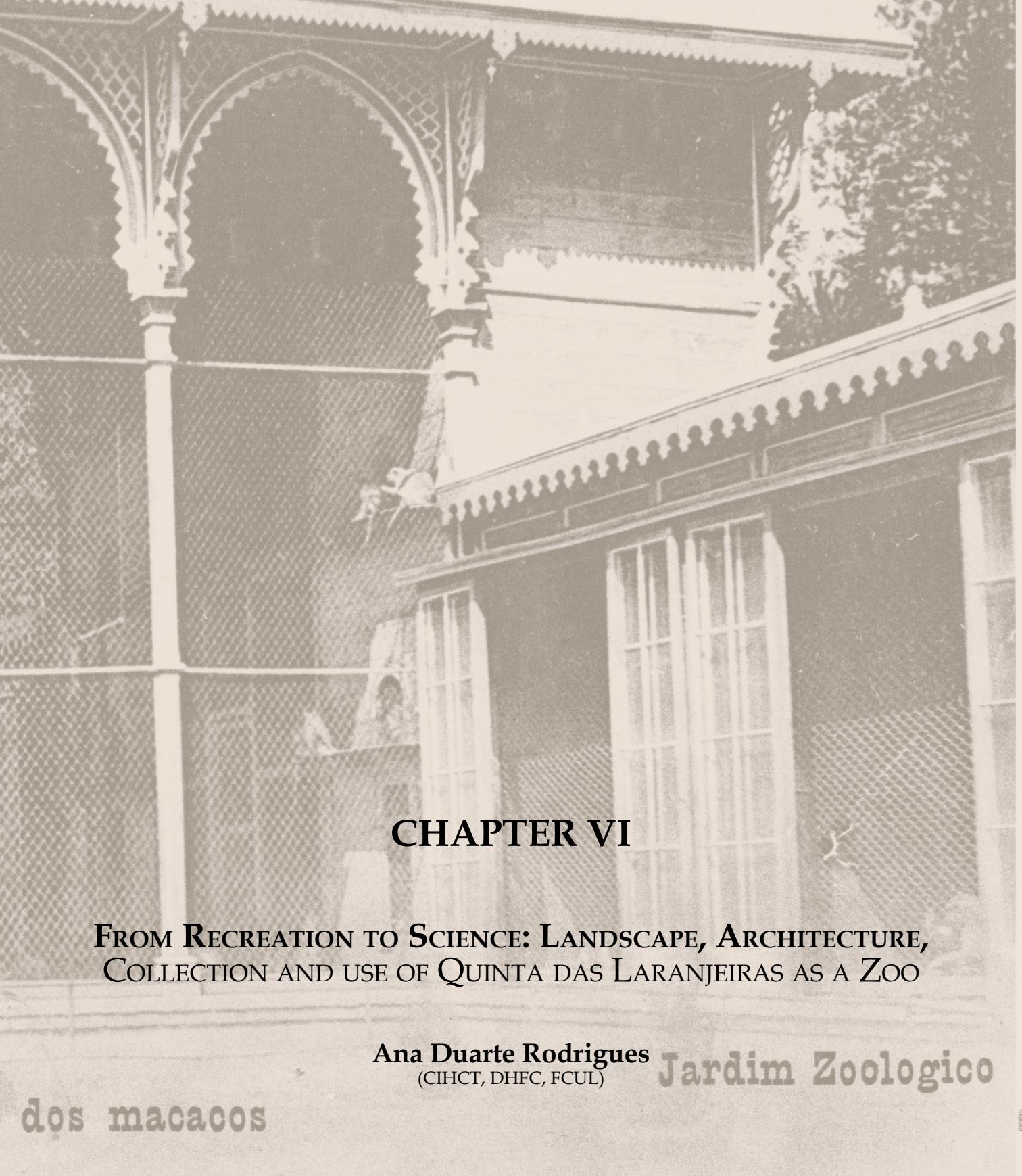
The same hybridity assists in the attempt to classify the type of garden. This is undoubtedly a recreational estate. However, these were generally private not only in terms of access to the property but also in the usage made of them. That the Count of Farrobo regularly opened the doors of his home to receive anonymous visits makes this villa semi-public. Indeed, Quinta das Laranjeiras was also the scene of unforgettable parties and was a sought-after visit destination for guests and elites but also the anonymous persons who benefited from the generosity of the count who opened the gates of his house on Thursdays and later, also on Sundays.

Finally, the multifunctionality of Quinta das Laranjeiras, which included the presence and display of exotic animals as has been a tradition in Portuguese royal villas ever since the sixteenth century, announced its future life as a zoo and acclimatization garden of Portugal.



(M. L. R.) N.º 681
(LISBOA)

Pavilhão



CHAPTER VI

**FROM RECREATION TO SCIENCE: LANDSCAPE, ARCHITECTURE,
COLLECTION AND USE OF QUINTA DAS LARANJEIRAS AS A ZOO**

Ana Duarte Rodrigues
(CIHCT, DHFC, FCUL)

Jardim Zoológico

dos macacos

Introduction

The Count of Farrobo's Quinta das Laranjeiras was a possession of Henrique Burnay (1838-1909), 1st Count Burnay, at the beginning of the 20th century when the location in Palhavã for the Jardim Zoológico e d'Acclimação de Lisboa had become inadequate. In 1904, the Sociedade do Jardim Zoológico (Zoological Garden Society, hereafter Society) and the Count of Burnay reached an agreement and transformed Quinta das Laranjeiras into what would become the final home of the Lisbon Zoo. The scale, the density of the trees, the spaces for recreation and leisure, the ease of transport, the pre-existence of animals on the estate, the amount of water available, all made this property the ideal place to become the new habitat for a collection which already counted on over a thousand animals.

The emergence of zoological gardens has aroused interest in the international bibliography as a 19th-century phenomenon that not only mirrors man's desire to collect, classify and dominate nature but also to reveal the exotic to European eyes. In addition, international historiography has also focused on the construction of naturalistic scenarios to suggest to visitors some relationship between the animal and its place of origin. This perspective necessarily incorporates analysis of the architectural revivals and the English landscape garden and its various adaptations as introduced on the continent¹.

¹ There is a vast bibliography on this topic. For this work, I privileged Hoage and Deiss (1996); Baratay (2002); for the German geozoographic zoos, Rothfelds (2002); for the French zoos, Derex, (2013); for the first London Zoo, Ito (2014).

As regards the Lisbon Zoo, this has already attracted the attention of national historiography, especially from the point of view of the administrative path taken between its founding in the Parque de São Sebastião da Pedreira until it arrived at its definitive address, and also as a scientific institution (SILVA, 1965; OLIVEIRA, 2004). However, there lacks any in-depth study from the perspective of adapting and altering a villa landscape to host over a thousand animals, including mammals, birds and reptiles. Likewise, thorough analysis of the architectural structures already extant in the recreational estate and how they were adapted to the new functions, as well as analysis of the new constructions, still needs producing.

Thus, this chapter sets out five objectives: to trace the zoo's parcourse until it was settled in Quinta das Laranjeiras; identifying the models for the Lisbon Zoo; evaluate the landscaping and transformation of the villa to accommodate a collection of more than a thousand animals and how it adapted to a public garden; interpret the type of built structures and their origins and influences; and assess the usage and impact that the zoo as a public, scientific and educational garden had at the time of its opening in Lisbon.

This chapter starts out from the knowledge already produced by different disciplinary areas but intends to make a different contribution in various ways. First, this identifies the role models for the zoological garden. Second, this focuses on the landscape transformation of the villa into a scientific garden capable of housing a huge collection of animals. The chapter also strives to answer the following questions: which species were collected in this garden, where did they come from? Europe, the colonies, or other parts of the world? Finally, this article seeks to reflect on the function of the zoo in the 19th century, how useful was it for educating people and researching animals, but also for the dissemination of this knowledge whether in national and international networks of researchers or for the general public.

The models for the Lisbon Zoo

By the beginning of the 19th century, the function and form of many gardens had already changed with previous garden typologies disappearing. Prior to the 19th century, gardens were classified according to their owner's social status and dependent on institutions that would disappear over the course of the 1800s, such as monastic gardens or medicinal gardens. As the middle class gained influence, the design, scale and function of gardens became their distinguishing features. For example, let us recall the Royal Kew Gardens, which were the gardens of British royalty before becoming the most famous botanical gardens in the world, designed to house the largest collection of plants for the study of botany. However, in addition to this scientific function, they were also intended for the education and recreation of the general public. Its importance was immediately acknowledged, so

much so that Parliament decided the botanical garden should be maintained with national funds. Even so, it began charging in exchange for opening its gates. Furthermore, the development of landscaped gardens throughout the 18th century affected the design not only of gardens in general but also their botanical counterparts. At Kew, this led to the arrangement of plants on a scale never seen before. Thus, the botanical gardens of Kew Gardens fulfilled both scientific and imperial roles – collecting information on plants of economic value to the British Empire – and mirrored garden design trends already present in other typologies, including revivalist pavilions as well as exotic and oriental influences. The same would happen with zoos.

Keeping and exhibiting exotic animals, whether on private or royal properties, was nothing new (SILVA, 1941, 3-15). With a past in the animal courtyards that gathered collections of exotic animals in Portuguese royal houses and the *ménageries* in French palaces, public zoos emerged as a new type of science garden far later than botanical gardens, which trace their roots to the 16th century².

A botanical garden was where the French government first decided to establish a collection of animals, thus combining flora and fauna for the study and education of citizens. Hence, the first zoo was installed in the Jardin des Plantes in Paris. In 1792, a steward of the Jardin des Plantes, Bernardin de Saint Pierre, first floated the idea of a *ménagerie* to enrich the garden's collections with live animals. In 1793, when a municipal decree put an end to displaying wild animals in the capital's streets, the animals were housed in temporary facilities in the Jardin des Plantes. Their owners were hired as their first guardians. In 1794, the few surviving animals from the Ménagerie de Versailles were transferred to Paris as were those from the Ménagerie of the Duke of Orléans. With these collections and a government decree passed by the National Convention, the *Jardin des Plantes Zoo* was officially inaugurated on 11 December 1794, at the time housing 58 animals.

Despite *patios*, *ménageries* and this first initiative, zoos only gained momentum in the 19th century, when the first public zoos appeared in the various European capitals. Showcasing the richness of the animal world and the exotic “fruits” of empires, they soon became places of entertainment and public enjoyment, going towards the new lifestyle of the urban middle classes and the ideals of progress and civilization of the bourgeois elites.

The royal gardens of London, which in the meantime became public, also housed zoos. The Zoological Society of London (ZSL) was founded in 1826 by the British colonial official Sir Stamford Raffles (1781-1826) and the British chemist and President of the Royal Society, Sir Humphry Davy (1778-1829). They obtained land to establish a zoological garden in London's Regent's Park, which collection featured now extinct species such as the quagga and the thylacine. It opened on 27 April 1828 for ZSL members only. After Raffles' death, the British statesman Henry Petty-Fitzmaurice (1780-1863),

² I considered in this text what is recognized in international historiography – the botanical gardens of Pisa and Padua as the first –, but although not established by historiography, there were already botanical gardens in Al-Andalus, namely in Toledo and Seville.

3rd Marquess of Lansdowne, took over the project and oversaw the construction of the first animal houses. The ZSL received a royal license from King George IV in 1829 and the zoo was opened to the public to help raise funding in 1847. That this stemmed from private initiative does in fact underpin a parallel with the history of Lisbon Zoo, as doctor and writer Xavier da Cunha (1840-1920) emphasizes: "Similar to the Gardens of the Zoological Society of London, Lisbon Zoo owes its existence exclusively to private initiative" (CUNHA, 1884, 134).

Possibly influenced by the Jardin des Plantes in Paris, the buildings in London Zoo were in a decorated cottage style and located at a regular pace throughout the rural expanse of the park and establishing no zoogeographic relationship with the animals they sheltered (DEREX, 2012; ITO, 2014). In the mid-19th century, many parks were redesigned to reflect the origins of the respective animals. In support of this option, architectural revivalism invaded zoological gardens and Orientalist forms came to characterize many of their buildings, pavilions and structures, such as the Egyptian temple-like elephant house, the "antelope mosque" in Antwerp, and the House of Elephants as an "Indian Pachyderm Temple" that opened in Berlin Zoo in 1844 (HOAGE & DEISS, 1996; ROTHSFELDS, 2002). Within this context, Germany experienced a new zoo concept developed and influenced by the animal panoramas produced by the German animal trader and circus entrepreneur Carl Hagenbeck (1844-1913). These featured animals moving freely in front of landscape scenes and soon became an "animal paradise," a zoo with enclosures without bars and dry or water-filled moats. This was first experienced at the Hagenbeck Animal Park in Stellingen. In this zoological park, the barrier-free animal enclosures seemed more "naturalistic" and visitors could feel safe while imagining themselves in nature, contemplating various types of animals in their "habitats" (LOISEL, 1912, 293-294).

Many zoos would later build panoramas and miniaturized landscapes of distant lands. Indeed, from the 1890s onwards, it became more common for zoos to keep animals alive in enclosures similar to their respective natural habitats. However, in Portugal, despite the garden at Quinta das Laranjeiras having been inaugurated in 1905, this new philosophy only arrived later. When Quinta das Laranjeiras was acquired by the Society in the 1930s, under the direction of the Portuguese architect Raul Lino (1879-1974), who had visited the Stellingen Zoo (Hagenbeck) in Germany, and the head of the Lisbon Zoo Manuel Emygdio da Silva (-1936), who had toured the zoos of Paris, Madrid, and Barcelona, the construction of the Monkey Village happened, following the model of a zoo in Rome, and immortalized in the film *A Canção de Lisboa* with Vasco Santana as the lead (1933 film). This renovation also resulted in many other structures with imperceptible barriers to ensure the gap between the visitors and the naturalized setting where the felines were found (CUNHA, 1934, 18-19).

Although, in broad strokes, this reflects the history of zoos that influenced the architecture of the Lisbon Zoo as it was at the end of the 20th century, prior to the most recent refurbishment, the 19th century Lisbon Zoo traces its roots from another direct ancestor. In fact, the model for the Zoological

and Acclimatization Garden in Lisbon was the Jardin Zoologique d'Acclimatation in Paris, established in the Bois de Boulogne and inaugurated in 6 October 1860 (fig. 1).

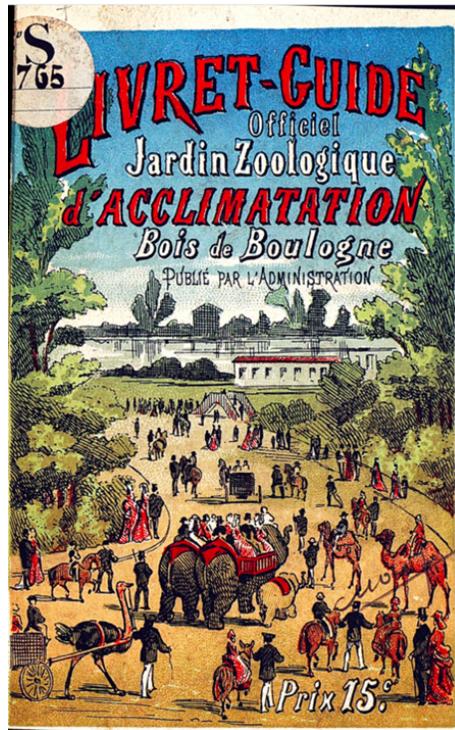
The general garden plan of the Bois de Boulogne, designed by the famous gardener Barillet-Deschamps, sets out a small and charming wooded valley with soft grassy slopes, over an area of 20 hectares. In a rural scenario, there were enclosures for various species of exotic ruminants, as well as large waders, architectures chalet-like to keep animals, as well as small lagoons where various species of birds gathered freely. Finally, around the entire perimeter of the garden there were greenhouses, ballrooms, restaurants and various forms of animal accommodation, such as the monkey house, the kennel, the lake for sea lions, the kangaroo house, the stables for antelopes, elephants, giraffes and ostriches. A large central meadow was reserved for ethnographic exhibitions and including a sports venue made available to visitors. In 1910, this collection totalled 6,267 animals (HOAGE & DEISS, 1996).

This Zoo enjoyed a wonderful period of prosperity at the beginning and provided true acclimatization services. The scientific conferences held there regularly contributed to disseminating the latest research and discoveries about animals and plants in addition to all the other useful information on acclimatization as little was known about how to maintain and encourage the reproduction of these animals in Europe. For example, until 1902 animals from tropical regions were always kept indoors out of the belief, they could not survive the cold climate of London. Many tests and experiments on the animal world were carried out in these scientific gardens (LOISEL, 1912, 291-293).

The animals, their exoticism and ability to seduce, as well as the knowledge that was then accumulating, constituted a point of attraction for a large, curious and eager to learn public. This zoo in the Bois de Boulogne benefited from all the fame that the urban reform carried out by Napoleon III, Baron de Haussmann and Alphand gained throughout Europe. There was a global focus on Paris and on the plans and development of the city and, hence, it comes as little surprise that the city provided the model for zoos from Moscow to Lisbon (DEREX, 2012). Furthermore, the team of the Department of Gardens and Green Grounds of the Lisbon City Council had already taken the Parisian renewal as its role model for the public gardens, *boulevard*, square gardens, plazas and general arrangement of Lisbon's public space (RODRIGUES, 2017, 2020).

Lisbon Zoo in the making

On February 19, 1883, the general assembly of the Portuguese Zoological and Acclimatization Society met in the chemistry amphitheatre of the Polytechnic School, under the presidency of Fernando Saxe-Coburgo (1818-1885) and with about 300 people in attendance.



Figures 1 and 2 - Poster and general view of the Jardin Zoologique d'Acclimatation du Bois de Bologne, (*Guide du promeneur au Jardin zoologique d'Acclimatation du Bois de Bologne, Librairie Spéciale du Jardin Zoologique d'Acclimatation*, 1877, 3 and 80).

The first acclimatization zoo opened on the Quinta de São Sebastião da Pedreira (the former Eugénio de Almeida Park and the current gardens of the Calouste Gulbenkian Foundation) on 28 May 1884, in the presence of King Luís I (1838-1889) and his father Fernando. In the international bibliography, specifically in a book on the history of zoological gardens, the mentors of this initiative are listed as Fernando Saxe Coburgo-Gota and the Dutch Doctor Pedro Van der Laan (1811-1888), presented as an important animal trader (LOISEL, 1912, 92). King Luís was also involved, offering animals and making Tapada da Ajuda available for the establishment of the zoo (SILVA, 1941, 7-8). However, other sources emphasize the fact that the Lisbon Zoo came about due to private initiative. It counted on the generosity of the widow of José Maria Eugénio de Almeida, owner of an immense fortune, Maria das Dores de Almeida Pinto and her husband João António Pinto, who provided the land on their São Sebastião estate for this purpose. Leading the foundation and the Zoo at that time were Januário Correia de Almeida (1829-1901), 1st Viscount São Januário, as president, Francisco Manuel de Melo Breyner (1837-1903), 4th Count of Ficalho, also head of the botanical garden of the Polytechnic School of Lisbon, and the engineers Miguel Pais (1825-1888), also involved in Lisbon renewal, Friedrich Ludwig von Kessler (1843-1895), 2nd Baron Kessler, and Dr. Eduardo Burnay (1852-1924), among many others. This initiative took place alongside a series of others in the months of May and June 1884 that contributed to raising the nation's civilizational level. Among them, Xavier da Cunha listed the Agricultural Exhibition, that of the Museum of Fine Arts, the Fair organized by Queen Amélia (1865-1951) in Tapada da Ajuda, the scientific conferences of Professor José Júlio Rodrigues in the Trindade Theatre Salon. He highlighted how they all stemmed from private sector initiatives. Thus, referring to the aforementioned activities, Xavier da Cunha said that they all "eloquently attest to what private initiative can do when it truly lights up the flame of patriotism" (CUNHA, 1884, 133) (figs. 3 to 5).

