

ponto
História do Teatro em Portugal Revista
pontohtprevista@gmail.com

Director
José Camões

Conselho de Redacção
Ana Rita Martins
Bruno Henriques
Helena Reis Silva
Joana d'Eça Leal
Licínia Ferreira
Marta Brites Rosa
Paula Gomes Magalhães

Conselho Científico
Abraham Madroñal
Ana Isabel Vasconcelos
David Cranmer
José Carlos Alvarez
José Oliveira Barata
José Sasportes
Maria João Almeida
Marie-Noelle Ciccía
Mercedes de los Reyes Peña
Piedad Bolaños Donoso
Sebastiana Fadda
T. F. Earle

Edição
Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de
Letras da Universidade de Lisboa
Alameda da Universidade
1600-214 Lisboa

Periodicidade
Anual

Capa, Design e Paginação
Carlos Sousa | Talento & Tradição

Impressão e acabamentos
Talento & Tradição

ISSN
2975-9102

Depósito Legal
518546/23

Volume financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos «UIDB/00279/2020» e «UIDP/00279/2020».

ponto
História do Teatro em Portugal Revista

2

O eclectismo programático da revista é cumprido com a visita aos últimos cinco séculos no Ensaio: a datação quinhentista do *Auto das Padeiras* é questionada, com sólidos argumentos, em prol da seiscentista; dá-se conta da relevância progressiva das Mágicas nos teatros, nos séculos XVIII e XIX; analisa-se a «personagem» do Conde do Farrobo e as suas responsabilidades na actividade teatral do século XIX; comenta-se a permanência do entremez nos prelos oitocentistas; o Parque Mayer e os seus primeiros teatros são vistos como vestígios dos de feira; o triângulo Vasco Morgado / Laura Alves / Teatro Monumental é observado em duas abordagens, uma focada na atriz e no seu teatro do Saldanha e outra no olhar fotográfico de Bourdain de Macedo; por fim, assinala-se o centenário do nascimento de Luiz Francisco Rebello com um texto que chama a atenção sobre o modo como a censura e o homem se relacionaram.

O Cartaz aprecia exposições de índole muito diversa: corpos de actores vistos sob o olhar *subjectivo* de Silva Nogueira, a obra de Gil Vicente nos palcos ibéricos, fragmentos da história do Teatro Nacional; avalia livros decorrentes de colóquios, um sobre Bernardo Santareno, outro sobre Gil Vicente, ou publicações de grande envergadura, como a das revistas perdidas e outras; descreve projectos em curso, um editorial, que conta com trinta anos, e outro que estuda modos de arquivar o teatro.

Acrescentam-se neste número duas novas secções: Repertório, que dá conta dos índices dos números anteriores, e Elenco, que apresenta os colaboradores da *ponto*.

JC

ENSAIO

Trigo escondido: açambarcadores, lucro e fome no *Auto das padeiras* (1636)

DANIEL SARAIVA*

Há muito os modernistas parecem ter retirado Portugal da história moderna. Aventure-se um leitor desavisado a compulsar as principais obras historiográficas referentes ao período e, muito provavelmente, terminará a leitura com a constrangedora impressão de que tudo o que é verdadeiramente relevante nos Tempos Modernos ocorreu sem – ou apesar de – Portugal.

A modernidade, para todos os efeitos, não tem um semblante ibérico – à Península, que os Pirineus e a Mancha pareciam manter ao abrigo dos ventos da inovação, teriam restado o conservadorismo, o atavismo, o atraso, o passado, leia-se, um passado que perdura até o presente, que congela o presente, que nos priva eternamente do futuro: eis a lição que, voluntária ou involuntariamente, nos transmitem as cripto-apropriações da velha vulgata decadentista, sutilmente reabilitada por interpretações reducionistas que insistem em escrever a história sem os povos que a viveram, seja por eliminá-los por completo do discurso (como logrou fazer, por décadas, a duradoura voga da história das elites) seja por negar-lhes o protagonismo, degradando-os à condição de simples «resistentes», é dizer, concebendo sua ação política como uma *paixão* política, reduzindo o poder de sua *agência* a uma mera *resistência* ao poder.

A partir da análise crítica de uma importante peça teatral do Portugal dos Seiscentos, o presente trabalho pretende lançar luz sobre fenômenos históricos tipicamente modernos que

* Agradecemos ao CNPq o financiamento da investigação que permitiu a elaboração do presente trabalho (proc. n.º 152287/2022-1).

nossos modelos historiográficos devem incorporar se não nos quisermos expor ao risco de que uma história indiferente às populações incuta nas populações uma indiferença à história.

A LIÇÃO DA FOME

Em 1636¹, saiu da tipografia do impressor António Álvares o anónimo *Auto das padeiras, chamado da Fome ou do Centeo e Milho*².

A peça se inicia pelo lamento da cidade de Lisboa, que irrompe em cena com feição de «mulher desconsolada», a queixar-se da dissipação de seu «grande tesouro» e do sofrimento de seus habitantes. O ouro e a prata dos antigos dobrões, cruzados e tostões portugueses se haviam convertido em «patações»³. Adoentados, derrotados e carentes de alimentos, os lisboetas padeciam tribulações ingentes, enquanto a triste urbe, testemunha impotente das dores de seu povo, atribuía seus flagelos a um castigo dos Céus: «Por nossos grandes

1 Remanesce controvérsia acerca da correta datação da obra. Voltaremos ao assunto na segunda parte deste artigo.

2 *Auto das Padeiras, chamado da Fome ou do Centeo e Milho, em que entram as figuras seguintes: Lisboa e a Fome, e duas padeiras chamadas Isabel Botelha e Catarina Tisnada, dous diabos e o Centeo e Milho em figura de vilões*. Lisboa: António Álvares, 1636. O fac-símile e a transcrição da obra, acompanhados de bibliografia e cuidadoso aparato crítico, estão disponíveis no sítio *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* (<http://www.cet-e-quinheiros.com/obras>), organizado pelo Centro de Estudos de Teatro, sob a direção de José Camões, que também editou e redigiu a introdução – a que remeto – do terceiro volume do *Teatro Português do Século XVI*, Lisboa: IN-CM, 2010, onde se encontra o Auto em comento. Agradecemos ao professor Camões, de cujo notório saber e diligente trabalho de divulgação do teatro lusitano moderno somos beneficiários, a amabilidade de nos ter comunicado o texto da referida introdução.

3 *Op. cit.*, vv. 6-10.

pecados / vem a peste, fome e guerra / e os frutitos nam dá a terra / os mares nam dão pescados / o gado morre na serra»⁴.

Em seguida, entra no palco a Fome, «mui magra, toda vestida de preto», a repelir as calúnias de que se dizia vitimada: «Nam há maior sem-razão / que quererem-me a mi mal. / Muitos neste Portugal / com mui falsa opinião / me tem ódio desigual. / Os que tem tal parecer / são muito pouco avisados / porque lhe faço a saber / que do seu muito comer / nascem os mortais pecados»⁵.

Demoremo-nos um momento na análise dessas breves linhas. No discurso de Lisboa, a miséria social não se afigura uma criação humana, mas uma punição divina: se o povo sofre, sofre porque Deus quis. E Deus assim o quis porque o povo pecou. Note-se que não há qualquer individualização das faltas: ao empregar o pronome possessivo «nossos» para referir-se aos pecados que suscitaram a ira celeste, a cidade dilui as responsabilidades homoganeamente por toda a comunidade, como se seus moradores fossem indistintamente pecadores e igualmente merecedores dos males que ora os abatiam.

Entretanto, nem todos os lisboetas sofriam do mesmo modo. Nem todos passavam fome. Nem todos estavam doentes. Nem todos morriam na guerra. Mais ainda: nem todos estavam convencidos de que as mazelas sociais tinham uma origem transcendente. Na verdade, como nos ensina a Fome, que no texto representa a voz da razão (leia-se, de uma razão comunal, decadente, moribunda, bradando seus últimos extertores face à marcha triunfal da fria lógica do dinheiro e do capital), tal «parecer» era apenas uma opinião – e uma opinião muito falsa – defendida justamente pelos mais ricos, aqueles de cujo «muito comer» nasciam os «mortais pecados».

Esquadrinhemos, pois, o exato teor dessa falsa opinião das classes abastadas, que nutriam um «ódio desigual» (é dizer,

4 *Op. cit.*, vv. 26-30.

5 *Op. cit.*, vv. 36-40.

desmedido, desproporcional) por uma Fome que jamais lhes invadira o ventre. Para tanto, importa esclarecer que a penúria personificada no *Auto das Padeiras* não é uma carestia qualquer, mas uma escassez *sui generis* – muito conhecida, aliás, dos lusitanos – cuja origem não remonta a nenhuma ação humana: trata-se das frequentes crises alimentares decorrentes das reiteradas quebras agrícolas que as alterações climáticas costumavam promover em economias de baixo nível tecnológico e produtivo, como as da Europa do Antigo Regime, e que sociedades altamente religiosas – a exemplo do Portugal dos Seiscentos – usavam interpretar como a manifestação de um juízo punitivo do Criador.

Mas como culpar a natureza? Para os crentes da época, ela não fazia senão traduzir os ditames de Deus, que, por definição, tampouco é passível de culpa. Sendo assim, quem são, afinal, os reais culpados da pobreza, segundo o parecer dos que comem muito? A resposta é simples: os próprios pobres, que, por seus pecados, atraíram para si a censura do Além, na forma de doenças, violências e misérias. Logo, quando a alegoria da Fome afirma que a falta de mantimentos nasce do «muito comer» de alguns, não está a fazer uma condenação em abstrato do pecado da gula, como se os festins dos privilegiados esvaziassem os pratos dos desfavorecidos, num jogo de soma zero próprio a uma sociedade onde há mais bocas do que pães. Depara-se-nos, antes, a situação paradoxal de uma Europa que começava, pouco a pouco, a afastar-se da antiga fragilidade econômica que a caracterizara durante a Idade Média para ingressar em uma era de inédita prosperidade, marcada, porém, por um novo tipo de miséria⁶: surgia um sistema econômico de produtividade crescente que, embora se mostrasse

6 Não por acaso, o célebre Adam Smith, no século seguinte, dedicaria a sua *opera magna* ao estudo das «causas desse avanço nas forças produtivas» (Smith, Adam. *A riqueza das nações*, vol. I, São Paulo, Martins Fontes, 2016, p. 2).

cada vez mais apto a gerar riquezas bastantes à subsistência de todos, continuava a engendrar uma quantidade galopante de miseráveis simplesmente porque a abundância de uns se baseava na apropriação particular e exclusiva de bens de interesse comum que, uma vez monopolizados, obrigavam os expropriados a curvarem-se aos apropriadores, trocando trabalho por comida, comprando sobrevivência com subserviência.

Nessa perspectiva, culpar a austeridade da natureza pela carestia da gente de Lisboa se traduz em um expediente arditoso usado pelos engenheiros do pauperismo moderno para desmobilizar a comunidade, convencendo-a de que não podia responsabilizar senão a si mesma por seus sofrimentos. Eis por que a Fome, indignada, combate a caluniosa acusação dos ricos, revelando que a penúria da população não era uma fatalidade natural, mas um feito artificial dos «tratantes» que encontravam na miséria alheia a fonte inconfessável de sua opulência: «Dizem-me a mim que Lisboa / está muito mal comigo. / Se ela tem falta de trigo / olhe por sua pessoa / e pelos que tem consigo. / Tratantes a desbaratam / e põem os pobres no fim / e pois isto é assim / que estes são os que a matam / não me ponham culpa a mim»⁷.

Havia, pois, quem culpar pela pobreza, e não eram os pobres, mas esses «mercadores» de tipo novo, que pretendiam fazer do trigo – dádiva de Deus para alimento comum de todos – uma mercadoria como outra qualquer ou (para empregar o léxico do capitalismo em gestação) uma propriedade privada, a qual pudessem usar e, se preciso, «esconder», ou seja, retirar de circulação até inflacionar seu preço às custas do desespero de quem não tinha pão: «Ôs mercadores que tem / tanto trigo escondido / de teu Terreiro saído / perguntai-lhe de donde isto vem / a quem o tem bem sabido»⁸.

7 *Op. cit.*, vv. 41-50.

8 *Op. cit.*, vv. 110-115.

*Trigo escondido: açambarcadores, lucro e fome no
Auto das Padeiras (1636)*

Estamos, bem entendido, diante de um dos mais calorosos motes da crítica social dos Tempos Modernos: a condenação dos açambarcadores, cuja atuação, encorajada pelo liberalismo nascente, motivaria alguns dos mais exemplares episódios de fúria popular na Europa do século XVIII⁹. E no Portugal dos Seiscentos não era diferente: até os meninos – diz-nos o *Auto das Padeiras* – denunciavam pelas praças esses especuladores, esperando que a cidade tomasse deles devassa¹⁰. Mas Lisboa, dama fútil e vaidosa, havia cedido aos encantos do capitalismo emergente. Deslumbrada pelo luxo, abraçara a implacável ética liberal que encorajava o egoísmo, naturalizava a desigualdade e proscovia todo controle comunitário da produção e da distribuição de riquezas. Mais ainda: abandonando a aspiração comunal ao autogoverno, escusava sua conivência ao argumento de que apenas o rei, senhor de todos, podia «tolher» o «mercador» de ganhar «tudo quanto ele puder»¹¹. A velha comuna medieval, assente no princípio da subordinação do interesse particular ao bem comum, se convertera em uma metrópole moderna que, para manter sua posição, devia bradar:

Enriqueça quem quiser / porque às tam nobres
cidades / assim lhes convém fazer. / E a mim não me
dão louvores / os homens por serem pobres / senam
os grandes senhores / e também os mercadores / me a
fazem ser das mais nobres. / E quando o trigo vier / que

9 Sobre o tema, vide Lujblinski, Vladimir S. *La guerre des farines. Contribution à l'histoire de la lutte des classes en France, à la veille de la Révolution*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1979; Gauthier, Florence et Ikni, Guy-Robert (eds.). *La Guerre du blé au XVIII^e siècle: la critique populaire contre le libéralisme économique au XVIII^e siècle*. Paris: Éditions de la Passion, 1988.

10 *Op. cit.*, vv. 125-130.

11 *Op. cit.*, vv. 145-150.

é maré que enche e vaza / quem a fome não quis ter /
enchá dele sua casa / e terá bem que comer¹².

A representação da produção de cereais como uma «maré que enche e vaza» faz muito lembrar aquela metáfora impessoal da «mão invisível» que, no século XVIII, Adam Smith eternizaria como símbolo do mercado. Sintomático, portanto, que, no século XVII, o *Auto das Padeiras* já atribuisse aos tratantes, mercadores e açambarcadores de Lisboa essa pretensão de liberar o comércio, a apropriação e o lucro de qualquer intervenção comunal. Afinal, intervir politicamente nas flutuações econômicas seria tão despropositado quanto pretender interferir nas marés, cujo comportamento, aliás, Galileu tentara explicar, poucas décadas antes, com uma teoria revolucionária que articulava o movimento das águas ao ainda controverso giro do planeta em torno do Sol¹³. Ora, as mercadorias que iam e vinham (entre as quais, o trigo) também estavam ligadas a um fluxo planetário de bens e valores. Descabida, por conseguinte, a intenção comunitária de reequilibrar localmente as marés baixas e altas do oceano do capital, que, à época, atingia níveis sem precedentes de globalização. A comparação entre os ritmos da produção com jusantes e montantes hídricas – é dizer, com um fenômeno natural, resultante de regularidades involuntárias – serve, destarte, de argumento à subtração da atividade econômica à esfera do arbítrio político, da deliberação coletiva. Responde a Fome, então, à acovardada Lisboa: se é assim, ou seja, se «tudo deixais passar / sem o querer emendar / não tendes logo razão / para de mim vos queixar»¹⁴.

No quadro geral da obra, o significado da caracterização de Lisboa como um novo Pilatos, que lava as mãos ante os

12 *Op. cit.*, vv. 132-134.

13 Moscovici Serge. «Les développements historiques de la théorie galiléenne des marées», *Revue d'histoire des sciences*, n.º 18-2, 1965, pp. 193-22.

14 *Op. cit.*, vv. 150-155.

crucificadores do povo, é bastante claro: o *Auto* critica a morte em Portugal do ideal cristão da comunhão¹⁵, que Antero de Quental associaria ao «sentimento» dos povos, por oposição à «disciplina» do catolicismo romano¹⁶; do sonho da *ecclesia* primitiva onde tudo era comum, que os anabatistas haviam erigido em lema dos camponeses da Suábia¹⁷; da concepção do mundo como «tesouro comum da humanidade», por que haviam lutado os *Diggers* ingleses¹⁸; da doutrina do justo preço¹⁹, que condenava a usura e controlava o lucro do comerciante para garantir a comida à comunidade²⁰.

Com efeito, o texto é entremeado de cristianismo, mas de um cristianismo tão comunal quanto a alegoria da Fome, cuja preocupação não se dirige a pecados individuais, em vista dos cuidados de cada um com a salvação da própria alma, mas ao que Lorenzo Valla chamou de «pecados públicos», é dizer, aqueles que, por serem cometidos *em público* e *contra o público*, deviam ser *publicamente* censurados por qualquer cristão, pois, seguindo o exemplo dado por Paulo ao repreender

15 Chevé, Charles François. *Histoire de la communauté des biens dans l'antiquité et dans l'ère chrétienne, ou Tradition universelle du catholicisme et de l'humanité. Par un Catholique.* Nancy: Bordes frères, libraires, 1866.

16 Quental, Antero de. *Causas da decadência dos povos peninsulares.* Lisboa: Ulmeiro, 1987, pp. 31-33.

17 Blickle, Peter. *The Revolution of 1525. The German Peasants' War from a New Perspective.* Londres-Baltimore: The John Hopkins University Press, 1981.

18 Hill, Christopher (ed.). *Winstanley «The Law of Freedom» and Other Writings.* Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

19 Roover, Raymond de. *La pensée économique des scolastiques: doctrines et méthodes.* Montréal-Paris: Inst. d'Études Médiévales-Vrin, 1971.

20 Surpreendentemente, as antigas teorias do justo preço continuam a embaraçar os liberais até hoje. Para uma recente tentativa, acolhida pelo famoso Instituto Mises, de demonstrar biblicamente a legitimidade do «laissez-faire», em detrimento da busca do preço justo, vide Vance, Laurance M. «The Myth of the Just Price», *Mises Daily*, 03/31/2008, disponível em: <https://mises.org/mises-daily/myth-just-price>.

Pedro, aquele que peca diante de todos há de ser denunciado em nome de todos²¹.

Mas esse cristianismo dos povos estava fadado a desaparecer, assim como as comunas onde prosperara. Em pouco mais de um século, ele seria inteiramente substituído por uma versão individualista da religião cristã, mais adaptada aos tempos modernos e à nova concepção de propriedade que o capitalismo deu à luz. Não por acaso, Jean-Étienne-Marie Portalis, principal idealizador do Código Civil napoleônico, diploma jurídico que consagrou como nenhum outro a teoria da propriedade privada individual absoluta, sustentou ser a desigualdade não apenas natural, mas necessária à vida espiritual, pois, se todos fossem igualmente prósperos, não haveria lugar para nenhum ato de caridade²².

Contudo, o *Auto das Padeiras* ainda não podia antever esse desfecho. Em sua visão de mundo, Deus ainda recompensava os sofredores e castigava os ricos egoístas, que não teriam lugar no Reino dos Céus²³, assim como Lúcifer continuava a ser não apenas o pai da mentira, mas o pai da propriedade, aquele que semeara a discórdia na humanidade ao dividir a

21 Esse que, segundo Valla, devia ser denunciado publicamente pelos cristãos era, bem entendido, o próprio papa: Valla, Lorenzo. *La Donation de Constantin, premier titre du pouvoir temporel des Papes, où il est prouvé que cette Donation n'a jamais existé, et que l'Acte attribué à Constantin est l'oeuvre d'un faussaire. Traduit em Français pour la première fois et précédé d'une Étude historique par Alcide Bonneau*, Paris, Isidore Liseux, 1879, p. 52.

22 Portalis, Jean-Étienne-Marie. «Exposé des motifs du projet de loi sur la propriété, titre II, livre II du Code Civil, présenté le 26 nivose an XII», in Idem. *Discours, rapports et travaux inédits sur le Code civil*. Paris: Joubert, libraire de la Cour de Cassation, 1844, pp. 209-232.

23 Nesse sentido, diz a Fome à cidade de Lisboa: «Eu sou, senhora querida, / guia da glória segura. / Diz a sagrada escritura: / Quem tem fome nesta vida / na outra terá fartura» (*Op. cit.*, vv. 90-95).

comunhão primitiva do planeta²⁴. Daí o ingresso na peça de dois demônios, Calcamar e Palurdão, empenhados em incitar o ímpeto da apropriação no coração de todos na esperança de obter os favores do Diabo, que havia prometido fazer rei a quem lhe desse mais almas²⁵, assim como prometera a Cristo, quando das tentações no deserto, dar-lhe a propriedade do mundo se o reconhecesse como seu senhor (ou seja, como seu «proprietário», em um tempo em que a ideia de propriedade – ou, mais precisamente, de «domínio» – incidia também sobre pessoas e não se distinguia nitidamente do poder do pai sobre a família alargada e do rei sobre os súditos)²⁶. Assim, iam os enviados de Satanás corrompendo com êxito vários lisboetas, não apenas entre as fileiras dos mercadores, mas também dos trabalhadores manuais. E como? Fazendo-os praticar seus ofícios por interesse pessoal, e não em proveito do bem comum. Padeiras, regateiras, sardinheiras, pescadores, pasteleiros, todos, pouco a pouco, iam entrando na moderna ciranda do dinheiro, sua única motivação.

Tivesse o autor do *Auto*, com sua fé comunal, vivido mais um século para testemunhar o sucesso dos argumentos de Adam Smith, segundo o qual «Não é da benevolência do açougueiro, do cervejeiro e do padeiro que esperamos o

24 Para maiores referências sobre a associação cristã entre o Diabo e a propriedade, vide a obra supracitada de Chev e.

25 Diz Palurd o: «Agora est a nosso Lucifer / tão alegre e tão contente / que nam cabe com prazer / porque tem l a tanta gente / para se assar e cozer. / E d a-me muitos favores / pelas almas que lhe dei / diz que me h a de fazer rei» (*op. cit.*, vv. 870-875).

26 Para uma primeira aproximação ao complexo problema da definição das categorias de domínio, império e propriedade, vide: Grossi, Paolo. *Il dominio e le cose: percezione medievali e moderne dei diritti reali*. Milano: Giuffr e, 1992; Lee, Daniel, «Sources of Sovereignty: Roman Imperium and Dominium in Civilian Theories of Sovereignty», *Politica Antica*, n.  1, jan.-dez., 2012, pp. 79-93; Holland, Ben, «Sovereignty as Dominium? Reconstructing the Constructivist Roman Law Thesis», *International Studies Quarterly*, n.  54, 2010, pp. 449-480.

nosso jantar, mas da consideração que eles têm pelos próprios interesses»²⁷, provavelmente teria constatado que, àquela altura, o Diabo já tinha vencido a batalha e ria da tolice humana no Inferno.

PADEIRAS E PATACAS: UM AUTO QUINHENTISTA?

Gostaríamos, por fim, de avançar uma hipótese alternativa acerca do problema da datação e, conseqüentemente, da interpretação do *Auto das Padeiras*. Já mencionamos haver alguma incerteza relativamente ao momento de elaboração da obra. O conhecido catálogo de João Arouca²⁸ indica o ano de 1636 como o de sua primeira impressão, considerando o exemplar conservado na Biblioteca Nacional de Lisboa sob a cota RES 975 P, seguido de duas outras versões de 1638²⁹. Ocorre que, qual oportunamente assinalou José Camões na supracitada introdução ao terceiro volume do *Teatro Português do Século XVI*³⁰, a folha de rosto do referido exemplar está rasgada no justo local onde vinha gravada a data de publicação. Além disso, o texto alude a acontecimentos históricos do século XVI – a exemplo dos enfrentamentos franco-espanhóis nas Guerras da Itália (nomeadamente o cerco de Siena³¹) e dos conflitos em

27 Smith, Adam, *op. cit.*, p. 19.

28 Arouca, João Frederico de Gusmão C. *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVII. Letras A-C*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2001, p. 193.

29 O documento se encontra digitalizado e pode ser consultado na Biblioteca Nacional Digital (<https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/records/item/92181-auto-das-padeyras-chamado-da-fome-ou-do-centeo-milho-em-que-entram-as-figuras-seguintes>), assim como no já mencionado sítio *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* (<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>).

30 Vide nota 2.

31 Cantagalli, Roberto. *La guerra di Siena (1552-1559)*. Siena: Accademia Senese degli Intronati, 1962.

torno de Fez³² – como contemporâneos à ação dramática, no que se tem amparado a tradicional tese da origem quinhentista da peça³⁵.

Embora relevantes, tais argumentos não nos parecem, contudo, suficientes para dirimir a questão. As referências aos eventos do século XVI podem muito bem consistir em uma estratégia discursiva, bem ao sabor das manobras de dissimulação barrocas³⁴, para criticar veladamente as mazelas do regime habsburgo em Portugal, que, em meados de 1630, apresentava sinais indisfarçáveis de crise³⁵. Sendo esse o caso, como nos

32 Rosenberger, Bernard. «Fès et le Portugal aux XV^e et XVI^e siècles», in J. Pâez y H. Triki (dirs.) *Fès. L'âme du Maroc. Douze siècles d'histoire*, vol. II. Granada: Fondation Benjelloun Mezian, 2015, pp. 528-533.

33 Lancastre, Maria José de. «O Auto das Padeiras chamado da Fome ou do Centeo e Milho. Texto anónimo do Século XVI. Introdução, texto crítico e notas», *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. 17, 1982, pp. 703-827.

34 Villari, Rosario. *Elogio della dissimulazione: la lotta politica nel Seicento*. Roma: Laterza, 1987.

35 Nessa perspectiva, convém sublinhar que os aludidos episódios quinhentistas permitem associações indiretas a experiências históricas da primeira metade do século XVII. Em 1610, por exemplo, Filipe III, depois de muito empenho, havia conseguido obter o domínio de Larache, porto de Fez. Pouco antes, em fevereiro de 1609, Mulei ech-Cheikh, cujas tropas vinham de sofrer uma grande derrota face às forças de seu irmão Mulei Zidane, embarcara para Espanha com sua família e corte em um pequeno navio que, desviado pela tempestade, terminara por aportar no sexto dia do mês de março em Vila Nova de Portimão, no Algarve. Como sublinha Gandin, a chegada na pequena cidade lusa dos 258 muçulmanos, que reclamavam por dia 500 pães, 12 alqueires de farinha, uma novilha e, a cada dois dias, uma vaca, 12 ovelhas, 24 galinhas, além de arroz, açúcar, mel, etc., era fonte de grande embaraço. Ceder tantos recursos alimentares ao «infel» em tempos de carestia e aguda tensão política não devia, de fato, ser algo a que o juízo público permanecesse indiferente (GANDIN, Jehanne-Marie, «La remise de Larache aux Espagnols en 1610», *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n.º 7, 1970, pp. 72-73). O mesmo vale para os enfrentamentos entre França e Espanha, que haviam entrado formalmente em guerra em 1635 (um

inclinamos a crer, a peça ganha interesse historiográfico renovado e deve ser interpretada à luz dos conflitos sociais que marcaram os últimos anos da União Ibérica³⁶.

Nesse sentido, gostaríamos de tecer duas considerações finais. A primeira delas diz respeito ao problema das patacas, moedas de prata que no século XVI, como dizia uma lei publicada em Portugal em 1564, «se costumavam lavrar e bater em Alemanha»³⁷. A menção é significativa e aponta para a importância das minas da Europa central na produção do metal de que dependia a circulação monetária em um tempo no qual o suporte do valor econômico era material, e não apenas números em uma conta de banco³⁸. Essas mesmas patacas, aliás, eram cruciais para a aquisição do trigo que amiúde faltava a Portugal³⁹. Ocorre que, no século XVII, as patacas circulantes no

ano antes, portanto, da publicação do *Auto das Padeiras* por António Álvares) e vinham disputando, entre outras zonas de influência, o controle do teatro de operações na Península Itálica, sobretudo quando das crises sucessórias de Mântua e Monferrato, numa escalada de conflitos que ensejaria, inclusive, a marcha do temível exército de Wallerstein sobre a Bota, onde suas tropas seriam atingidas em cheio pela peste que, como vimos, também é temática cara ao *Auto* (Parrott, David. «The Mantuan Succession, 1627-31: A Sovereignty Dispute in Early Modern Europe», *The English Historical Review*, vol. 112, n.º 445, fev., 1997, pp. 20-65).

36 Oliveira, António de. *Movimentos sociais e poder em Portugal no século XVII*. Coimbra: IHES, 2002; Idem. *Poder e oposição política em Portugal no período filipino: 1580-1640*. Lisboa: Difel, 1991.

37 *Ley das patacas, que se costumam laurar & bater em Alemanha*. S.l., 1564. Disponível em: <https://purl.pt/14673>.

38 O que, aliás, começava pouco a pouco a mudar, como atesta o elaborado sistema de notas bancárias, letras de câmbio e recibos que as instituições financeiras de Amsterdam vinham elaborando (Smith, Adam, *op. cit.*, pp. 598-610).

39 Como assinala Braudel, estamos diante de um mercado de proporções internacionais que «não implica apenas barcos, fretes, compras de trigo, mas enormes movimentos de fundos (...)». Trata-se, nos termos do autor, do «drama do trigo mercantil», que «mede a fome dos homens», mas «também a riqueza dos compradores»: «é o que demonstra a chegada do trigo nórdico a Portugal e à Andaluzia. Portugal é atingido

*Trigo escondido: açambarcadores, lucro e fome no
Auto das Padeiras (1636)*

reino luso não eram mais as germânicas, e sim as castelhanas, oriundas da América: «o mundo», dizia Godinho, estava sendo «inundado pelos *reales*» e Portugal, sobretudo depois da entronização de Filipe II, não fugia à regra⁴⁰. A situação do reino era catastrófica. Boa parte da nobreza dirigente havia sido morta no desastre de Alcácer-Quibir e, para a aristocracia remanescente, escandalizada com os movimentos populares radicais que reclamavam o direito dos povos de eleger seus reis, o ingresso na monarquia hispânica se afigurava a salvação da lavoura, é dizer, a possibilidade de conservar a ordem tradicional e, ao mesmo tempo, assegurar uma posição cimeira no novo regime, abocanhando as gordas mercês que Cristóvão de Moura, em

muito cedo, desde o início do século XVI. (...) Um Portugal patriarcal, subpovoado, comendo o seu trigo, exportando-o mesmo para a Inglaterra, bebendo o seu vinho, desaparece para dar lugar a um Portugal cada vez menos seguro do seu pão quotidiano. (...) Esta necessidade de trigo, este «imperialismo» do trigo leva os Portugueses a apoderarem-se das saídas das amplas planícies marroquinas, a introduzirem a sua cultura, rapidamente, na Madeira, a fazê-la medrar, mais tarde, nos Açores. Mas, a melhor solução consiste em comprar o seu trigo de fora, em suma, em libertar-se no país de uma indústria pouco lucrativa. Desde muito cedo, Lisboa terá comido trigo estrangeiro, que há muito tempo lhe era entregue pela Andaluzia e por Castela, e que a Sicília lhe envia (mas nem sempre). Em 1546 o embaixador do rei de Portugal em Roma, Simão da Veiga, faz ainda à pressa, mas inutilmente, a viagem de Palermo. Os Portugueses, há muito tempo relacionados com Bruges, depois Antuérpia, voltam-se também para a Flandres talvez desde o século XV; em todo caso, em 1509, compravam aí trigo muito bom, o muito bom a dez patacas, e a onze o melhor. Estas compras continuam durante todo o século. A maior parte das vezes este trigo do Norte, vindo ou não do Báltico, é transportado pelas minúsculas barcas da Bretanha, que chegam ao mesmo tempo a Lisboa às centenas. (...) Em 1633, quase um século mais tarde, eis em Lisboa uma centena dessas mesmas barcas que o governo português sequestra e depois liberta» (Braudel, Fernand. *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico*. São Paulo: Martins Fontes, 1984, vol. I, 635-638).

40 Godinho, Vitorino Magalhães, «1580 e a Restauração», *Ensaios sobre a história de Portugal*, vol. II, Lisboa, Sá da Costa, 1978, p. 382.

nome de Filipe II, distribuía aos quatro ventos para comprar a adesão da fidalguia à causa de seu mestre.

Quanto aos agentes do grande capital, a alternativa filipista também se afigurava uma oportunidade promissora. Abria-se, assim, uma cisão social profunda, que dividia não apenas nobres e plebeus, mas ricos e pobres: acima, os açambarcadores, os especuladores, os apostadores dos títulos de crédito, os negociantes de grosso trato, os armadores de navios, os fretadores de largo porte, os arrematadores dos contratos de cessão privada dos direitos tributários da Coroa, os banqueiros interessados em tomar o lugar dos genoveses no financiamento das empreitadas da dinastia e outros personagens que lucravam a título particular deslocando a riqueza coletiva existente de uma parte a outra (e podiam arcar com o elevado custo do lobismo na distante e suntuosa corte madrilena) celebraram esse cosmopolitismo ibérico de luxo, que lhes permitiria furar o exclusivismo político dos mercados, derrubar barreiras alfandegárias, abolir portos secos e ir caçar os ovos de ouro da galinha imperial na América castelhana. Abaixo, os aprendizes dos ofícios, os corpos profissionais locais, os curtidores, os pedreiros, os sapateiros, as padeiras, as regateiras, os camponeses, enfim, os produtores da riqueza real, receberam com luta – ou com uma desconfiança que não tardou a converter-se em luta – o reinado dos Filipes.

Precisamente no momento em que essa conversão se consumava, as patacas despontavam nos debates públicos lusitanos como um mote privilegiado da crítica e da sátira. Patacas depauperantes, por se fazerem acompanhar de pesados tributos, como os que se pretendiam impor com a desejada renovação dos contratos do real d'água nos anos de 1635 e 1636. Patacas ultrajantes, que pareciam evidenciar que a riqueza de Portugal não era mais portuguesa e os emblemas da comunidade pátria se dissolviam junto com as moedas refundidas durante o reinado dos Filipes.

É exatamente o que nos diz Gaspar Clemente Botelho, notário da Inquisição de origens humildes que, oculto como

tantos outros sob a figura mítica do Manuelinho, despontaria em 1637-1638 como um dos líderes incógnitos das Alterações de Évora, organizaria com os artesãos da Casa dos 24 de Lisboa uma insurreição malograda contra o regime filipista em 1639 e exerceria papel de primeiro plano na mobilização das camadas plebeias na Restauração de 1640, que, como já se demonstrou, estava muito longe de limitar-se a um golpe palaciano arquitetado por um punhado de fidalgos frustrados. Segundo Botelho, a «refundição da moeda velha», que se ia «fazendo pela calada», era, na verdade, uma manobra sub-reptícia que, além de impor «prejuízo grande» ao «bem comum do Reino», visava a apagar «a memória dos Reis Portugueses». Não por acaso, depois da Restauração, alardeou-se, em sentido reverso, a refundição «de toda a moeda Castelhana, até das patacas (sem se lhe tirar coisa alguma dos quilates da prata, nem do peso) para que nenhuma corresse nesse Reino, nem em todas suas conquistas, senão com as armas dele somente»⁴¹.

O que nos remete, enfim, ao segundo e último comentário: ora, a primeira das duas padeiras de nosso auto se chama justamente Isabel *Botelha*, enquanto a segunda tem ligações (aparentemente amorosas) com um tal *Gaspar Fialho*. Mera coincidência ou referência velada ao mesmo Gaspar Botelho cujos panfletos, publicados anonimamente nos anos finais da década de 1630, estão repletos de jogos de palavras e insinuações satíricas desse gênero? Ao presente, não se pode saber ao certo. Mas, seja como for, o certo é que, se não incorporamos em nossos quadros explicativos historiográficos a agência política de plebeus como Botelho, nossa compreensão do passado – e, quiçá, nossa ação no presente – continuará sujeita a graves distorções e limitações.

41 Para todas as referências relativas à União Ibérica e à Restauração, vide Saraiva, Daniel. *L'arche de l'opinion: politique et jugement public au Portugal aux Temps Modernes (1578-1668)*. Tese de doutorado, Université Paris IV – Sorbonne, 2017.

As «Mágicas», condescendência ao gosto (I)

BRUNO HENRIQUES*

O género fantástico foi desde muito cedo do geral agrado do público, no entanto, parece não ter recebido o mesmo acolhimento das classes intelectuais que, salvo em raras ocasiões, lhe teceu um ou outro escasso elogio, como terei oportunidade de dar conta. O mesmo parece ter acontecido aos historiadores e aos investigadores que até há bem pouco tempo o ignoravam; alguns talvez nem chegassem a perceber ao certo de que se tratava.

No entanto, podemos hoje afirmar que em Portugal, e é bem possível que noutras paragens o mesmo fenómeno se verifique, o universo maravilhoso se revelou desde muito cedo no Teatro. Se atentarmos nas manifestações teatrais dos fins do século XV, encontramos já representações de dragões e castelos encantados nos momos apresentados nas festas de casamento do príncipe português D. Afonso, filho de D. João II e de D. Leonor, com a princesa de Castela D. Isabel, filha dos reis católicos, em Évora, em 1490, ou no Natal de 1500, quando D. Manuel recebeu em Lisboa a sua segunda mulher, D. Maria.

Ao longo do século XVI é possível encontrar no teatro testemunhos do gosto pelas artes mágicas e todo o ambiente que as reveste. De Gil Vicente podemos recordar o frade nigromante de *Exortação da Guerra* que profere as palavras mágicas que convocam os diabos que hão-de ir ao outro mundo buscar os heróis e heroínas da antiguidade clássica para que desfilem perante a corte de Portugal; no *Auto da Fadas*, uma feiticeira mostra ao rei D. Manuel como a sua arte é necessária, convocando, também ela, um diabo e fazendo vir do além seres

* Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa.

fantásticos, como as fadas marinhas. Na comédia de *Rubena* é pelo ar que os diabos se deslocam. Aliás, o voo parece ser um dos ingredientes espectaculares que mais surgem nas produções teatrais que encenam encantamentos e assombros. No *Auto dos Enanos*, Gil Vaz e o filho Marçal deslocam-se voando por artes mágicas de uma sábia italiana, que faz a sua aparência extraordinária rodeada de fogos. São figuras e prodígios que surgem com frequência no teatro quinhentista, que hão-de culminar no final do século na *Comédia da Pastora Alfea*, de Simão Machado, que propõe transformações espectaculares em cena – Alfea transforma-se em pedra e Célia, à maneira de Dafne, em loureiro –, amantes são separados pelo fogo, aparições súbitas de seres extraordinários como o Centauro e a Esfinge, de cenários inesperados como montes, castelos, fontes, cabeças de feras, que irrompem de repente, não se sabe muito bem como, mas com letrados que os explicam.

Esta comédia, com todos os seus ingredientes de magia, é bom prenúncio do que o século XVII trará nesta matéria teatral, quando a maquinaria de cena conheceu um desenvolvimento considerável, sobretudo em Espanha e, por contiguidade, em Portugal, contaminando a encenação das chamadas «comédias de santo», com milagres e martírios, que lançavam mão de complexas tramóias e sistemas de alçapões. A apetência que o público sentia por esse tipo de espectáculo cedo influenciou a escrita de peças que se afastavam do tema religioso – na verdade, deslocavam-se para pólo oposto – abarcando especificamente a magia e fenómenos sobrenaturais, proporcionando jogos cénicos que abusavam das transformações, desaparecimentos, voos, etc.

No século XVIII proliferam as comédias de magia e aparências, sendo de realçar, em Portugal, a extensão da prática aos espectáculos de bonifrates, como atestam as óperas de António José da Silva, sobretudo nos *Encantos de Medeia* e nas *Variedades de Proteu*, que tiveram vida cénica prolongada por todo o século. O enraizamento do gosto popular neste tipo de divertimento terá, talvez, a sua expressão mais emblemática

nas traduções e respectivas representações das variadas partes do *Mágico de Salerno*, de Juan Salvo y Vela, a cujos originais inclusivamente parece ter sido acrescentada uma sexta parte portuguesa. Já no fim do século, o gosto pela profusão de efeitos cénicos desmesurados era alvo de reparos censórios, como se vê na opinião de Francisco Xavier d'Oliveira, quando em 5 de Outubro de 1798 emana o seu parecer sobre as tragédias *Electra* e *Efigénia*, a propósito da sobrevivência do Teatro do Judeu:

Também aqui não se acham transformações como nas *Variedades de Proteu*, nos *Encantos de Medeia*, em outras chamadas óperas que compõem o nosso Teatro Cómico Português, cheias todas destas charlatanâncias e ridículas visualidades que só podem agradar a crianças e à estúpida plebe que se embasbacam com o frívolo espectáculo dum urso dançando e dum macaco fazendo cabriolas¹.

Contudo, a cedência ao gosto já se fizera notar e as contas do Teatro do Bairro Alto disso dão conta, como mostrou Ana Rita Martins na sua tese de doutoramento sobre esse espaço. Os escritores mais profícuos lançaram-se na tradução e composição dessas comédias, como Marta Brites Rosa concluiu sobre o polifacetado António José de Paula, eventual tradutor de pelo menos uma das partes do citado *Mágico de Salerno*, também na sua tese de doutoramento sobre essa figura do setecentismo teatral português.

De tal maneira a população reclama este género de entretenimento que os escritores se vêm na contingência de o escrever, traduzir e acomodar quer movidos pela pouca destreza literária que o género exigia, quer acicatados por empresários

1 Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, caixa 36, n.º 20 (b).

com mira no lucro que o género proporcionava. É sintomática a sátira que Leandro Fernández de Moratín lança na sua *Lección Poética*, redigida em 1782 e publicada um pouco mais tarde:

Si del todo la pluma desenfrenas
date a la Magia, forja encantamiento,
y salgan los diablillos a docenas,
aquí un palacio vuela por los vientos,
allí un vejete se transforme en rana,
todo asombro ha de ser, todo portentos. (vv. 535-540)²

No Entrudo de 1794, representa-se, no palco do Teatro do Salitre, o *Novo e gracioso entremez intitulado as grandes mágicas e astúcias de Joana Rabicortona*, redução da comédia de José de Cañizares *El Asombro de Jeréz*, Juana Rabicortona, com geral aceitação do público conforme destaca o impresso, no mesmo ano.

Dez anos mais tarde, no virar do século, a julgar pela interferência de Diogo Inácio de Pina Manique, a 16 de Fevereiro de 1804, as mágicas continuavam a regalar o público e o Intendente Geral da Polícia determina os géneros a que cada teatro se deve dedicar, «um deles com representações e outro com peças mágicas», o Teatro da Rua dos Condes e o Teatro do Salitre respectivamente³. Decisão que pode ter estado na origem do que podemos chamar ciclos de magia que se apresentam anualmente no tempo do Entrudo, quase sempre anunciados como peças de grande aparato e repletas de novidades cénicas. O despacho do Intendente teve efeito imediato e foi, ainda que de forma circunstancial, prolongado ao longo de quase todo o período oitocentista, como atesta o periodista do *Diário de*

² Leandro Fernández de Moratín, *Lección Poética*, Madrid, Benito Cano, 1789.

³ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Intendência Geral da Polícia, liv. 202, ff. 177v.-178.

Notícias, a 15 de Novembro de 1877: «Com efeito, até à sua demolição, causada pelas obras da Avenida da Liberdade, o Salitre manteve-se fiel às mágicas».

Ao longo da década seguinte as temporadas teatrais no Salitre terminavam, como era hábito, no Entrudo com peças mágicas, entre as quais, destaco a novidade da temporada de 1815-1816, durante a empresa de Jerónimo Lourenço Botelho, com a estreia, a 28 de Outubro, do género baile mágico com o título *Eucharis ou A filha da magia* de autoria de Antonio Cairón, mestre de dança, executado pelo corpo de baile constituído por Rosa Lorenzani, Lorenzo Monati, Maria Vitoria, José, Joana Angiolini, Maria Samartin, Antonio Cairón, Maria la Rose, Pedro Valli, Manuel Roxas, Caetano Liacentini.

O género subsistiu e alguns anos mais tarde, durante a exploração da Sociedade Cómica do Teatro do Salitre, estreou a 4 de Fevereiro de 1827 a peça mágica *Amor amizade e magia ou O discípulo do mágico de Salerno protegendo os amantes perseguidos*, ornada de bailes. O reportório parece ser refém de antigos êxitos que se multiplicaram em sucessivas partes e em sequelas oportunistas, como esta piscadela de olhos à já referida comédia mágica *O mágico de Salerno*.

Anos mais tarde a direcção da Sociedade do Real Teatro do Salitre, na temporada teatral (1833-1834), celebra as circunstâncias políticas que levaram à deposição de D. Miguel e queda do absolutismo com a estreia, a 2 de Fevereiro de 1834, da mágica em 2 actos *O opressor confundido ou O mágico suposto*. Na sequência dos eventos políticos daquele período, a 23 de Outubro, quando é decidida a dotação concedida a D. Maria II, sobe à cena a mágica *A Rainha Maria da Hungria restituída ao seu trono pelo génio da liberdade*.

A adaptação dos acontecimentos políticos continuou na temporada seguinte (1834-1835), e, com direcção de Francisco Frutuoso Dias, estreia o «drama mágico mitológico e de grande espectáculo» *Contra o despotismo da vingança, fulmina o céu seu castigo ou Prodígio contra prodígio*, de autoria de António Xavier Ferreira de Azevedo. A peça foi representada

com um elenco de luxo: Vitorino Ciriaco da Silva, João dos Santos Mata, Epifânio Aniceto Gonçalves, Bárbara Maria Cândida Leal, Carlota Talassi, Florinda Benvenuta de Toledo, Ludovina Justiniana Rodrigues, Maria Joana, Inácio Caetano dos Reis, Manuel Baptista Lisboa, Martins, Júlio Baptista Fidanza, Bernardo Vítor de Mendonça, Cristina, Leopoldina, Castro, Salustiano e um coro de ninfas e fúrias.

No final da temporada 1842-1843 a Sociedade dos Amadores da Cena Portuguesa, presidida por Almeida Garrett, prepara-se para repor *O mouro de Ormuz ou O poder da virtude*, comédia mágica em 3 actos – que estreara, anos antes, em Janeiro de 1826, no Teatro da Rua dos Condes, com tradução de Luís José Baiardo.

A 30 de Janeiro o revedor Francisco de Borja de Carvalho e Melo inicia o seu parecer sobre *O Moiro de Ormuz* da seguinte forma: «Parece incrível que ainda hoje apareçam dramas mágicos e mais incrível parece que o público os tolere»⁴.

Contudo, a recepção da imprensa mantém-se calorosa, tendo começado a ser preparada com a divulgação dos esforços cénicos de que o *Diário do Governo* se faz eco ao noticiar que a empresa do Salitre «está ensaiando uma nova mágica em três actos, *O Mouro de Ormuz*, ornada de peças de música, de decorações majestosas e de um espantoso maquinismo», para poucos dias depois anunciar: «Esta comédia vai ornada de muitas mágicas e lindas vistas finais, sendo tudo pintado com esmero pelo artista português o Sr. João Alberto de Sousa»⁵.

É mais tarde, na empresa do director Emilio Doux (1844-1847), aquele que podemos considerar o último fôlego de esplendor do Teatro do Salitre, que o encenador francês se estreia no género fantástico com a mágica *As pílulas do Diabo*, a 7 de Maio de 1845, tradução de *Les pilules du Diable*, de

4 Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Conservatório Nacional, cx. 775, mç. 2926.

5 *Diário do Governo*, 30/01/1843 e *Diário do Governo*, 04/02/1843.

Auguste Anicet-Bourgeois, Ferdinand Laloue e Joseph Laurent com cenários e maquinaria do mesmo cenógrafo português.

O investimento foi de tal ordem que os preparativos obrigam ao encerramento do teatro durante duas semanas, tempo necessário para a construção de dezoito cenas e mais de cem transformações. *A Revolução de Setembro*, de 13 de Maio, dá nota do aparato e despesa com que foi posta em cena.