The institution had everything necessary to be successful it was argued, and rightly so. Lisbon "due to the climatic conditions of its geographical situation, and the extremely rich fauna of the colonies that Portugal has in all parts of the globe, represents the most suitable place for a Zoological Garden and of Acclimatization to grow and prosper" (*Idem*, 1884, 134).

They had 8.4250 hectares in Eugénio de Almeida's widow's park, and the Society leased a further 6.3930 hectares, thereby obtaining almost 15 hectares for the zoo. Comparatively, in terms of space, the Lisbon Zoo was not at a disadvantage when compared with its European counterparts. For instance, the zoo in Antwerp, then considered one of the best, spanned 8 hectares, while the Paris Zoo covered 15 hectares. The pavilions to house the animals were designed and built by the 2nd Baron Kessler, who was an engineer but "displayed a very fine artistic feeling" (*Idem*). He had already worked with Wilhelm Ludwig von Eschwege (1777-1855), 1st Baron von Eschwege, on the construction of Pena Park in Sintra.



Figure 3 - View from the belvedere to the zoo with the palace where Eugénio de Almeida's widow still lived in the background, (*Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, nº 205, September 1, 1884, 196).



Figure 4 - Perspective of the lake in Parque de São Sebastião, with birds and visitors taking a boat ride. West. (*Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, nº 197, June 11, 1884, 133).



Figure 5 - Zoo and Acclimatization Plan in the São Sebastião da Pedreira Park, (Guide to the Zoo and Acclimatization in Portugal: Parque de S. Sebastião da Pedreira, Lisbon: Typ. da Pap. Progress, 1884, foldout).

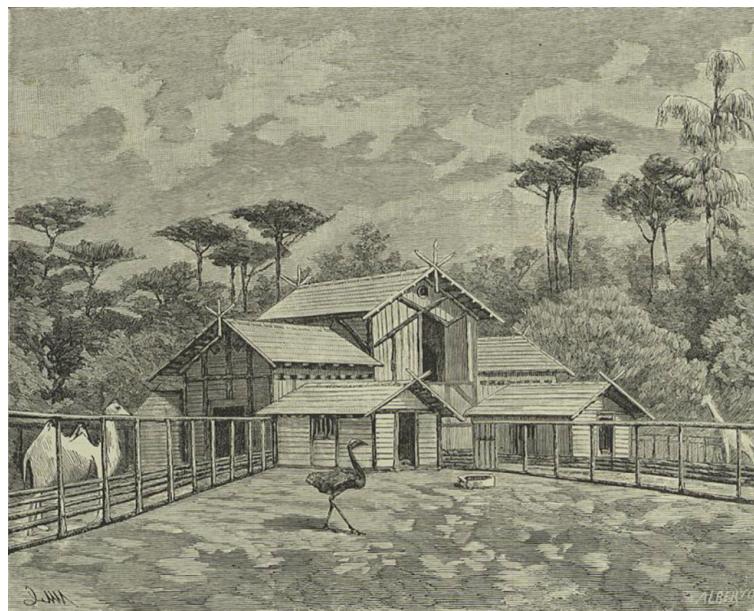


Figure 6 - Shelter for large ruminants in the São Sebastião da Pedreira Park Zoo, (*Occidente*, nº 201, July 21, 1884, 161).



Figure 7 - Lake at the Zoo in Palhavã, ("Lagos e Cascatas", *Serões*, nº 35, May 1908, 334).

A huge lake dominated the scenario in front of the landowners' palace. The general layout was quite rustic as simple cottage-type pavilions welcomed larger ruminants such as giraffes, camels, gazelles, wapiti deer, yacks, among others, just as at the Bois de Boulogne's Zoo. However, there was some ambitions of offering glimpses of exoticism to visitors. From the bandstand, one could look over the lake, the kiosk shaped cage for birds of prey, and see the palace. The camel tent aimed at transporting the visitor to an oriental setting as in an area called "desert", an Arab tent to house the camels was built and there was a *Wellingtonia gigantea*. Xavier da Cunha considered that even "two slender palm trees" bestowed the area with an "Arabic orientalism" (*Ibidem*, 198). Furthermore, they planned to dress the camel keeper in "a very rich turban, and very rich Turkish clothing, cut in harmony with the most opulent costumes from the country of the Arabian Nights" (*Ibidem*, 198-199).

Moreover, the quadrumanes' kiosk was also in a neo-Moorish style, demonstrating that revivalist's architectural styles were used to foster exoticism, but had no scientific connection with animals' origin. Therefore, none of these constructions might be considered zoogeographical. Research into the habitat conditions of animals in their countries of origin was still taking its first steps and the creation of zoogeographic scenarios thus was still far off the mark but the quest to create a show featuring exotic revivals was already taking place in the São Sebastião park (figs. 6 and 7).

Unfortunately, in 1886 and 1887, not everyone shared the enthusiasm which Xavier da Cunha displayed in an article for the *Occidente* magazine written at the time of the garden's inauguration. In the government newspaper, one regretted that "although relatively poor and poorly installed, the public concurred with it with such decided sympathy that the management of the first year was able to present a very satisfactory report on the revenues obtained and expressed legitimate hopes in the future prosperity of the garden" (*Diário do Governo*, no. 297, 30 December 1886, 3773).

A visiting foreigner also stated the collection of animals was not impressive, in fact "the stock of animals [was] rather scanty" (MURRAY, 1887, 28). This included peacocks, ducks, swans, pheasants, eagles, vultures, kites, crows, storks, toucans, macaws, cockatoos, parrots, parakeets, pigeons, monkeys, marmosets, otters, deer, zebu ox, a giraffe, a hyena, a tapir, four bears, two wild boars, three wolves, agutis, badgers, porcupines, guinea pigs, snakes, lizards, alligators, crocodiles and two camels, which delighted the children as they carried them on a walk, "led by a jet-black Australian". Xavier da Cunha, as a joke, would say there was only one elephant, made of cardboard and on top of Dr. Van-der-Laan's desk. The larger animals were yet to arrive (CUNHA, 1884, 134).

Even so, this constituted an immense attraction in the city of Lisbon in the early days.

In 1887, the suggestion of a visit to the "Zoo Garden" was already included in the tourist guide intended for an English-speaking audience - the *Murrays' Handbook for Travelers in Portugal*. In the "Public Gardens and Promenades" section, after a brief compliment on the gardens of Parque Eugénio de Almeida, important information is included about their opening hours and how to get to the Porta

de São Sebastião area at that time. In summer, it opens at 8:00 am and in winter at 9:00 am. It always closes at sunset. Admission was paid; worth 100 *reis* per ticket (historical Portuguese currency). The garden was reached by tramway from Praça do Pelourinho, in Rossio or from Rua Augusta. The trip cost 50 reis so a trip to the zoo would cost approximately 150 reis per person (MURRAY, 1887, 28). São Sebastião da Pedreira was not that central, and all hopes of attracting more visitors lay in the construction of a funicular and railway line to enable easier and cheaper access to the garden. However, these construction projects were never to get off the ground.

This prevailed to extent it was believed nobody would ever not wish to visit the Lisbon Zoo because “who is there who would not rush to such curious entertainment, where the delights of a very pleasant walk are combined with the usefulness of instruction?” In effect, on December 31, 1884, the number of paid entries had risen to 169,143, generating confidence among investors that the garden would provide sufficient income to cover costs (CUNHA, 1934, 8).

However, the 1885 report already frustrated these expectations (*Ibidem*, 8). In 1885, the municipality's subsidy increased from 1,800\$000 to 6,000\$000 as there was already the perspective that the zoo would never become a source of income but rather of expense (*Idem*, 9). The Municipality of Lisbon fortunately perceived this as an expense it had the responsibility for incurring as the scientific, recreational and cultural benefits that the zoo provided to the citizens of Lisbon and visitors from elsewhere had turned it into an obligatory city facility.

Expenditures increased due to the need to purchase and support animals, build and repair facilities and pay workers. On the other hand, revenues decreased due to adverse weather conditions in the early months of the year and the curtailing of all activities due to outbreaks of cholera (*Diário do Governo*, no. 297, 30 December 1886, 3773). In addition, other diversions and walks were pointed out that diverted the public's attention, in particular the contemporary completion of Lisbon's new boulevard, Avenida da Liberdade. The “Garden had lost interest as novelty” (*Ibidem*, 8). It was also believed that the distance and difficulty of the journey made it difficult for the public to access. In 1886, when the complementary works on Avenida da Liberdade were completed, it was considered that access to the zoo would become easier and this would then become the “terminus of the current walk in the Avenida” (*Ibidem*).

Henceforth, a series of loans followed to maintain the garden with the Lisbon City Council now providing a municipal subsidy on the grounds “it is also interested in maintaining the zoo, as a civilizing element, for recreation, instruction and public moralization” (*Ibidem*).

However, the debts only increased and, following the passing of the park's owner, her inheritors decided not to extend the lease beyond the 10-year period granted. With this contract ending, the Board was faced with the urgent need to move the zoo to land adjacent to the São Sebastião da Pedreira park in the Palhavã area, precisely in front of the Palace Palhavã, where the Embassy of Spain is now located.

Following the transfer to Palhavā Park, the zoo reopened to the public on May 13, 1894. This change meant moving from a leafy park to almost uncovered land, which was now being planted with trees with the resources available (SILVA, 1965, 119). Despite the beautiful lake, it was nevertheless unsuitable for an installation of this nature (CUNHA, 1934, 9).

On December 31, 1895, after resettlement in Palhavā, the zoological collection contained 166 mammals and 601 birds. In 1897, the zoo was officially declared an Establishment of Public Utility and consequently endowed by the Ministry of Public Works with 15,000 litres of water³ (*Idem*, 10 and 17). Based on this statute, Francisco Simões Margiochi (1848-1904), who had been councillor and President of Lisbon City Council and was then a Peer of the Kingdom, proposed a law to exempt the Society from paying the registry contribution for the long-term land lease it needed. He did so unsuccessfully in 1901 and presented the same project again in 1902, however, dying without ever seeing this measure implemented that would be essential for the zoo's future economic health (*Ibidem*, 11; RODRIGUES, 2020, 107-110).

The land was leased until 1905. In 1902, there were discussions over new locations for the zoo. Among the various possibilities were the Botanical Garden in Tapada da Ajuda, similar to the case of the Jardin des Plantes in France, Jardim da Estrela where felines, such as the famous Leão da Estrela, were already on exhibition, near Casa Pia, Campo Grande or on Quinta do Salitre, as this adjoined the Polytechnic Botanical Garden. In addition, there was pressure for the municipal subsidy to become mandatory expenditure by the Ministry of the Kingdom. However, it was only in August 1903 that the hypothesis of transferring the zoo to Quinta das Laranjeiras again came to light, with the counterpart lease agreement reached with the Count of Burnay (CUNHA, 1934, 12-13).

An extraordinary general meeting of the "Jardim Zoológico e de Acclimação em Portugal" Private Company was convened for February 4, 1904 at 8:00 pm at the Sociedade de Geografia de Lisboa (Geography Society of Lisbon) in order to deliberate on the transfer of the Zoo to Quinta das Laranjeiras (*Diário do Governo*, no. 19, 26 January 1904, 351).

On March 1, 1904 (*Escritura de arrendamento do "Parque das Laranjeiras"..., 1904*), a lease contract was signed with Count Burnay for a period of 19 years and ten months for the amount of one *conto de réis* plus 10% of the garden entrance fees on "the best property that existed in Lisbon for the purpose in view": most of Quinta das Laranjeiras and Quinta das Águas Boas (CUNHA, 1934, 13). The plots added up to a total area of 94,100 m² (70,600 m² + 23,500 m²), over 9 hectares but still less than half the size of the area allocated for this purpose in Bois de Boulogne. According to this contract, the palace and the immediate gardens would remain in the possession of the Burnay family until 1940. To convert the villa into a zoo, the Society borrowed 20 *contos de réis* from the bank, granted following guarantees given by the Count of Burnay.

³ In 1913, this allocation was increased to 40,000 liters, (CUNHA, 1934, 10 and 17).

According to the contract, the Jardim d'Aclimatação Zoológica could neither cut down any trees without the express consent of the landlord nor construct buildings or installations on the main avenues and streets, nor erect walls around the farms. On the contrary, it was obliged to maintain all installations and constructions such as greenhouses, lakes, railings, gardens and streets and "everything else that currently exists on both properties in a perfect state of conservation and cleanliness" (*Escritura de arrendamento do "Parque das Laranjeiras"..., 1904*).

On May 28, 1905, twenty years after its inauguration in São Sebastião da Pedreira, the Zoo opened to the public with 1,717 animals on display in what would be its final destination: Parque das Laranjeiras, a complex made up of the Laranjeiras and Águas Boas estates (SILVA, 1965, 196).

The transformation of Quinta das Laranjeiras into a Zoo

The lease deed for the Laranjeiras Park clearly states that all the structures on the estate at the time of the Count of Farrobo were to be maintained even if housing several hundred animals required adaptations of some structures, the transformation of others and as well as new constructions.

The documentation details the intensive remodelling phase the estate went through in 1904 in preparation for the opening of the zoo, with freight and rubble carried away by the company *José Simões* (commonly known as *O Saloio*), the purchase of wood (pine, chestnut) for the restoration of the Horticultural Society Pavilion, which was located on Avenida da Liberdade, from the *Estancia de Madeiras Nacionaes e Estrangeiras*, the acquisition of sand, coal-fired lime, and cement from *José Maria Martins – Depósito de Areia, Cal, Telhas e Tijolo, Tubos para Encanamentos, Cimento Portland, e diversos artigos para Construções Civis* (*José Maria Martins – Purveyor of Sand, Lime, Tiles and Bricks, Tubes for Plumbing, Portland Cement, and various articles for Civil Construction*), orders for plinths and steps from *Marcolino Cesario dos Santos com Officina de Cantarias e Differentes Materiaes* (*Masonry and Different Materials Workshop*), bolts and fans from *Fabrica Vulcano – Carlos Alves & C.ª*, oil, linseed, Dutch and French chalk, French brushes from *Antonio Carvalho Júnior with Armazém de Drogas e Produtos Chimicos*, zinc sheets purchased from *Latoaria Fernandes de Manoel José Fernandes*, and pieces of black felt purchased from *Armazém Naval P. L. de Carvalho*⁴.

The main axes of the villa – that running from the palace to the turret entranceway and those traced diagonally to this main axis – existed since at least 1800, the date of the first planimetric depictions of Quinta das Laranjeiras. These still remain visible on the 1905 Zoo and Acclimatisation map as well as on the city survey carried out between 1904 and 1911. The only axes that were subsequently eliminated were the diagonal and perpendicular axes that started from the obelisk square and ran Southwest and

⁴ Expenditure on construction materials in 1904, (ANTT, Arquivo Burnay, Administração Patrimonial, Documents on Quinta das Laranjeiras, box 60, doc. 57 to 90).

West respectively and which took place even before the zoo conversion work as confirmed in the 1903 plan. This also clearly conveys how the curvilinear layout of the site dates back to the transformation into a zoo as, in 1903, the axes were all still straight and forming quadrangular "salles de verdure".

Compared to Count Farrobo's time, the areas that remained without any major changes were the greenhouses and the lakes with the suspension bridge. However, the northwest area where several support pavilions were built, including offices, chicken and peacock storage houses, among others, underwent complete modification as nothing existed in that area in the 1903 plan. Thus, like the oval structure built to accommodate large ruminants close to the entrance, to the South of the villa, this was other land that must have only been bush in 1903. This structure must have come from the São Sebastião park as its representation on the leaflets with the maps of both zoos is the same. For this reason, I believe that the image published in the magazine *Occidente* in 1884 offers us a faithful image of what this shelter in Parque das Laranjeiras would have looked like (figs. 8 e 9).

In 1905, the entrance was via Estrada de Benfica, indicated only by the placing of a Jardim Zoológico signpost over the existing turrets. The entry currently used did not yet exist. Next to the monumental gate, a huge oval structure was built for large ruminants. This construction marks the plan from 1905 onwards and despite being shaped different to the structure existing in the São Sebastião park, this housed the same mix of animals even though intended for large ruminants. Hence, the enclosure contained camels, ostrich, goats and domesticated sheep, which pulled carts for the amusement of children (fig. 10).

Camels had been introduced in Portugal by the Vista Alegre porcelain maker in 1849 in the belief their smoother steps over sand would be an advantage for transporting tableware, when compared to horses, thus avoiding a lot of damaged and broken tableware during transport. However, the idea did not attain the expected success (LOISEL, 1912, 91-92). Even though the camels remained and were original members of the Quinta das Laranjeiras Zoo collection. Several photographs from 1905 reveal this not least because the camel was one of the animals placed in a Moorish tent style stable to evoke the culture of the nomadic tribes of North Africa with which these animals are associated. Thus, this idea was imported from São Sebastião da Pedreira but, in keeping with the figures since available, the latter version became more realistic (figs. 11 and 12).

To the north of the avenue and in an entirely uncovered space and exposed to the sun were the thirteen installations for quadrupeds, in neo-Moorish style and similar in every way to those existing in São Sebastião park. Cages were also placed between the greenhouses for small animals with a mix of squirrels, snakes, small lizards, batrachians, otters, beavers, alligators, porcupines, among many others. Further on, in an open space, there were birds, among which chickens, pigeons, parakeets, pheasants, parrots and macaws predominated (figs. 13 and 14).

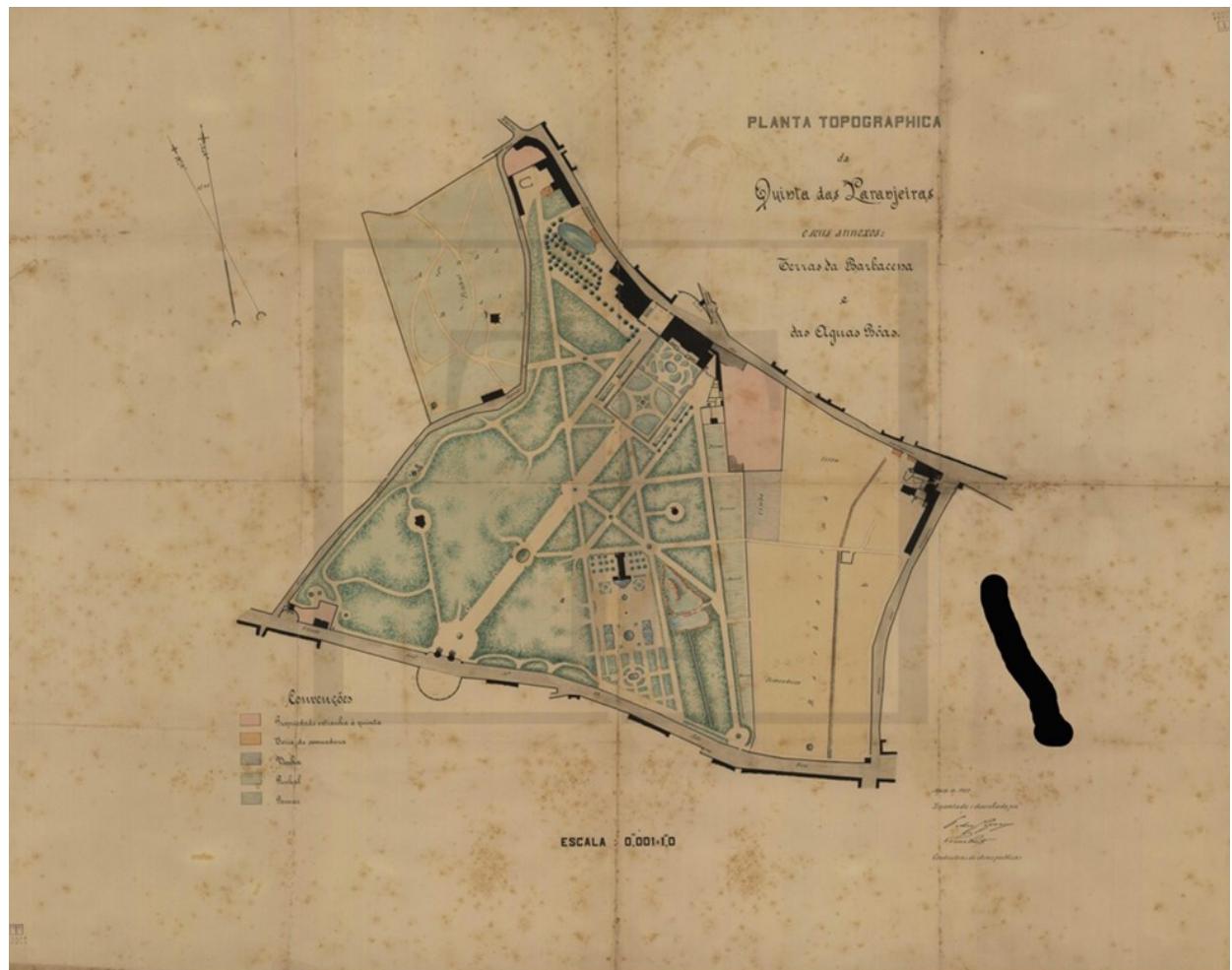


Figure 8 - Topographic plan of Quinta das Laranjeiras and its annexes: Terras de Barbacena and Águas Boas, 1903, (ANTT, Burnay Archive, Heritage activity, Rustic and urban properties, Planimetric and topographic plans, Palácio das Laranjeiras, pt. 1, doc. 29).



Figure 9 - Jardim Zoológico e d'Acclimação in Lisbon, Parque das Laranjeiras, Lisbon, 1905, (BNP, C. C. 27 P2).



Figure 10 - Entrance to the Zoo in 1905. Eduardo Portugal, 1939, (AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/EDP/001954).

One of the most interesting transformations regarding the adaptation of the old villa structures into a zoo involved the parasols. In old, late-19th century photographs, we find women, children and their carers sitting under these parasols fixed to the ground with a central foot around which a circular bench designed for people to sit down, ending up with their backs turned to each other. The structure gains stability through six iron arms that connect the umbrella to the ground, reminiscent of a tent frame. According to documentary sources, the two iron sunshades that existed in the villa were transformed into cages for tropical parakeets (SILVA, 1965, 189). However, a photograph from 1905 and another from around 1912 show visitors under these parasols when the zoo was already located there. Furthermore, another 1905 photograph, published in the *Ilustração Portuguesa* magazine reveals that an installation for macaws was already established in one of them. Therefore, the evidence suggests that there might either be more sun-umbrella or the transformation took place a little later (fig. 15).

Quinta das Águas Boas remained pine forest and a large part of the area of this estate was left free to accommodate more animals in the future. At Quinta das Águas Boas, over the bridge built to connect the two properties, one entered an open area. In 1905, only deer and antelope were housed there in the vicinity of a built structure for carnivores: lions, tigers, panthers, wolves, foxes. The expertise on how to handle and cage the felines must not have been accurate. In August 1905, a leopard escaped through the upper section of a cage during its transport to the zoo, attacked and injured a soldier before triggering an animal hunt in Lisbon (*Ilustração Portugueza*, no. 93, 14 August, 1905, 649).

At the top of Ágoas Boas, there were plans to build a Belvedere, which would be one of the great attractions due to the beautiful panorama available from there (SILVA, 1965, 190-191).

Despite having completed far more construction than the already existing facilities, there remained a massive area in reserve on both estates, which was there to serve as the habitat for animals in the future. Quinta das Águas Boas was formerly called Mata das Águas Boas precisely because it was a rustic property with pine trees, wild trees and bushes and was thereby described in 1887⁵. This landscape was maintained until there was the capacity to install more animals.

While the clauses of the contract prevented any alteration in the villa at the beginning, everything changed over time. Up until 1940, the Burnay family lived in the villa and, therefore, everything favoured the maintenance of the aesthetics and recreational facets. However, even before their residence ended, and perhaps to meet financial needs, many of the decorative elements that contributed to obtaining the status of "first in magnificence and ornamentation", such as vases, benches and stone figurines, had been sold off (ANTT, Arquivo Burnay, Administração Patrimonial, Propriedades, Jardim Zoológico e de Aclimação em Portugal, cx. 84).

5 Registration of the sale of the rural property denominated "Matta d'Agoas Boas", purchased by José Pereira Soares from Cândida Pimenta and her son, Manuel Joaquim Pimenta, March 1887, (ANTT, Arquivo Burnay, Administração Patrimonial, Documentos relativos à Quinta das Laranjeiras, cx. 60, doc. 34).

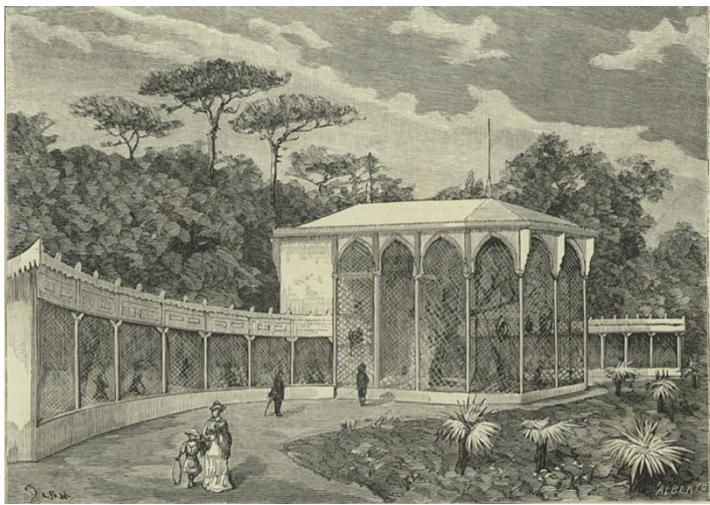


Figure 11 - Quiosque dos Quadrúmanos, (*Occidente*, n° 198, June 21, 1884, 140).

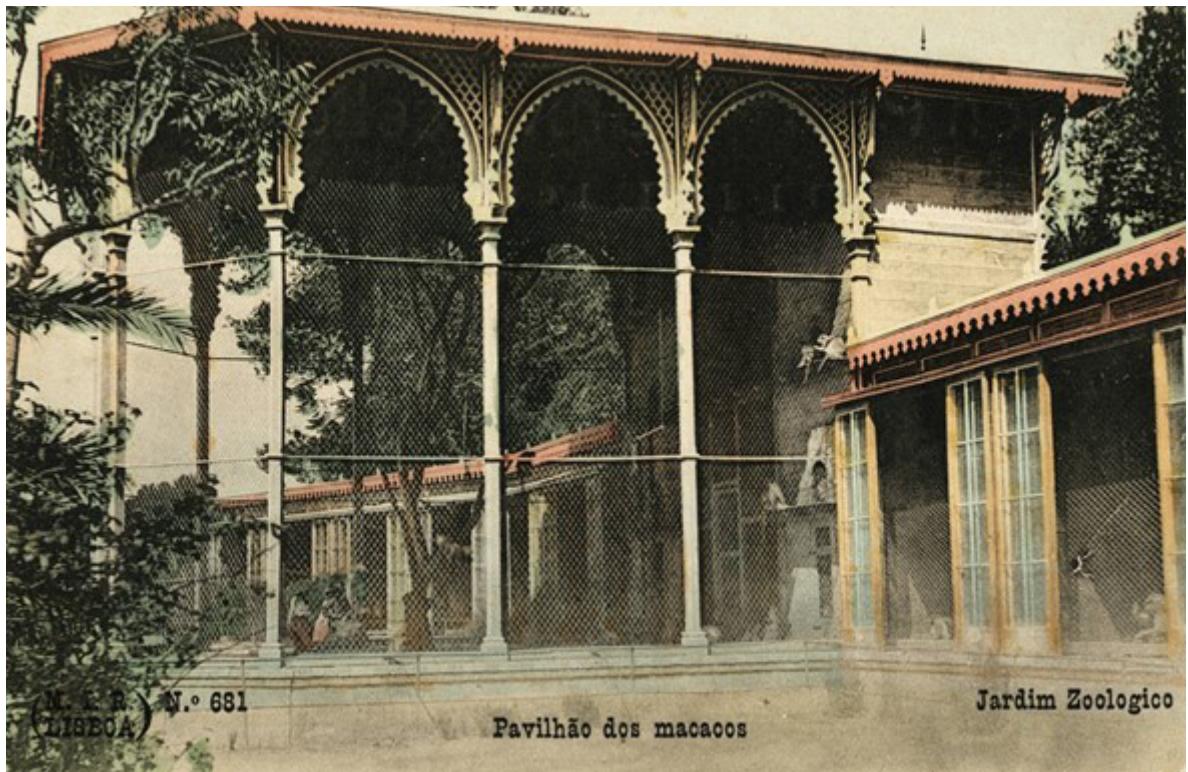


Figure 12 - Monkey pavilion in the Zoo and Acclimatization Garden at Quinta das Laranjeiras, c. 1905, (AML, PT/AMLSB/BPI/000303).



Figure 13 - Two men under the sun hat. Photograph by Paulo Guedes, 1905, (AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/NUN/000401).



Figure 14 - Transformation of the sun hat into an installation for macaws. Rocha Martins, ("Chronica", *Illustration Portuguesa*, nº 83, June 3, 1905, 482).

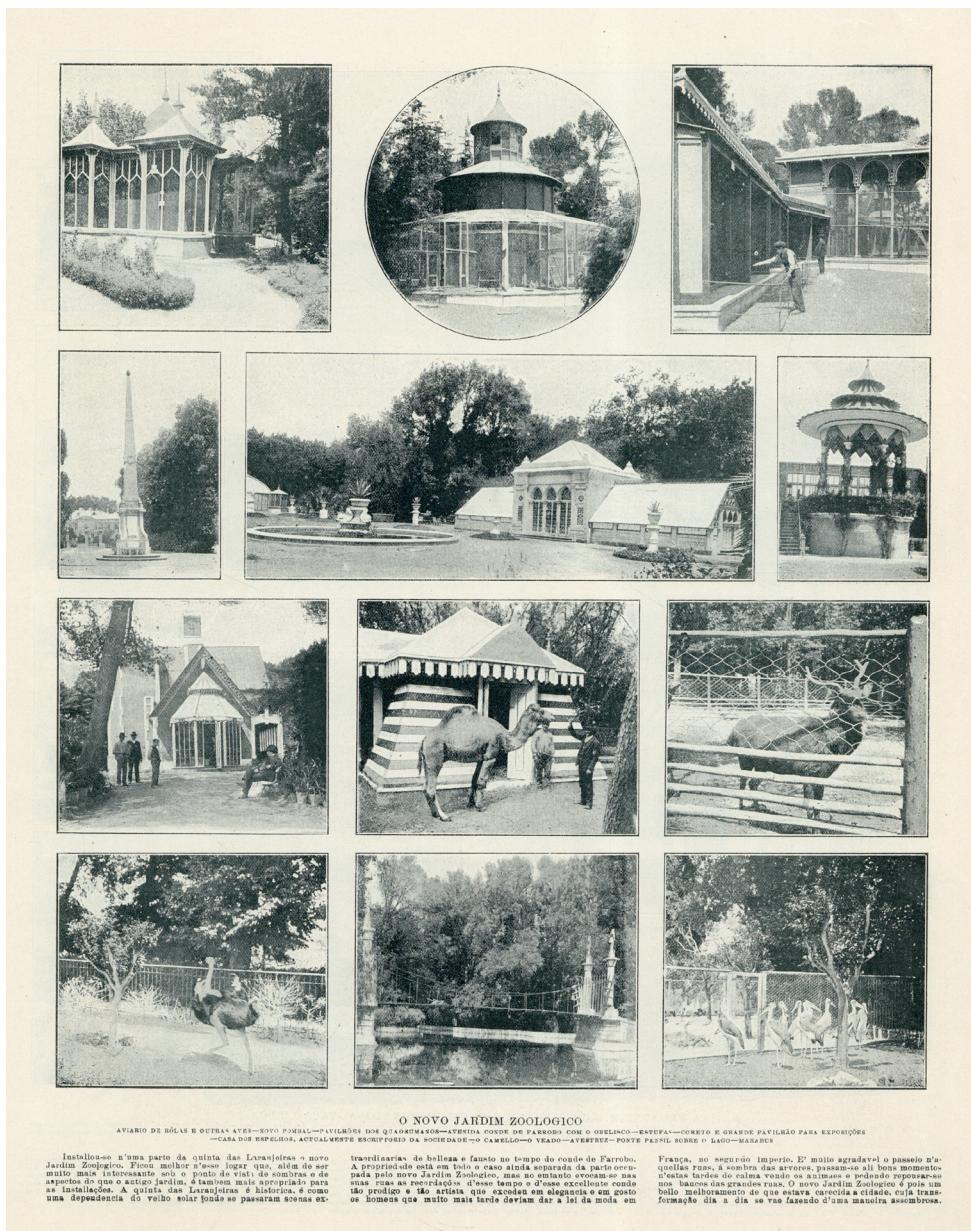


Figure 15 - Rocha Martins, ("Chronica", *Illustration Portuguesa*, nº 83, June 3, 1905, 486).

The Garden as a Lab and the Zoo Collection

The zoological collection is the main identity feature of a garden of this type. At the time of deciding to establish a zoo in Lisbon, in 1883, we know the collection of fauna was sourced among the animals in the Palace of Belém Pátio dos Bichos, in the aviary of the Dr. van der Laan, who had the largest such bird collection in Santa Isabel, alongside donations from individuals or employees from the colonies of Angola and Mozambique, and a 30-cage shipment of animals from Africa, including giraffes, buffaloes, bears, kangaroos, geese, parrots, swans and other birds (*Jornal do Comércio*, 10 de maio de 1884, 2, *Apud OLIVEIRA*, 2004, 3-31).

In 1896, while still in Palhavã, Girard was responsible for the zoological and zootechnical classification of the animals in the zoo, which had 767 animals, with 166 mammals and 601 birds. Already in 1897, the zoological collection increased from 830 to 1,015 animals, mainly as a result of donations, and already totalling 1,237 animals in 1899 (SILVA, 1965, 127-139). In 1908, the animal collection consisted of 1,177 specimens, including 231 mammals, 919 birds, and 27 reptiles (LOISEL, vol. III, 1912, 294).

From Africa came donations of gazelles, monkeys, wild boars, goats, wolves, turtle doves, foxes, owls, hares, storks, hedgehogs, dogs, ducks, tortoises, white mice, parakeets and even seagulls (OLIVEIRA, 2004, 23). Some were gifted by Portuguese citizens living in the colonies, for example, the leopard sent by the Portuguese Doctor Alfredo Magalhães (1870-1957), rector of the University of Porto and governor of Mozambique. This leopard appeared very ferocious in 1913 but had formerly been "a domestic animal, roaming loose in Africa through the donator's house" (OLIVEIRA, 1913, 7). At this stage, there were already more ferocious animals because on one visit to the zoo, it was reported the existence of two spotted hyenas, two panthers, plus a leopard, and the old lion Marral (*Idem*, 7-8). The transport of these animals was guaranteed *pro bono* on state ships or by the Empresa Nacional de Navegação (National Navigation Company) (LOISEL, vol. III, 1912, 294-295).

Counsellor Ferreira Lobo was elected by the society as the member who had made the greatest number of rare animal donations to the garden. The counsellor and governor of Angola Ernesto Augusto Gomes de Sousa (1855-1935) had donated 162 specimens by 1909, including a couple of chimpanzees, turning the quadruped section of the Garden into "one of the most complete and valuable at that time" (CUNHA, 1934, 15). In 1914, the Grupo dos Amigos do Jardim (Group of the Garden Friends) was founded with the aim of acquiring large specimens of African fauna.

In addition to the zoological collection, another distinguishing factor of these scientific gardens is their combination of the research and education facets with their collections. The Portuguese Doctor and twice governor of Angola António Duarte Ramada Curto (1849-1921), as President of the Board of Sociedade Jardim Zoológico e de Aclimação, in a speech given at the unveiling of his portrait at

the society, highlighted the civilizing, educational and scientific roles of zoological gardens in Europe at the time. He stated that: "In all the capitals and even in less representative cities, the Zoological Gardens are exponents of civilization and wealth and, sometimes, even a just reason for national pride. Institutions of practical education together with the important biology laboratories that function in some cases" (CURTO, 1922, 3).

Within the scope of the pedagogical function, the zoo sent the corpses of some animals to the zoological section of the Polytechnic School Museum as well as ceding others to private teaching establishments. It was also the Zoo that made some specimens available to the Bacteriological Institute of Lisbon for the study of the plague epidemic in Porto (CUNHA, 1934, 11).

The Zoo's flora was also an attraction in itself. There were "Beautiful flowers, beautiful plants and majestic trees that also aroused our curiosity", stated the author of the 1913 report, clearly conveying how these constituted an attraction on a par with the animals. This report also highlighted a beautiful specimen of rubber tree, large Indian chestnut trees and orange trees in bloom, the acanthus leaves, and alongside an enormous variety of flowers, mainly roses of the rarest varieties, whose arrangement and aroma delighted the eye and the nose (OLIVEIRA, 1913, 9-10). Greenhouses played an essential role both as nurseries for young plants and for the acclimatization of exotic plants. The exhibition of these same plants led the Society, in 1906, to consider acquiring the large exhibition pavilion that the National Horticultural Society had built on Avenida da Liberdade (RODRIGUES, 2017, 154-166). However, this pavillion had also been bought by the Count of Burnay, who was then in the process of selling it to the Sociedade do Jardim at cost price (CUNHA, 1934, 15).

Caring for these plants required a group of professional gardeners and their assistants. In the early years of the Zoo in Laranjeiras, the head gardener was André Ghiglione⁶ accompanied by the "gardener Joaquim Vicente" (ANTT, Arquivo Burnay, Administração Patrimonial, Documentos relativos à Quinta das Laranjeiras, cx. 60, doc. 122) while Vicente Matheus was a "gardener's helper" (*Idem*, doc. 125), with the latter two paid daily and victims of the evil, injustice and revenge of the head gardener, who forbade them from working on Sundays and on Holy Days, thus reducing their monthly income, because they had complained directly to the Earl of Burnay about the children of the said head gardener (*Idem*, doc. 125)⁷. Even so, they maintained the beautiful garden inherited from Count Farrobo, continuously enriching it with new plants.

The zoo and acclimatization garden of Lisbon, due to its significant collections of fauna and flora, ended up playing a fundamental role in the city of Lisbon not only in the scientific and educational fields but also in recreational and tourist terms.

⁶ Spending three months on the island of São Miguel whether he collected plants for the Zoo, (ANTT, Arquivo Burnay, Administração Patrimonial, Documentos relativos à Quinta das Laranjeiras, cx. 60, doc. 130).

⁷ Correspondence of the several employees of Quinta das Laranjeiras to Count of Burnay, (ANTT, Arquivo Burnay, Administração Patrimonial, Documentos relativos à Quinta das Laranjeiras, cx. 60, docs. 122 a 133).

Usage and Reception

Scientific and experimental gardens require special attention regarding their characterization in this period because they were multifunctional. The Laranjeiras Zoo, in addition to being a scientific garden with an educational function, was also a public area for rest, recreation and pleasure. The report made by engineer João Veríssimo Mendes Guerreiro (1842-1911) describes the main purpose of the garden as: "it is a pastime, which becomes part of the habits of the capital, mainly of the well-off, who, without incurring great expenses, are able to rest from the fatigue of their hard work, meet each other, reaping instruction at the same time" (SILVA, 1965, 188).

Like the other public gardens of this period, such as *Passeio Público* or *Jardim da Estrela*, which relied both on music and entertainment and on horticulture and botany to attract audiences, the Lisbon Zoo also resorted to the same strategies. In the Parque de São Sebastião da Pedreira, when the collection of animals was clearly poor, going to the garden was compensated by additional entertainment such as music on Sundays, in summer from 1pm to 4pm, and in winter from 4pm to 7pm; furthermore, there was also a good restaurant (MURRAY, 1887, 28).