A riqueza do traje dos actores e comparsas, do cenário e dos objectos que se transformam é espantosa. É talvez dos espectáculos mais encantadores que se tem visto nos teatros portugueses (...) não fazemos especial menção das diferentes partes que formam o todo desta sumptuosa mágica, cujas cenas e maquinismos são devidos ao senhor João Alberto, nosso compatriota, e por isso muito mais dignos do nosso apreço e estima, e que só um génio empreendedor e tão desinteressado como o do senhor Doux nos podia dar esse espectáculo. O pô-la na cena custou mais de três contos de réis e muita fadiga, está dito tudo⁶.

Na segunda metade do século a representação de mágicas é ainda mais abundante, não apenas porque o género se apresenta em praticamente todos os teatros da capital, agora em maior número, como também ocupa os palcos por largos meses em récitas seguidas ao longo da temporada, satisfazendo desta forma o gosto do público.

Apesar de ter passado praticamente imune à epidemia das mágicas que se fazia sentir no Salitre na primeira metade do século, em 1856, a recém estabelecida Associação do Teatro da Rua dos Condes, com um carácter mais popular e sem apoio financeiro do Governo, apresenta um reportório assente em comédias, cenas cómicas e mágicas. Todavia, a estreia d'*A torre*

⁶ *A Revolução de Setembro*, 13/05/1845.

suspensa, assinada por Carlos Augusto de Oliveira, mais tarde também conhecido como «o Oliveira das mágicas», não passa despercebida ao articulista da *Revista dos espetáculos*, em 16 de Janeiro de 1856, que faz publicar o seguinte:

à representação duma mágica é indispensável um teatro de maquinismo, (...) próprio para todas as mutações, aparições, ocultações, voos e abismos: preparado, enfim, para figurar todos os fenómenos celestes e terrestres, e quanto mais de caprichoso imagina o autor. O Teatro da Rua dos Condes está muito longe de poder satisfazer estas exigências⁷.

Alguns meses mais tarde, na revisão que faz de *O Feitiçeiro de Karnak*, em 9 de Setembro de 1856, os cortes efectuados por António da Silva Túlio são, sobretudo, de índole moral.

Fiz-lhe algumas supressões de palavras que o autor verá não ser conveniente se proferirem em cena, como por exemplo a pág. 1, em que a mulher chama «cuco» ao marido, e a pág. 2, em que o ameaça com o «intendente», e assim noutros lugares em que fiz algumas substituições para guardar o decoro, e evitar alguns equívocos que desejara ver banidos do teatro⁸.

A peça estreou no ano seguinte naquele teatro.

A 1 de Fevereiro de 1858, inaugura-se o Teatro das Variedades, sucedâneo do Teatro do Salitre. Apesar de ter modernizado a sala, a iluminação e o conforto do espectador, manteve a tradição das mágicas. A peça de estreia foi *A lotaria do Diabo*, comédia mágica em 3 actos e 19 quadros, acomodada

⁷ *Revista dos Espectáculos*, n.º 1, 16/01/1856.

⁸ Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Conservatório Nacional, cx. 778, mç. 2962.

à cena portuguesa por Francisco Palha e Joaquim Augusto Oliveira. A peça manteve-se em cena até princípio de Junho sendo, como era norma, acompanhada por peças menores.

O sucesso alcançado pel'*A lotaria do Diabo* chega a servir para escudar alguns comentários mordazes como o que faz um dos redactores d'*A Revolução de Setembro*:

Estão em cena duas comédias mágicas. Uma atrai a concorrência no Teatro das Variedades, outra representa essa companhia chamada Governo, que se converteu em teatro de funâmbulos. Neste, porém, as visualidades são grosseiras, o maquinismo deplorável, a *ficelle* às escanarras, os personagens absurdos, o enredo parvo⁹.

Como já referi, a opinião depreciativa não se limitava ao grupo restrito de censores, alargava-se também a mais vastos círculos de intelectuais, como os jornalistas, se bem que, como se sabe, uns e outros eram os mesmos. *A Revolução de Setembro* de 22 de Dezembro de 1858 noticiava a estreia, no Teatro das Variedades, da mágica intitulada *O reino das fadas*, de Aristides Abranches, imitação da *Biche au bois*, dos irmãos Cogniard, com um desabafo sobre o mau-gosto popular:

O gosto público manifesta-se pelas mágicas. É uma triste verdade, e que muito custa a confessar. O drama representa-se solitário, enquanto a transformação ideal se passa na presença de centenas de espectadores, que aplaudem com frenesim o talento do maquinista e do carpinteiro, sem lhe importar cousa alguma as produções que o génio no remanso do gabinete produziu. Que fazer? Enquanto a nós é procurar dirigir o gosto público noutra sentida; e quererão as empresas teatrais fazer este importante serviço à literatura dramática, ao povo e à instrução

⁹ *A Revolução de Setembro*, 07/02/1858.

pública? É o que não sabemos, nem mesmo se estarão habilitadas para isso!¹⁰

A comédia fora submetida à censura semanas antes, tendo, no dia 7 de Dezembro, Silva Túlio, o censor a quem fora distribuída, manifestado a mesma opinião do jornalista, e acrescentado reparos ao texto, corroborados pelo segundo censor, António Pedro Lopes de Mendonça,

Revi e aprovo a peça fantástica que tem por título *O reino das fadas* por se achar em termos de se licenciar para o teatro a que se destina, onde decerto terá aceitação que infelizmente o povo miúdo e também o graúdo dá a este género de composições, que se deviam desterrar dum século que já não crê que há bruxas. Aprovo-a, contudo, suprimidas as falas que vão circunlinhadas na cena 5.^a do 4.^o quadro¹¹.

Os cortes de texto não são muito frequentes na censura das mágicas. Normalmente o texto é apenas objecto de uma apreciação condescendente, sendo sobretudo alvo de crítica mais severa as coplas, com sugestões de alteração, de substituição e até de supressão, num procedimento extensível a todas as demais comédias, cujos autores e tradutores se revelavam, na opinião dos censores, inábeis para o verso.

Contudo, nem sempre a proposta de supressão de texto se prendia com parâmetros de índole literária ou de decoro. De tal maneira era dado adquirido que o efeito visual se sobreporia ao texto com vantagem para o espectáculo, que muitas vezes os cortes propostos pelos censores visavam a qualidade do espectáculo meramente do ponto de vista dos efeitos

10 *A Revolução de Setembro*, 22/12/1858.

11 Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência – Conservatório Nacional, cx. 773, mç. 2905.

cénicos. Nesse sentido vai o parecer do mesmo censor sobre *A vingança de Medeia*, em 18 de Fevereiro de 1859, paradigmático dos processos censórios:

Esta, porém, não se pode representar com êxito sem se lhe abreviar o diálogo que em quase todas as cenas é tão difícil, longo e monótono que mais parecem falas de romance que de drama. Reduzida, pois, a termos razoáveis para a representação teatral, emendados alguns versos errados, que apontei, volte à censura para se licenciar definitivamente¹².

Os censores reconhecem geralmente que a especificidade do discurso dramático que reveste o género o isenta de observar os preceitos estéticos que normalmente se aplicariam à comédia ou a outro género «maior» de teatro, como a lógica ou a verosimilhança «realista» uma vez que, como é sempre realçado, «o maravilhoso se incumbe de substituir no teatro os requisitos literários», como afirma Luís Augusto Palmeirim no parecer que em 30 de Outubro de 1857 escreve sobre *A campanha de ouro*¹³. Anos mais tarde, quando avalia a peça *O colar de Salomão*, vai ainda mais longe, quase escusando o censor da tarefa da avaliação das mágicas:

Uma comédia mágica em prendendo a atenção dos espectadores tem satisfeito o seu fim. Querer subordinar o absurdo às regras severas da arte é tentar o impossível. A peça intitulada *O Colar de Salomão* sai da esfera do real e é aí, e só aí, que o público deve decidir se ela é ou não do seu agrado ou se a direcção do Teatro da

12 Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Conservatório Nacional, cx. 773, mç. 2898.

13 Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Conservatório Nacional, mç. 2906.

Rua dos Condes se enganou escolhendo-a como negócio teatral. A nós cumpre-nos aguardar a decisão do público, o que fazemos não pondo embargo a que se represente a mágica intitulada *O Colar de Salomão*¹⁴.

No entanto, casos há em que um ou outro censor mais dogmático parece esquecer-se do carácter particular da estética da mágica. Na já citada apreciação que faz de *O Moiro de Ormuz*, Francisco de Borja de Carvalho e Melo duvida até que se possam considerar estes textos como escrita dramática,

pois não se encontra neles verosimilhança, carácter essencial de todos os dramas, pois sem ele não podemos admitir que o sejam, porém, o público, muito melhor censor do que nós, já tolerou este drama e o aplaudiu, e é por esta única razão que concordamos agora com as ideias expendidas no parecer do nosso ilustrado e muito digno censor¹⁵.

O colega censor era António Joaquim da Silva Abranches, que riscara algumas palavras na cena 7.^a do segundo acto.

Muitas vezes, o carácter censório tinha uma componente de revisão no sentido de apuramento do texto, como se depreende de algumas alterações feitas de acordo com o próprio autor, como dá conta o mesmo Silva Túlio no parecer sobre *A Ave do paraíso*, de Joaquim Augusto Oliveira, em 4 de Fevereiro de 1862:

As alterações que me pareceu deverem-se-lhe fazer estão já postas nos seus lugares com aquiescência

14 Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Conservatório Nacional, cx. 774, mç. 2911.

15 Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Conservatório Nacional, cx. 775, mç. 2926.

voluntária do autor, por isso escusa de me voltar, porque vai aprovada plenamente¹⁶.

Também Luís Augusto Palmeirim apela à sensibilidade do autor quando propõe cortes e até esclarecimentos sobre o texto da peça *A estrela das Montanhas*, em 1 de Março de 1861.

A comédia *A estrela das montanhas* satisfaz às condições do género e apenas tenho a citar ao autor alguns trocadilhos de palavras que me parecem obscuros e de mau gosto. Logo na cena primeira fala a Sibila «em curtas vagas» para provocar a réplica de Jacho agradecendo «uma ceia de vagas» e acrescentar «que não gosta de comida salgada!». Todo este jogo de palavras é arrastado e perde o efeito por falta de naturalidade. Igual a este é outro trocadilho da cena 4.^a do quadro quando o Rei fala «de um prémio de cabeça» que vem a ser a decapitação de Jacho. Peço ao autor que considere a impropriedade e inutilidade destes trocadilhos e que os elimine da peça.

Recomendo-lhe ainda que substitua a palavra «gulo-seirias» por «gulodices» e que suprima, por inútil, o epíteto de «açucarado» dado ao alfenim. Na cena 4.^a do quadro 3.^o vem uma frase (erro, naturalmente, do copista) que eu não entendo, é a seguinte: «apresentando a rolar pom-binhas». O autor a substituirá como entender.

Não me pertencendo a censura moral das peças, dou aqui por findo este parecer, aprovando, com as pequenas emendas que vão marcadas, a comédia intitulada *A estrela das montanhas*, que o seu autor destina ao Teatro das Variedades¹⁷.

16 Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Conservatório Nacional, cx. 773, mç. 2900.

17 Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Conservatório Nacional, cx. 773, mç. 2903.

A par da censura com vista à correcção linguística, ou de preceito moral – que os censores literários frisavam encontrar-se fora da sua alçada, como nesta ocasião fica patente – há por vezes cortes significativos de modo a eliminar tudo o que pudesse ainda ofender a religião católica. Foi nesse sentido a censura de Silva Túlio a *O cabo da caçarola*, de José Carlos dos Santos, em Dezembro 1856, destinado ao teatro do Ginásio:

Feitas as correcções que lhe fiz, me parecem indispensáveis e muito principalmente os cortes que fiz na cena do «inferno», na qual suprimi tudo o se que podia tomar por oposto à doutrina da igreja. No quadro final também cortei o que podia, com as liberdades que às vezes tomam os actores, ofender o decoro¹⁸.

Chamo a atenção para a intervenção do censor no último quadro da comédia mágica. Não se trata do texto propriamente dito, mas sim do jogo cénico que lhe poderia estar subjacente. Casos há em que as entoações maliciosas são apenas apontadas com sinais de reticências ou no sublinhar de trocadilhos. Penso ser a essas circunstâncias que se refere o censor.

Esta mágica é um caso exemplar de sobrevivência. No início do século XX ainda se representava no Teatro Avenida, tendo alcançado êxito assinalável, e sido os principais intérpretes desenhados por Rafael Bordalo Pinheiro no jornal *A Paródia*, a 28 Agosto de 1901. O actor António Cardoso fez-se retratar no papel de Rei D. Cabrito e chegou ainda até nós a maquete de cenário para o 1.º quadro do 3.º acto da autoria de Luís Salvador que se encontra no Museu Nacional do Teatro e da Dança:

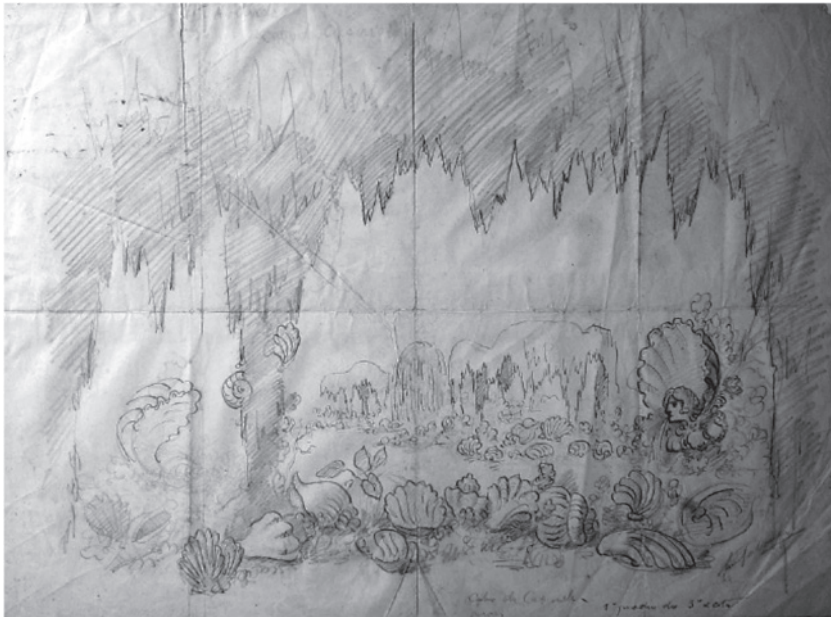
18 Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Conservatório Nacional, cx. 778, mç. 2962.



A Paródia, 28 Agosto de 1901



António Cardoso retratado no papel de O rei D. Cabrito, MNTD 80258



Maquete de cenário para o 1.º quadro do 3.º acto de *O cabo da Caçarola*, da autoria de Luís Salvador, MNTD 19978

Indício da preferência do público pode ser o facto de António Cardoso se fazer fotografar em várias poses da figura do rei D. Cabrito.

Ao contrário do que seria de julgar, também as mágicas podiam ser alvo da censura moral, e até política, para além da simplesmente literária e teatral. Por vezes os censores mais escrupulosos, como Ernesto Biester, por exemplo, suspeitavam de alguma necessidade de as peças serem revistas por aquelas instâncias, sem, no entanto, deixarem de aprová-las no que à sua função dizia respeito. No seu parecer de 30 de Julho de 1865 sobre *O génio dos vegetais*, depois de resumir muito brevemente a situação que dá origem a um sonho que conduz o espectáculo, o censor dá conta dos lugares-comuns do género «uma infinidade de transformações, visualidades, simprezas e fantasias», alertando de seguida para uma suspeita que não quer deixar passar em branco:

Notei, porém, algumas alusões demasiadamente claras e quase pessoais. Para descargo da minha consciência menciono isto. O Tribunal competente julgará da sua conveniência ou inconveniência. Na parte que me incumbe censurar entendo que está nos termos legais de ser representada¹⁹.

Mas a excepção confirma a regra. Nem sempre os textos são denegridos pela censura literária. Casos há que merecem louvor e elogio.

Stambul, de 1856, de Aristides Abranches, recebeu rasgados elogios dos censores. Silva Túlio não esconde o seu entusiasmo considerando-a muito superior às *Mil e uma noites*. Do ponto de vista cénico, os encómios dirigidos ao autor fazem apenas lamentar que os poucos recursos dos teatros

19 Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Conservatório Nacional, cx. 774, mç. 2911.

portugueses não pudessem executar devidamente o espectáculo idealizado pelo autor. Segundo Silva Túlio, nem mesmo os mais prestigiados e aparatosos artistas pirotécnicos podiam rivalizar com as propostas cénicas do autor. Pela parte literária, a outra dimensão a cargo deste conselho de censura dramática, louva-se o valor literário capaz de

uma alegoria bem sustentada e de uma fina e sagaz crítica, tudo simbolizado em entes *super-naturais*, que me agradou muito. Nisto se distingue esta das outras mágicas que são só para ver. Esta não²⁰.

O carácter de excepção fica exarado na última página do manuscrito, como dá conta o impresso: «a Comissão de Censura Dramática aprova com louvor esta peça».

É relevante o facto de este tipo de espectáculo se destinar aos teatros de segunda ordem: o Condes, o Ginásio, o Salitre / Variedades, sobretudo, e ocasionalmente o Príncipe Real, factor que pesa na apreciação dos censores literários e teatrais, sendo esta circunstância muitas vezes mencionada como justificação da transigência, sobretudo das traduções que deslustram o original, a que os censores frequentemente reconhecem mérito, como Ernesto Biester realça no parecer que emite sobre *A Coroa de Carlos Magno*, adaptada por Joaquim Augusto Oliveira, em 4 de Dezembro de 1859, destinado ao Teatro Variedades:

A tradução, ainda que está longe de satisfazer as exigências do original, é, todavia, regular; atendendo a ser

20 Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Conservatório Nacional, cx. 778, mç. 2972.

destinada a um teatro de segunda ordem, sou do voto que se lhe conceda licença para representar-se²¹.

Não admira, portanto, que a perspectiva de ver representada uma comédia mágica no Teatro Nacional suscitasse espanto e indignação na classe intelectual, de que se faz porta-voz *A Revolução de Setembro*:

Temos mais mágicas. No Teatro de D. Maria II também se vai dar uma peça deste género, que nos parece intitular-se *O Reino das Flores*. Esta notícia maravilhou-nos. Que os teatros secundários especulem com este género de espectáculos para atraírem concorrência, desculpa-se, conquanto se lamente em relação aos interesses da arte, mas que o teatro normal, subsidiado pelo Estado, e em que se despende uma avultada soma, ponha em cena mágicas, é uma coisa impossível. Onde se irá refugiar a arte dramática, escorraçada dos teatros liliputianos, como lhe chamava um folhetinista nosso amigo em presença do maquinista? Onde poderão os poucos dramaturgos que possuímos representar as suas produções, se o teatro que parece ser destinado para escola da arte, e para seu protector, também se entrega ao género em que uma visualidade vale mais que uma fala eloquente, que um trecho palpitante de sentimento, e de verdade social? Pedimos a quem superintende sobre os teatros que olhe por isso, que tenha piedade da arte dramática, que não deixe estragar os autores e os actores, e perder completamente o gosto público para o drama, e para a comédia. O teatro não pode ser escola de moralidade, não pode

21 Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Conservatório Nacional, cx. 773, mç. 2898.

suavizar os costumes, modelar os usos, e civilizar o povo com as fantasmagorias de uma mágica²².

Estas palavras do jornalista ecoam os esforços de Almeida Garrett em prol da criação de um repertório dramático nacional que evidenciasse preocupações temáticas e estéticas que conduzissem à educação e moralização pelo Teatro. No entanto, o público parece reclamar a presença deste tipo de espectáculo nos palcos de meados do século XIX, apesar de ser visível que a frequência da sua apresentação vai diminuindo com o avanço do século, sendo possível conjecturar, retomando as palavras da notícia, que as mágicas constituíssem um recurso de que os empresários se valiam sempre que fosse necessário equilibrar as contas do teatro, com a cumplicidade dos censores, que, de alguma forma, manifestavam uma certa condescendência ao duvidoso gosto do público.

Os periódicos de finais da década de 50 são prolixos em relação ao tema do gosto do público e disso mesmo dá conta Andrade Ferreira:

Mas façam praça e deixem passar a rainha da época, a maga de condão irresistível, a Circe que reduz os espectadores à condição de autómatos boquiabertos; deixem passar a mágica, a maligna tirana dos espíritos, o salvatério sonhado das empresas em apuro de finanças, a cobiçada da pasmaceira da população ribatejana; deixem-na passar, que ela aí vai precedida do génio tutelar das bagatelas, saltando-lhe em turbilhões doidejantes na frente e atrás os gnomos e sílfides dos seus esconjuros, que se esforcem em visualidades de efeito assombroso, procurando os jeitos, os esgares, as tropelias, as transformações, as incríveis e inimagináveis metamorfoses que só as Morganas, Armidas e Mesulinas todas do universo,

22 *A Revolução de Setembro*, 23/12/1858.

tendo à sua frente o primeiro bruxo dos abismos infernais, poderão realizar, para ter suspensas, nas convulsões de uma permanente hilaridade, as plateias mais boçais dos domínios da boa-fé.

E a mágica não invadiu só as Variedades e Rua dos Condes, cenas climatéricas de bruxedos e malefícios, onde nasceu e medrou *O mágico de Salerno* e o diabo manipulou as suas melhores pílulas; este monstro, como a esfinge, atraiu todas as curiosidades e estendeu a sua fama a todos os povos. Novo Proteu, chamou-se *Príncipe Verde* na rua dos Condes, *Reino das Fadas* nas Variedades, e até atendeu contra a majestade da Bíblia, indo furtar ao pobre Rei Salomão o seu anel, só para obter entrada no Ginásio²³.

Um *Folhetim* publicado n' *A Revolução de Setembro* a 22 de Maio, assinado por Júlio César Machado, dá a conhecer uma relação dos teatros existentes na capital: Teatro de D. Fernando, Teatro da Trindade, Teatro do Príncipe Real, os já antigos Teatro da Rua dos Condes e Teatro do Salitre, o Teatro da Avenida, o Teatro dos Recreios; mesmo excluindo do rol o Teatro do Ginásio, o Teatro Nacional de D. Maria e o de São Carlos, note-se o crescente número de espaços teatrais em relação aos que se encontravam em funcionamento até 1845. E reafirmando, mais de meio século depois, a determinação do intendente Pina Manique, Júlio César Machado procede à distribuição dos géneros dramáticos a que cada teatro se devia dedicar da seguinte forma:

Para os teatros terem feição, deviam guardar cada um a individualidade característica da sua fisionomia: a

23 José Maria de Andrade Ferreira, «Revista crítica e literária de 1858», *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, Abril de 1859, pp. 12-26: 19-20.

do Teatro Normal (i. e. D. Maria) é o drama; a do Ginásio é a comédia alegre, viva, esperta e picante; a da Rua dos Condes é a peça burguesa e a farsa; a das Variedades... é Carlos Magno (i. e. mágica)²⁴.

Já perto do fim, o Teatro Variedades continuava a destacar-se e a ser recordado pelas mágicas, provavelmente tinha mais e melhor maquinaria e o palco revestido de alçapões e tramóias que melhor serviam este género dramático, que, em 1876, poucos anos antes de ser demolido, ainda era alvo de sarcasmo nas crónicas teatrais:

Naquele velho Teatro das Variedades, cena climatérica de feitiçarias e encantos, onde Satanás estabeleceu a sua residência oficial, onde as bruxas, gnomos, fadas, trasgos, duendes e mais génios maravilhosos celebram, há muitos anos, os seus conciliábulos e sabbats, naquele palco crivado de alçapões e esconderijos, onde o diabo, depois de nos ter revelado os seus talismãs, os seus amores, os seus leilões, vai denunciar-nos proximamente as suas birras²⁵.

Alguns anos mais tarde, em 1890, a representação de mágicas continua bem activa, quer em França – onde Auguste Germain publica o final do romance *Les Recettes de cuisine théâtrale* de M. Sesosthène Rabichon²⁶, apresentando como sobremesa *La Féerie* – quer em Portugal, onde meia dúzia de anos depois a *Revista Teatral* dá a conhecer a tradução portuguesa com o título *Manual do Cozinheiro Teatral*. A receita distingue mágicas antigas de modernas, interessando para o período em estudo as primeiras, que

24 *A Revolução de Setembro*, 22/05/1860.