This zoo, like the others of its kind, was such an innovative attraction in the late 19th century and the early decades of the 20th that it triggered the curiosity of nationals and foreigners alike and with contemporary consideration of how the zoo might impact on the development of tourism in Lisbon: "and they are at the same time an interesting factor of attraction for outsiders because of all the shows and curiosities that draw their attention, zoos never fail to receive their visit. This fact indisputably links them to the tourism industry, even though it is still in its infancy in our country" (CURTO, 1922, 3). To boost this aspect, 24 colour postcards were produced featuring views of the Zoo, deposited in the National Library in 1907 (*Diário do Governo*, no. 76, 8 April 1907, 1021).

However, in addition to the attraction of the general public to wild and exotic animals, and which made the zoo one of the must-see destinations both for Lisbon citizens and for international visitors, its scientific and educational function led other types to visit the garden. Thus, educational institutions ranked among the main visitors to the Zoo even before it was located in Laranjeiras. In 1899, many educational institutions already benefited from visiting the zoo for free and with other paid education establishments benefitting from a 50% discount on the entrance price (CUNHA, 1934, 10). Later, in Quinta das Laranjeiras, a photograph by Frederico Jorge Oom (1899-1970), dating to around 1910, depicts a group of schoolboys with their teacher on a visit to Lisbon Zoo (ANTT, Jorge de Almeida Lima, cx. 130, doc. 4735).

Visits to Quinta das Laranjeiras already existed during the time of the Count of Farrobo. From the king to the nobility and bourgeoisie elites frequented it, as well as foreigners passing through Lisbon. Its novel function as a zoo and acclimatization garden for plants and animals attracted new

publics, expanding to the urban middle classes and fulfilling its educational function, to school groups, generating a tradition that continues to this day.

Final Remarks

Transforming a villa into an establishment capable of housing a collection of more than a thousand animals required significant investment and effort. The documentation of purchases and acquisition of multiple services in the years 1904 and 1905 and the reading of maps from 1903 and 1905 prove this. Quinta das Laranjeiras at the time of the Count of Burnay still had a very formal plan, with axes drawn linearly, seeking symmetry with the quadrangular design of the *salles de verdure* on both sides of the main axis, and with two *parterre* terraces in front of the palace. Even the arrangement of the greenhouses, geometric and symmetrical, confirms this. It was still clinging to a landscape model from the past, if it were not for the exotic and revivalist decorative elements from the time of the 1st Count of Farrobo, which convey its eclectic style. Although the contract stipulated that the estate should remain more or less unchanged, it was between 1904 and 1905 that a profound change was made to the plan, giving it for the first-time curvilinear paths, which had been so fashionable for over a century. Moreover, it had already been applied in Lisbon in the design of the Estrela Garden, around fifty years ago at this point.

In addition to the plan's transformation, the structures to house the animals were of the *cottage* or chalet type, following the model of the Bois de Boulogne acclimatization zoo. Rarely, a touch of exoticism and because the trend of revivalism and neos in architecture dictated this, some pavilions were in neo-Moorish style. However, there was no relation to the zoogeographical nature of the animal's origin. This occurred in both São Sebastião and Laranjeiras park. Iconographic sources even suggest that the structures were reused, namely the monkey pavilion and the structure to house large ruminants.

As in the case of the São Sebastião park, the zoo and acclimatization garden were established at Quinta das Laranjeiras, with the owners living there, mixing the functions of a villa with those of a scientific garden. Furthermore, it was also necessary to prepare the private property, even though it had already opened its gates to visits planned and authorized by the Count of Farrobo, to become a public garden with paid entry.

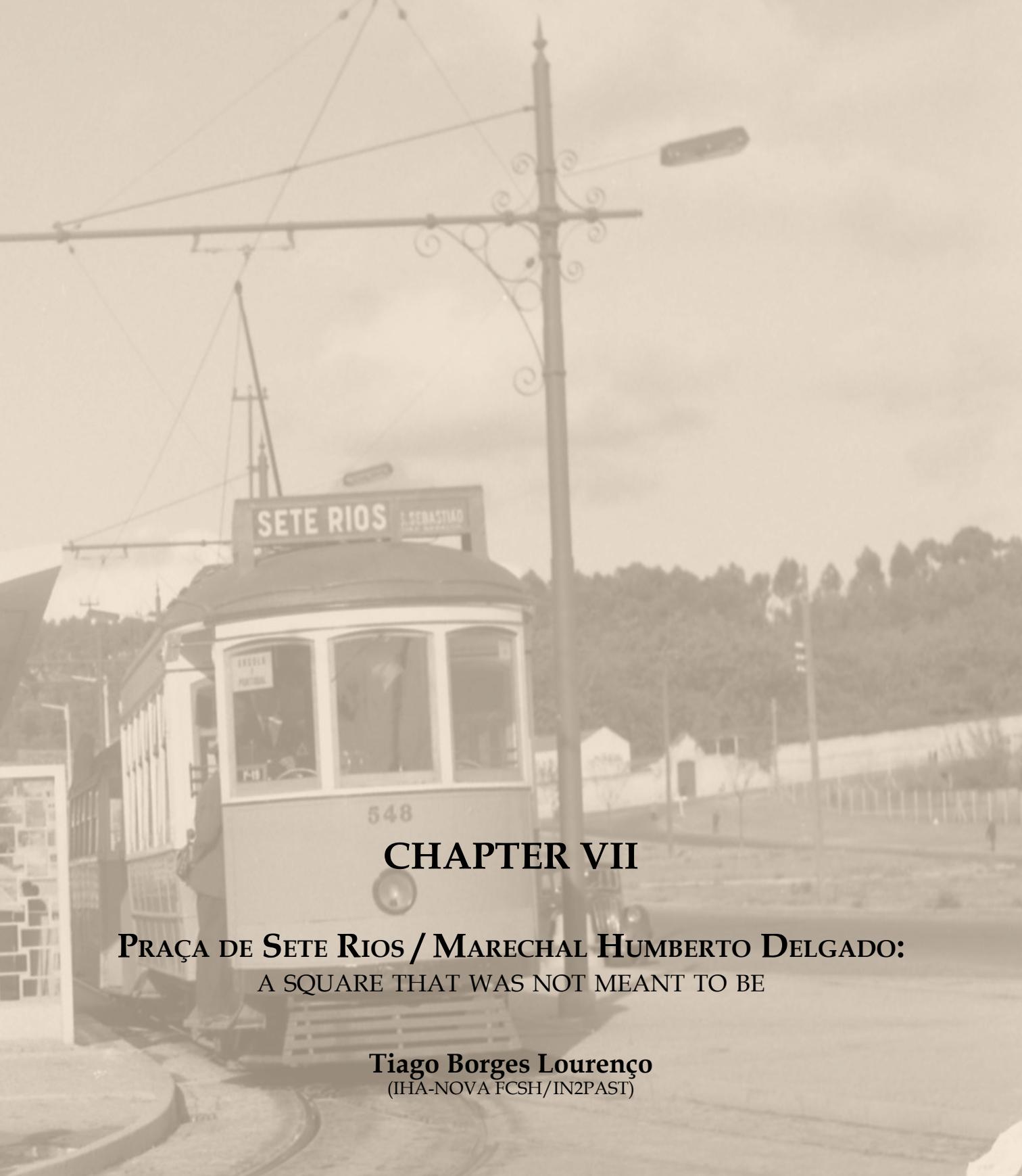
The Laranjeiras Zoo and Acclimatization Garden had the particularity of being essentially the result of the private initiative, with the advantages and disadvantages that this brings to an institution of this type. Unlike the establishment of a collection of animals and the subsequent creation of a zoo in Paris, which was due to the initiative of the central government and municipal powers, the creation of the Lisbon Zoo was due to private initiative, like that of London. It took some time for the political

powers to become aware of its importance, with the Lisbon City Council first taking on the responsibility of supporting the initiative as it considered it to be an asset for the local citizens and already playing a tourist role, attracting foreign visitors. Only later would the central government bear the costs of such an institution, considered necessary in a civilized country.

Acknowledgments

I thank Rui Mendes and Margarida Elias, and the Fundação para a Ciência e Tecnologia for its support under the Project UIDB/00286/2020.





CHAPTER VII

**PRAÇA DE SETE RIOS / MARECHAL HUMBERTO DELGADO:
A SQUARE THAT WAS NOT MEANT TO BE**

Tiago Borges Lourenço
(IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

“Lisbon is an expanded city, both in terms of its area and its radiating lines. Yet, if it is vast, it becomes even larger within its natural boundaries, through the superimposition of the cyclical plans, in the unfolding of areas and neighbourhoods where novelty has entered without the past have been completely vanished, at least in the painting of walls and the blooming of gardens. [...] Here and there, we will observe civilization emerging from the rustic and will almost witness the breaking of a cocoon”

(ARAÚJO, 1939, 7).

Sete Rios from a distance: the precedents

Lisbon, 1879. Departing on foot from Rossio towards Laranjeiras Palace, one would take the old northwestern route beginning where the Santo Antão Gate of the medieval Lisbon Wall (Cerca Fernandina) once stood. The road continued along Santo Antão, São José, Santa Marta and São Sebastião streets before leading to Praça de São Sebastião. At the top, the José Maria Eugénio Palace marked the initial divergence of the path. The route would quickly bring the pedestrian across Estrada da Circunvalação, which at that time demarcated the territorial limit of the municipality. Once crossed, it would lead one onto Estrada da Palhavã¹, running alongside the Santa Gertrudes Park with its castle-like stables designed by the Italian set designer Giuseppe Cinatti. The installation of the Lisbon Zoo and Acclimation Garden (1884), the Popular Fair (1943), or the Calouste Gulbenkian Foundation (1957/1969) was still in a distant future. And there were no traces or even plans for Praça de Espanha as we know it today.

The path continued alongside the Palhavã Palace. A little further, a small cluster of houses marked a new intersection, from which two important roads diverged: Estrada de Sete Rios, on the left; Estrada das Laranjeiras, on the right². Even today, a substantial part of their routes to Sete Rios can still be found, revealing the way the city preserves and integrates old paths into their modern features.

¹ Originally, it was known as Estrada Real No. 82, divided into sections named after the small residential areas it passed through: Palhavã, Sete Rios, Cruz da Pedra, Travassos, Alfarrobeira and Portal Novo. From 1889 onwards, it was entirely designated as Estrada de Benfica.

² Both roads ran alongside Quinta das Laranjeiras. Estrada de Sete Rios extended to Benfica, ending at Portas de Benfica on the new Circunvalação (Estrada Militar), from where the path continued towards Porcalhota (now Amadora). Estrada das Laranjeiras (which was later renamed Estrada da Luz shortly after passing the palace) led to Largo da Luz, where it forked into Pontinha and Correia roads.

The former Estrada de Sete Rios is now known as Rua Professor Lima Basto and Estrada das Laranjeiras keeps its original name, although it has lost the southern section. The traveller has already entered the final kilometre of the journey after having covered the first three. Both roads pass close to Quinta das Laranjeiras, but being familiar with the route, they will choose the right one as it will lead directly to the main gate of the estate. At this time, the “green dress of the Lisbon countryside” (CASTILHO, 1902, xv) had not yet been stripped away; neither had the bucolic outskirts been disturbed by the opening of the Belt Railway (Linha de Cintura) and the construction of the Sete Rios and Laranjeiras halts (inaugurated in 1888). The traveller would soon find themselves on Travessa das Laranjeiras (on the left) and the wall of Quinta da Barbacena. The silhouette of the old Quintela Palace would already be visible through the trees, and it wouldn’t take long until they would finally reach their destination.

Symbolically chosen, the year 1879 marked the beginning of the construction of Avenida da Liberdade and, consequently, the definitive urban growth of Lisbon to the north³. The city was then deeply altered at a scale never experienced. New roads were opened and new neighbourhoods were built, increasing the city’s housing stock and making it faster to reach the peripheral and undeveloped areas. Before 1900, the path to Laranjeiras became more convenient, thanks to the axis formed by Liberdade, Fontes Pereira de Melo and António Augusto de Aguiar avenues, which have duplicated the old path without destroying it. However, beyond the Circunvalação, toward the Sete Rios and Laranjeiras areas, the panorama remained untouched for several more decades (fig. 1).

Driven by expropriations, the city expanded northward. Limited financial resources deterred the implementation of large-scale plans desired by many Lisbon residents but that seemed only possible in major European cities. Consequently, the boundaries of the new projects inevitably were marked by the routes of the old paths, allowing these developing areas to “maintain a kind of Lisbon character expressed in small scale, topographical submission and the palimpsestic coexistence of times and memories” (SILVA, 2018, 119-120). This was evident on Rua Dona Estefânia (leading to the Circunvalação⁴), Rua Nova de Palma (up to Largo do Intendente)⁵, Avenida Almirante Reis (whose first section was planned to intersect Estrada de Sacavém but ended at the Circunvalação⁶), and even in the Avenidas Novas neighbourhood project (between the old Rego and Arco do Cego roads). This was also taking place in Avenida António Augusto de Aguiar, initially designed to abruptly end at the intersection with Estrada da Palhavã. However, more and more plans kept being drawn up for the areas beyond these intersections.

³ Although by that time, the extension of Rua Nova de Palma to Largo do Intendente had already been completed between 1858 and 1860.

⁴ Now Avenida Duque de Ávila.

⁵ Roughly at the location where Alameda D. Afonso Henriques is currently located.

⁶ In the present-day Praça do Chile.

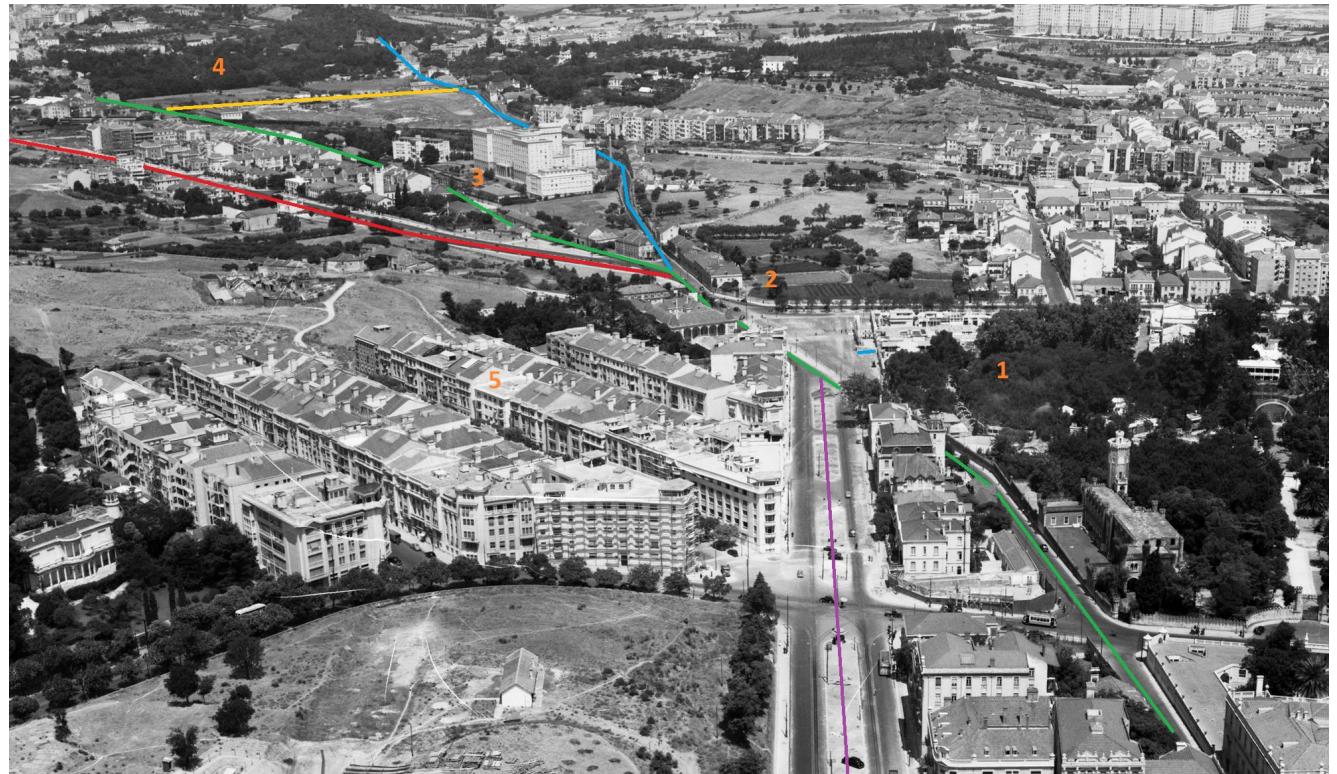


Figure 1 – Aerial photograph, with markings of the old paths. Mário de Oliveira, ca. 1955, (AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/MAO/000442).

Green – Benfica Road; Blue – Estrada das Laranjeiras; Purple – Avenida António Augusto de Aguiar; Red – Avenida Columbano Bordalo Pinheiro; Yellow – Travessa das Laranjeiras / 1 – Old Santa Gertrudes Park (current Calouste Gulbenkian Foundation); 2 – current Praça de Espanha; 3 – Portuguese Institute of Oncology; 4 – Quinta das Laranjeiras (currently the Zoo); 5 – Bairro Azul.

The General Plan for the Improvement of the Capital (*Plano Geral de Melhoramentos da Cidade*) was developed between 1901 and 1904 by Frederico Ressano Garcia (chief engineer of the Lisbon City Council). It proposed the construction of a large forest park, west of Campo Grande⁷, and a road network extending to the city's peripheral areas. The plan was motivated by the growth of the municipal urban perimeter, which in 1885 had absorbed the neighbouring municipalities of Belém and Olivais, composed of

“narrow and winding roads unsuitable for public traffic [...]. It is therefore essential to carefully study a general road network with the necessary sewage system that facilitates good access to all the populations within it, connecting them directly to the old city centre [...] and promoting the opening of new neighbourhoods; it is not fair that today all the capital's inhabitants pay equal taxes but do not have the same right to enjoy material improvements regardless of their location” (AML, *Plano Geral dos Melhoramentos da Capital. Memória descritiva e justificativa*, [1-2]).

The centrepiece of this plan was a 4,700-meter-long and 60-meter-wide avenue connecting Avenida António Augusto de Aguiar to Estrada Militar. Several other roads of varying dimensions, widths and importance branched off from it. Although Sete Rios did not draw as much attention as other suburbs of the city, it should be served by Avenida n.º 3 (with a width of 30 meters, passing near the northern boundary of the Quinta das Laranjeiras property), a connecting road from Travessa das Laranjeiras to the forest park, and a new road starting from the Palhavã Palace and running parallel to Estrada de Benfica (formerly known as Estrada de Sete Rios). The plan was never implemented but ended up defining some guidelines followed in the next decades.

The project for *Grande Bairro de Residências França (Palhavã)* (1917) was the first to contemplate a comprehensive urban consolidation of the entire area between Palhavã and Sete Rios⁸. According to its specifications, it represented a

“preliminary project for new roads, creating a residential neighbourhood between Benfica and Campolide roads, in the lands north of Eduardo VII Park. On several occasions, the insufficiency of the exits from the park to the north and the lack of ample connections to the future Forest Park have been noted. This observation led to the present preliminary project. Its main element is the 40-meter-wide avenue, which will be running adjacent to the Feast Palace. Taking advantage of the existence of two residences already built on Rua Marquês de Fronteira⁹, the idea of large plots for private gardens is suggested, as there is a shortage of constructions of this type in Lisbon” (CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 1923, 306).

⁷ It was supposed to occupy the area where the *Cidade Universitária*, University Stadium (Estádio Universitário), and Santa Maria Hospital are now located.

⁸ In 1924, describing the exterior surroundings of Santa Gertrudes Park, Raúl Proença states: “The place that has been called **Palhavã** for centuries lies where the majestic palace of that name stands [...] [and] the place of **Sete Rios** emerges [...] at the confluence of Estrada de Campolide (to the west, leading to Campolide Rail Station) and Largo das Laranjeiras (to the east).” (PROENÇA, 1924, 420, 421). The latter place has almost disappeared, remaining only four of its buildings (now Estrada de Benfica, numbers 201 to 229).

⁹ Mendonça (designed by architect Ventura Terra, 1900-1909) and Leitão (designed by architect Nicola Bigaglia, 1904) Palaces.

Having observed that the predicted gradient of some streets would make their execution complex, it was completely redesigned in 1925, reviving the idea and layout of a new road parallel to Estrada de Benfica. However, it was cancelled in 1930 and once again replaced by a preliminary project (AML, [Anteprojeto de novos arruamentos para o bairro de residências França]). that was just materialized in two small sections: *Bairro Azul* (an initiative by Bernardino Lopes, 1930)¹⁰ and a development adjacent to Estrada de Benfica, near the grounds of the Portuguese Institute of Oncology¹¹.

These projects introduce the topic of the extension of Avenida da Liberdade, with which they were interconnected. Some of the plans devised for this purpose considered it an opportunity to establish the primary northern exit from Lisbon. Given that Quinta das Laranjeiras (fig. 2) was roughly aligned with Avenida da Liberdade and Eduardo VII Park, the layouts of certain proposals intersected its immediate surroundings. In 1885, Miguel Pais designed a roundabout at its intersection with Rua Marquês de Fronteira, beyond which he envisioned a park and a new road leading northward to Laranjeiras. This gained renewed attention in the 1920s, with both projects by Alberto and Eugénio MacBride, General Vicente de Freitas (1925) and Forestier (1927) aiming to create a significant connecting road from Avenida da Liberdade to the Carnide neighbourhood and a large roundabout near Quinta das Laranjeiras. In contrast, the projects by Luís Cristina da Silva (1936) and Lima Franco (1937) diverged from these ideas by suggesting a bifurcation at the present location of Praça de Espanha, from which connections to Benfica and Lumiar would flow. None of these projects were implemented (MORAIS & ROSETA, 2005).

Stepping back to the 1920s, there was an increasingly urgent need for a convenient and direct connection between Avenida António Augusto de Aguiar and the Sete Rios neighbourhood (and its Zoo), especially after the completion of Avenida de Berna and the adjacent Bairro de Londres. To address this need, the old idea and route of a road parallel to Estrada de Benfica were revived. On November 7, 1929, the avenue under construction connecting Avenida de Berna with Estrada de Campolide was renamed Avenida Columbano Bordalo Pinheiro, becoming the first modern road to link Sete Rios to the city to the south and east¹². However, its purposes remained unfulfilled for more than 30 years due to a deadlock in the construction of its final section, causing it to temporarily end at the intersection with Rua Dr. António Granjo, a mere 200 meters from the railway and Estrada de Campolide, where it was supposed to connect to.

10 Formed by Avenida Ressano Garcia and Ramalho Ortigão, Fialho de Almeida and Dr. Júlio Dantas streets.

11 Madame Curie, Basílio Teles, Dr. António Martins and Dr. António Granjo streets.

12 Simultaneously, the widening of Largo das Laranjeiras was carried out, adding a tree-lined central divider and redirecting the trams from Avenida Columbano to Estrada da Luz.

Getting closer: planning modern Lisbon up to Sete Rios

By the year 1940, it was evident that the urban planning assumptions of the city had undergone a significant change. The continuous and substantial population growth over more than half a century had posed increasingly urgent challenges. However, the political era and the municipality's vision were different at this time. Consequently,

"the municipality, recognizing the need for public guidance, took upon itself the exclusive responsibility for the study and execution of urbanization works within its administrative territory. Existing services were reorganized in 1938, and personnel appointments were made to study and address the major issues facing municipal administration. The major communication routes were delineated, and areas suitable for new construction were defined" (BRITO & CAMARINHAS, 2007, 165).

This year marked the beginning of Duarte Pacheco's term as Lisbon mayor and the appointment of Étienne De Gröer as the municipality's urbanist-technical advisor, who designed a plan based on some of the premises from the report prepared that year by António Emídio Abrantes (*Elementos para o estudo do plano de urbanização da cidade de Lisboa*). The Lisbon Urbanization Master Plan (*Plano Director Municipal*) took a decade to be completed and approved by the municipality (1948), in which De Gröer incorporated some ideas already in development by the municipal services. Its scope extended beyond urban planning, but since that is the core of this study, it is especially useful to observe how it proposed "a radiocentric model that reversed the model that had been applied in the design of Lisbon [from south to north]" (BRITO & CAMARINHAS, 2007, 184), by articulating a series of ring roads (sequentially composed of existing and yet-to-be-built roads) with the late 19th-century axes that radiated from the city centre toward areas that are no longer peripheral.

The plan considered the crossing of Palhavã by "the fourth" (fig. 3) ring road (connecting Xabregas to Alcântara, integrating the axis of the current João XXI, Berna, Calouste Gulbenkian, and Ceuta avenues – the latter two still to be built at the time) and Sete Rios by the third ring road (an axis that began at Poço do Bispo, utilizing the layouts of the new Estados Unidos da América and 28 de Maio – later renamed to Forças Armadas – avenues and would intersect, shortly before Sete Rios, with the branch of Avenida de Ceuta that would lead to the Monsanto area).

Following the outline of the general plan for the city, the development of detailed urbanization studies for various areas of the city ensued. On July 9, 1946, the Lisbon City Council hired the architect Raul Chorão Ramalho for the development of an urbanization study of the area encompassed between Palhavã and Sete Rios (AML, Livro de notas nº 78 A, f. 1-4v. July 9, 1946). The contract stipulated the presentation of a preliminary study consisting of specifications, a rough sketch plan and a land use

plan, followed by an in-depth study of the initial work¹³. Along with the contract, the architect was provided with directives related to:

- City exits via António Augusto de Aguiar and Columbano Bordalo Pinheiro avenues, and their alignment with the municipal urbanization plans of neighbouring areas;
- Lisbon's transportation network and its evolution plan, with consideration of the railway network elements projected for the study area;
- The context and enhancement of buildings with architectural or functional value (notably the Palhavã Palace and the complex of the Portuguese Institute of Oncology);
- Access to the Lisbon Zoo.

The first two topics constitute the defining links in this and all subsequent urbanization studies and plans for this city area. They primarily aimed to address the issue of automobile traffic, which in Lisbon continued to predominantly circulate on old narrow roads. In parallel with road development plans, urban policies had been shown particular concern for enhancing the efficiency of public transportation networks, especially through the creation of an underground railway system ("the construction of such system was deemed fully justified due to the increasing number of passengers in Lisbon and the challenges arising from the growing volume of vehicles congesting the city streets, making regular operation of public road transport nearly impossible" (CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 1954, 3).

In Lisbon, the initial concept for this underground railway system date back to 1885, but it was only during the First Portuguese Republic that it began to fully develop. The first half of the 1920s was a particularly active period for the presentation of proposals and applications for the operation of such system, some of them foreseeing a station in the Sete Rios area¹⁴. In 1947, Fernando de Sousa Coutinho presented a preliminary project for a metro network that was to utilize the route of the belt railway (COUTINHO, 1948). While it was not the final chapter in the story, it was the one the municipality was pursuing when it established the principles for Chorão Ramalho's study¹⁵. After

13 At that time, the Avenida Estados Unidos da América referred to the road (constructed or planned) between the Avenida do Aeroporto (now Avenida Gago Coutinho) and Sete Rios.

14 In the context of the area under study, it is relevant to note the proposal put forth by Chilean engineer Gaston Lanoel d'Aussenac (1923), envisioning a network composed of five lines, all originating from Rossio. One of these lines, which the proposer anticipated could be extended in a second phase to Benfica, was intended to terminate at the Jardim Zoológico station, marking the first known attempt to provide Sete Rios with an underground station, likely preceding the initial urbanization ideas for the area. It is plausible that this concept was used in a presentation made by councillor Raúl Caldeira to his peers during a municipal session on February 16, 1924. Faced with a high number of proposals received by municipal services, the city council felt the need to establish the conditions for a future public tender for the construction and operation of a underground network for a period of 99 years. The baseline project outlined the phased construction of a network consisting of eight lines, including Rossio-Laranjeiras (4765 meters) and Laranjeiras-Benfica (2746 meters). Several developments led to the cancellation of the tender and the consequent suspension of the idea for two decades, until the end of World War II.

15 "Anticipation of the future adaptation of the electrified Cintura railway line for a metropolitan urban transport system. There is an expectation for the future construction of a third track on the south side of the current Cintura track", *Programa e directivas para a elaboração do plano de urbanização da zona compreendida entre as Avenidas António Augusto de Aguiar, de Berne, Estados Unidos da América e de Ceuta* (10/06/1946), (AML, Documento de livros de notas nº 78A, f. 1-4v. July 9, 1946).

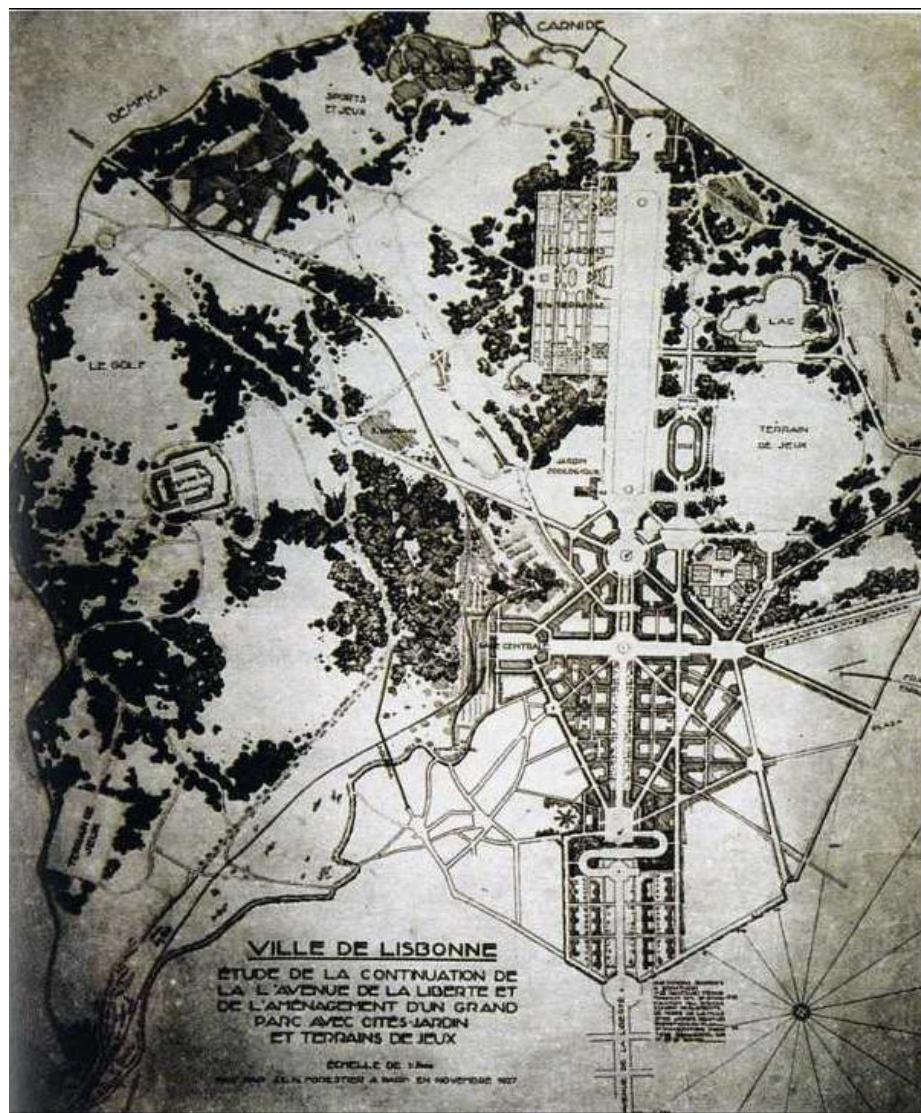


Figure 2 – Ville de Lisbonne. Étude de la continuation de la l'Avenue de la Liberté et de l'aménagement d'un grand parc avec cités-jardin et terrains de jeux, Jean Claude Nicolas Forestier, 1927, (Col. Study Mario Novais, FCG-Biblioteca de Arte CFT003102325).

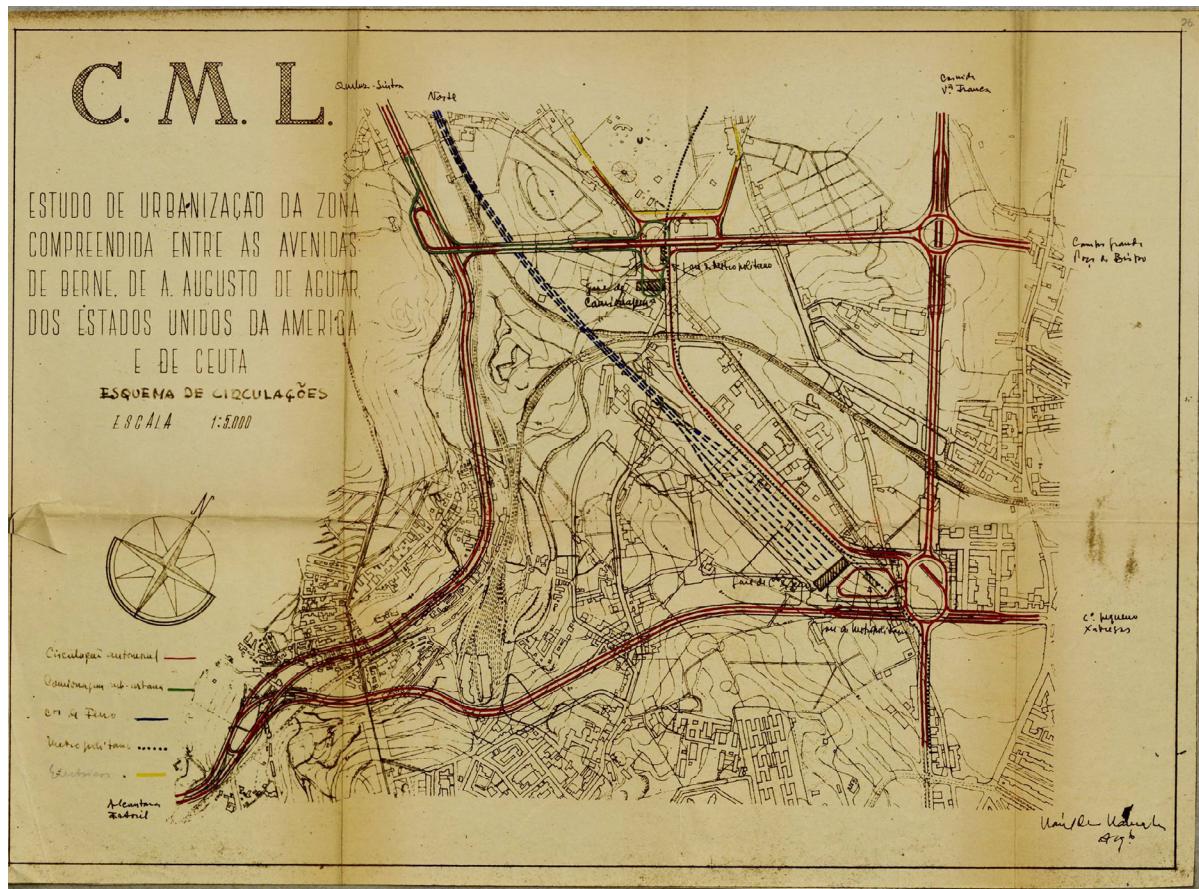


Figure 3 – Urbanization study of the area between Avenidas de Berne, A. Augusto de Aguiar, United States of America and Ceuta. Circulation Scheme, Scale 1:5000, Raul Chorão Ramalho, ca 1949, (AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PURB/002/4040, 31).

shelving the idea, on January 26, 1948, the “Metropolitano de Lisboa, SARL” company was established, and in December of the same year, the General Plan for the Installation and Operation of the Lisbon Underground (*Plano Geral de Instalação e Exploração do Metropolitano de Lisboa*) was presented. It was considerably less ambitious than the 1924 plan, envisioning only the construction of a network with two lines, of which the Alcântara – Madre de Deus line was almost immediately abandoned due to financial issues. The remaining lines, divided into *Line n.º 1* and *Line n.º 1-bis*, were constructed in a Y-shape configuration until 1972, connecting Alvalade station to Entre Campos and Sete Rios stations, where general workshops and a materials yard were built (ROLLO, 1999).

However, the development of public transportation in mid-20th-century Lisbon was not solely reliant on the underground system. There were also efforts to reorganize the railway system, with a focus on constructing a new central station to serve long-distance trains. Lisbon had changed and was now composed of multiple centralities, each as important as Rossio itself. In this context, the Portuguese Railway Company identified two potential locations for the new facility: Campolide and Palhavã. The station was ultimately not built at either location, but on paper, the latter option prevailed. While it was not Chorão Ramalho’s task to design the building, he had to consider it in the layout of his plan. This seemed challenging given its size and location near the beginning of Avenida Columbano, along with the six tracks that were planned to run parallel to it, compelling the demolition of all the houses built on its west side. Road transport was another important component of this system. Plans included the construction of bus terminal stations at key points in the city, integrated with existing railway and proposed underground stations. Areeiro, Entrecampos and Sete Rios were the three locations under consideration. In the case of the latter, it was to be situated at the northwest end of Avenida Columbano in a purpose-built structure.

To develop his study, Chorão Ramalho was thus confronted with the need to coordinate an area expected to have a high volume of traffic and the implementation of various types of public transport. “It was necessary to connect all these elements in order to facilitate and conveniently distribute significant flows of passing traffic, and to coordinate the extra-urban transportation system (railway and bus services) with the city’s major circulation network and urban public transportation” (AML, *Estudo de Urbanização da zona compreendida entre as avenidas António Augusto de Aguiar, de Berne, de Ceuta e dos Estados Unidos da América. Specifications*, 8). For this purpose, he designed three components to serve as traffic junctions:

- To the south, Praça da Palhavã emerged as a sort of classic prototype of the current Praça de Espanha, with a rectangular layout enclosed by seven- and ten-story buildings. Berna, Columbano, and António Augusto de Aguiar avenues would converge here. A short distance away, at an oblique angle, a square would open in front of the central station, mainly intended for parking;

- Further north, he designed a large roundabout at the intersection of the extensions of António Augusto de Aguiar and 28 de Maio avenues;
- In the northwest, near Quinta das Laranjeiras, he envisioned a structured element on two levels: a square crossed by the final stretch of Avenida 28 de Maio, to be built as a viaduct and intersecting with Avenida de Ceuta towards Monsanto¹⁶. This square was designed to serve as the endpoint of Avenida Columbano and provide direct access to the bus terminal and the Lisbon Zoo, which would have a new entrance. Next to this, it was planned the construction of a large parking lot, tram and bus stops, and an exit for the metro station (fig. 4).

This study was marked by the almost novelty of being accompanied by a landscape architecture project for Avenida Columbano, authored by Gonçalo Ribeiro Telles. The creation of the course of the discipline established by Francisco Caldeira Cabral in 1941 led to the increasing visibility of this field in Portugal and the integration of a talented group of his disciples into the Lisbon City Council staff from the end of the decade (ANDRESEN, 2003; CÂMARA, 2021).