25 *O Contemporâneo*, n.º 17, 2.º ano de 1876.

26 *Revue d'art dramatique*, tomo XVIII, Abril-Junho 1890.

consistiam em agarrar num conto de fadas, geralmente de Perrault, e recortá-lo em quadros, em que se via sucessivamente uma cabana miserável, o quarto num palácio, uma floresta, uma caverna, depois o palácio das fadas, o palácio dos diamantes, o palácio da neve e uma infinidade de outros palácios segundo a facúndia do escritor.

(...)

Neste cenário, coloca-se, se se quer fazer uma má-gica à antiga, um rei, uma rainha, uma fada boa e outra má. Se quiserem complicar mais a acção podem juntar a isto um gigante.

Não esquecer a princesa que há-de ser amada por um príncipe, mas que precisamente no instante em que vai ser completamente feliz, desaparece por um alçapão em virtude da intervenção da fada má. No 5.º acto e no 22.º quadro a fada má será vencida por um feiticeiro que dará licença ao príncipe para casar com a princesa e ter muitos príncipezinhos, que é para eles servirem para outras peças²⁷.

(Continua)

²⁷ *Revista Teatral*, 01/09/1896.

O palco romântico oitocentista português: a mediação cultural do Conde do Farrobo

ANA CLARA SANTOS* E ANA ISABEL VASCONCELOS**

NOTA INTRODUTÓRIA

No campo cultural português oitocentista, a dramaturgia traduzida da língua francesa ocupa, como sabemos, uma posição central face à dramaturgia nacional e tal posicionamento afecta profundamente a orientação artística de toda uma geração. Mas essa orientação é dada por certos agentes culturais com forte influência no meio artístico da época, nomeadamente por empresários, directores de companhias teatrais e tradutores. Almeida Garrett, Émile Doux e o Conde do Farrobo foram certamente três figuras centrais nessa matéria. Embora a crítica teatral da época e a geração romântica tenham considerado a tradução teatral nefasta à formação de um teatro nacional, devemos hoje admitir que tal prática contribuiu para a sua edificação. Se as condicionantes ideológicas, políticas e institucionais influenciaram a prática da tradução do teatro francês no campo cultural português, não é menos verdade que essa prática modelou, por sua vez, a sua evolução a partir do momento em que a apropriação desse novo modelo se instaura, à partida, como um modelo de rebelião contra a cultura dominante e passa a ser considerado, logo após a sua importação, como o principal modelo de referência. É neste contexto que devemos devolver à história do teatro português o papel do Conde do Farrobo, nos anos 30 e 40, como mediador ou *passer* de uma estética dominante em toda a Europa, a estética romântica, ilustrada em *A Torre de Nesle* de Alexandre Dumas.

* UAlg/Centro de Estudos de Teatro (FLUL).

** Centro de Estudos de Teatro (FLUL).

MEDIAÇÃO CULTURAL DO CONDE DO FARROBO:
ENTRE CARGOS E INFLUÊNCIAS

Joaquim Pedro Quintela do Farrobo (1801-1869) pertenceu à geração que viveu as invasões francesas, a independência do Brasil, as lutas entre absolutistas e liberais e o período em que o país passou a ser governado por nomes distintos do movimento liberal. Em 1833, D. Pedro concede-lhe o título de «Conde do Farrobo», em sinal de gratidão pelo apoio financeiro prestado durante a Guerra Civil, o que muito contribuiu para a derrota de D. Miguel e subida dos liberais ao poder.

Com uma situação monetária muito folgada, que herdara do seu pai aos 16 anos, e com um espírito empresarial notável, Farrobo envolveu-se em negócios diversos tanto em Portugal como noutros países da Europa, onde se deslocava com frequência. A educação esmerada que recebera e o ambiente social em que crescera desenvolveram-lhe o gosto pelas artes e em especial pela música e pelo teatro lírico, sendo também apreciador de outros géneros teatrais. O Teatro de S. Carlos, cuja construção o seu pai financiara, foi a sua segunda casa durante a infância; em 1819 casa-se com Mariana Carlota Lodi, filha de Francisco António Lodi, o primeiro empresário deste teatro, instituição ainda hoje dedicada à ópera e à música clássica. É neste meio familiar de elevado nível cultural e artístico que se torna amigo de profissionais ligados à música, como Mercadante, temporariamente maestro do S. Carlos, e Domingos Bomtempo, «o insigne pianista e compositor que Paris e Londres aplaudiram calorosamente» (Vieira, 1900, vol. I: 108).

Animado por todo esse envolvimento, decidiu construir um teatro na Quinta das Laranjeiras, onde já existia um sumptuoso palácio. O primeiro evento nesse espaço aconteceu em 1825 e contou com a colaboração da família e de amigos ligados à música, e até os criados foram instruídos para participarem também nessa representação. Naturalmente que eram preferidas as obras líricas, mas também subiram ao palco *vaudevilles*, em francês e em português, acompanhados de danças, cantos e

solos, estes tocados por músicos profissionais do teatro lírico. Ao longo dos anos, no Teatro das Laranjeiras actuaram maestros de renome, trabalharam os mais destacados cenógrafos e passaram os melhores músicos internacionais, muito apreciados pela nata da sociedade. As muitas viagens do Conde a Paris proporcionavam-lhe a frequência do teatro de ópera e do teatro declamado, mantendo-se a par dos movimentos e das tendências estéticas, que importava para o seu teatro particular e, mais tarde, para os teatros que geriu.

Com a criação da Inspeção Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais, Almeida Garrett, indigitado para o lugar de Inspector Geral, lutava por um bom funcionamento do Teatro da Rua dos Condes, tendo ajudado Émile Doux na formação da companhia portuguesa que, em 1837, ocupou esse espaço, bem como, mais tarde, no favorecimento de um subsídio a esta empresa.

Na sequência do repertório apresentado pela companhia francesa¹ que ocupara o Condes entre 1835 e 1837, a nova companhia dirigida por Doux começou por apresentar traduções de comédias, *vaudevilles*, farsas, melodramas e alguns dramas, na sua maioria já levados a cena em língua francesa. De entre os tradutores, surge o nome de Farrobo, que traduz para esta companhia o drama romântico de Alexandre Dumas e Gaillardet, *La Tour de Nesle*, cuja versão analisaremos mais adiante. Ao fazer uma resenha histórica do percurso teatral português dos anos 30, o dramaturgo José Maria da Silva Leal caracteriza o movimento romântico francês nos seguintes termos: «(...) uma grande revolução se operava no teatro moderno da Europa; Victor Hugo e Alexandre Dumas, se declaravam pais d'uma escolla que sem ser nova, se ostentava como tal, audaciosa

¹ Importa recordar que essa companhia francesa dirigida por Émile Doux que ocupara o Teatro da Rua dos Condes, então apelidado Théâtre Français, levava à cena mais de uma centena de peças do Teatro de Boulevard, incluindo um certo repertório romântico no qual se inclui Alexandre Dumas.

e potente, e cujo gosto bem depressa se espalhou por toda a França e de lá por todo o Portugal.» (Bruschy, 1841: ix). Não se pense, contudo, que a adesão a esta nova literatura dramática foi total ou que se não colocaram algumas reticências, mesmo por parte de autores que hoje consideramos representantes do romantismo português.

Estando já implementada a obrigatoriedade de submissão das peças a levar a cena e respectiva autorização, decisão esta da responsabilidade do Inspector Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais, o consentimento da representação, no Condes, de *A Torre de Nesle* foi assinado por José Augusto Correia Leal, secretário da Inspeção Geral, então em substituição temporária de Almeida Garrett. A representação deste drama em língua portuguesa levantou vozes indignadas, devido à temática da peça, focada no adultério feminino de elementos da realeza francesa do século XIV. Quando submetida a mesma peça para ser representada no Teatro de S. João no Porto, houve uma primeira recusa que Correia Leal justificou com base nos seguintes argumentos:

Aqui cumpre-me informar a V. Ex.^a que se licenciou *A Torre de Nesle* para o Teatro da Rua dos Condes foi porque este drama se tinha ali já dado em francês, e o público ilustrado que hoje frequenta este Teatro é o mesmo que naquele tempo o frequentava (...). Demais, Ex.mo Sr. enquanto o Teatro Português na cidade do Porto não for levado àquele ponto de melhoramento em que hoje se acha o da Rua dos Condes, decerto não será frequentado senão pela classe menos ilustrada, e para esta creio eu que não será *A Torre de Nesle* e outros Dramas desse género, os quais primeiro, e como de chofre se lhes devam apresentar. (Garrett, 1995: 48).

E, dando como exemplo as práticas francesas, refere que «peças há que se representam em Paris com permissão

da Autoridade respectiva, e que em tal e tal Departamento os Prefeitos as não permitem» (*idem*).

Retomando as suas funções de Inspector Geral dos Teatros, Almeida Garrett dirige uma carta ao Delegado da Inspeção Geral dos Teatros do distrito do Porto, posicionando-se relativamente àquela obra, que adjectiva de «asquerosa sentina de vícios e imoralidade, e verdadeira escola de mau estilo (...) libelo infame da moderna literatura dramática» (*idem*: 49), referindo que seria proibida de imediato. Recorde-se que, quatro meses depois desta questão, Garrett escolheu o palco do Condes para a representação de *Um Auto de Gil Vicente ou a côrte d'el rei D. Manoel*, considerado pelo autor como o modelo da estética romântica por que se deveriam guiar os novos dramaturgos. Nesta peça, como o título anuncia, Garrett recorre à figura de Gil Vicente, tornando-a personagem da sua ficção, enquadrada pelo ambiente e pela vivência da corte do rei D. Manuel I, num momento especial: o da partida de D. Beatriz, filha do monarca, para Sabóia, em resultado do acordo matrimonial estabelecido com Carlos III. É, assim, construída uma trama ficcional que se apoia num facto historicamente comprovado: a representação de uma peça de Gil Vicente — *As Cortes de Júpiter* — nas festas reais pelo casamento da Princesa. Neste acontecimento, cujos preparativos nos ocupam desde o 1.º acto, entrelaçam-se várias e complicadas teias relacionais, destacando-se os amores, socialmente inaceitáveis e moralmente reprováveis, entre Beatriz, que em breve se tornará duquesa, e o poeta Bernardim Ribeiro. A peça termina com a partida da princesa, depois de uma despedida apressada do poeta.

É inegável a calorosa recepção ao espectáculo, que fora objecto de uma preparação teatral meticulosa. Foi igualmente sublinhada a qualidade dramática e a linguagem desta prosa de Garrett, ficando, assim, comprovado que o drama romântico, género que agora se impunha, podia assentar em factos do passado, com situações moralmente reprováveis, mas sem exhibir momentos escabrosos. Considerando Garrett que os membros do Conservatório encarregues de dar os seus

pareceres sobre as peças eram pouco escrupulosos, foi enviada uma circular a todos eles (28-02-1839), reforçando a necessidade de verificarem «se há coisas que ofendam a Religião, as Instituições Políticas, ou a Moral pública, mas também se estão ou não escritas em português corrente e limpo» (Garrett, 1995: 70).

Depois de três anos como empresário do S. Carlos, lugar que ocupou entre 1838 e 1840, o Conde do Farrobo passou a gerir o Teatro da Rua dos Condes, onde substituiu Émile Doux, mantendo-o, todavia, nas funções de director de cena e de ensaiador. Os três anos que o francês estivera à frente do Condes foram relativamente prósperos em termos teatrais, mas a contabilidade financeira começava a preocupar o empresário, valendo-se então da ajuda do «protector às artes», por que Farrobo já era conhecido.

Na noite de 20 de Abril de 1840, já com o Conde como empresário, subiram ao palco duas traduções suas: *Amazampo ou a descoberta da Quina*, um drama de Lemoine-Montigny, e *O Génio da noite*, uma comédia do teatro de Boulevard.

Mas este segundo período de Doux no Condes não teve os resultados esperados. Apesar de alguns espectáculos atraírem um número considerável de espectadores, em muitos outros a plateia ficava deserta. As críticas são unânimes quanto ao sofrível empenho de Doux, quer na escolha das peças quer nos seus ensaios, numa atitude bem diferente da que o tornara conhecido como empresário. Perante esta situação, e com a perceptível influência de Farrobo, optou-se por apostar no teatro musicado. Dada a impreparação vocal dos actores para este género teatral, houve que recorrer a cantores que elevassem a qualidade musical da representação. O momento de glória deste género foi vivido com *O dominó preto*, uma ópera cómica de Eugène Scribe, traduzida por Inácio Maria Feijó. Como refere Licínia Ferreira, «só na época de 1841/1842, (esta ópera) teve mais de meia centena de representações, contando até com a assistência da família real» (Ferreira, 2019: 321).

De entre as peças com maior sucesso destacou-se a comédia *As Primeiras Proezas de Richelieu*, de Bayard e Dumanoir,

com tradução de João Baptista Ferreira, a que o milionário cosmopolita assistira num palco francês², desempenhada pela aplaudidíssima Déjazet, uma das estrelas mais brilhantes da cena parisiense. A subida ao palco desta comédia foi fortemente polémica, já que o texto não obtivera a necessária autorização por parte da Comissão de Censura do Conservatório. Como relata António Feliciano de Castilho, num ataque cerrado que publica na *Revista Universal Lisbonense*, a Comissão desaprovava aquele texto e, em conformidade, a Inspeção não tinha inicialmente dado licença para tal representação. Mas a poderosa influência de Farrobo fez com que a comédia tivesse a sua estreia a 20 de Fevereiro de 1842, dois anos e dois meses após a sua estreia em Paris, apesar da indignação de alguns.

Mas Castilho não dá tréguas e insistentemente enche as colunas da sua revista com críticas acérrimas àquela «comédia do género anedótico», em dois actos, onde a actriz fazia o papel do próprio Richelieu, um jovem de 15 anos que se casa com uma jovem de 18, mas que, devido a uma cláusula matrimonial, terá de esperar até aos 20 anos para consumir esse casamento. Sem conseguir ultrapassar esta proibição — porque muito vigiado pela sogra e sem o consentimento da própria mulher —, Richelieu acolhe os conselhos de um cortesão e, inspirado também pelas práticas de uma corte dissoluta, começa a ter encontros amorosos com várias damas. O jovem ingénuo transforma-se num galanteador, vivendo a acção de enganos, equívocos e traições inconsequentes. A comicidade reside no comportamento caricaturado de algumas personagens tipo e de uma linguagem brejeira e de sentido duplo, sobretudo nas falas da personagem principal. Castilho não conseguiu levar a sua

2 O original francês, *Les premières armes de Richelieu*, tinha estreado em Paris, no teatro Palais-Royal, no dia 3 de Dezembro de 1839, com a actriz Déjazet no papel de Richelieu. Conhecemos o triunfo alcançado na cena lisboeta pela actriz Emília das Neves no mesmo papel.

avante, e a peça voltou ao palco várias vezes até 1846, quando parte da companhia se mudou para o novo Teatro Nacional.

Em Abril de 1843, termina o contrato da empresa do Conde do Farrobo no Teatro da Rua dos Condes e, por consequência, «acaba também a direcção do Sr. Doux, que tão mal a serviu por tão boa paga» (cf. *A Fama*, 19-03-1843: 82-83). Carlota Talassi, destacada actriz da companhia, testemunha que esta foi uma época de invulgar prosperidade financeira para os actores, a quem o empresário pagava principescamente. No cargo de Inspector Geral dos Teatros, para o qual foi nomeado, por decreto, a 3 de Outubro de 1848, continuará o Conde a sua missão de mediador cultural, mas sem o mesmo impacto que teve, tanto do ponto de vista artístico como do ponto de vista financeiro, nos anos anteriores.

MEDIAÇÃO CULTURAL DO CONDE DO FARROBO: ACTIVIDADE TRADUTÓRIA

Mas voltemos a esse período áureo da empresa do Conde do Farrobo no Teatro da Rua dos Condes. Forçoso é reconhecer o papel de mediador cultural que teve o Conde ao servir também, através da sua acção enquanto tradutor de teatro, os objectivos da Companhia Nacional Portuguesa.

A tradução do repertório parisiense goza na altura, como sabemos, de um prestígio muito grande na constituição dos repertórios das companhias nacionais ao qual certos vultos da nossa história cultural não se furtam, como é o caso de Alexandre Herculano com a sua tradução *O tinteiro não é caçarola* e de Almeida Garrett com *Falar verdade a mentir*, ambas traduzidas do repertório de Eugène Scribe, um dos dramaturgos franceses mais em voga por toda a Europa.

No seio de um repertório maioritariamente marcado pelas comédias e *vaudevilles* do teatro de Boulevard assinados por Eugène Scribe, Mélesville e Bayard, entre outros, é representada a maior parte das peças do repertório romântico francês,

nomeadamente *Angelo, tyran de Padoue, Lucrece Borgia e Marie Tudor, reine d'Angleterre*, de Victor Hugo, e *Antony, Henry III et sa cour, La Tour de Nesle, Richard Darlington e Teresa*, de Alexandre Dumas. Não admira, por isso, que o Conde do Farrobo tenha importado, num gesto de transferência cultural para o campo teatral nacional, numa actividade de manipulação e apropriação do texto de partida ao gosto do sistema cultural de chegada (Lefevere, 1992), esse repertório parisiense de sucesso e, por vezes, controverso.

Traduções do repertório parisiense assinadas pelo Conde do Farrobo

Título (género, actos)	Autor	Rua dos Condes (n.º)
<i>A Torre de Nesle</i> (D5)	Alexandre Dumas, Félix Gaillardet	1837-1840 (17)
<i>O Aldeão pervertido ou quinze anos de Paris</i> (D3)	Théaulon	1837 (6)
<i>O Padrinho</i> (C1)	Eugène Scribe, Delestre-Poirson, Mélesville	1837-1838 (15)
<i>O Monóculo</i> (C1)	Eugène Scribe	1838 (11)
<i>Joana de Flandres</i> (D4)	Fontan, Herbin	1838-1839 (6)
<i>Amazampo ou a descoberta da Quina</i> (D4)	Adolphe Lemoine-Montigny	1840 (10)
<i>O Génio da noite</i> (C2)		1840-1842 (16)

Logo após a saída da companhia francesa do Teatro da Rua dos Condes, no fim de Abril de 1837, são várias as vozes que se levantam na imprensa especializada, referindo os “grandes passos de progresso” dados pelo teatro nacional, e condenando o facto de o repertório daquele teatro ser maioritariamente constituído de traduções do teatro parisiense, já representado em francês:

Infelizmente falta áquelle theatro um bom repertório: nós temos poucas peças dramaticas que soffram representação, mas algumas temos, e cumpria dar essas. Mas em todo o caso nunca será o meio de crear um theatro nacional o traduzir cegamente os vaudevilles e dramas francezes – que além de repugnarem por sua contextura e phrase aos nossos hábitos, stylo e uso de fallar, tem aqui em Lisboa o inconveniente de terem já sido vistas em Francez, muito melhor executadas, assim porque os actores eram superiores, como por que em seu original valem dobrado do que nas descozidas traducções em que as *travestiram* e mascararam. (*Entre-Acto*, n.º 5, 26.5.1837: 14-15).

Ora, a tradução da dramaturgia francesa, ainda que, até então, condenada, por vezes, pela sua fraca qualidade linguística, vinha colmatar a falta de um repertório português moderno. Uma empreitada de traduções emergia, assinada por intelectuais e escritores, agora feitos tradutores, de entre os quais se destacam João Baptista Ferreira, Luís José Baiardo, António Xavier Ferreira de Azevedo, Inácio Pizarro de Morais Sarmento. O Conde do Farrobo, homem culto e conhecedor das correntes artísticas que corriam na Europa, não pôde ficar certamente alheio à luta travada em França pela escola romântica.

Nas circunstâncias descritas, e conhecendo o interesse do Conde do Farrobo pela cultura teatral importada de Paris, não admira que a primeira tradução do repertório romântico francês de Alexandre Dumas em Portugal tenha o seu cunho e a sua arte. Tanto ele como Almeida Garrett estavam cientes da necessidade de introduzir o público perante o modelo romântico, e este drama de Dumas, que tinha dado a Harel, director do Théâtre de la Porte Saint-Martin, em 1832, uma receita diária de mais de quatro mil francos (Jomaron, 1992: 569), era com certeza um bom começo. Os desafios eram, portanto, enormes, mas a qualidade literária da tradução realizada pelo Conde do Farrobo servirá perfeitamente o propósito do

momento, fazendo do drama traduzido um dos maiores sucessos do teatro do Condes (com 17 representações) e lançando um verdadeiro desafio aos novos actores da companhia portuguesa: Carlota Talassi, Epifânio, Ventura, Lisboa, Dias, entre outros.

Jornais de teatro como *O Entre-acto* anunciavam, na véspera da sua estreia (7 de Junho de 1837), a representação de um «drama extraordinário» do qual era necessário tirar «algum proveito» e alguma «moral». Após um relato resumido das aventuras adúlteras da rainha Margarida de Borgonha e das suas irmãs, e dos crimes por elas praticados na torre de Nesle para se libertarem, definitivamente, no leito de morte do rio Sena, dos seus jovens amantes, o cronista enaltece a qualidade dramática do drama:

Se os quadros mais lascivos e excitantes – se a pintura das mais voluptuosas orgias – se as atrocidades mais obscenas podem fazer um drama interessante, este o é sem questão (*O Entre-acto*, n.º 10, 7.6.1837).

Foi com certeza com a mesma preocupação moral e de fidelidade ao modelo original que o Conde do Farrobo desenvolveu a sua arte de tradutor neste drama romântico. Contrariamente a uma prática corrente vigente no século anterior e no seu tempo, no campo teatral, em que títulos e personagens das peças eram nacionalizados e o texto adaptado ao gosto do público da época, o Conde do Farrobo revela-se um tradutor exímio pelo respeito do original – na conservação do tom e da cor local, dos nomes dos personagens e das didascálias. Exemplo disso é a forma como segue o texto original no desfecho do drama:

ORSINI (*entrando, entre dous Soldados, que o conduzem*):
Senhor, eis-ali os verdadeiros assassinos; são elles, e não eu.

SAVOISY (*aproximando-se*): Estaes presos.

MARGARIDA e BURIDAN: Nós presos?

MARGARIDA: Eu, a Rainha?

BURIDAN: Eu, o primeiro Ministro?

SAVOISY: Aqui não há nem Rainha, nem primeiro Ministro; há um cadaver, dous assassinos, e a ordem assignada pelo punho do Rei, mandando prender esta noite quem quer que fosse, que eu achasse na torre de Nesle.

Poucos meses após a saída definitiva da companhia francesa de Portugal, a “sociedade para a publicação de bons dramas” criada para publicar o *Archivo theatral ou collecção selecta dos mais modernos dramas do theatro francez*, edita as traduções das peças que tinham sido, na sua grande maioria, representadas em língua francesa e em língua portuguesa nos palcos dos teatros da Rua dos Condes e do Salitre. Trata-se de um vasto projecto editorial contido numa publicação periódica que consegue manter a periodicidade de lançamento de uma tradução por mês, uma vez que, durante o espaço de oito anos (1838-1845), a editora dá à estampa mais de uma centena de peças traduzidas. O tomo 1, lançado em 1838, põe em evidência um dos objectivos do editor, ou seja, a divulgação do repertório romântico francês através da tradução de peças representativas da dramaturgia de Alexandre Dumas e de Victor Hugo. A escolha de *A Torre de Nesle* para o lançamento da colecção não é fortuita, porque, para além da vocação estética e dramática evidente, o primeiro número deveria constituir uma viragem relativamente à tradição. Perante o modelo antigo da tragédia, surge o modelo novo do drama histórico. Ao velho repertório do Salitre, impõe-se um dos maiores êxitos do novo repertório do Condes. Assim, durante os primeiros tempos de publicação, editam-se os dramas de Alexandre Dumas (*A Torre de Nesle*, *Ricardo Darlington*, *Catarina Howard*) e de Victor Hugo (*Lucrecia Borgia*), anteriormente traduzidos para a companhia portuguesa do Teatro da Rua dos Condes pelo Conde do Farrobo, João Baptista Ferreira, Inácio Pizarro Moraes Sarmiento e Luís José Baiardo.