Submitted in the early days of 1950, the plan was first approved by the mayor as a guiding line for the services (February 18), underlining that its formal approval would only occur after the definition of several other urban issues that went beyond municipal authority. It was finally approved on March 31, 1953. Chorão Ramalho was then hired to outline the urbanization plan (AML, *Livro de notas nº 155 A, ff. 12v-16v. October 26, 1953*), from which two specific studies were individually submitted for higher consideration and thus achieve faster implementation (Praça de Sete Rios and the extension of 28 de Maio and Columbano Bordalo Pinheiro avenues/ Construction project for the road parallel to the railway to Laranjeiras). However, due to being subject to objections from the Ministry of Public Works, the Urbanization Studies Office of the Lisbon City Council was tasked to prepare a baseline study for the entire area. This new project was presented in March 1957, signed by architects Pedro Falcão e Cunha and José Victorino da Costa Bastos and civil engineer José Miguel Pinto de Faria (with the collaboration of Ribeiro Telles) (AML, *Praça de Espanha e Prolongamento da Av. A. A. de Aguiar, Palhavã e Sete Rios. Estudo Base*). It broadly followed Chorão Ramalho's plans, but diverged in some particular aspects:

- Praça de Espanha was now understood "solely as a large urban gyratory square, free from servitudes that would condition its traffic" (*Idem*), which meant the elimination of the connection to Avenida Columbano (now connected to the extension of Avenida António Augusto de Aguiar) and the new square to be built in front of the central railway station;

¹⁶ The initial project for Avenida de Ceuta envisioned its starting point in Alcântara, branching off near the Aqueduto das Águas Livres, heading towards Avenida de Berna and Monsanto Forest Park. The first branch was constructed by the end of the 1950s, while the second branch remained unfinished for nearly 50 years. Alcântara finally got connected to Monsanto in 2001 with the opening of Radial de Benfica (Avenida General Correia Barreto), which closely follows the original route of the second branch of Avenida de Ceuta.

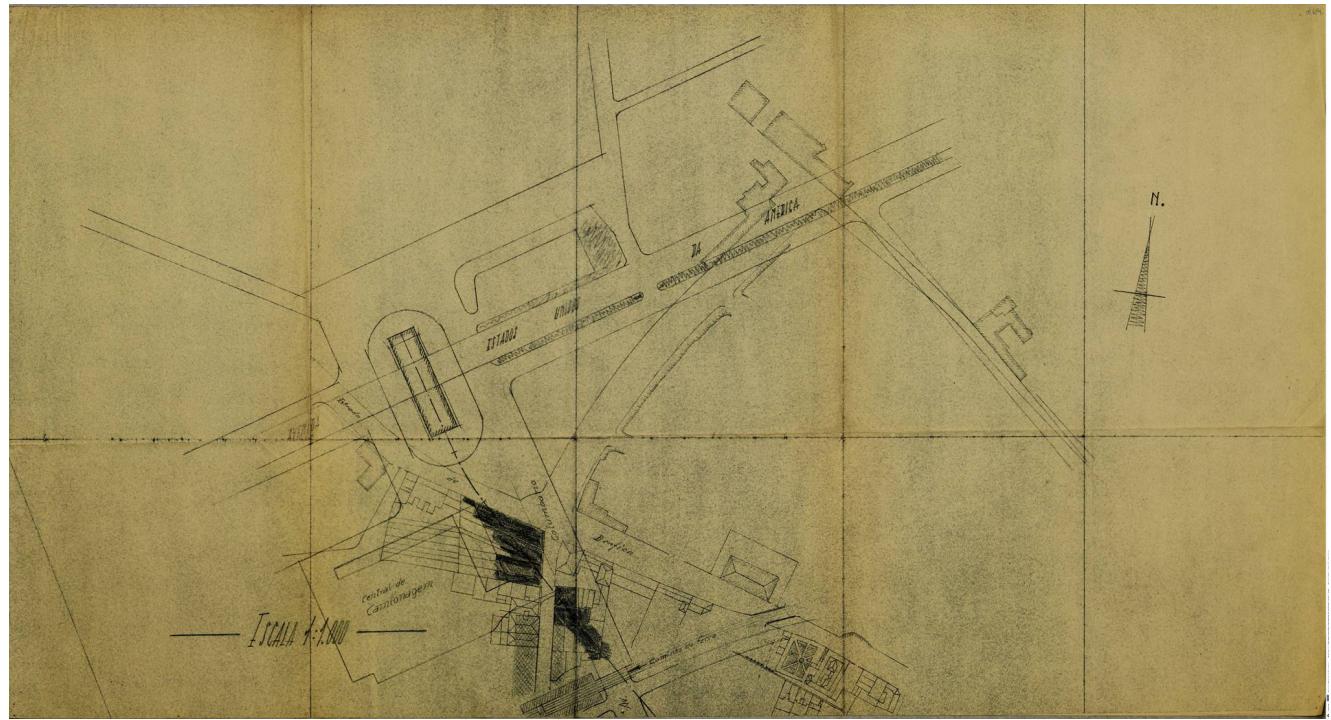


Figure 4 – Project for Praça de Sete Rios and extension of Avenida dos Estados Unidos da América, Raul Chorão Ramalho, ca 1949, (AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PURB/002/4040, 123).

- Shift from the square and viaduct solution in Sete Rios to an avenue with a central median: "The numerous intersections [...], with penetration and distribution roads, as well as the marginal location of facilities requiring heavily trafficked private entrances, led us to conceive of a road with an expanded central median that would allow for easily elongated gyrations. We did not maintain the previous overpass solution because it would not be advisable from a landscaping perspective; furthermore, it would make all intersections and servitudes difficult or impossible; the Zoo would be 'buried,' and it would certainly be a very expensive solution in relation to the traffic to be served. However, if such a solution is deemed necessary one day, it will be possible to execute it" (*Ibidem*);
- Construction of a square at the end of Avenida Columbano, with a direct connection to Avenida 28 de Maio, Benfica and Campolide roads, and access to the bus terminal;
- Elimination of the southern section of Estrada das Laranjeiras and the deactivation of its train station (fig. 5).

The plan also included three pages dedicated to landscaping, although not a single line related to the Sete Rios area was mentioned. Perhaps for this reason, an independent landscaping plan was developed there in 1963, authored by landscape architect Sousa da Câmara, who noted that "the shrubs and trees indicated [...] were conditioned according to the functional requirements of a fast and uncontrolled traffic road. It should be noted that even the shrubs indicated, especially near pedestrian crossings, are of low growth and do not interfere with good visibility at intersections" (*Apud CÂMARA, 2021, 168*) (fig. 6).

Approved in a city council session on April 15, 1957 (CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 1957, 29-30), it was followed by the definitive project for the implementation of the baseline study (*Idem*), for which engineers Américo de Mascarenhas Macedo and Manuel Maurício Bravo Ferreira were hired (AML, Livro de notas nº 204 A, f. 13v-17. October 1, 1957), delivering the final pieces in February 1959. After nearly a decade and a half of partial studies and plans, the drafting work was definitively completed. It was time to put it into practice.

Neither Ring Road nor Avenue: Praça de Sete Rios

Upon receiving and approving Chorão Ramalho's urbanization plan, the municipal services began the process of its materialization. In 1953, they started organizing the necessary elements to request government funding for the project. After two years, they finally secured it through the Unemployment Fund¹⁷ for the construction of "the extension of 28 de Maio and António Augusto de Aguiar avenues" (300 contos) (*Diário do Governo*, II Series - n.º 152/1955, July 2nd, 4044-4045), for "the project to construct the road parallel to the railway to Laranjeiras" (200 contos) (*Diário do Governo*,

¹⁷ Due to the high unemployment rate at the time, a program was created to fund the wages of unemployed workers hired by private or public companies (50% for up to 3 days a week). Managed by a Commission, it was extensively applied to public works over the following decades, (*Diário do Governo*, I Series, n.º 230/1932, September 30th. Law No. 21699, 1975-1986).

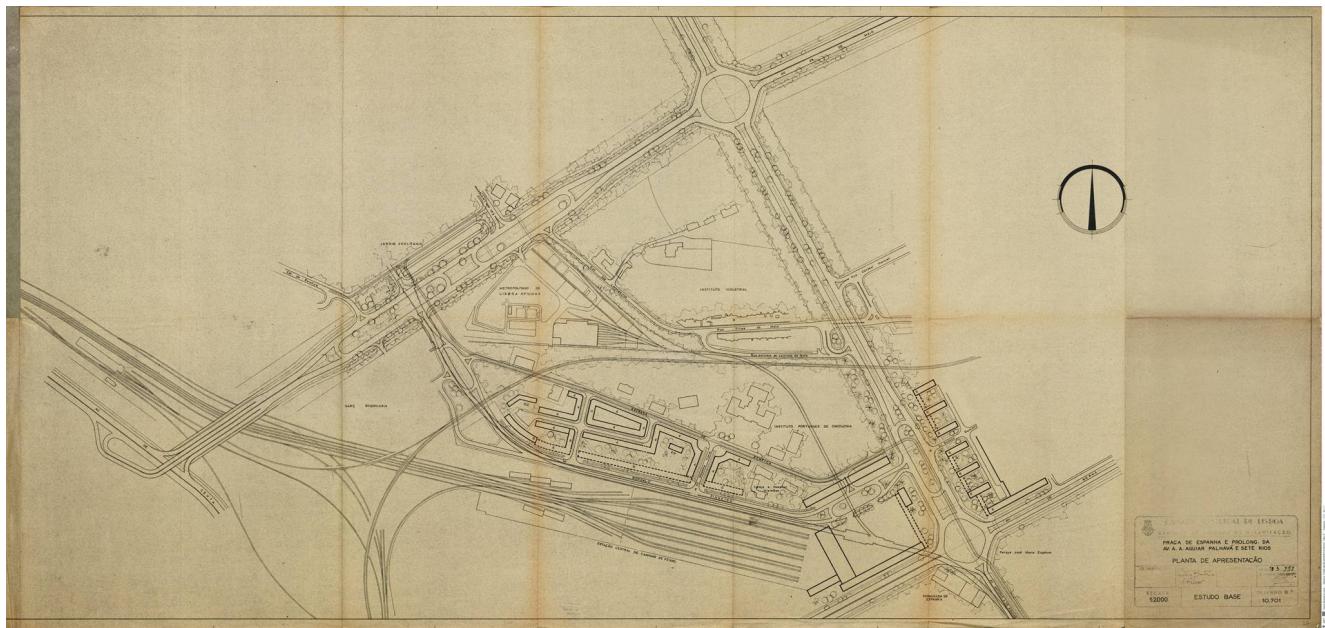


Figure 5 – Praça de Espanha and Extension of Av. A. A. Aguiar, Palhavã and Sete Rios. Presentation Plan, [Pedro Falcão e Cunha, José Victorino da Costa Bastos and José Miguel Pinto de Faria], 1957, (AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PURB/002/4082, p. 27).

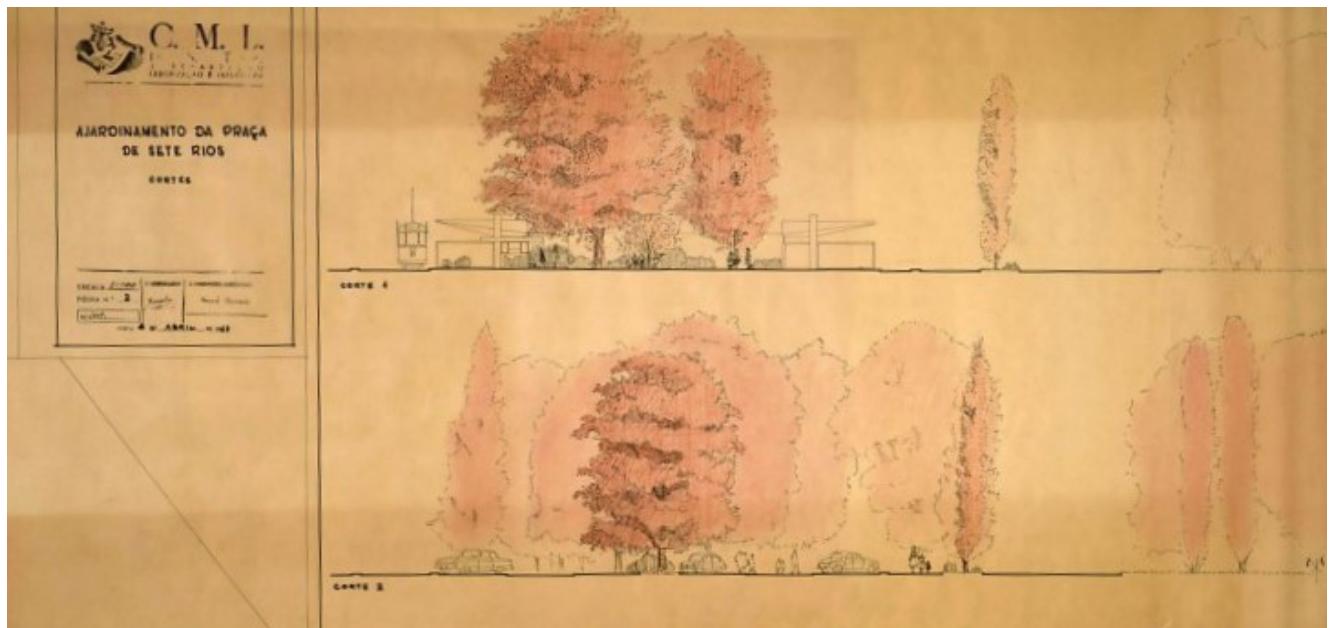


Figure 6 – Landscaping of Praça de Sete Rios, Cortes. Sousa da Câmara, 1963, FCG BA – Col. From the University Stadium to the Gulbenkian Garden, CFT169.141.

II Series - n.º 237/1955, October 12th, 7183) and for the “Praça de Espanha project” (undisclosed amount)¹⁸.

The acquisition and/or expropriation of properties were crucial aspects of the plan. By 1954, amicable deeds were already being executed with some property owners along the Benfica and Laranjeiras roads. However, due to the urgency of commencing the works, the municipal services understood that they could not afford to be delayed by lengthy bureaucratic processes that potential disagreements might entail. According to Article 12(1) of Law-Decree No. 2030 of June 22, 1948, “the declaration of public utility for expropriations necessary for works initiated by the State or local authorities, when funded by the State, results from the approval of the respective execution projects by the competent Minister” (*Diário do Governo*, I Series - n.º 143/1948, June 22. Law No. 2030, 530). So, in January 1956, two ministerial orders were published with a listing of 49 properties (urban buildings or parcels of land) to be expropriated for the construction works of the two mentioned partial projects (*Diário do Governo*, II Series - n.º 5/1956, January 6, 125-128; n.º 12/1956, January 14, 308-311). About two years later, the same procedure was followed for the construction of Praça de Espanha (66 properties) (*Diário do Governo*, II Series - n.º 257/1957, November 5, 8567-8574).

Among the properties listed, the former Quinta da Barbacena (in Sete Rios) stood out due to its historical, size and strategic importance for the plan. For centuries, it was adjacent to Quinta das Laranjeiras, until was finally acquired to be merged with it in 1882¹⁹, maintaining its size largely unchanged until the mid-20th-century²⁰. The almost entire Praça de Sete Rios was planned and constructed in the terrain of this estate. However, it collected various uses along the way (fig. 7).

For approximately twenty-five years, it was primarily used for outdoor sports, contributing to the area between Palhavã and Sete Rios becoming a focal point for football in Lisbon during the 1910s and 1920s²¹. The western half of the property was leased in 1911 to the Clube Internacional de Futebol (CIF), one of the most prominent clubs in the early days of Portuguese football, where the Campo das Laranjeiras²² was built, along with six lawn tennis courts and spaces for basketball. Most of the remaining land of the estate was leased in 1925 to the Hockey Club de Portugal, at a time when roller hockey was still played in open-air venues. The facilities of both clubs remained in use until July 1932

18 By ministerial decree of May 13, 1957.

19 In the second half of the 19th century, it came into the possession of Countess Luísa Henriqueta de Menezes da Silveira e Castro. Following her death in 1880, the property passed to her grandson, Vicente de Castro Guimarães, who sold it in 1882 for 450.000 réis to José Pereira Soares, the owner of Quinta das Laranjeiras, (ANTT, 9º Cartório Notarial de Lisboa, livro de notas nº 255, ff. 33v-35v. October 6, 1882). Shortly before, José Pereira Soares had also purchased a small adjoining plot of land from Angel Maria Carvajal y Tellez-Girou, Duke of Abrantes y Liñares, for 100.000 réis (*Idem*, nº 254, f. 82v-83v. August 12, 1882). Information kindly provided by Rui Mesquita Mendes.

20 In 1928, the Lisbon City Council expropriated 943.9 square meters for the widening of Estrada das Laranjeiras and 1101.4 square meters for the widening of Travessa das Laranjeiras.

21 In the vicinity, there were two other football fields: Campo da Palhavã (Clube Desportivo da Palhavã, later renamed Sport Clube Império and Império Lisboa Clube, 1911 – circa 1929) and Campo de Sete Rios (Sport Lisboa e Benfica, 1913-1917 – near the Sete Rios halt).

22 Inaugurated on December 1, 1911, with a match between CIF and Sport Lisboa e Benfica (1-2).

(hockey) and January 1936 (football/tennis), when the courts were ruled in favour of eviction actions brought by the Liquidation Commission of the Estate of the Countess of Burnay against the Hockey Club and CIF (ANTT, 1^a vara 4^a secção 214428/ANTT, 8^a vara, 3^a secção, 299566). Once vacated, the former football field was used in 1937 to set up the camp of the Portuguese Legion, established to accommodate nearly 5,000 members who travelled to Lisbon to participate in the celebrations of the 11th anniversary of the National Revolution of May 28 (fig. 8).

Quinta da Barbacena was then sold to António Salvador da Costa on March 15, 1939 (ANTT, 8^o Cartório Notarial, livro de notas nº 560, f. 74v-82. March 15, 1939). He promptly submitted an urbanization project that divided the estate into 67 plots and planned to open a new street 16 meters wide (fig. 9).

Soon afterwards, the former Barbacenas' land was declared as a city reserve and the project were promptly abandoned. In 1955, on the eve of expropriation, the former *Quinta de Barbacena* consisted of a

"group of four urban buildings, with 1220 m² of covered area and 43,580 m² of land, at Estrada das Laranjeiras, numbers 159-169 and Travessa das Laranjeiras, numbers 5-31, belonging to António Salvador da Costa [...]. It bordered to the north with Estrada das Laranjeiras, Pedro Gomes, and Octávia Ermida [properties], to the south with Laranjeiras and Benfica roads, to the east with Estrada das Laranjeiras and Travessa das Laranjeiras, and to the west with the Zoo" (*Diário do Governo*, II Series - n.^o 12/1956, January 14, 311).

In the buildings there was an automobile repair shop (n.^o 7), a materials storage (n.^o 11), and two warehouses for wines and restaurants with different tenants (n.^os. 17-19 and 21-23). The expropriation was discussed in a city council meeting on July 19, 1956, and soon after executed.

On the opposite side of Travessa das Laranjeiras was located an estate of similar dimensions and uses, partially sold to the municipality by Casa do Cadaval in 1929 for urbanization purposes (AML, Livro de notas nº 11, ff. 1-15. November 23, 1929). The city services then developed a project for seven streets with a width of 10 meters (Casal de Sete Rios), later modified to five streets with 12 meters width (AML, [Anteprojeto de novos arruamentos no casal de Sete Rios]). It was not executed so the land remained unused for about 30 years until its full expropriation in 1950 for the improvement plan related to the Portuguese Institute of Oncology (AML, Livro de notas nº 28 B, f. 62-67, February 3, 1950). Once again, this effort was in vain, as the Institute only expanded into the lands previously occupied by the southern section of Travessa das Laranjeiras (*Diário do Governo*, II Series, n.^o 201/1959, August 28, 7298). Once in the possession of the municipality, this large estate naturally emerged as the preferential location for the Lisbon Metro general workshops and materials yard, which began operating when the metro network started running in 1959²³. About 4300 m² of the property was used for the construction of the square²⁴.