A tradução de *La Tour de Nesle* editada na colecção, pelas diferenças que apresenta com a tradução manuscrita do Conde do Farrobo levada a palco, levanta a questão autoral. Aquilo que nos parece é que o sucesso da peça em palco e as polémicas que a envolveram fizeram dela um modelo da estética romântica a editar, tivesse ela sido objecto de reajustamentos ou de revisão por parte do Conde do Farrobo e do editor ou de uma simples encomenda a realizar em segunda mão.

NOTAS FINAIS

Pertencente à geração que viveu a implantação do liberalismo, o Conde do Farrobo ficou na história do teatro português como mecenas desta arte. É conhecida a sua paixão pelo teatro lírico, ao ponto de construir um teatro na sua Quinta das Laranjeiras, por onde passaram músicos de renome, aplaudidos pela alta sociedade com que convivia.

Menos conhecida é a sua relação com o teatro declamado, que aqui abordámos, demonstrando a importância que o Conde teve na importação da estética romântica, trazendo para os palcos portugueses as peças, a que assistia nas suas deslocações a Paris, de algumas das quais foi tradutor. De entre as peças traduzidas e representadas, distinguimos *A Torre de Nesle*, de Alexandre Dumas, que suscitou polémica devido ao tema tratado, acabando por ser interrompida e proibida a sua representação por ordem de Almeida Garrett.

BIBLIOGRAFIA

- Bayard, Jean-François-Alfred e Dumanoir, Philippe-François Pinel (trad. 1841). *As primeiras proesas de Richelieu*, comédia em dois actos, Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 8684//4.
- Benevides, Francisco da Fonseca (Imp. 1883). *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até à actualidade: estudo histórico*. (Lisboa: Typ. Castro Irmão).
- Bruschy, Manuel Maria e Leal, José Maria da Silva (1841). *D. João Primeiro*, drama historico em 5 actos (n.º 1 da Colecção de dramas originais portugueses). Lisboa: Typ. de Antonio Sebastião Coelho.
- Dumas, Alexandre (2016). *La Tour de Nesle*. Paris: Garnier-Flammarion.
- Entre-acto* (O), n.º 5, 25.5.1837; n.º 10, 7.6.1837.
- Fama* (A), *jornal de litteratura e dos theatros*, 19.03.1843.
- Ferreira, Lícínia Rodrigues (2019). *O Teatro da Rua dos Condes 1738-1882*. Tese de doutoramento, Estudos Artísticos (Estudos de Teatro), Fac. de Letras de Lisboa, Univ. de Lisboa.
- Garrett, Almeida (1955). *Correspondência inédita do Arquivo do Conservatório (1836-1841)*. Introdução e análise crítica de Duarte Ivo Cruz. Lisboa: INCM.
- Jomaron, Jacqueline (dir. 1992). *Le Théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Armand Colin.
- Lefevre, André (1992). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London: Routledge.
- Noronha, Eduardo (1945). *O Conde de Farrobo. Memórias da sua vida e do seu tempo*. Lisboa: Edição Romano Torres.
- Norton, José (2009). *O Milionário de Lisboa*. Alfragide: Ed. Livros d' Hoje-Publicações D. Quixote.
- Revista Universal Lisbonense, jornal dos interesses physicos, mo-
raes, e litterarios*, n.º 32, 12.05.1841.
- Silvestre, Susana (2012). *O Conde do Farrobo: a ação e o mecenato no século XIX*, vol. 1 e 2. Tese de doutoramento, História e Teoria das Ideias, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

- Teatro romântico português: o drama histórico* (2007). Prefácio, selecção e notas de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Torre (A) de Nesle*. Trad. Conde do Farrobo, 1837, Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 11361.
- Vieira, Ernesto (1900). *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes. História e Bibliographia da Musica em Portugal*. 2 Vols. Lisboa: Typ. Mattos Moreira & Pinheiro.

Entre atos e entre páginas: os entremezes na imprensa portuguesa oitocentista

ANDRESA FRESTA MARQUES*

Os entremezes têm sido um género teatral pouco estudado ao longo dos anos. Esta é uma questão que oferece pouca resistência. No entanto, sabemos que, nas suas maiores épocas de produção, terá atingido grande sucesso, tanto nos palcos, como nos prelos, divertindo não só as camadas mais baixas da sociedade, mas também as festas cortesãs. Referimo-nos àquela que, segundo Eugenio Asensio (1965) e José Oliveira Barata (1977), é considerada a era de maior florescimento deste género: os séculos XVII e XVIII. Contudo, sabemos também que a produção de entremezes não é estanque a estes séculos, sendo possível encontrar testemunhos mais antigos e, principalmente – e o que mais nos interessa para este ensaio – mais recentes, especificamente do século XIX. Tendo em conta a receção junto dos espectadores, neste artigo, propusemo-nos a encontrar menção a estas tão bem-sucedidas peças na imprensa do século XIX. A pesquisa abrangeu tanto periódicos especializados em teatro, como os de assuntos correntes, procurando pistas não só nas críticas a espetáculos, mas também na própria programação ou até em notícias ou rubricas sobre atores e atrizes.

Apesar do sucesso, não existem muitas instâncias onde consigamos encontrar entremezes na imprensa periódica da época. Para tal terá contribuído uma série de fatores. Desde logo, a renovação do modelo de teatro apresentado nos palcos portugueses oitocentistas, bastante influenciado pelo estilo

* Este trabalho foi financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito da Bolsa de Doutoramento com a referência 2022.13145.BD.

francês. Só mais perto da segunda metade do século, com a criação da Inspeção-Geral dos Teatros Nacionais e, pela mão de Almeida Garrett, existiria um esforço consciente de revitalizar a tradição dramática portuguesa e de incentivar a produção nacional – voltaremos a abordar esta questão mais à frente. Por outro lado, a modernização do conceito dos espetáculos que «entremeavam» as grandes produções teatrais. Aquilo a que nos séculos XVII e XVIII se chamaria sem hesitação de «entremez», poderia agora nomear-se como «farsa» ou «cena cómica», cuja funcionalidade e traços gerais mostrariam a proximidade e as enquadrariam também no género do teatro breve. No entanto, para este ensaio, cingimo-nos à procura da expressão «entremez» para caracterizar estes «entretém», e são estes os resultados que apresentaremos de seguida.

Começemos pelas críticas. No número 26 do Jornal *A Época*, datado de 1848, é criada uma rubrica que os editores intitulam «Chronica» e que pretende «dar em cada numero a «Chronica» da semana decorrida» (p. 411), afirmando que «terá mais de noticiosa que de critica ou censora literaria» (p. 411). É precisamente neste número que o autor da crónica, o Barão d'Alfenim, menciona a receção do entremez *Herdeiro de si mesmo*, no teatro Tália, do «erudito auctor¹ do *Magriço*», que não terá agradado ao público, sendo «pateado (...) segundo as regras dadas pelo praxista das ditas, o padre José Agostinho». (p. 412).

Quase dez anos antes, em 1839, no primeiro número d'*O Elenco*, os editores já faziam duras críticas aos espetáculos breves – entremezis e outros – que eram apresentados:

1 Falamos de Jacinto Heliodoro de Faria Aguiar de Loureiro que, dois anos antes, submetera a peça *Álvaro Gonçalves, o Magriço e os Doze de Inglaterra* a concurso para ser apresentada na inauguração do Teatro Nacional D. Maria II, que ocorreu a 13 de abril de 1846. (Vasconcelos: 1994)

(...) quanto aos Entremezes, *Vaudevilles*, ou quer que o valha, a escolha tem sido miserável. Se exceptuamos os muito vistos *Gaiato*, e ainda o *Galucho*, o *Bobo*, e com reserva o *Cabruto* e o *Assignante dos Botiquins* difficil será coligir-se cousa mais sem sabor, que o *Caleb*, os *Chichisbeus* — o *Papajantares* e outros quejandos, não esquecendo o Sr. *Simplicio Oliva*. (p. 3)

No que a crítica — ou perto disso — diz respeito, não foi possível encontrar mais exemplos. Demos conta de várias instâncias, no entanto, onde o entremez enquanto género é sobejamente elogiado, numa exaltação da cultura teatral portuguesa e dos «bons velhos tempos». É o caso da continuação do texto da notícia anterior, onde o autor afirma:

Quanto melhores não eram os nossos antigos entremezes taes como *O hospital dos doudos* — *Manuel Mendes* — a *Villa fidalga*. — Não dizemos que estes se repitam, que não ha hi quem de cór os não saiba; mas convidamos o Sr. *Doux* a que procure haver outros de novo feitos sob taes modellos; e deixe de nos dar um retalhinho da *Lucia de Lamermoor*, que não entenderá quem não tiver lido a novella. Antigamente nestes Entremezes (...) havia alguma cantoria (...) é preciso convir, que a musica nos entremezes agradavelmente os matizava. (p. 3)

Já no número inaugural da *Revista do Conservatório Real de Lisboa*, publicado em 1842, a apresentação do periódico faz um breve resumo da História do teatro em Portugal, mencionando o fim da produção portuguesa com o fim do primeiro quartel do século XIX:

(...) o sócco inferior produzia uma boa meia duzia de pequenos dramas cheio de graça e naturalidade, e córados de verdadeira côr nacional que per si sós mantiveram largos anos o unico vislumbre de theatro portuguez, que

durou até ao fim do primeiro quartel d'este seculo (...) Era com effeito, e era só nos modestos e embora monótonos, mas quase sempre graciosos *entremezes* que o pobre povo portuguez tinha um resto de espelho quebrado, em que se visse ainda no theatro. (p. 1)

Este comentário surge particularmente alicerçado numa dura crítica ao modelo teatral francês que, na época, se tentava importar para os palcos nacionais e que, pelas características do público português, não lograva sucesso consensual. N' *O Elenco* de 1839 dizia-se que «o theatro como está é em demasia secco: e se o outro é o gosto francez: nos somos portuguezes» (n.º 1, p. 3). Na *Revista do Conservatório Real de Lisboa* afirmava-se:

Os fins d'esse ultimo seculo (xviii), e os principios d'este viram um admiravel phenómeno no nosso theatro: por uma parte appareceu a *Nova-Castro*, e mais algumas duas ou tres tragédias tão moldadas e pautadas pelas bitólas francezas que, apesar da moda, dos esforços dos litteratos e dos laureis das academias, não poderam acabar nunca com o povo que as aceitasse e recebesse portuguezas (1842: n.º 1, p. 1)

Na *Revista Ribaltas e Gambiarras* de 22 de janeiro de 1881, criticava-se a comédia *Jean de Thommery*, de E. Augier e J. Sandeau:

O novo drama de Augier e Sandeau propõe-se especialmente accender a divina chama purificadora do amor da patria (...) Esse cantico, porém, entoado em louvor da França, executado em homenagem ao francez, não acorda naturalmente em paiz estranho o mesmo entusiasmo que despertou em França. A patria de que alli se falla não é a nossa patria (...) o ultimo acto que enlouqueceu o Paris litterario e artistico das *premières*, deixou a platéa, relativamente, fria. (n.º 4, p. 27)

Regressando aos entremezes, demos ainda conta da sua menção na imprensa em crónicas históricas que pretendiam visitar a história do teatro em Portugal e que mostravam os entremezes como antepassados de certos espetáculos que podíamos ver em cena nos palcos oitocentistas portugueses. É o que encontramos na *Revista Theatral* numa secção intitulada *Curiosidades* que pretende descrever «Um espectáculo de gala – ha quatrocentos annos»: «Parece que os moiros cultivavam admiravelmente a musica e a choreographia. E quando era preciso, tambem desempenhavam com applauso os *mômos* e *entremezes*, que foram os remotos predecessores das scenas comicas e farças do nosso tempo» (1896: 2.º vol., n.º 27, p. 46). Três números depois, na mesma secção, na continuação da descrição do tal espectáculo de gala, desta vez num elogio a Gil Vicente, lê-se:

Olhe que Gil Vicente é apenas um rapaz, quase desconhecido, que frequenta a cõrte de D. João II. Se estiver hoje no theatro, como espectador, ninguem ali sonhará sequer que está n'elle o maior genio do theatro da Peninsula no seculo XVI. O maior, sim, (...) fundindo nos moldes ainda grosseiros das suas peças – os autos, os entremezes, as farças – a comedia de costumes, a alusão e a satyra pessoal (1896: 2.º vol., n.º 30, p. 102)

Apesar deste declínio na apresentação de entremezes durante o século XIX, a verdade é que a sua função enquanto entretenimento no meio ou no fim de espetáculos maiores continuou a existir em peças com características mais ou menos afastadas das suas. Por exemplo, no jornal *Galeria Theatral*, relativamente ao Teatro Nacional D. Maria II, anuncia-se:

A direcção deste theatro deseja de agradar ao publico, e animada pel(a) c(o)ncorrençia e favor que tem merecido os esforços por ella empregados para alcançar este favor, (...) tem escripturado um corpo de baile com

o fim de ornar bailados todos os dramas que assim o exijam, ou comportem, ou de variar os espectáculos fazendo executar bailados soltos nos intervalos das peças. (1849: n.º 2, p. 4)

No Teatro do Bairro Alto, num espetáculo em benefício de João Peres, segundo *O Portuguez*, o dia terá decorrido da seguinte forma: «(...) *Othélo ou o Mouro de Veneza*: nos intervallos, o *Cossaco russo*, e boleros a quatro, concluindo o espectáculo com uma graciosa *Farça*» (1826: vol. 1, n.º 27).

Conclui-se, portanto, que o sucesso alcançado pelo género entremezil tal como era descrito e apresentado nos séculos XVII e XVIII decresceu na entrada para o século XIX. Já assinalámos, no início deste artigo, vários possíveis motivos para este fenómeno, entre a instauração do modelo teatral francês e as diferentes (e novas) denominações para este tipo de peças. Também foi possível compreender, no entanto, que a função própria do entremez continuou a ser desempenhada e ter lugar na apresentação dos espetáculos da época. No fundo, este apagamento do entremez na imprensa portuguesa oitocentista parece relacionar-se maioritariamente com uma mudança do paradigma da cena teatral e do gosto do público — tenha este evoluído de forma orgânica ou por imposição daquilo que lhe era apresentado.

BIBLIOGRAFIA

PERIÓDICOS

- A Época* (1848). N.º 26. (s.l.): Imp. da Época. Cópia digital online: Hemeroteca Municipal de Lisboa.
- Galeria Theatral* (1849). N.º 2. (s.l.): Tipografia na Travessa das Mercês. Cópia digital online: Hemeroteca Municipal de Lisboa.
- O Elenco* (1839). N.º 1. Lisboa: Tipografia de J. F. de Sampaio. Cópia digital online: Hemeroteca Municipal de Lisboa.

- O Portuguez* (1826). Vol. 1, n.º 27. Lisboa: Imprensa de Eugénio Augusto. Cópia digital online: Hemeroteca Municipal de Lisboa.
- Revista do Conservatório Real de Lisboa* (1842). N.º 1. Lisboa: Imprensa Nacional. Cópia digital online: Hemeroteca Municipal de Lisboa.
- Revista Theatral* (1896). 2.º vol., n.º 27. Lisboa: Imprensa de Libânio da Silva. Cópia digital online: Hemeroteca Municipal de Lisboa.
- Revista Theatral* (1896). 2.º vol., n.º 30. Lisboa: Imprensa de Libânio da Silva. Cópia digital online: Hemeroteca Municipal de Lisboa.
- Ribaltas e Gambiarras* (1881). 1.ª série, n.º 4. (s.l.): Tip. de Cristóvão A. Rodrigues. Cópia digital online: Hemeroteca Municipal de Lisboa.

ESTUDOS

- ASENSIO, Eugenio (1965). *Itinerario del entremez: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. Madrid: Gredos.
- BARATA, José Oliveira (1977). «Entremez sobre o entremez» in *Separata de Biblos LIII*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 389-405.
- VASCONCELOS, Ana Isabel (1994). «Álvares Gonçalves, o Magriço e os Doze de Inglaterra: um drama histórico», *Discursos. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, 7, pp. 95-120.

Parque Mayer: A revitalização das feiras e dos seus teatros

PAULA GOMES MAGALHÃES*

No dia 15 de junho de 1922, paredes meias com a Avenida da Liberdade, abria as portas a Feira do Parque Mayer, assim chamada porque, segundo escrevia o comediógrafo Penha Coutinho (autor de revistas, mágicas e comédias), os seus promotores fizeram publicar nos jornais que «iam ressuscitar as antigas feiras, à maneira daquelas que tanto agradavam às massas populares e mesmo à alta sociedade, que não menosprezava algumas horas passadas em alegre e pacata boémia» (*ABC*, 23-02-1928: 15). Referiam-se a feiras como as do Campo Grande, Amoreiras e Belém (que tinham animado a Lisboa da segunda metade do século XIX), mas sobretudo às de Alcântara, Parque Eduardo VII (a Feira de Agosto) e Santos, que se mantinham bem vivas na memória dos muitos que as tinham frequentado em finais do século XIX e inícios do século XX. Depois de ter substituído os já decadentes ajuntamentos de Belém e de Alcântara, a partir de 1908, a Feira de Agosto fecha as portas em 1916. Três anos mais tarde, o vereador da Câmara Municipal de Lisboa, Manuel Eugénio Petronila, propunha a «completa proibição» das feiras realizadas na capital, por considerar que se tinham tornado «focos de imoralidade e de ignóbil exploração», exceção feita àquelas que acompanhavam os mercados (como era o caso da Feira do Campo Grande). A edição de 1919 da Feira de Santos (criada em 1913), a última das sobreviventes no centro da cidade, tinha-se afigurado «deveras indecorosa», devido à exibição de «espectáculos repugnantes» como o da barraca em que «um preto» era o alvo das

* Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

bolas que os espectadores lhe atiravam ao rosto, à exploração de crianças e à exibição de «barracas que metiam nojo»¹. Após um aceso debate que durou vários meses, a autarquia acabou por proibir, em definitivo, a realização da Feira em Santos, a 21 de abril de 1920.

O desaparecimento dos tradicionais ajuntamentos instalou um sentimento de vazio em muitos dos habituais frequentadores. Em todas as feiras, fosse no ancestral certame das Amoreiras ou no mais moderno ajuntamento do Parque Eduardo VII, para além das barracas de comes e bebes e de venda dos mais diversos produtos, eram os divertimentos que maior concorrência chamavam, desde a banda que propagava música a partir do coreto, passando pelos carrosséis, pelas barracas de pim-pam-pum e tiro ao alvo, pelos gabinetes de figuras de cera, pelas exposições de feras e animais amestrados, pelos espetáculos de marionetas e arlequins, e pelos muito apreciados animatógrafos e teatros.

Em 1921, a Sociedade Avenida Parque, dinamizada por Luís Galhardo (à frente de um grupo de sócios), projeta um espaço à imagem das antigas feiras, mas de acordo com as exigências da glamourosa década de 1920. Queria-se a substituição da Feira de Agosto por um espaço onde se instalassem condignas barracas de comes e bebes e divertimentos. «Lisboa sentia que lhe faltava qualquer coisa», escrevia o *Diário de Notícias*, no dia seguinte à abertura do Parque Mayer, em 1922. Essa coisa que faltava, no começo do verão,

era a feira. Não a feira suja como as últimas de há dez anos de Alcântara e de Belém ou mesmo a chamada Feira de Agosto, que nunca foi possível tornar limpa a valer.

Mas uma feira popular, a um tempo elegante e moderna, e a um tempo mantendo todo o carácter das

¹ Ata da Comissão Administrativa da Câmara Municipal de Lisboa, sessão de 14 de novembro de 1919, pp. 28-29.

antigas feiras lisboetas, de tão vincada memória na população (16-06-1922: 3).

A Feira do Parque Mayer realizava o que se podia apelar de «milagre de conciliar o gosto do público de outro tempo» com as exigências da época:

Estamos em plena Avenida e essa circunstância é preciso não ser esquecida.

A atual feira está dentro de um amplo recinto murado, cheio de arbustos e de graça, numa bela posição plana, com todos os confortos de transportes, alegria de luz e comodidades.

Quando ontem entrámos na feira, poucas horas depois da sua abertura, lembraram-nos imediatamente alguns detalhes pitorescos das antigas feiras do Campo Grande e das Amoreiras, dos nossos melhores bons tempos. E lembrou-nos isso no meio daquele ruído moderno e caprichoso, num recinto onde as barracas têm todas, pelo menos, limpeza, algumas bom gosto e muitas, se não a totalidade, um ar de sedução irresistível. Quer dizer: a feira revive com todas as suas graças e sem nenhuma das suas misérias, incompatíveis com o nosso tempo (*Diário de Notícias*, 16-06-1922: 3).

Na nova feira, em formato permanente (ainda que não estivesse previsto, nos primeiros tempos, o funcionamento para lá da época de verão), não faltavam as velhas casas de comer e beber, as barracas de refrescos, as leitárias, as farturas e os incontornáveis divertimentos: tiro ao alvo, «com as antigas figuras de pastilha de massa, que abrem ao toque do chumbo»; argolas, «com as garrafas muito distanciadas por causa dos artistas»; um carrossel, «velho engenho português, renovado por processos onde a mecânica e a electricidade entra(va)m em jogo»; um animatógrafo «género Olimpia»; a barraca dos aviadores, que proporcionava «Uma viagem de aeroplano ao

Rio de Janeiro» (*Diário de Notícias*, 16-06-1922: 3), numa altura em que se celebrava o empreendimento de Gago Coutinho e Sacadura Cabral; e um teatro, o Maria Vitória, que só entraria em funcionamento no dia 1 de julho, mas já era considerado «o grande sucesso da feira» (*O Mundo*, 15-06-1922: 3).

Um dia após a abertura do Parque Mayer, o articulista do *Diário de Notícias* anunciava de forma entusiástica o revivalismo da velha feira «vestida à moderna»:

Eis Lisboa velha, dentro da Avenida nova, no mesmo local onde foi o nosso romântico e saudoso Passeio Público!

Oh tempos da barraca dos Dallot substituída por um teatro moderníssimo, forrado a tecidos ricos, e com decorações de estilo!

Oh! tempos da barraca dos Robertos, onde os nossos olhos aprenderam a comédia dos títeres, nos assuntos de ingénua trama dramática!

(...)

Oh! feira do povo dentro de um parque aristocrático, onde passeiam evocações de festas solenes, que se dizem irão reviver em opulentas manifestações de bom gosto.

Lisboa do século XX, com a sua feira tradicional de entrada livre, o mais livre possível, num recinto vedado, e mantendo todo o espírito do velho tempo. (16-06-1922:3)

O entusiasmo patente no artigo do *Diário de Notícias* não se mostrou, no entanto, extensível à maioria dos restantes periódicos, mais ocupados, por aqueles dias, em relatar o empreendimento de Gago Coutinho e Sacadura Cabral. E se para o articulista do *Diário de Notícias* a revitalização das tradicionais barracas de feira era merecedora de entusiásticos encómios, para Cristiano Lima, jornalista do periódico *A Batalha*, o empreendimento erguido para os lados da Avenida da Liberdade era apelidado de «disparate estético», onde se erguiam «barracas toscas, simulando cervejarias, cinematógrafos, *restaurants*» ou

tabernas de bairro excêntrico. Cristiano Lima insurge-se contra o projeto no geral, mas foca-se sobretudo numa pequena barraca que ostentava o leiteiro «O preto que resiste a todos os portugueses»:

Ao fundo da barraca, enjaulado entre umas tábuas e uma vedação de arame, está um pobre diabo, vestindo um farrapo vermelho, em vaga forma de casaca, com umas calças de cor berrante e um chapéu alto apelintrado. É «o preto que resiste a todos os portugueses». No fim de contas, ele nem sequer é preto... É branco, é um branco, um desgraçado qualquer, contratado para servir de preto, com o auxílio de qualquer graxa ou do clássico pó de sapato. Nunca, nas minhas excursões sentimentais e dolorosas através da desgraça humana, topei com tão resignada, tão passiva atitude.

Esse branco a simular ser preto passeia na sua jaula, mostrando os dentes cariados, num sorriso destilando amarga resignação, num olhar que procura ser provocante e tem a doçura triste, dos cães sem beira nem dono. Passeia a sua infinita desgraça, a sua baixeza lamentosa, através da improvisada jaula.