23 Next to it, the architect Francisco Keil do Amaral designed the new headquarters for the Lisbon Metro Company (1967, not built), (AML, PT/AMLSB/FKA/04/001).

24 On the corner of Travessa das Laranjeiras and Estrada de Benfica, on the side of the former Cadaval property, there was still a two-story building where a scrapyard and a tailor shop were located.



Figure 7 – Campo das Laranjeiras, during a game for the Lisbon Football Championship, between Clube Internacional de Futebol and Sport Lisboa e Benfica (02/15/1914), (*Ilustração Portuguesa*, nº 419, 02/03/1914, 272-273, photography by A. Garcez).



Figure 8 – Portuguese Legion Camp, at Quinta da Barbacena. 1937, (ANTT, PT/TT/EPJS/SF/001-001/0044/0851L).

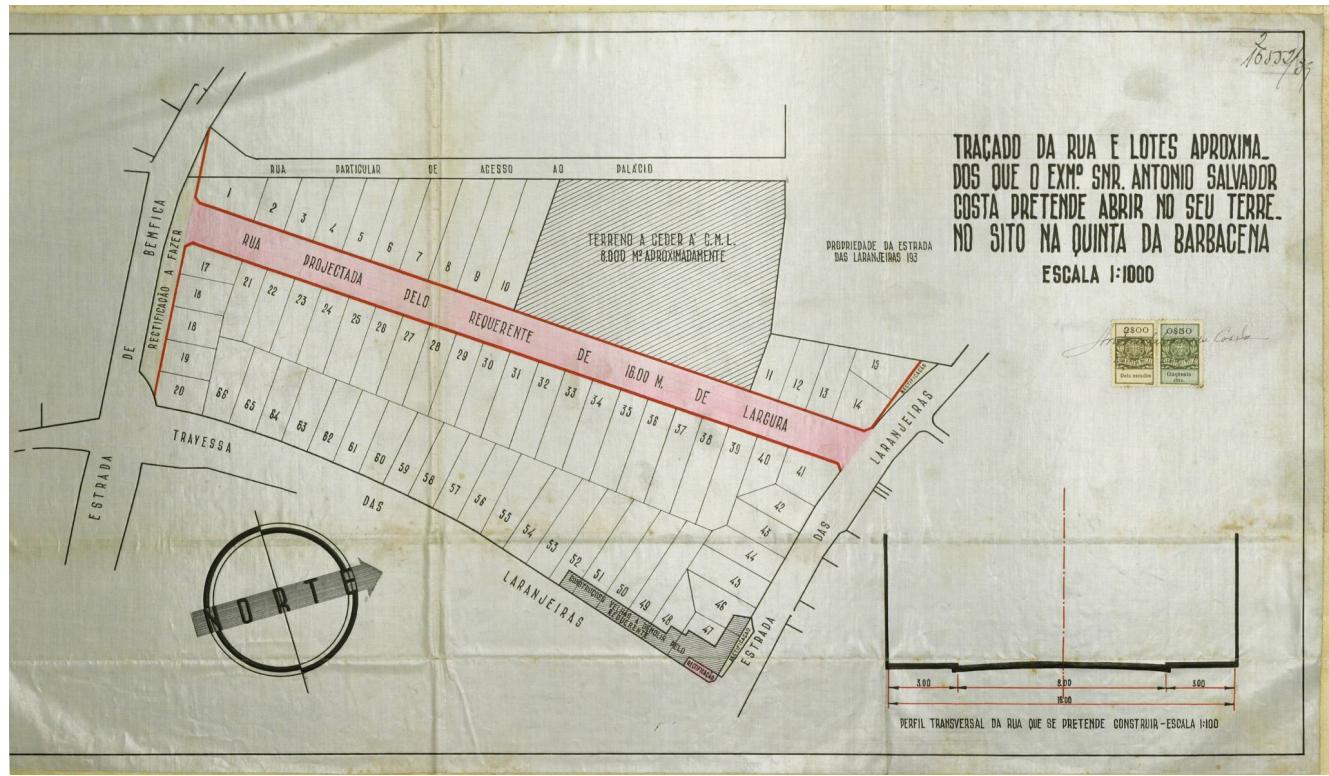


Figure 9 – Street layout and approximate lots that Hon. António Salvador Costa intends to open on his land located in Quinta da Barba-cena, (AML, Work nº 17053; Volume 1; Process 16552/DSC/PG/1939 - Tomo 1, 2).

For the same purpose, it was also necessary to acquire the part of the Lisbon Zoo area in which Raul Lino had installed the Jardim Zoológico dos Pequeninos in 1938. Negotiations began in 1957 and both parties reached an agreement two years later: the Lisbon Zoo ceded 8353 m² and received from the municipality 10420 m² of the former Quinta de Barbacena's land that was not included in the new urban project²⁵. The municipality also agreed to provide trees and plants for the reconstruction of the Jardim Zoológico dos Pequeninos and to deliver the new area as levelled land, enclosed by walls, and connected to the city's sewage system (SILVA, 1965, 451)²⁶. But the greatest benefit for the Lisbon Zoo lies in the significant enhancement resulting from its integration into this new area of the city, directly served by the metro and various bus and tram routes. Facing this area, Raul Lino designed a monumental entrance with two gates inspired by those the Count of Farrobo had commissioned to be built over a century ago at the boundary of the property facing Estrada de Benfica (fig. 10).

With the expropriations process completed, construction works for Praça de Espanha and at Sete Rios area began in 1959 and were concluded by 1961. However, the grand plan was not entirely completed since the extension of Avenida António Augusto de Aguiar and the intermediate section of Avenida 28 de Maio (between Rua da Beneficiência and Sete Rios) were left unbuilt. Sete Rios became eventually a small portion of what was supposed to be a large avenue. But because of its monumental rectangular shape (approximately 330x140 meters), most people soon started to perceive it as a square (fig. 11).

Not surprisingly, the name Praça de Sete Rios (Sete Rios Square) was adopted in several official documents while its construction was still ongoing. Despite being largely disconnected from the overall urban development plan for the city, the new square diligently fulfilled one of its main designated functions: to operate as a transport hub that brought together a railway station, a metro station, tram stops and a terminal for urban and non-urban buses (fig. 12).

In just two years, the entire area had changed. Long gone were the days when Quintela used to organize sumptuous parties in his suburban palace. During those gatherings, "one could hear the distant murmur of many voices as they approached the palace, could see the tops of tall trees illuminated by the glow of the courtyards, and could hear the faint melodies of the orchestra. The line of carriages began to form as it wound its way from Sete Rios" (ANTT, Júlio de Castilho, «Recordações. Memórias Íntimas de Júlio de Castilho» (manuscrito), 1910-1911, 167) (fig. 13).

The 1967 Lisbon Urbanization Master Plan (Plano Director de Urbanização de Lisboa - PDUL) introduced a new vision to complete the old ideas yet to be built at the Sete Rios area, such as a new connection between Tagus Bridge and the A1 Motorway that would cross the Lisbon Zoo grounds.

25 Plus 880 square meters of the former access from Estrada de Benfica to Quinta das Laranjeiras, (*Diário do Governo*, II Series, n.º 137/1960, June 11, 3768; *Diário do Governo*, Series I, n.º 240/1960, October 15 (Decree-Law n.º 43233)).

26 The construction also led to the expansion of the area of the lake next to the former Jardim Zoológico dos Pequeninos, whose suspension bridge was restored by Engineer Edgar Cardoso.

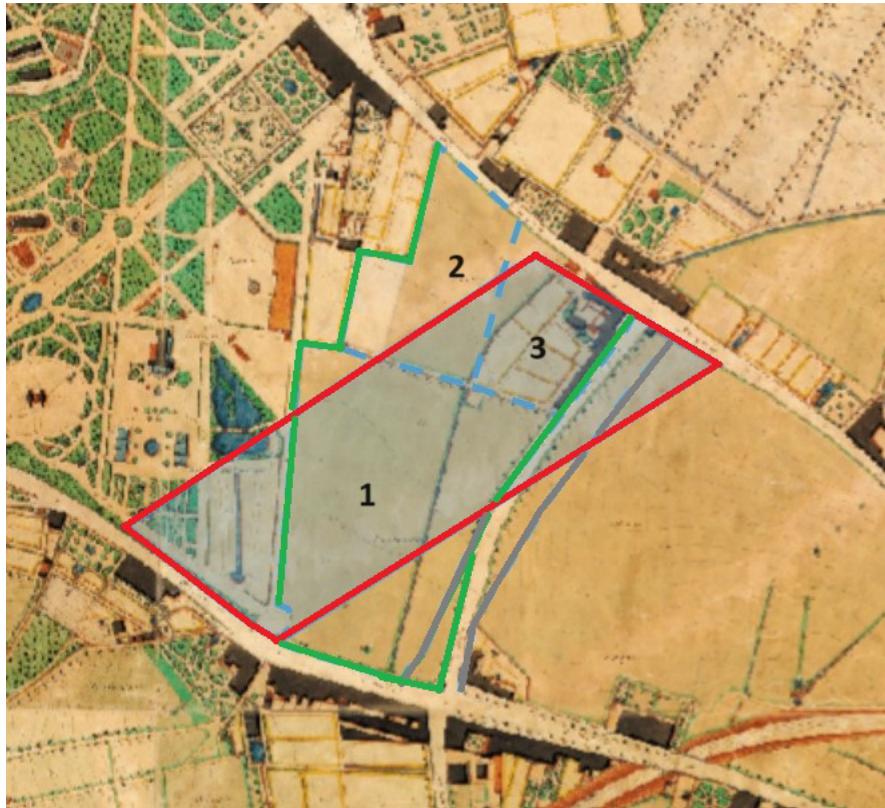


Figure 10 – Marking, based on the cartographic survey by Silva Pinto (1904-1911), of the limits of the current Praça Marechal Humberto Delgado and old properties on which the square was built.

Red – current implementation of Praça de Sete Rios; Green – limits of Quinta da Barbacena; Gray – regularized layout of Travessa das Laranjeiras / 1 – land leased to the International Football Club; 2 – land leased to the Hockey Club of Portugal; 3 – remaining property. Author's plan.



Figure 11 – Construction of Sete Rios Square. Artur Inácio Bastos, 1961, (AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/AIB/000018).



Figure 12 – Aerial photograph of the Sete Rios area. F. Gonçalves, 1977, (AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/MAO/000442).

The layout of this road was partially reconfigured by the 1976 PDUL, which thereby saved the former Quinta das Laranjeiras but sacrificed Praça de Sete Rios, envisioning its passage over it through a viaduct – finally built in the 1990s, it significantly diminished the identity and scale of the square (fig. 14).

In 1972, the section of Avenida 28 de Maio was yet to be concluded and the extension of Avenida António Augusto de Aguiar to the second ring road (Segunda Circular)²⁷ was finally built, following the general lines of the design elaborated by traffic engineer A. D. Ferreira do Nascimento (AML, *Anteprojeto do Prolongamento da Avenida 28 de Maio e Avenida António Augusto de Aguiar*). And in 1978, Praça de Sete Rios was renamed after General Humberto Delgado²⁸ (later Marechal Humberto Delgado), fulfilling the purpose of consecrating him “in a square in the city centre or in an area of high population density that could be used for rallies or gatherings” (COMISSÃO MUNICIPAL DE TOPONÍMIA, 2000, 23).

By the end of the 20th century, two important changes were introduced to solidify the transportation hub: in 1994, the expansion work on the platform of the Sete Rios metro station²⁹ (renamed to Jardim Zoológico from 1998) increased it from 70 to 105 meters³⁰. Spanning approximately a year and a half, these renovations also involved a direct connection with the new railway station under construction at the former halt’s site – once finished, Sete Rios became one of Lisbon’s busiest railway stations. Following the decommissioning of the Metro workshops and material yard³¹, in September 2004 the main Lisbon bus terminal was temporarily relocated to its former grounds, from which most long-distance bus routes started operating (fig. 15).

In 2014, the municipality launched the program “Uma Praça em Cada Bairro” (A Square in Each Neighborhood) to renovate 30 squares located in each of Lisbon’s parishes. The project for Praça Marechal Humberto Delgado was presented in November of the following year, intending to create a large pedestrian area next to the Lisbon Zoo entrance. Within its scope, it included:

- The reorganization of the road system, eliminating bus lanes and stops near the entrance of the Zoo, which should be relocated to the centre of the square;

27 In 1971, shortly before its construction, it was designated as Avenida dos Combatentes.

28 Among the several locations studied by the Toponymy Commission are the current Colégio Militar and Afonso Costa avenues or the Largo dos Caminhos de Ferro, in the Santa Apolónia area.

29 Following the policy pursued by the Lisbon Metro, the station was renovated by Júlio Resende, who designed elements of fauna and flora for the tile decoration on the platform walls and access stairs, in addition to the work undertaken by Maria Keil in the north atrium in 1959. Simultaneously, on the exterior, the viaduct pillars were also adorned with Resende’s tiles, depicting various species of animals found in the Lisbon Zoo. It should also be noted that the underground parking garage inaugurated in the square in 2018 features dozens of panels created from cartoons by Augusto Cid, underscoring the significance of public tile art in or near the square.

30 In 1988, the first steps towards a future connection to Benfica were taken with the construction of a branch with three new stations (Laranjeiras, Alto dos Moinhos and Colégio Militar/Luz). Reflecting the importance of metro station names in the definition of the city’s toponymic memory, the term Laranjeiras mainly came to define the area around Estrada da Luz where the station is located (conversely, Palhavã has nearly disappeared from the city’s lexicon since the station’s name was changed to Praça de Espanha in 1998).

31 Whose services were transferred to the new facilities at Calvanas and Pontinha.

- A substantial enlargement of the pedestrian pathways area;
- The creation of new green and recreational spaces, including a playground and a small auditorium, alongside the symbolic planting of a small orange grove adjacent to Estrada das Laranjeiras;
- The construction of a dedicated bicycle lane, coupled with the installation of a bicycle-sharing dock.

The construction work commenced in February 2022, with a projected completion date in early 2024. The long-standing aspiration to construct a new bus terminal from the ground up remains unrealized at this stage of the program³².

Emerging from an urban vision aimed at diminishing the dominance and consequences of automobile traffic in favour of a more pedestrian-friendly environment, the 21st-century endeavours to restore this area in Lisbon for the benefit of its residents. Much like numerous other places, the continuous transformation of Praça de Sete Rios mirrors the dynamic evolution of a city and how its areas conform to the prevailing trends and urban strategies of each historical period.

³² Under the RESTART program, there is a study underway to redevelop the five main bus terminals in Lisbon (Oriente, Sete Rios, Campo Grande, Pontinha and Colégio Militar).



Figure 13 – Praça de Sete Rios, Correspondence Pavilion, Artur João Goulart, 1961, (AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/AJG/002032).



Figure 14 – North atrium of Sete Rios Station, Amadeu Ferrari, 1959, (AML, PT/AMLSB/FER/006215).



Figure 15 – Praça Marechal Humberto Delgado, fotografia de José Vicente, 2023.





REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

Fontes manuscritas *Handwritten fonts*

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT)

ANTT, Arquivo Burnay, Administração Patrimonial. Propriedades rústicas e urbanas, Plantas planimétricas e topográficas, Palácio das Laranjeiras, pt. 1, doc. 12, Planta de Teatro do Palácio do Exm.^o Sr. Conde de Burnay.

ANT, Ministério do Reino. Maço 2083, L.^o 3, N.^o 1004, 6 de Novembro de 1837.

Biblioteca Nacional de Portugal (BNP)

BNP, Catalogo das peças de muzica existentes no arquivo de muzica pertencente a S. Excia o Senhor Conde de Farrobo, cujas peças se achão numeradas, e classificadas nas diferentes estantes, como ao diante sevê.

Arquivo da Família Ferretti (Roma) (AFF)

AFF, P. A. Coppola a Jacopo Ferretti, 30 de Abril de 1842.

Fontes impressas

Print Sources

A *Ilustração Portugueza*, n.^o 49 (28 de abril de 1890); n.^o 52 (16 de fevereiro de 1928).

BAILLIE, Marianne (2002). *Lisboa nos anos de 1821, 1822 e 1823*. Lisboa: Biblioteca Nacional. ISBN 972-565-307-6.

BARBOSA, Inácio de Vilhena (1859). *Ilustração Luso-Brazileira*, n.^o 9 (5 de março), 67.

BARBOSA, Inácio de Vilhena (1863). Quinta das Laranjeiras. *Archivo Pittoresco*, n.^o 11 (1863) 81-82.

BECKFORD, William (1954). *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787-1788*. London: Rupert Hart-Davis.

BENALCANFÔR, Visconde de (1874). *Phantasias e Escriptores Contemporaneos*. Porto-Braga: Livraria Internacional de Ernesto e Eugenio Chardron.

BENEVIDES, Francisco da Fonseca (1883). *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa. Desde a sua fundação em 1793 até a actualidade*. Lisboa: Typographia Castro Irmão.

BIESTER, Ernesto (1856). *Chronica Semanal. Ilustração Luso-Brazileira*, n.^o 22 (31 de maio), 176.

BIESTER, Ernesto (1856). *Chronica Semanal. Ilustração Luso-Brazileira*, n.^o 21 (24 de maio), 168.

BIESTER, Ernesto (1856). *Chronica Semanal. Ilustração Luso-Brazileira*, n.^o 25 (21 de junho), 200.

BRANCO, Theresa (ed.) (2013). *Correspondência, 1834-1880. D. Maria Theresia de Sousa Botelho, condessa da Ponte, e suas filhas*. Lisboa: Alétheia Editores. ISBN 978-989-622-578-0.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA (1923). *Actas das Sessões da Câmara Municipal de Lisboa. Ano de 1917*. Lisboa: Imprensa Municipal.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA (1954). *Reunião da Exma. Câmara efectuada em 14 de abril de 1954. Acta n^o 209*.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA (1957). *Reunião ordinária da Exma Câmara, efectuada em 15 de abril de 1957. Acta n^o 248*.

CARRÈRE, Joseph-Barthélemy (1809). *Picture of Lisbon taken on the spot: being a description moral, civil, political, physical and religious, of that capital; with sketches of the government character and manners of the portuguese in general... / by a Gentleman*. London: printed for Henry Colburn.

CASTILHO, Júlio de (1902). *Lisboa Antiga: O Bairro Alto de Lisboa*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand - José Bastos, Vol. 1.

Catálogo dos quadros, objectos de arte, porcelanas e mobiliário que pertenceram aos 1os Condes de Burnay e a cujo leilão se procederá no Palácio da Junqueira em 1934 (1934). Lisboa: Of. Gráfica.

CUNHA, Alfredo (1934). *Os cincuenta anos do Jardim Zoológico e de Aclimação em Portugal, 1883-1933: relato elaborado e lido na Sessão Comemorativa de 28 de maio de 1934 pelo Dr. Alfredo Cunha*. Lisboa: Tip. da Empresa Nacional de Publicidade.

CUNHA, Xavier da (1884). Jardim Zoológico e de Acclimação em Portugal. *Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, n.^o 197 (11 de junho), 133-134.

CUNHA, Xavier da (1884). Nova Excursão ao Jardim Zoológico. *Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, n.^o 201 (21 de julho), 164-166.

CUNHA, Xavier da (1884). Vista geral do Jardim Zoológico de Lisboa (tirada do quiosque da música). *Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, n.^o 205 (1 de setembro), 198-199.

CURTO, Antônio (1922). Presidente da Direção da Sociedade Jardim Zoológico e de Aclimação em Portugal. *Discurso proferido na inauguração do seu retrato naquela Sociedade por Manuel Emygdio da Silva [dedicado ao Ramada Curto]*, Director-Secretario, 2 de julho.

DEMBOWSKY, Charles (1841). *Deux ans en Espagne et au Portugal pendant la guerre civile 1838-1840*. Paris: Librairie de Charles Gosselin.