Junto ao balcão um homem baixo, gordo, de fisionomia detestável, caracterizada por uns olhos cruéis e uns bigodes policiais, em mangas de camisa, grita secamente, agitando os braços nus e peludos:

– Quem acertar no preto ganha um charuto! (*A Batalha*, 28-06-1922: 1)

O relato, para além de fazer lembrar a barraca que, na Feira de Santos, causara indignação ao expor um homem às bolas arremessadas pelos espectadores (muito provavelmente, a avaliar pelas descrições, tratava-se da mesma barraca), remetia igualmente para os tempos em que as feiras eram palcos privilegiados de fenómenos e aberrações, com a exibição de mulheres barbudas ou elétricas, gigantes, meninos gordos ou

seres com as mais variadas deformações. Os contornos modernos de grande parte dos espaços comerciais ou divertimentos ali instalados, não inibia a estupefação por ver perpetuada tão «ignóbil diversão», uma «escola de aniquilamento moral, de insensibilidade humana» (*A Batalha*, 28-06-1922: 1). A desprezível barraca acabaria por ser encerrada poucos dias depois, mas a decisão não atenuou as críticas depreciativas que visavam a nova (e supostamente moderna) feira.

O percurso de afirmação da Feira do Parque Mayer como espaço de eleição da cidade de Lisboa foi bastante sinuoso, a começar pelas discussões – «renhidíssimas pelejas», na descrição de Penha Coutinho –, entre os seus promotores (e não só), «sobre se, a entrada, no recinto, deveria ser paga ou não» (*ABC*, 23-02-1928: 15), tendo saído vencedora a fação que defendia a cobrança, passando pelas mudanças na designação – no ano seguinte à abertura, o novo espaço passou a chamar-se Avenida Parque. Apesar da grande afluência que gozou desde a inauguração e que se acentuou ao longo da década de 1920, sobretudo nos dias quentes de verão, nunca deixou de ser alvo de críticas, quer dos que consideravam que «nada tinha a ver com as diversões das antigas feiras» (*ABC*, 01-03-1928: 14), como era o caso do comediógrafo Penha Coutinho, quer dos que defendiam a modernização do conceito, preferindo a existência de um espaço à imagem de semelhantes empreendimentos europeus. Em abril de 1930, o *Notícias Ilustrado* publicava um artigo em que questionava a falta de melhoramentos do espaço:

Porque se não deita abaixo o vergonhoso portão que se ostenta à entrada do esplêndido local? Porque não entrevem a câmara e dá um risco estético e obrigatório à amálgama de gaiolas e pardieiros que se construíram no sumptuoso jardim que foi dos Mayer?

Lisboa precisa de um Parque de Atrações. Mas duma coisa decente – não dum «retiro dos quintalinhos», com tremoço à porta, no coração da cidade.

(...)

O Parque Mayer podia e devia já ser uma coisa pequena, mas decente (13-04-1930).

Um ano depois, em 1931, o magazine *Ilustração* começava uma reportagem sobre o Parque Mayer, com a frase: «Os frequentadores do Parque Mayer dividem-se em duas categorias: os que têm coragem para entrar na barraca da mulher transparente e os que não têm» (15-09-1931: 33). Não sendo o tom corrosivo, como o artigo do *Notícias Ilustrado*, é igualmente notória a depreciação em relação ao espaço e a vários dos seus divertimentos. Em 1937, Z. Larkak (um dos pseudónimos do escritor e investigador José dos Santos Cabral), editava a obra *Parque Mayer em Chamas*, como revolta (segundo se lia no início da edição), contra o que considerava ser «a infame obra desmoralizadora do Parque Mayer» (Larkak, 1937).

Apesar das críticas, a Feira do Parque Mayer, posterior Avenida Parque e depois novamente Parque Mayer, mas já sem a referência à feira e à herança dos tradicionais ajuntamentos, foi sendo progressivamente aceite e cativando frequentadores de vários quadrantes, com os teatros e a revista (género que dominaria os repertórios) a desempenharem um papel crucial nessa tarefa, sobretudo a partir do final da década de 1920. O aprimorar da revista, com a participação de elementos ligados ao movimento modernista na construção dos espetáculos, e elencos com figuras de notoriedade do *star system* nacional (Laura Costa, Lina Demoel, Luísa Satanela ou Beatriz Costa), vai permitir que o Parque Mayer se consolide como espaço de referência, não apenas na cidade de Lisboa mas também a nível nacional.

O primeiro teatro foi inaugurado quinze dias depois da abertura da Feira do Parque Mayer: um teatro-barraca que recebeu o nome de Maria Vitória, uma «cantadeira de fados sentimentais» (*ABC*, 29-12-1927: 11), estrela fugaz das feiras (morreu com apenas 27 anos), mas também dos teatros de segunda ordem, tendo brilhado sobretudo na revista *O 31*, estreada em

1913, no Teatro Avenida, onde interpretava o conhecido fado com o mesmo nome. Embora fosse mais talentosa a cantar o fado, prática que desenvolveu desde tenra idade nas tabernas de Lisboa, do que como atriz, foi, no entender de Penha Coutinho, uma «das mais sincera e entusiasticamente aplaudidas» pelas plateias nacionais (*ABC*, 29-12-1927: 11).

Tal como nas populares feiras, o Maria Vitória era construído em madeira, mas através de «processos modernos» (*Diário de Notícias*, 16-06-1922: 3), destacando-se, no exterior, os alpendres que protegiam «as entradas e a bilheteira» e, no interior, as paredes em tons escuros, grená e castanho, que faziam sobressair o proscénio (*O Mundo*, 15-06-1922: 3). Segundo o *Diário de Notícias*, a construção, dirigida por Júlio Rodrigues, tinha «plateia desafogada», «frizas confortáveis», «fundo e camarins à vontade», e um palco, de «complicada e moderníssima técnica», montado pela «União dos Maquinistas Portugueses, sob a direcção dos mestres» Florentino e Martins (16-06-1922:3). A exemplo dos teatros-barraca itinerantes, o objetivo era acolher «revistas e peças ligeiras» (*O Mundo*, 15-06-1922: 3), nomeadamente operetas, *vaudevilles* ou comédias musicadas, mas seria a revista o género que acabaria por se destacar.

Desde o início do século XX, que a revista se instalara em força na programação dos teatros que percorriam as feiras da capital, com alguns dos autores que alimentavam a euforia do género nos palcos citadinos a serem os mesmos que intensificavam a sua implementação nas barracas de madeira. De acordo com Luiz Francisco Rebello, «nos derradeiros anos da Monarquia e primeiros anos da República, os teatros de feira foram importantes alfores de autores e actores de revista» (1984: 92). O género foi caindo nas graças de um público «fácil de contentar» (Bastos e Vasconcelos, 2004: 116), levando os empresários a apostarem em criações próprias para os seus teatros-barraca, produzidas ou por autores que eram garantia de sucesso ou por jovens aspirantes à categoria de dramaturgos, que tinham naqueles palcos a possibilidade de testarem

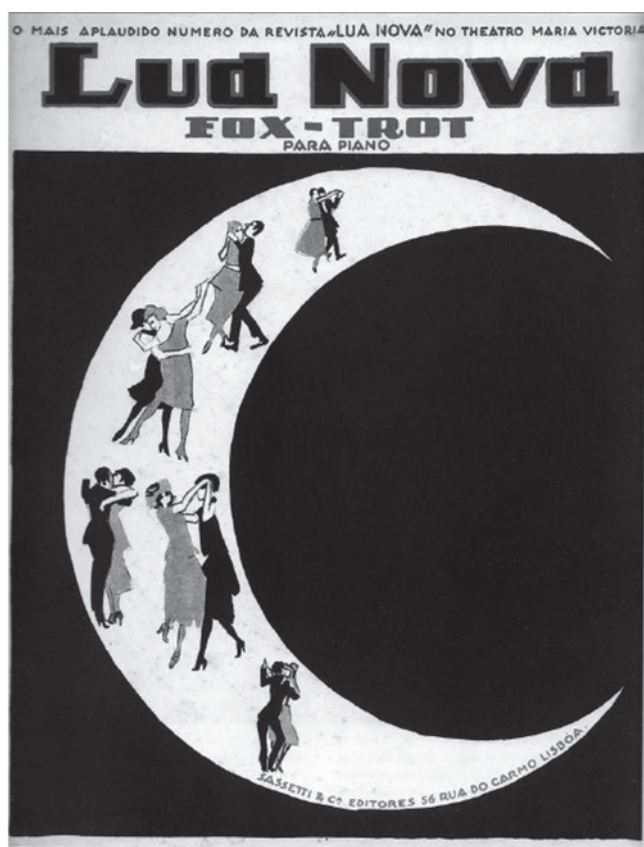
a sua arte. Nos palcos permanentes da cidade, por outro lado, vivia-se um clima de autêntica euforia praticamente desde o final da primeira década do século XX. Em 1909, o *Arquivo Teatral* publicava um pequeno artigo que abordava a febre das revistas, embora com críticas à fraca qualidade de muitas delas. Dez anos mais tarde, a revista continuava a dominar as temporadas dos teatros de segunda ordem:

Estão já a funcionar em temporada de verão os teatros da Trindade, Ginásio, Politeama, e dentro de poucos dias começarão os seus espetáculos o S. Luiz, Avenida e Éden. Sendo a revista um género que não cansa o espectador com graves problemas sociais, transformações políticas e outros assuntos graves, mas unicamente destinado à troca, aos efeitos de plástica, conjugados com os da cenografia, da indumentária, da música, da coreografia, realçados pelos da perfeita aplicação da luz elétrica, a maioria das nossas casas explorarão essa especialidade, procurando as respetivas empresas bater o «record» da melhor combinação dos aludidos efeitos (*Capital: Diário Republicano da Noite*, 04-07-1919: 1).

Não foi por isso de estranhar que a revista fosse o género eleito para a inauguração do primeiro teatro da Feira do Parque Mayer e que rapidamente dominasse o repertório quer do Maria Vitória, quer dos restantes espaços teatrais que, anos mais tarde, ali se instalariam, sobretudo os do Variedades (1926) e ABC (1956), já que o Capitólio (1931) optaria por uma programação mais multidisciplinar.

A revista *Lua Nova*, de Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes, João Bastos e Henrique Roldão, com música de Alves Coelho, foi a primeira de muitas que o Parque Mayer viu desfilar ao longo dos anos. O espetáculo tinha tudo para agradar: ditos de riso fácil, efeitos visuais, guarda-roupa do *costumier* Castelo Branco, de uma «riqueza e de um tão requintado bom gosto», que dava a impressão de se tratar de uma «*féerie* do casino

de Paris ou do Alhambra de Londres transportada por milagre ao pequeno palco do elegante teatrinho da feira», cenários em acerto cromático com os figurinos, coisa rara por aqueles dias (*Diário de Notícias*, 02-07-1922: 3), canções populares portuguesas, «numa réplica evidente à ofensiva de ritmos importados de fora» (Rebello, 1985: 38), mas também um número, o Foxtrot, que fazia menção às cadências musicais que se faziam ouvir em clubes e *cabarets* durante a década de 1920.



Folha de música do «Fox-Trot», da revista *Lua Nova* (1922)
Museu Nacional do Teatro e da Dança/DGPC (MNT 67710)

O sucesso da revista – em cena até ao final de setembro – acompanhou o sucesso da Feira do Parque Mayer, com

o teatro e o espaço de diversões a registarem boa afluência durante o verão. Tal como a feira (que não funcionaria durante o inverno), o Maria Vitória encerrou para que fossem realizadas «obras de construção definitiva daquela casa de espetáculos» (*Diário de Lisboa*, 13-09-1922: 4). Segundo Penha Coutinho, foi sob a direção do maquinista Henrique Martins, que «começou a destruir-se a parte do barracão de madeira, que correspondia ao palco», para que se iniciassem «as obras de construção, em alvenaria, dessa parte do edifício» (*ABC*, 22-03-1928: 15), ainda que fossem necessários vários anos para que o teatro assumisse a forma que tem atualmente.

O Maria Vitória reabre «completamente transformado», segundo o *Diário de Lisboa* (07-07-1923: 4), «depois de importantes obras» (*Diário de Lisboa*, 28-06-1923: 8), a 11 de julho de 1923, com a estreia da revista *Fado Corrido*, de Alberto Barbosa, Xavier de Magalhães e Lourenço Rodrigues, dirigida por Rosa Mateus, cujo êxito levou o empresário António de Macedo a replicar a sua apresentação (com um elenco completamente distinto), no Teatro São Luiz. Curiosamente, a estreia de *Fado Corrido* acontece ainda antes da reabertura da Feira do Parque Mayer, entretanto renomeada Avenida Parque. O também renovado espaço (embora nem todas as instalações estivessem concluídas, como davam conta os anúncios publicados na imprensa), abria as portas das «seis da tarde em diante», com a promessa de «concertos de jazz-band» (*Diário de Lisboa*, 18-07-1923: 3). Quanto à publicidade ao espetáculo do Maria Vitória, deixava o importante aviso de que os bilhetes do teatro dariam «entrada gratuita no Parque Mayer» (*Diário de Lisboa*, 18-07-1923: 3), possibilitando assim que o público do espetáculo se transformasse igualmente em público do espaço de diversões.

Um ano após a abertura, o crítico do *Diário de Notícias* considerava o Teatro Maria Vitória «uma «boite» interessante» e «adequada pelo seu decorativo e pelas suas proporções, ao género revista» que pretendia explorar, ressaltando que, quando estivesse «completamente consolidada a sua construção, para

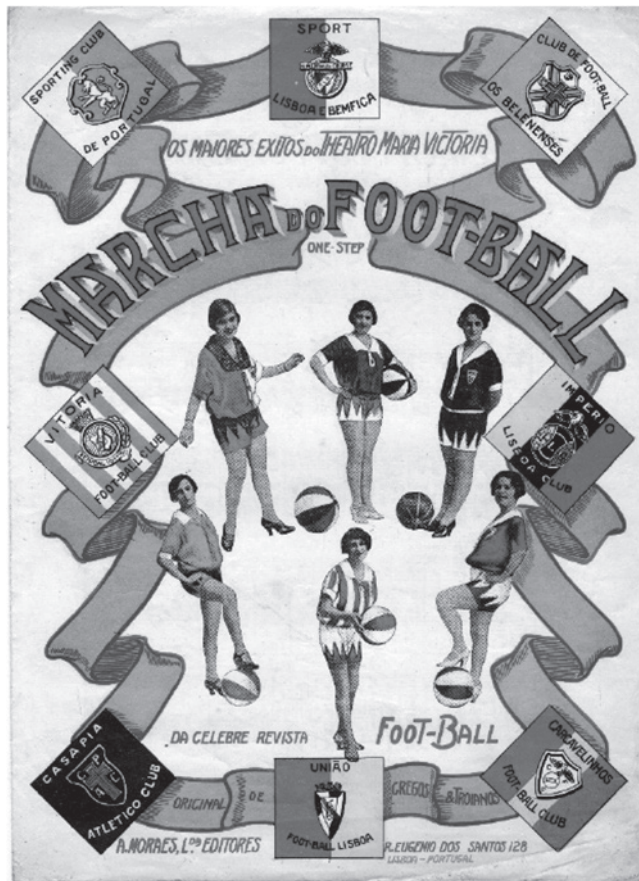
efeitos da época de inverno», Lisboa contaria com um «teatrinho que pod(ia) ser encantador» (12-07-1923: 2).

Após novas obras de remodelação, o Maria Vitória reabre «ampliado e embelezado» (*A Capital: Diário Republicano da Noite*, 25-06-1924: 3) para a temporada de verão de 1924, com a revista *Resvés* (estreada a 23 de junho), de Alberto Barbosa e Xavier de Magalhães, que ficou em cena até ao início do mês de dezembro, novamente dirigida por Rosa Mateus, e as estrelas Lina Demoel e Laura Costa (esta última já integrara igualmente o elenco da revista *Fado Corrido*) à frente de um elenco que contava também com a participação da ainda inexperiente Beatriz Costa, que se estreara um ano antes, no Éden, como corista, na revista *Chá e Torradas*.

Contrariamente ao que acontecera nos dois primeiros anos, o Maria Vitória passa a funcionar, a partir de 1924, em permanência ao longo de todo o ano (tal como o ainda designado Avenida Parque), com estreias ou reprises de operetas, mágicas e revistas. Antes da abertura do Teatro Variedades, em 1926, destacam-se as revistas *Rataplan!* (30 de abril de 1925), *Foot-Ball* (24 de dezembro de 1925) e *Às de Espadas* (5 de julho de 1926), da autoria de Gregos e Troianos², que embora não passassem ao lado dos acontecimentos em voga, se evidenciavam quer pela componente visual – com cenários e figurinos esplendorosos, por vezes em demasia, segundo alguma crítica, «para um palco tão pequeno como o do Maria Vitória» (*A Capital: Diário Republicano da Noite*, 04-05-1925: 3) – quer por algumas ousadias pouco exploradas, como o abandono das tradicionais malhas que cobriam as pernas das atrizes e coristas:

2 Pseudónimo que reunia duas mais importantes parcerias da altura: a de Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e a João Bastos e a de Luís Galhardo, Alberto Barbosa, Xavier de Magalhães e Lourenço Rodrigues. A revista *Às de Espadas* estreia já depois da morte de Ernesto Rodrigues, o mesmo acontecendo com *Pó de Arroz*, a revista que vai inaugurar o Teatro Variedades.

Algumas das nossas empresas vão começando a querer cultivar o nu, mas pela forma como se procede no «Rataplan» cai-se numa nota digna de reparo. Há cenas onde uma parte dos artistas aparece com as pernas nuas e outra com as pernas cobertas de «maillot». Logo numa das 1.^{as} cenas, três artistas trazem as pernas à vela e a quarta mais púdica, vem com os membros inferiores a nadar no interior de um «maillot», muito ordinário por sinal (*A Capital: Diário Republicano da Noite*, 04-05-1925: 3).



Folha de música da «Marcha do Foot-Ball», da revista *Foot-Ball*, (1925)
Museu Nacional do Teatro e da Dança/DGPC (MNT 180107)

Curiosamente, em dezembro de 1926, o crítico do *Diário de Lisboa*, a propósito da estreia da revista *Sempre Fixe*, contrariamente ao crítico do periódico *A Capital*, escrevia que as revistas no Maria Vitória eram «mais atraentes e mais sugestivas do que as outras», porque tudo dentro daquele teatro estava «certo, medido, modelarmente combinado»:

Os cenários dão-nos a impressão de pequenas telas numa bizarra exposição de pintura; o guarda-roupa é sempre leve, porque fica nos corpos das artistas e das coristas, quasi diante dos nossos olhos; as representações são mais harmónicas e mais interessantes, porque o palco é aconchegado, pequenino, verdadeira *caixa de amêndoas*; os intérpretes são mais queridos à plateia e ao público porque parece que conversam connosco; (24-12-1926: 9).

A mesma crítica destacava ainda o empresário (António de Macedo), as atrizes, os atores, os autores, os maestros e o ensaiador Rosa Mateus, figura responsável pela conceção de grande parte das revistas apresentadas no Maria Vitória.

Três dias após a estreia de *Às de Espadas*, a 8 de julho de 1926, abria as portas o Variedades, o segundo teatro do Parque Mayer, com uma revista também da autoria do coletivo Gregos e Troianos. Viviam-se dias de convulsão política (após o golpe militar de 28 de maio, que daria início àquela que seria a mais longa ditadura europeia), mas o *Diário de Lisboa* não hesitava em considerar a inauguração do teatro como «um dos maiores acontecimentos da semana» (10-07-1926: 2). O Variedades era descrito como um espaço encantador, sem pretensões de estilo, mas que satisfazia «todas as exigências de um teatro moderno, quer no plano da construção, quer na parte técnica, tanto administrativa, como artística». As «decorações da sala, em ouro e marfim», lembravam ao articulista do *Diário de Lisboa*, «as das mais lindas e modernas *boites* de Paris» (*Diário de Lisboa*, 02-07-1926: 2). Construído maioritariamente em

cimento armado e alvenaria de tijolo, o Variedades já pouco se assemelhava aos velhos e desajeitados teatros de feira, sendo o palco «armado sobre prumos de madeira» e a plateia móvel, de acordo com «o sistema existente no Teatro Éden, por ser aquele de mais fácil funcionamento e menos dispêndio»³. De acordo com a memória descritiva do projeto, da responsabilidade da Empresa Variedades Limitada, o primeiro piso teria capacidade para 500 pessoas, enquanto o segundo albergaria 285⁴.

A inauguração foi com a revista *Pó de Arroz*, que integrava no elenco a vedeta espanhola Anita Salambó, o jovem, mas já bastante promissor ator Vasco Santana, «galã cómico do S. Luís» (*Diário de Lisboa*, 02-07-1922: 2), que dava nas vistas nas operetas da Companhia de Armando de Vasconcelos, e o popular Costinha (Augusto Costa), que já se evidenciara no género, como *compère*. Tomás Del-Negro e Raul Portela eram responsáveis pelos «mais lindos e modernos «foxtrots», «Charlestons» e outros números de música de seguro efeito popular». Segundo a crítica do jornal *O Século*, tratava-se uma peça «para todos os paladares», capaz de atrair ao novo teatro (e, por conseguinte, também ao Avenida Parque), «um público de todas as classes, o que quer dizer que continuarão a frequentá-lo muitas pessoas da nossa melhor sociedade», que tinham comparecido à inauguração (09-07-1926: 3). A mesma crítica salientava as «numerosas marcações movimentadíssimas», em que Rosa Mateus se esmerara «com aspectos modernistas e sensacionais, reveladores do seu bom gosto» (09-07-1926: 3).

Embora a revista nem sempre tenha dominado o repertório dos teatros do Parque Mayer, foi o género que acabaria por se impor a partir do final da década de 1920, sobretudo com os espetáculos de companhias como as de Eva Stachino,

3 «Memória descritiva do Teatro Variedades, que a Empresa Variedades Limitada pretende construir nos terrenos da Sociedade Avenida Parque, antigo Parque Mayer». Processo de obra N.º 40510. Arquivo Municipal de Lisboa.

4 *Ibid.*

Hortense Luz, Maria das Neves ou Luísa Satanela, contribuindo de forma significativa para a renovação do género, impulsionada pelas novidades introduzidas pelos ballets russes (de Sergei Diaghilev), o movimento modernista, o *music-hall* francês, os ritmos do *jazz-band* e as passagens por Portugal de companhias como as de Eulógio Velasco (Espanha) e do Bataclan (Paris).

Em 1928, estreia no Variedades *Carapinhada*, em que a mexicana Eva Stachino, com a ajuda de artistas ligados ao movimento modernista, como os pintores António Soares e Maria Adelaide Lima Cruz, procura replicar o estilo feérico das revistas da companhia espanhola Velasco (da qual fizera parte), inundadas de cor, movimento, penas e plumas. A crítica do *Diário de Lisboa*, destacava precisamente o facto de toda a revista estar «preciosamente vestida e cheia de cortinas e scenarios de valor» (25-07-1928: 4).



Cena da revista *Carapinhada*, apresentada em 1928 no Teatro Variedades, foto de Ferreira da Cunha (*Notícias Ilustrado*, 29-07-1928: 12)

Ainda durante o ano de 1928, a companhia de Hortense Luz estreia no Maria Vitória, *A Ramboia*, de Lino Ferreira, Luís

Silva e Xavier de Magalhães, com música de Hugo Vidal e Raul Ferrão, em que se destacavam as cortinas pintadas por António Soares, que receberam a aprovação geral por parte da crítica, os figurinos de José Barbosa e as coreografias do ator/coreógrafo Francis Graça, figura que se impôs na revista durante a década de 1920. No *Diário de Notícias*, António Ferro enaltece os traços de uma estética da qual se mostra acérrimo defensor:

«A Ramboia» tem alegria, vida, sabor português, o ritmo de um bailarico, marcha turbulenta de uma romaria. (...) O quadro dos «arredores de Lisboa» é um quadro agradável no verão: tem a frescura de uma bilha. Os figurinos de José Barbosa, neste quadro, são pinceladas de um indiscutível bom gosto. A renovação do guarda-roupa, nas revistas portuguesas, deve-se muito a este rapaz que, incontestavelmente, sabe talhar os seus figurinos com simplicidade e elegância. Bela como uma paisagem, a cortina de estopa. O número das saloias é um número delicioso, de grande e justificado êxito. Uma harmonia rara no género: interpretação, música e guarda-roupa. (...) A cortina do «Vira» de António Soares, uma pequena maravilha, merecia, sem favor, uma ovação do público. Para se ver o que essa cortina vale como progresso, como passo, basta olhar atentamente, os restantes cenários. Que distância, que abismo. (...) Eu pergunto aos autores da revista (não posso deixar de fazer a mesma pergunta a Hortense Luz...) o que seria da sua «Ramboia» sem esse perfume de «modernismo» tão criticado... O que seria da revista se não fossem os figurinos de José Barbosa, os bailados que Francis levantou, tão portugueses e saudáveis, se não fosse o desembaraço «novo estilo» das suas «girls»? A diferença entre o antigo (o antiquado...) e o moderno pode avaliar-se confrontando a admirável cortina de António Soares e o cenário infeliz «Arte Nova», do «Novo Armazém» (*Diário de Notícias*, 15-08-1928: 3).



Cartaz da revista *A Ramboia*, Fred Kradolfer (1928)
Museu Nacional do Teatro e da Dança, DGPC/ADF (MNT 250875)

Destacam-se, até ao final da década de 1920, da companhia de Eva Stachino, *Coração Português*, (19 de setembro de 1928) e *Mãe Eva*, (16 de novembro de 1928), e da companhia de Hortense Luz, *E Siga a Dança* (16 de março de 1929) e *Chá de Parreira* (31 de julho de 1929), todas com estreia no Teatro Variedades. No Maria Vitória, destaque para *Ó Ricocó* (28 de outubro de 1929), da Companhia Maria das Neves. Para além das atrizes-empresárias, a que se juntava ainda Luísa Satanela (uma italiana que se instalara em Portugal em

1916), evidenciavam-se na interpretação nomes como os de Laura Costa (estrela bastante aplaudida do teatro de revista, que acabaria por se retirar da vida artística para se dedicar à vida matrimonial), Lina Demoel, que Vítor Pavão dos Santos considerou a artista que mais se aproximava «do arquétipo parisiense estabelecido» pela atriz e corista Gaby Deslys (Santos, 1978: 116), Beatriz Costa (estrela em ascensão, que atinge a consagração na década de 1930), e ainda, Vasco Santana, António Silva, António Costa ou Carlos Leal.

As revistas do Maria Vitória e do Variedades têm, como se percebe, responsabilidade de monta na transformação do género, impulsionada pela contribuição de figuras como o encenador e empresário Rosa Mateus, mentor de uma «visão arejada e dinâmica» do modelo (Rebello, 1985: 66), que passava também por colocar as coristas a dançar e a entrarem em palco sem a usual malha cor de carne que lhes cobria as pernas; o bailarino Francis Graça, que operaria uma autêntica revolução em palco, com a dinamização das ainda recentes movimentações coreográficas e pela intensificação do treino das bailarinas; ou as já referidas atrizes e empresárias Hortense Luz, Eva Stachino ou Luísa Satanela. Mas são também as revistas do Maria Vitória e do Variedades, que vão contribuir para a consolidação do Parque Mayer – que nascera para colmatar o fim das antigas feiras de Lisboa – como espaço de eleição na capital. À boleia dos teatros e do seu repertório (a que se juntariam, mais tarde, o Capitólio e o ABC), o Parque Mayer enchia-se de gente.

Embora não isento de críticas (como atrás se viu), o Parque Mayer também somava elogios. Segundo escrevia o *Notícias Ilustrado*, em 1928, aquele espaço preenchia «uma lacuna que há muito se fazia sentir na capital», a de uma zona de recreio como o «Retiro», de Madrid ou o «Grande Parque» de Barcelona, para não falar das grandes referências parisienses, o «Luna-Park» e o «Magic-City» (03-08-1928: 19). O artigo lembrava a intenção primeira de «substituir por completo as tradicionais «Feiras de Agosto» no Parque Eduardo VII», e as consequências

que daí tinham advindo, já que as construções não obedeciam «a um plano de conjunto», dificultando a arrumação geral, situação que a administração se mostrava empenhada em corrigir (03-08-1928: 19). No mesmo periódico, uma reportagem fotográfica mostrava as enchentes de verão, quer nos restaurantes – que, entretanto, tinham melhorado a apresentação – quer nos divertimentos, que de ano para ano aumentavam.

Anos mais tarde, já com os quatro teatros em pleno funcionamento – a maioria com a revista como género de eleição – o Parque Mayer transformou-se, como escreveu Luiz Francisco Rebello, numa espécie de centro nevrálgico do género, «quase um reino dentro da capital» (1985: 36). Foi-se perdendo a memória das antigas feiras de Lisboa, mas foi «nascendo» um novo espaço, distante das referências internacionais, que se foi moldando à imagem da cidade de Lisboa e daquele que durante muitos anos seria o seu género teatral de eleição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bastos, Glória & Vasconcelos, Ana Isabel P. Teixeira de, 2004. *O Teatro em Lisboa no Tempo da Primeira República*. Lisboa: IPM, Museu Nacional do Teatro.
- Larbak, Z., 1937. *Parque Mayer em Chamas*. Lisboa: Z. Larbak (edição de autor).
- Rebello, Luiz Francisco, 1984. *História do Teatro de Revista em Portugal* (Vol.1: Da Regeneração à República). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Rebello, Luiz Francisco, 1985. *História do Teatro de Revista em Portugal* (Vol.2: Da República até Hoje). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Santos, Vítor Pavão, 1978. *A Revista à Portuguesa: Uma História Breve do Teatro de Revista*. Lisboa: Edições O Jornal.

A tríade da Praça do Saldanha

ANDREIA BRITO SILVA

Nos anos cinquenta do século XX, a cidade de Lisboa fervilhava com produções culturais para todos os gostos, não obstante a intensa ação da censura sobre as mesmas. O público, ávido de eventos que o fizessem distrair do quotidiano, procurava espetáculos para entretenimento e que não o obrigasse a profundas reflexões. Neste contexto é incontornável falar sobre um triângulo cujos vértices são indissociáveis. Laura Alves – Vasco Morgado – Teatro Monumental.

Vasco Morgado começou a sua carreira artística com pequenos papéis nos filmes portugueses dos anos 40, entre eles *O Pai Tirano* (1941), com Vasco Santana e Ribeirinho e *Capas Negras* (1947), protagonizado por Amália Rodrigues. Assumidamente ator de fraco talento, tornou-se empresário teatral de numerosos atores em muitos dos espaços teatrais em Lisboa e foi um dos grandes dinamizadores do teatro português na segunda metade do século XX. Ao longo das décadas de 1950 e 1960, Vasco Morgado esteve à frente de variadas produções, levadas à cena no Teatro Monumental, que ajudaram a redefinir a cena teatral da capital. Com um sentido apurado do gosto popular e uma visão estratégica de mercado cultural, Morgado conseguiu reunir nas suas produções um elenco de artistas de primeira linha, dos quais Laura Alves foi, sem dúvida, a maior vedeta. O empresário soube combinar a tradição com a inovação, transformando o teatro num produto atrativo para um público cada vez mais vasto e diversificado. Vasco Morgado, como homem de teatro que era e como empresário com inúmeras casas de espetáculo para gerir, recorria à publicidade em larga escala para que o nome da artista saísse regularmente nos anúncios ao Teatro Monumental. A imprensa acompanhava diariamente os espetáculos com estratégias de *marketing* que se tornaram apanágio do empresário que foi muitas vezes

acusado de exploração excessiva ao nome da atriz. É facto que Vasco Morgado destacava a atriz para as suas maiores e mais arrojadas produções.



Exemplo das estratégias de publicidade usadas por Vasco Morgado para a divulgação dos espetáculos do Teatro Monumental. Autor desconhecido, c. 1967 (Cortesia - espólio Vasco André Morgado)

Por seu lado, Laura Alves tornou-se o principal rosto das produções de Vasco Morgado no Teatro Monumental. Com uma carreira que começou ainda na década de 1930, Laura Alves destacou-se pela sua versatilidade, transitando com naturalidade entre a comédia, o drama e o teatro musical. Em colaboração com Vasco Morgado, a atriz protagonizou muitas das produções de maior sucesso no Monumental e foi reconhecida por alguns críticos e colegas como uma das maiores atrizes do teatro português do século XX. Era elogiada pela capacidade de desempenhar uma ampla gama de papéis, desde personagens cómicas até figuras dramáticas e complexas. A crítica, ou

pelo menos parte dela, valorizava a sua destreza em manter a naturalidade em qualquer registo, evidenciando o domínio técnico e expressivo da atriz. Realçava também a sua capacidade de estabelecer uma conexão imediata com o público e a sua facilidade no domínio do palco, arrancando risos e aplausos espontâneos.



Laura Alves no espetáculo de Shakespeare *A fera amansada*. Fotografia: Bourdain de Macedo; c. 1952 (Cortesia – espólio Vasco André Morgado)

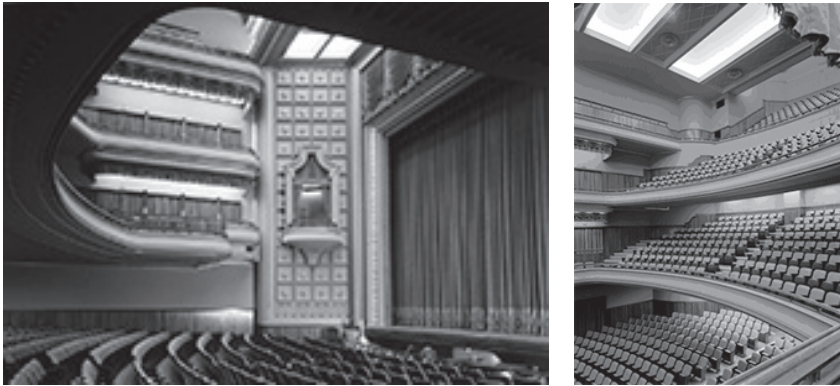
Embora fosse uma atriz popular e muito associada ao teatro comercial e de revista, Laura Alves não deixou de procurar textos clássicos e personagens mais densas, mas era nas produções voltadas para o entretenimento popular que o seu valor era reconhecido. A vedeta tinha uma certa facilidade em trabalhar as nuances emocionais, o que enriquecia as suas personagens e conferia profundidade aos papéis que

desempenhava. Os seus colegas referem que Laura Alves humanizava as personagens que interpretava com uma intuição artística rara. Mesmo nos papéis cómicos ou caricaturais, ela trazia uma dimensão humana, criando uma proximidade com o público que, em muitos casos, transcendia o próprio texto da peça. Laura permaneceu ativa por décadas, enfrentando as adversidades do mercado teatral com uma dedicação inabalável. Essa longevidade foi vista como um claro sinal do seu compromisso com o ofício – algo que lhe granjeou o respeito de críticos e colegas de profissão. Durante o Estado Novo, destacou-se como uma figura que, embora não desafiasse diretamente o regime, conseguiu navegar com sucesso e agilidade num ambiente político hostil e perigoso, oferecendo ao público momentos de escape e de subtil resistência através da sátira e do humor.

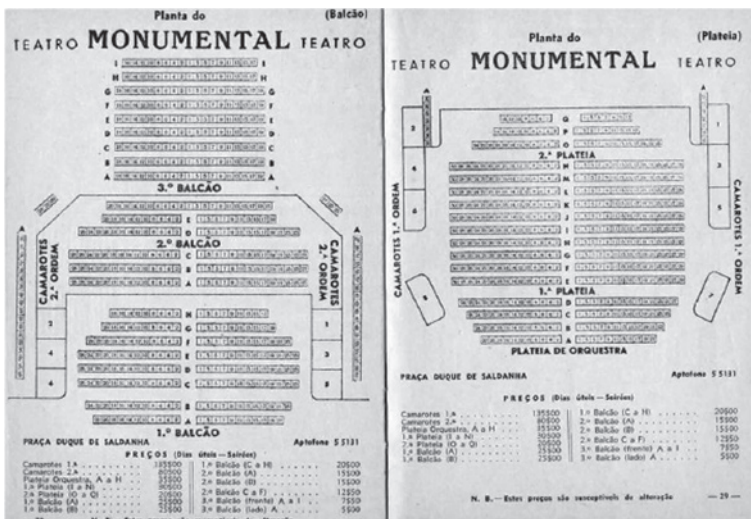
A parceria de Laura Alves com Vasco Morgado no Teatro Monumental foi vista como uma síntese do melhor que o teatro comercial português tinha para oferecer naquela época.

O Monumental, por seu turno, representou um marco significativo na história das artes cénicas e da arquitetura em Portugal. Inaugurado em novembro de 1951, foi concebido como um espaço multifuncional, que incluía não só uma sala de teatro, mas também um cinema e outras áreas de entretenimento, tornando-se rapidamente num dos polos culturais mais vibrantes da capital. O edifício refletia a estética modernista, muito cara ao Estado Novo, caracterizada pelo uso de formas geométricas simples e pela ausência de ornamentos excessivos. A fachada principal era marcada por uma longa marquise, com altas janelas envidraçadas, que enfatizava a horizontalidade da obra, conferindo-lhe uma presença imponente na praça.

O seu interior, mais opulento, foi projetado para acolher grandes audiências. A sala de espetáculos apresentava uma estrutura em anfiteatro, garantindo uma boa visibilidade a partir de qualquer ponto. O design interior priorizava o conforto e a acústica, com uma estética que refletia a sofisticação que se impunha à época.



Interior do Teatro Monumental (Cortesia – espólio Vasco André Morgado)



Planta do Teatro Monumental (Cortesia – espólio Vasco André Morgado)

Além do teatro e cinema, o edifício incluía outras áreas de convívio, cafés e zonas de lazer, promovendo uma experiência abrangente e completa para o público lisboeta. Esse caráter multifuncional antecipava tendências de arquitetura urbana que se tornariam comuns nas décadas seguintes, em que os espaços culturais se transformavam em centros de convivência e lazer.



Café no interior do Teatro Monumental. Autor desconhecido, s/d.
(Cortesia – espólio Vasco André Morgado)

A programação do Teatro Monumental refletia uma estratégia que conciliava a popularidade com uma certa preocupação artística. O teatro também acolheu representações de obras clássicas e dramas contemporâneos, oferecendo uma programação diversificada orientada para a captação de públicos variados. Este espaço tornou-se um ponto de encontro para o público em geral, funcionando como um símbolo de modernidade e cosmopolitismo. Durante as décadas de 1950 e 1960, o Monumental foi assim central na consolidação de um modelo de

teatro comercial em Portugal, marcado pela aposta em grandes produções, cenários elaborados e elencos renomados.

Num contexto político e social marcado pela repressão, o teatro assumiu também um papel de resistência, oferecendo ao público momentos de evasão e, não raras vezes, de crítica velada ao regime. Foi naquele palco que Laura Alves foi a *Rainha do Ferro-velho* (1958), *Margarida da Rua* (1960), *Criada para todo o serviço* (1961) e *Gata em Telhado de Zinco Quente* (1959). Laura Alves foi a primeira atriz portuguesa a representar Tennessee Williams nos palcos portugueses, sob a encenação de António Pedro, apenas um ano depois da estreia do filme com Elizabeth Taylor no papel da protagonista. O realismo e a sensualidade que a atriz imprimiu à personagem renderam-lhe curiosas apreciações da Censura aquando do ensaio geral do espetáculo:

A cena em que Maggie despe lentamente as meias, sentada no «canapé» ao mesmo tempo que levanta a combinação de uma forma inconveniente não deve ser representada de frente para o público, até porque não é o público que ela pretende seduzir, mas sim o marido.¹

Também não impressionou o crítico Urbano Tavares Rodrigues que na sua publicação *Noites de Teatro* descreveu como um espetáculo que não esteve à altura do que era esperado.²

Apesar do seu sucesso, o Teatro Monumental e a parceria entre Vasco Morgado e Laura Alves não estiveram isentos de dificuldades. Os elevados custos de produção de muitos dos espetáculos, aliado às limitações impostas pela censura e à instabilidade económica, representavam desafios constantes. Ainda assim, a capacidade de Vasco Morgado para atrair

1 Processo do Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, n.º 5888, do ANTT

2 Cf. *Noites de Teatro*, Lisboa, Ática, 1961, pp. 201-206.

públicos diversos e gerir uma programação variada permitiu que o Monumental se mantivesse, durante três décadas, como um espaço de referência no panorama das noites lisboetas.

O declínio do Teatro Monumental começou a fazer-se sentir a partir da década de 1970, à medida que as dinâmicas culturais e os hábitos de consumo se alteravam. A revolução de 25 de Abril de 1974 trouxe mudanças sociais e políticas que influenciaram, de diferentes formas, as companhias teatrais, enquanto a crescente popularidade da televisão e a diversificação da oferta tinham trazido novas dinâmicas culturais e reduziram a procura por espetáculos ao vivo. A ascensão desses novos meios de entretenimento acabou por enfraquecer também o modelo empresarial que sustentava o Monumental. O nome de Laura Alves, em grande destaque nos cartazes, continuava a atrair o público persistente que se habituou a vê-la desenvolta no palco. No entanto, o advento da revolução trouxe dissabores a esta tríade que foi, não raras vezes, associada ao antigo regime, nomeadamente o empresário, que se viu ostracizado pelos mesmos que se faziam próximos quando precisavam de lhe pedir trabalho. A crítica começou a ser mais implacável em relação ao trabalho de Laura. A atriz teve no escritor Carlos Porto um dos seus mais fervorosos críticos. Pouco do que a dupla fizesse estaria a seu contento.

A morte de Morgado, em 1978, marcou profundamente Laura Alves, que viu desaparecer não só o seu companheiro de vida, mas também o grande dinamizador da sua carreira. No ano seguinte, Laura Alves casou-se com o maestro Frederico Valério e continuou a trabalhar, desta feita com o filho como seu empresário, sendo uma presença constante no teatro português até 1982, ano da morte do maestro e de visível fragilidade da atriz. Em 1983 fez a sua última aparição no Teatro Monumental com o espetáculo *Pai precisa-se*. Já com a saúde visivelmente debilitada, a precisar do auxílio de inúmeros pontos espalhados pelo palco para que não se esquecesse do seu texto, suscitou o pesar dos seus admiradores. «Foi triste saber que a minha avó, que sabia sempre o texto de todos os atores

de cor, acabou por se tornar incapaz de decorar o dela.», conta Vasco Morgado, neto.



Programa do espetáculo *Pai precisa-se*, no Teatro Monumental, 1983
(Cortesia – espólio Vasco André Morgado)

O início da demolição do Monumental deu-se no ano seguinte e prolongou-se por longos e penosos meses, sob uma onda de fortes e aguçadas contestações e críticas ao executivo camarário de Nuno Krus Abecassis. A destruição do Monumental simbolizou, para muitos, o fim de uma época do teatro comercial em Lisboa e para Laura Alves, possivelmente, o fim de uma vida.

Os últimos anos da atriz foram assim marcados por uma série de dissabores difíceis de suportar. Laura Alves faleceu a

6 de maio de 1986, aos 64 anos. Em homenagens póstumas, continuou a reconhecer-se a importância do legado de Laura Alves para o teatro português, sendo muitas vezes lembrada como uma das poucas atrizes que conseguiram conciliar a popularidade com a excelência artística.

A visão empresarial de Morgado, aliada ao talento de Laura Alves, fez do Monumental não apenas um espaço de entretenimento, mas também um símbolo cultural de uma classe e de uma época. O desaparecimento do Teatro Monumental foi amplamente lamentado e apontado como uma perda irreparável para o patrimônio cultural da cidade. A sua demolição determinou o fim de um certo teatro comercial que refletia as transformações de uma sociedade em transição.

Embora hoje restem apenas lembranças, cada vez mais desvanecidas, daquele tempo, o legado dessas figuras permanece na memória coletiva e na história do teatro em Portugal.

Uma panorâmica da empresa Vasco Morgado? Proposta de abordagem ao fundo Bourdain de Macedo do MNTD

FILIPE FIGUEIREDO* E PAULO RIBEIRO BAPTISTA**

INTRODUÇÃO

O fundo Bourdain de Macedo/Vasco Morgado do Museu Nacional do Teatro e da Dança é constituído por 144 caixas de negativos e positivos fotográficos de várias dimensões, foi produzido entre 1943 e 1982 e totaliza cerca de dezasseis mil espécies fotográficas¹. O arquivo Bourdain de Macedo agrega grande parte das imagens fotográficas referentes à produção teatral e a outros espetáculos da empresa de Vasco Morgado, realizados entre 1950 e 1982, num total de 180 espetáculos, dos quais 163 são de teatro e 17 de outros tipos, nomeadamente de música e de bailado. É um espólio que permite traçar, em imagens, uma panorâmica sobre a atividade do mais importante empresário de teatro comercial português da segunda metade do século XX. O fundo também inclui um conjunto mais reduzido de negativos fotográficos de oito peças da Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro, levadas à cena entre

* Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa.

** Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa / Museu Nacional do Teatro e da Dança.

1 O Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa possui um fundo fotográfico de Bourdain de Macedo composto por trinta e sete caixas metálicas, contendo dezasseis mil setecentos e noventa e nove documentos fotográficos de vários formatos, dos quais somente 213 se encontram disponíveis para consulta online. Provavelmente, algumas das fotografias do fundo fotográfico de Bourdain de Macedo do Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa complementarão o arquivo Bourdain de Macedo/Vasco Morgado do Museu Nacional do Teatro e da Dança.

1943 e 1946. Este conjunto de imagens pode dar uma contribuição inestimável para a compreensão da fotografia teatral da segunda metade do século vinte, complementando outros espólios já estudados, como o de José Marques.

Para este artigo, que acompanha um estudo exploratório do arquivo Bourdain de Macedo, foi selecionado um conjunto de fotografias de quatro espetáculos que, seguidamente, foram digitalizadas e estudadas, procurando analisá-las em termos técnicos e estéticos e ponderar a sua importância no contexto da produção da fotografia de teatro na segunda metade do século vinte.

BOURDAIN DE MACEDO FOTÓGRAFO E HOMEM DE CINEMA

Artur Bourdain de Macedo nasceu em Lisboa, a 10 de abril de 1917 e faleceu em Bucelas, a 14 de novembro de 1997. Foi filho do diretor de fotografia e realizador de cinema Artur Costa Macedo (1894-1966). Com seu pai terá aprendido a técnica fotográfica, e com ele trabalhou como assistente e operador de imagem, muito provavelmente nos documentários que Artur Costa Macedo realizou para o SPN/SNI e para outras entidades oficiais. Muito provavelmente, foi com seu pai, exímio fotógrafo de cinema de várias das mais importantes películas cinematográficas portuguesas dos anos 1920 e 1930, que Bourdain de Macedo aprendeu a dominar a técnica fotográfica. Julgamos que terá iniciado uma atividade fotográfica autónoma no final da década de 1930, quando o seu pai efetuou uma longa estadia profissional no Brasil². Na década de 1940, Bourdain de Macedo foi alternando a sua atividade profissional entre a fotografia de teatro e a fotografia de cinema.

² Artur Costa Macedo esteve no Brasil entre 1941 e 1947.

Relativamente à sua atividade no cinema, Bourdain de Macedo é conhecido pelo seu trabalho de fotografia em películas como, *A Noiva do Brasil* (1945), *Serra Brava* (1948), *Frei Luís de Sousa* (1950), *Salimbancos* (1951), *O Comissário de Polícia* (1953), *O Noivo das Caldas* (1956), *Perdeu-se um Marido* (1957), *Dois Dias no Paraíso* (1957), *O Homem do Dia* (1958), *A Luz Vem do Alto* (1959), *O Passarinho da Ribeira* (1960), *Fim-de-Semana com a Morte* (1966), *Sarilho de Fraldas* (1967), *O Diabo Era Outro* (1969), e *O Recado* (1972). Ainda no cinema, produziu *O Crime de Simão Bolandas* (1984)³, *A Mão Fechada* (um filme para televisão, em 1989) e *Mistério Misterioso* (uma mini série para televisão, em 1990). Embora o seu trabalho como fotógrafo de *plateau*, até certo ponto, escape à economia deste texto, deve assinalar-se que é merecedor de uma pesquisa específica e, principalmente, do estabelecimento de um paralelo com outro fotógrafo do seu tempo, João Martins que, embora seja de uma geração anterior, porque nasceu em 1898, ou seja, dezanove anos antes, teve, no cinema, um percurso muito semelhante ao de Bourdain de Macedo, começando a trabalhar na mesma década de 1940: Bourdain de Macedo começou a trabalhar em fotografia de cinema em 1945, enquanto João Martins só começou em 1949⁴.