Diário do Governo, I Série, n.^o 143, 22 de junho de 1948; n.^o 230, 30 de setembro de 1932; n.^o 240, 15 de outubro de 1960.

Diário do Governo, II Série - n.^o 12, 14 de janeiro de 1956; n.^o 137, 11 de junho de 1960; n.^o 152, 2 de julho de 1955; n.^o 201, 28 de agosto de 1959; n.^o 237/1955, de 12 de outubro; n.^o 257, 5 de novembro de 1957; n.^o 5, 6 de janeiro de 1956.

Diário do Governo, n.º 19, 26 de janeiro de 1904, 351; n.º 297, 30 de dezembro de 1886, 3773; n.º 53, 8 de março de 1904, 898.

Diário Ilustrado, n.º 5420, 13 de maio de 1888.

Escritura de arrendamento do "Parque das Laranjeiras", Notariado Português, Cartório do notário Tavares de Carvalho, de Lisboa. Lisboa: Empresa Diário de Notícias.

FARO, Joaquim (1872). Revista sobre a Jardinagem. *Jornal de Horticultura Pratica*, 125-126.

FRONDONI, Angelo (1844). *O beijo. Farça-lyrica n'um acto, para se representar no Theatro da Rua dos Condes*. Lisboa: Imprensa Nacional.

FRONDONI, Angelo (s.d.). *Quero cantar à saloia.*

Guia do Jardim Zoológico e de Acclimação. Parque de S. Sebastião da Pedreira (1884). Lisboa.

Guide du promeneur au Jardin zoologique d'Acclimatation du Bois de Bologne (1877). Librairie Spéciale du Jardin Zoologique d'Acclimatation.

Il Pirata, 27 de março de 1840.

Il sogno del Zingan (1844). Dramma-lirico in un atto. Espressamente composto per essere cantato nel Teatro das Laranjeiras... Lisboa: Typ. di Antonio Giuseppe da Rocha.

Ilustração Portugueza, n.º 93, 14 de agosto de 1905.

La France Musicale, 17 de julho de 1842.

La testa di bronzo ossia la campanna solitária: melodrama heroi-comico em douis actos para se representar no theatro do Barão de Quintella... (1827). Lisboa: Na Typografia de Bulhões.

La testa di bronzo ossia la campanna solitária: Melodrama heroi-comico em douis actos para se representar no theatro do Conde de Farrobo... (1834). Lisboa: Impressão a Santa Catharina, n.º 12.

LOBATO, Gervásio (1888). *O Baile dos Snrs. Conde de Burnay. O Ocidente*, vol. XI, n.º 339 (21 de maio), 116-118.

LOISEL, Gustave (1912). *Histoire des Ménageries de l'Antiquité à nos jours*. Paris: Octave doin et fils, Henri Laurens.

MARTINS, Oliveira (1979). *Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Guimarães & Cª Editores, vol. 2.

Memórias do Marquês de Fronteira e Alorna D. José Trazimundo de Mascarenhas Barreto ditadas por ele próprio em 1861 (1986). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Parte 5.

Mnemosine Constitucional, n.º 26, 24 de outubro de 1820.

MURRAY, John (1887). *A handbook for travellers in Portugal*. London.

NICHOLS, Rose Standish (1924). *Spanish & Portuguese gardens*. Boston - New York: Houghton Mifflin Company / the Riverside Press Cambridge.

NORONHA, Eduardo de (1921). *A Sociedade do Delírio*. Lisboa, João Romano Torres & C.ª - Editores.

NORONHA, Eduardo de (1922). *Estroínas e Estroinices: Ruina e Morte do Conde de Farrobo*. Lisboa: João Romano Torres & C.ª - Editores.

O Fanatico pela musica: farça jocosa em 1 acto para se representar no Theatro do Conde de Farrobo na sua quinta das Laranjeiras, em beneficio das viuvas e orfãos das desgraçadas victimas executadas nesta cidade de Lisboa durante o governo da usurpação (1835). Lisboa: na Typografia de Eugenio Augusto.

Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro, n.º 1091 (20 de abril de 1909), 86-87.

OLIVEIRA, Vasco Gomes de (1913). *Relatório da Visita ao Jardim Zoológico*. Lisboa: Imprensa Nacional.

PLANCHÉ, James Robinson (1872). *Recollections and Reflections of J. R. Planché: A Professional Autobiography*. London: Tinsley Brothers, vol. 2.

PROENÇA, Raúl (1924). *Guia de Portugal. Lisboa e Arredores*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

Revista Theatral, n.º 6, 1840.

RIBEIRO, Victor (1908). *Lagos e cascatas. Serões*, nº 35, maio.

SILVA, Possidónio da (1862). Lisboa. Estufas da Quinta das Laranjeiras. *Revista pitoresca e descriptiva de Portugal com vistas photographicas....* Lisboa: Ernesto Augusto da Silva.

Sou uma pobre saloia...: quadras pedindo um benefício para o Asylo da Infancia (1840). Lisboa: Typ. de J. B. Morando.

STENDHAL, M. de (1824). *Vie de Rossini*. Paris: Auguste Boulland et Cie.

TINOP (João Pinto de Carvalho) (1898). *Lisboa d'Outros Tempos*. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira.

Tributo de reconhecimento e gratidão, que se oferece ao Sr. Conde de Farrobo no dia 31 de Dezembro de 1840. Lisboa: Imp. de C. A. S. Carvalho.

Estudos

Studies

ALMEIDA, Francisco (1985). *Apontamentos da vida de um homem obscuro*. Lisboa: A Regra do Jogo.

ALVES-CAETANO, António (2019). *O Conde de Farrobo (1801-1869) e o Estabelecimento do Liberalismo em Portugal*. Lisboa.

ANDRESEN, Teresa (coord.) (2003). *Do Estádio Nacional ao Jardim Gulbenkian: Francisco Caldeira Cabral e a primeira geração de arquitectos paisagistas, 1940-1970*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN 972-678-034-9.

ARAÚJO, Norberto de (1939). *Peregrinações em Lisboa*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Livro XIV.

ARAÚJO, Norberto de (1946). *Inventário de Lisboa*. Câmara Municipal de Lisboa, Fasc. 4.

BARATAY, Eric and Elizabeth Hardouin-Fugier (2002). *Zoo: a history of zoological gardens in the West*. London: Reaktion Books, Ltd.

BARTLET, Elizabeth et al. (2001). *Opéra comique. In The new Grove dictionary*. London: MacMillan, vol. 18, 477-484.

BEIRÃO, Caetano (1944). *D. Maria I, 1777 - 1792, subsídios para a revisão da história do seu reinado*.

BRITO, Manuel & CRANMER, David (1990). *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

BRITO, Vasco & CAMARINHAS, Catarina (2007). Elementos para o estudo do Plano de Urbanização da Cidade de Lisboa (1938). *Cadernos do Arquivo Municipal*, n.º 9, 1ª série, 163-189. ISSN 0873-9870.

CÂMARA, Teresa Bettencourt da (2021). *Espaço público de Lisboa: plano, projeto e obra da primeira geração de arquitetos paisagistas (1950-1970)*. Lisboa: Câmara Municipal. ISBN 978-989-53143-6-2.

CARITA, Hélder (2019). Álbum Palácio do Conde de Burnay, 1933. *A Casa Senhorial, Portugal, Brasil & Goa*. <https://acasadenshorial.org/acs/index.php/pt/fontes-documentais/fotografia/434-album-palacio-do-conde-de-burnay-1933>

CARNEIRO, Luís Soares (2002). *Teatros portugueses de raiz italiana*. Tese de doutoramento apresentada na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

CARNEIRO, Soares Luís (2020). *Maschie Belleze. O 'quase desconhecido' Fortunato Lodi. A casa de Garrett. Património e arquitectura no Teatro Nacional D. Maria II*. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 71-127. ISBN 978-972-27-2752-5.

CARREIRAS, João Albuquerque (2015). *Jardins do Liberalismo*. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto Superior de Agronomia da Universidade de Lisboa.

CARVALHO, Mário Vieira de (1993). *Pensar é morrer ou o Teatro de S. Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. ISBN 972-27-0559-8.

CARVALHO, Mario Vieira de (1999). *Razão e sentimento na comunicação social: Estudos sobre a dialéctica do iluminismo*. Lisboa: Relógio de Água. ISBN 9789727085620.

CHALINE, Jean-Pierre (2000). *Les rites de sociabilité chez les élites urbaines en France au XIXe siècle*. *Memoria y civilización*, n.º 3, 187-205.

CHARLE, Christophe (2008). *Théâtres en capitales: naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne: 1860-1814*. Paris: Albin Michel.

CHAVES, José Jouberto (ed.) (1928). *Quinta das Laranjeiras. Ilustração Portugueza*, 1928.

COMISSÃO MUNICIPAL DE TOPONÍMIA (2000). *Actas da Comissão Municipal de Toponímia de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal, vol. 2.

COUTINHO, Fernando (1948). *Um metropolitano em Lisboa: ante-projecto*. [s.l. : s.n.]. Tese apresentada ao 2.º Congresso Nacional de Engenharia.

CYMBRON, Luísa (1998). *A ópera em Portugal (1834-1854): o sistema produtivo e o repertório nos teatros de S. Carlos e de S. João*. Tese de doutoramento apresentada à FCSH-UNL.

CYMBRON, Luísa (2012). *Olhares sobre a música e Portugal no século XIX: ópera, virtuosismo e música doméstica*. Lisboa: Edições Colibri-CESEM. ISBN 978-989-689-248-7.

DEMIER, Francis (2004). *Les quartiers du théâtre dans le Paris du XIXe siècle. Villes en parallèle. Documents. De la ville-outil à la ville ludique : un siècle d'expériences*, n.º 3 (outubro), 94-113.

DEREX, Jean-Michel (2012). *Les zoos de Paris: Histoire de la menagerie du Jardin des Plantes, du Jardin d'acclimatation et du zoo de Vincennes*. Paris: Éditions Patrimoines et médias.

ESPERANÇO, Ricardo (2013). *Uma leitura de Lisboa em Camisa: a comédia humana de Gervásio Lobato*. Dissertação de Mestrado apresentada à FCSH-UNL.

ESPOSITO, Francesco (2006). *Berlioz na imprensa lisboeta do seu tempo* [Notas de programa]. Lisboa: Teatro Nacional de S. Carlos.

ESPOSITO, Francesco (2010). *L'età farrobiani. Confluenze*, vol. 2, n.º 2, 254-271.

ESPOSITO, Francesco (2016). *"Um movimento musical como nunca houve em Portugal", associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal (1822-1853)*. Lisboa: Edições Colibri - CESEM. ISBN 978-989-689-509-9.

FERREIRA, Licínia (2019). *O Teatro da Rua dos Condes 1738-1882*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras-Universidade de Lisboa.

FILIPE, José Guilherme Mora (2017). *O Gosto Público que sustenta o Teatro. Subsídios para o estudo da vulgarização do pensamento teatral oitocentista em Portugal*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

FRANÇA, José-Augusto (1990). *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Bertrand Editora.

FRANÇA, José-Augusto (1993). *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.

FRANCO, Carlos (2007). *O mobiliário das elites de lisboa na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Livros Horizonte. ISBN 978-972-1559-0.

FREIRE LÓPEZ, Ana María (1996). *Literatura y sociedad: los teatros en casas particulares en el siglo XIX*. Madrid: Artes Gráficas Municipales.

FREIRE LÓPEZ, Ana María (2002). Salones y teatros de sociedad en el siglo XIX. *Espacios de la comunicación literaria*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Instituto de la Lengua Española, 147-160.

GIORDANO, Maria (2003). *Pietro Antonio Coppola: operista siciliano dell'Ottocento*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.

GONÇALVES, Isabel Novais (2003). A introdução e a recepção da ópera cómica nos teatros públicos de Lisboa. *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 13, 93-111.

HICKMAN Roger et. al. (2001). Romance. *The new Grove dictionary*. London: MacMillan, vol. 21, 570-576

HOAGE, R. & William A. Deiss (1996). *New worlds, new animals: from menagerie to zoological park in the Nineteenth Century*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

ITO, Takashi (2014). *London Zoo and the Victorians, 1828-1859*. London: The Royal Historical Society/The Boydell Press.

LACOMBE, Hervé (1997). *Le voies de l'opéra français au XIXe siècle*. Paris: Fayard.

LILTI, Antoine (2005). Sociabilité et mondanité : Les hommes de lettres dans les salons parisiens au XVIIIe siècle. *French Historical Studies*, vol. 28, n.º 3.

LIMA, Nuno Miguel (2009). Henry Burnay no contexto das fortunas da Lisboa oitocentista. *Análise Social*, vol. XLIV, n.º 192, 565-588.

LOUSADA, Maria Alexandre (1998). Sociabilidades mundanas em Lisboa, partidas e Assembleias, c.1760-1834. *Penélope*, n.º 19-20, 129-160.

LOUSADA, Maria Alexandre (2008). Teatros particulares em Lisboa no início de oitocentos. *Formas e espaços de sociabilidade. Contributos para uma história da cultura em Portugal*. Lisboa: Universidade Aberta, 1-17. ISBN 978-972-674-531-0.

LOUSADA, Maria Alexandre (2021). Cultura, política e lazer numa capital sem corte: sociabilidade em lisboa no início de oitocentos. *Cidade, sociabilidade e patrimônio: as capitais no império português e no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Contra-Capa e Eduff, 283-317.

MARTIN-FUGIER, Anne (1990). *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris, 1815-1848*. Paris: Fayard.

MATOS, Maria (Coord.) (2003). *Henri Burnay: De Banqueiro a Coleccionador*. Lisboa: Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves. ISBN 972-776-188-7.

MENDONÇA, Isabel (2018). Do Rei D. Fernando II ao Presidente Sidónio. A Pintura de Claro-Escuro em Palácios da Região de Lisboa – Paolo Pizzi, Pierre Bordes, Eugénio Cotrim. *Actas do III Colóquio*

Internacional A Casa Senhorial: Anatomia de Interiores. Porto: Universidade Católica Editora – Porto CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, 177-192. ISBN 978-989-8835-42-0.

MENDONÇA, Isabel (2022). O palácio dos condes de Redondo em Lisboa- um novo olhar a partir dos inventários. *Palácio dos Condes de Redondo*. Lisboa: Scribe/UAL, 304-345.

MILELLA, Francesco (2022). *Beyond Italian opera. Manuel García in postcolonial Mexico City (1826-1828)*. Tese de Doutoramento apresentada em Cambridge na University of Cambridge.

MOISAND, Jeanne (2013). *Scènes capitales: Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*. Madrid: Casa de Velázquez.

MONELLE, Raymond (2006). *The musical topic: hunt, militar and pastoral*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.

MÓNICA, Maria Filomena (ed.) (2004). *Isabel, condessa de Rio Maior: correspondência para os seus*

filhos 1852-1865. Lisboa: Quetzal Editores. ISBN 972-564-594-4.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo (2003). *Elites e Poder: entre o Antigo regime e o Liberalismo*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais. ISBN 972-671-107-X.

MORAIS, João Sousa & ROSETA, Filipa (2005). *Os Planos da Avenida da Liberdade e seu prolongamento*. Lisboa: Livros Horizonte.

NORTON, José (2023). Nota Biográfica do Conde de Farrobo. *Il Fanatico per la Musica: O Conde de Farrobo e o Teatro das Laranjeiras*. Lisboa: Teatro Thalia, 48-52.

NUNES, Idalina (1996). O espólio musical do Conde de Farrobo. *A Arte Musical*, n.º 2 (janeiro), 76-90.

NUNES, Idalina (1996). Três Sarau Musicais na Quinta do Farrobo. *Arte Musical*, n.º 4 (julho), 169-184.

OLIVEIRA, Paulo Martins (2004). *As origens e a fundação do Jardim Zoológico de Lisboa: retrato de uma iniciativa pedagógica e científica na sociedade portuguesa do século XIX*. Lisboa: Script Matter.

PEREIRA, Hugo (2008). *Caminhos-de-Ferro nos Debates Parlamentares (1845-1860)*. Dissertação de Mestrado apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

QUINTAS, Maria Alexandra (2001). *Do Passeio Público à Pena, um percurso do Jardim Romântico*. Dissertação do Mestrado Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa.

RATTON, Jacome (1813). Recordações sobre ocorrências do seu tempo em Portugal, durante o lapso de sessenta e tres anos e meio, aliás de Maio de 1747 a Septembro de 1810[...]. Londres, H. Breyer.

REBELLO, Luiz Francisco (1980). *O teatro romântico (1838-1869)*. Lisboa: Biblioteca Breve.

RODRIGUES, Licínia Ferreira (2019). *O Teatro da Rua dos Condes, 1738-1882*. Tese de Doutoramento apresentada á Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

ROLLO, Maria Fernanda (1999). *Um Metro e uma Cidade: história do Metropolitano de Lisboa (1885-1975)*. Lisboa: Metropolitano de Lisboa. ISBN 972-8588-01-1.

ROTHFELDS, Nigel (2002). *Savages and Beasts: the birth of the modern zoo*. Maryland: The Johns Hopkins University Press.

SALAÜN, Serge (2002). Le théâtre espagnol entre 1840 et 1876 ("currinches", "escribidores" y "garbanceros"). *Escribir en España entre 1840 y 1876*. Madrid: Visor Libros, 231-247.

SALGUES, Marie (2022). Théâtre et capitalité : le tour des capitales en vingt théâtres par une famille de nobles espagnols du XIXe siècle. *Iberic@l*, n.º 20, 15-30.

SANTOS, Maria (1988). *Intelectuais portugueses na primeira metade de Oitocentos*. Lisboa: Editorial Presença.

SILVA, A. Emílio da (1941). Jardim Zoológico de Lisboa. *Guia de Portugal Artístico*, vol. VIII, 1-62.

SILVA, Fernando Emygdio da (1964). *Conferências e Mais Dizeres*. Lisboa: [s.n.], vol. 3.

SILVA, Fernando Emygdio da (1965). *História do Jardim Zoológico de Lisboa: os movimentos dos oitenta anos da sua meritória existência 1884-1964*. Lisboa: [s.n.].

SILVA, Raquel Henriques (2018). Lisboa da Regeneração. Novas centralidades para lá do centro histórico in SEIXAS, João (coord.), *Projecções de Lisboa. Utopias e estratégias para uma cidade em movimento perpétuo*. Lisboa: Caleidoscópio. ISBN 978-989-658-527-3. p. 112-135.

SOUZA, Paulo Silveira e Sousa (2021). *Almeida Garrett. Uma Biografia Política e Parlamentar*, tese de Doutoramento em História, especialidade em História Contemporânea. Tese de doutoramento apresentada á FCSH-UNL.

VAIRO, Giulia Rossi (2001). *La Collezione Burnay nel Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona*. Dissertação de Mestrado Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Lettere.

VALE, Teresa; GOMES, Carlos & FIGUEIREDO, Paula (1994-2007). Palácio Burnay. *Monumentos*. Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas da Universidade Técnica de Lisboa. http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6535

VASCONCELOS, Ana Isabel (2003). *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro. ISBN 972-776-191-7.

VASCONCELOS, Ana Isabel (2007). A farsa lírica no teatro romântico ou a forma mínima da desejada nova ópera portuguesa. *Forma breve*, n.º 5, 139-150. ISSN 1645-927X.

VENTURA, António (ed.) (2006). *Um olhar feminino sobre Portugal: D. Mariana de Sousa Holstein, Condessa de Alva: Cartas a sua irmã Teresa (1814-1819)*. Lisboa: Livros Horizonte. ISBN 972-24-1454-2.

VIEIRA, Ernesto (1900). *Diccionario biographico de musicos portuguezes: Historia e bibliographia da musica em Portugal*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 2 vols.

VITERBO, Sousa (1906). *A Jardinagem em Portugal: apontamentos para a sua história*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

WITTMANN, Michael (2001). Mercadante, Saverio. *The new Grove dictionary*. London: MacMillan, vol. 16, 438-448.