Relativamente à sua longa carreira como fotógrafo de teatro, embora seja abordada com mais detalhe no corpo do artigo, é de mencionar que se iniciou como fotógrafo de teatro

3 Os filmes *O Crime de Simão Bolandas* (longa-metragem de Jorge Brum do Canto, 1984), *Sem Sombra de Pecado* (longa-metragem de José Fonseca e Costa, 1982) e ainda a *A Verdadeira Amizade* (curta-metragem de Silva Brandão, 1976) foram todos rodados no Freixial, na chamada «cidade dos cowboys», um estúdio de que era proprietário Bourdain de Macedo (vd. Carlos Cardoso in *O Freixial Saloio* <https://o-freixial-saloio.blogspot.com/2021/09/artur-bourdain-de-macedo-fotografia.html> (acedido em 10/09/2024)).

4 AAVV, *Fotografias de João Martins-Os Putos*, Lisboa: Instituto Português de Museus, 1997.

em 1943, fotografando a peça *Frei Luís de Sousa*, encenada pela Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro e terminou a sua atividade a fotografar a peça *Pai Precisa-se*, da Companhia Vasco Morgado, quase quarenta anos depois, em 1982.

O FUNDO BOURDAIN DE MACEDO/EMPRESA VASCO MORGADO/ MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA

O arquivo Bourdain de Macedo/Empresa Vasco Morgado é constituído por 144 caixas de vários tipos de espécies fotográficas, negativos em película, alguns negativos em vidro e algumas provas e transparências a cores. Todas essas espécies fotográficas totalizam cerca de dezasseis mil objetos. Cada caixa contém negativos das imagens de um espetáculo ou de mais do que um espetáculo, sendo que a quase totalidade das caixas contém imagens de espetáculos organizados pela Empresa Vasco Morgado, sejam de teatro, de dança ou de música. Também existem imagens de oito peças da Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro, levados à cena no Teatro Nacional, entre 1943 e 1948. Dominam os espetáculos teatrais, para os quais, em muitos casos, foram realizadas fotografias de cena, retratos de estúdio dos atores, fotografias dos ensaios e bastidores e até imagens do público nas estreias e das fachadas dos teatros.

Embora se desconheça a proveniência e o historial do fundo, é muito provável, pelo seu carácter sistemático, que possa resultar de um contrato, eventualmente celebrado entre a Empresa Vasco Morgado e o estúdio fotográfico de Bourdain de Macedo, com contornos a que poderíamos chamar uma espécie de «avença». No fundo, Bourdain de Macedo produzia todo o material fotográfico de que a empresa necessitava, fosse para documentar os espetáculos, fosse para a respetiva publicidade e divulgação.

A falta de elementos que nos permitam conhecer o modo como o arquivo Bourdain de Macedo/Empresa Vasco

Morgado foi incorporado no MNTD⁵, leva-nos a suspeitar que possa ter tido lugar aquando da fundação do Museu, altura em que um enorme volume de documentação, das mais variadas naturezas, foi ali recebido⁶. Como é praticamente constituído apenas por negativos, essa circunstância terá condicionado os procedimentos de incorporação, visto que o museu não estava dotado de meios para poder processar as fotografias de forma a aceder às respetivas imagens positivas, inventariando-as. O arquivo foi, por isso, secundarizado em detrimento de outros materiais, priorizados por serem mais facilmente disponíveis e inventariáveis. Algumas caixas já terão tido alguma forma de tratamento, visto que os negativos nelas contidos se encontram acondicionados em envelopes específicos para fotografia, mas não há registo de terem sido feitos positivos a partir dessas imagens, nem da sua eventual utilização⁷.

Em termos cronológicos, com algumas exceções, as fotografias documentam visualmente espetáculos que tiveram lugar nas décadas de 1950, 1960 e 1970, nas salas de teatro geridas pela Empresa Vasco Morgado. Essa circunstância confere maior relevância ao fundo porque, no contexto teatral português, aquela empresa era a mais dinâmica, mais do que o próprio Teatro Nacional, embora as peças encenadas tivessem um carácter eminentemente comercial, dominando a comédia e o teatro ligeiro.

5 MNTD – acrónimo de Museu Nacional do Teatro e da Dança.

6 Situação semelhante ocorreu com outro arquivo de negativos fotográficos, o arquivo do fotógrafo Marques da Costa, que também foi recentemente tratado e inventariado no Museu Nacional do Teatro e da Dança.

7 Muitas das caixas tratadas dizem respeito a espetáculos em que Eunice Muñoz representou. Uma hipótese é a de que o trabalho feito no fundo possa ter-se destinado a uma pesquisa para a exposição comemorativa dos seus 50 anos de carreira, que o MNTD organizou em 1991.

O CONTEXTO DA FOTOGRAFIA DE TEATRO ANTERIOR A 1960

Ao teatro, desde muito cedo se colocou a questão do seu próprio registo visual. A fotografia possuía todo o potencial de se poder vir a tornar no veículo desse registo, como provou, logo em 1840, a encenação de *Le Noyé*⁸ de Hippolyte Bayard. Em termos práticos, as limitações técnicas que impediam o registo fotográfico das cenas teatrais, sobretudo o longo tempo de exposição, só começaram a ser superadas no final do século XIX, situação para que muito contribuíram as experiências de Eadeward Muybridge. À época, a enorme expansão da imprensa ilustrada, impressa pelo novo sistema fotomecânico da zincogravura, aguçou o apetite pelas fotografias de cena. A imprensa teatral ilustrada começou a recorrer às fotografias de teatro como elementos nucleares da sua paginação, como sucedeu, por exemplo, com a revista francesa *Le Théâtre*, desde 1898.

Curiosamente, foi na referida revista *Le Théâtre*, em 1898, que foram publicadas, pela primeira vez, fotografias de cena portuguesas, as da peça *O Regente*, pela Companhia Rosas & Brasão⁹. Na verdade, as primeiras fotografias de cena, que conhecemos em Portugal, datam de 1892, são as da representação da peça *A Madrugada*, também pela Companhia Rosas & Brasão e encontram-se coladas num dos álbuns de recortes de Eduardo Brasão¹⁰.

Até meados da década de 1920, a *Ilustração Portuguesa* publicou muitas fotografias de teatro, grande parte delas da autoria de Joshua Benoliel. Na verdade, no caso das fotografias

8 O autorretrato fotográfico de Hippolyte Bayard, como afogado.

9 Sobre este tema, ver Filipe Figueiredo (2015). *O insustentável desejo da memória. Incurções na fotografia de teatro em Portugal (1868-1974)* (Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos, ramo de Estudos de Teatro, Universidade de Lisboa), pp. 353-359

10 Álbuns de recortes de Eduardo Brasão, Museu Nacional do Teatro e da Dança, inventário MNT 3023.

de teatro da *Ilustração Portuguesa*, falarmos delas como se de fotografia de cena se tratasse não é rigoroso porque, verdadeiramente, o que nos é mostrado, nessas fotografias, é o conjunto da cena, o cenário, os atores e os figurantes, estáticos, como que em pose, geralmente iluminados por um grande clarão de *flash*. Com poucas alterações, foi essa uma situação que se manteve até ao final da Segunda Guerra Mundial. A maior parte da fotografia de teatro era feita por foto-repórteres, mas existem exceções. Uma das mais importantes exceções foi a do trabalho de Silva Nogueira, enquanto fotógrafo de teatro, embora seja de assinalar que, na maior parte dos casos, as tomadas de vista eram feitas no seu estúdio¹¹, mesmo as das cenas dos espetáculos, recriadas a propósito¹².

As vanguardas artísticas, sobretudo as das décadas de 1920 e 1930, recorreram à experimentação da fotografia encenada, mas explorando nela as dimensões radicais de temas complexos e fraturantes, num registo que podemos considerar de *performance fotográfica*¹³, como as designou o historiador Giovanni Lista. Como refere Lista, essas *performances fotográficas* encarnavam «uma conjugação de arte e de vida»¹⁴. Lista encontrou essa dimensão performativa em artistas como Fortunato Depero, Claude Cahun, Witkacy, Václav Zykmond e também a intuiu nas fotografias encenadas de Man Ray. Os registos fotográficos desses artistas distanciaram-se bastante da prática fotográfica sua contemporânea, optando, frequentemente,

11 Paulo Ribeiro Baptista, *Estrelas e Ases: o Retrato Fotográfico em Portugal (1916-1936)*, Tese de Doutoramento em História da Arte, Lisboa: FCSH-UNL, 2016, pp. 192-193.

12 Assinale-se a importante colaboração fotográfica que manteve com a revista *De Teatro*.

13 Ann Thomas, «Modernity and the Staged Photograph, 1900-1965» in *Acting the Part: Photography as Theatre*, Londres: Merrill, 2006, pp. 113-116.

14 Giovanni Lista, *Futurism and Photography*, Londres: Merrell, 2003, p. 11.

por imagens contrastadas, muitas vezes com o grão intenso das películas de elevada sensibilidade, o que, tudo conjugado, lhes confere um caráter de evidente rutura estética com a prática corrente. Porventura, essas práticas artísticas de vanguarda viriam a sugerir novos caminhos para a fotografia de teatro, disseminadas pelas tertúlias artísticas, que juntaram várias artes distintas, nomeadamente as artes plásticas e o teatro.

Durante a década de 1950, generalizou-se, na fotografia, o uso de várias inovações que a cinematografia tinha desenvolvido, como sucedeu com as películas de formatos mais reduzidos e mais sensíveis ou as lentes com maiores aberturas. A adaptação dessas inovações à fotografia permitiu a conceção de câmaras muito mais compactas, quer das câmaras de formato 60x60 mm, quer das de formato 24mmx36mm. Essas novas ferramentas tiveram uma ampla repercussão na prática fotográfica, principalmente no fotojornalismo, mas chegaram também à fotografia teatral, com evidentes vantagens técnicas. Concomitantemente, houve um outro importante aspeto que contribuiu, em grande medida, para a fotografia de cena, o extraordinário avanço na luminotecnia. Surgiu a exploração do uso criativo dos projetores, desenvolvendo-se amplamente a partir dos anos 1950¹⁵. Dessa forma, com a conjugação de vários fatores, começaram a ser possíveis verdadeiras tomadas de vista da cena, captando instantes que podiam mostrar, numa imagem fixa, os instantes das dimensões mais relevantes da ação. É justamente por essa altura que o dramaturgo, encenador e teórico Bertolt Brecht, em articulação com a sua companheira Ruth Berlau, se dedica à preparação dos *modellbüch* das suas peças e de outras ferramentas de trabalho, para as quais recorreu ao uso extensivo da fotografia¹⁶. Os *modellbüch*

15 Antonino Solmer (dir.), *Manual de Teatro*, Lisboa: Instituto Português de Artes do Espetáculo, 1999, pp. 212-213.

16 Alexandra Marinho de Oliveira, *Bertolt Brecht and Theatre Photography: Aesthetic and Political Involvement*, Dissertação de mestrado.

eram cadernos que forneciam um conjunto de diretivas aos encenadores sobre o modo como deviam encenar as peças de Brecht e que recorriam a uma ampla documentação fotográfica. Noutra dimensão, Brecht também teve um papel inovador no uso expressivo da luz em palco, determinante para a própria fotografia teatral.

A forma como Brecht recorreu ao uso da fotografia de teatro, nos *modellbüch* e noutros instrumentos do trabalho de encenação, repercutiu-se nos meios teatrais europeus e americanos. Em França, a colaboração do fotógrafo Roger Pic com o encenador Georges Wilson, no Théâtre National Populaire, já na década de 1960, procurou seguir uma metodologia semelhante à de Brecht ao documentar profusamente as peças em que colaborou com aquele encenador. Essa abordagem aprofundava uma nova forma de fotografar o teatro, que Roger Pic já perseguia desde a década anterior e que, «com Agnès Varda, Ito Josué, Martine Franck, constituem a geração dos documentadores fiéis», como refere Chantal Meyer Plantureux¹⁷.

Brecht teve também um grande impacto em Itália onde, no Piccolo Teatro de Milão, o encenador Giorgio Strehler, trabalhou em estreita colaboração com o fotógrafo Ugo Mulas, entre 1955 e 1962, perseguindo a criação de uma «crónica fotográfica» que documentasse os espetáculos que encenava. Pouco antes, entre 1946 e 1960, o fotógrafo Pasquale De Antonis tinha colaborado com o encenador Luchino Visconti na documentação das suas produções, numa linguagem de expressiva modernidade, fortemente marcada pelo neorrealismo cinematográfico¹⁸.

Nos Estados Unidos da América, o casal Florence e Tommy Vandamm trabalhou em fotografia teatral. Tommy Vandamm

Frankfurt: Johann Wolfgang Goethe-Universitat zu Frankfurt am Main, 2018, pp. 56-60.

17 Chantal Meyer Plantureux, «O Fotógrafo de Teatro depois de 1945» in *José Marques: Fotógrafo em Cena*, Lisboa: Bicho do Mato, pp. 17-27.

18 Cosimo Chiarelli, *Luz Negra*, Lisboa: MNTD, 2018, pp. 8-15.

documentou o trabalho de palco do Guild Theatre de Nova Iorque, enquanto a sua mulher, Florence Vandamm, se dedicou ao retrato teatral no estúdio de ambos, em Nova Iorque. A atividade de Tommy Vandamm na documentação fotográfica do trabalho teatral foi cuidadosamente planeada, composta e iluminada, explicando a longevidade da sua colaboração com aquele teatro nova iorquino.

Neste múltiplo movimento internacional de revolução da fotografia teatral, com o nascimento de uma verdadeira fotografia de cena, podemos dizer que, até certo ponto, Bourdain de Macedo foi o fotógrafo que, em Portugal, assegurou a transição entre a fotografia de teatro do antes e do pós-segunda guerra mundial. Em 1943, no Teatro Nacional D. Maria II, fotografa a peça *Frei Luís de Sousa* da Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro, por ocasião do centenário da peça, numa versão que contou com os atores Eunice Muñoz e Raul de Carvalho. Na fotografia de cena de Bourdain de Macedo, é desde logo evidente o cuidado que é colocado na iluminação, o que não surpreende tendo em consideração a sua precoce ligação ao cinema. As seis fotografias que realizou da peça *Frei Luís de Sousa* foram captadas com uma câmara de grande formato (13x18 cm), o que nos deixa supor que as tomadas de vista devem ter sido preparadas, com os atores praticamente imóveis na cena. Essa era, aliás, uma prática corrente no próprio cinema, em que as tomadas de vista que o fotógrafo de *plaqueau* realizava dos atores em pose eram destinadas à divulgação das próprias películas. Entre 1943 e 1946, Bourdain de Macedo realizou as fotografias de vários outros espetáculos da Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro. Foram, em 1945, as peças *Os Maias* (cinco fotografias)¹⁹, *Os Maridos Peraltas e as Mulheres Sagazes* (sete fotografias) e *Othello ou o Mouro de Veneza* (vinte e oito fotografias) e, em 1946, as peças *Era*

¹⁹ Da peça *Os Maias* também são conhecidas fotografias de Horácio Novaes e da Foto Lisboa.

Doce e Amargava (quatro fotografias) e *Pé de Vento* (seis fotografias). Para essas fotografias, usou sempre uma câmara de grande formato (13x18 cm) e relativamente poucas tomadas de vista²⁰.

BOURDAIN DE MACEDO E JOSÉ MARQUES, PERCURSOS E ESTÉTICAS

O espólio de José Marques, adquirido pelo Teatro Nacional D. Maria II, em 2013, e tratado e estudado, numa parceria com o Centro de Estudos de Teatro da FLUL e o CIC. Digital/ICNOVA, foi merecedor de uma exposição e de um catálogo, com o título *José Marques: Fotógrafo em Cena*. Os textos desse catálogo levantam uma série de questões relativamente aos anos 1960, período em que também Bourdain de Macedo desenvolveu uma intensa atividade de fotografia teatral, pelo que merecem alguma reflexão. No texto do referido catálogo, Bourdain de Macedo não pôde ser mencionado porque não existia evidência do seu trabalho no arquivo do Teatro Nacional D. Maria II, conquanto tenha começado a fotografar no Teatro Nacional quase uma década antes de José Marques, na década de 1940, como referimos anteriormente. O referido catálogo faz menção aos fotógrafos Horácio Novais, Artur Costa de Macedo e António Salazar Diniz como precedentes de José Marques²¹.

O catálogo *José Marques: Fotógrafo em Cena* aponta uma série de pistas estimulantes para o estudo e para a compreensão da fotografia de teatro em Portugal e muitas das

20 Bourdain de Macedo ainda fotografou três outros espetáculos da Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro, em 1955, a peça *A Terceira Palavra* (sete fotografias), e, em 1960, *O Processo de Jesus* (sete fotografias) e *Tá Mar* (quinze fotografias). Como sucedeu com as anteriores, fotografou essas peças com uma câmara de grande formato (13x18 cm).

21 Filipe Figueiredo, «José Marques e um novo modelo de fotografia de cena» in *José Marques: Fotógrafo em Cena*, Lisboa: Bicho-do-Mato, 2019, p. 41.

considerações que tece, se se aplicam à obra de José Marques também podem, em parte, ser transpostas para a análise do espólio de Bourdain de Macedo, salvas as devidas distâncias, de dimensão do espólio, e das circunstâncias em que os respectivos trabalhos se articulam com as companhias e peças que fotografam. Podemos dizer que, de certa forma, se realmente José Marques, quando começa a fotografar o teatro, na segunda metade dos anos 1950, seguia as pegadas dos foto repórteres mencionados, já Bourdain de Macedo, trabalhando com câmaras de grande formato, começa por seguir uma tradição diferente, mais próxima da fotografia de *plateau*, como sucedera, por exemplo, com Silva Nogueira, na pouca fotografia de palco que realizou²², com Artur Costa de Macedo, com quem trabalhou no início do seu percurso fotográfico, ou ainda com João Martins.

Uma diferença fundamental entre os percursos de José Marques e de Bourdain de Macedo reside na natureza das relações que cada um deles estabeleceu com as companhias teatrais que fotografou. Enquanto podemos, de certa forma, afirmar que o «estatuto» de José Marques era o de um *freelancer avant la lettre*, Bourdain de Macedo, num registo totalmente diferente, estabelece, a partir do início dos anos 1950, uma relação de «exclusividade fotográfica» com a empresa de Vasco Morgado, o que, até certo ponto, tem consequências significativas no seu trabalho fotográfico, em termos estéticos e formais. No caso de José Marques, o sistema de comercialização de fotografias, em regime de consignação, dava-lhe uma liberdade criativa que as «encomendas» que Vasco Morgado fazia a Bourdain de Macedo julgamos não poderem permitir. Embora apenas o estudo integral do espólio permita tirar conclusões perentórias, tudo indica que as lógicas de encenação e produção dos espetáculos de Vasco Morgado determinavam as prioridades segundo as quais as fotografias eram realizadas,

22 Paulo Ribeiro Baptista, *op. cit.*

claramente evidentes na quantidade de imagens destinadas à publicidade, como veremos adiante. Dessa forma, os pontos de partida de Bourdain de Macedo e de José Marques, enquanto fotógrafos de teatro, foram muito diferentes, embora, porventura, por circunstâncias fortuitas, tenham algumas aproximações nos respectivos processos artísticos.

No seu programa fotográfico, tal tomo sucede com José Marques, Bourdain de Macedo também optou por escapar ao olhar do espectador ideal (ou da quarta parede), apostando na fragmentação do espetáculo, rompendo com a cena total²³, sobretudo a partir da década de 1950. Contudo, julgamos que a opção de fragmentar a cena, embora tivesse intrinsecamente causas estéticas, tinha também razões de natureza pragmática, relacionadas com as expectativas da encomenda que, provavelmente, se sobrepunham à consciência sobre as questões que o teatro moderno suscitava, encaradas intuitivamente, a partir de um olhar sobre a cultura visual teatral que a imprensa internacional especializada veiculava. Embora não existam provas dessa consciência por parte de Bourdain de Macedo, é seguro que o empresário Vasco Morgado acompanhava a cultura visual teatral²⁴, que certamente nortearia as encomendas feitas por ele a Bourdain de Macedo.

Outro dos aspetos que devemos tomar em consideração, na fotografia de Bourdain de Macedo, diz respeito à utilização da iluminação cênica como fonte primária para as suas fotografias. Na verdade, como refere Fernando Miguel Rodrigues Monteiro Nunes da Cruz, a segunda metade do século XX não trouxe grandes novidades em termos da iluminação dos palcos

23 Filipe Figueiredo, *op. cit.*, pp. 32-33.

24 Um conjunto de seis fotografias da peça *Boa Noite Betina* mostra-nos o escritório do empresário Vasco Morgado e, na sua mesa de trabalho, uma parafernália de publicações, que ele e os seus colaboradores aparecem a folhear Fundo Bourdain de Macedo, fotografias MNT BM3 123 003; MNT BM3 123 004; MNT BM3 123 005, MNT BM3 123 006, MNT BM3 123 007 e BM3 123 008 (números de inventário provisórios).

portugueses, relativamente ao período precedente. Segundo Redondo Júnior:

Teatros como o D. Maria, o Trindade, o Avenida, o Apolo, e até mesmo o Monumental, que tinha sido construído há menos de dez anos, (...) foi lamentavelmente equipado com o sistema mais rudimentar e ineficiente de iluminação (gambiarras, ribalta e tangões com lâmpadas vulgares coloridas), que é o existente nos outros referenciados desde há 50 anos...²⁵.

Embora, em Portugal, a falta de modernização da iluminação não tenha acompanhado as inovações que a mais moderna encenação teatral introduzira, nesse período, como vimos, a técnica fotográfica recebeu um enorme impulso, o que permitia a captação de imagens da cena, mesmo que com uma luminotecnia mais rudimentar. Foi isso que, nas décadas de 1950 e 1960, puderam fazer Bourdain de Macedo e José Marques, recorrendo a películas mais sensíveis, a formatos mais pequenos, sobretudo com câmaras 6x6 cm e 6x9 cm.

Relativamente às peças da Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro que Bourdain de Macedo fotografou, podemos fazer uma útil comparação das fotografias da reposição da peça *Tá Mar*, em 1960, com as fotografias que o francês Roger Pic realizou em 1955, quando aquela companhia portuguesa apresentou a mesma peça, em Paris, no Théâtre Hébertot²⁶. De uma forma geral, existem muitas semelhanças entre os «programas fotográficos» de Roger Pic e de Bourdain de Macedo, muito embora as imagens «picadas» sobre a cena, características da

25 Redondo Júnior, (1958). *Encontros com o Teatro*. Lisboa: Editorial Século, 1958, p. 157, citado por Cruz, Fernando Miguel Rodrigues Monteiro Nunes da, *A Iluminação Cénica em Portugal na Segunda Metade do Século XX* (dissertação de mestrado em teatro), Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2012, p. 35.

26 Ver leitura de Filipe Figueiredo, *op. cit.*, p. 41.

linguagem de Roger Pic, não tenham um paralelo no trabalho Bourdain de Macedo. As visões fragmentadas da cena são muito semelhantes entre os dois fotógrafos. Uma análise formal mais detalhada a um conjunto de oito fotografias (quatro de cada fotógrafo) permite-nos comparar com maior rigor os estilos dos dois fotógrafos²⁷, que utilizaram câmaras totalmente diferentes para a captação das imagens. Bourdain de Macedo fotografou com uma câmara de grande formato, 13x18 cm, com filme negativo monocromático Kodak Plus-X (125 ISO) ou eventualmente Tri-X (320 ISO), enquanto Roger Pic terá fotografado com uma câmara de médio formato, com película 6x6 cm, provavelmente de sensibilidades semelhantes às usadas por Bourdain de Macedo²⁸. Qualquer um dos pares de imagens não apresenta assinaláveis diferenças formais, vejam-se as duas fotografias de Carmen Dolores em *Maria Bem* (imagem 1); de Luz Veloso em *Ti Gertrudes* (imagem 2); de Mariana Rey Monteiro em *Maria Bem* (imagem 3). Por fim, existe alguma diferença formal na cena do átrio da aldeia (imagem 4) se bem que, neste último caso, a fotografia de Roger Pic foi, como referimos anteriormente, tomada de um plano superior, podemos dizer «picada» ou em *plongée*. Contudo, assalta-nos a dúvida se essa opção terá sido apenas intencional ou se se deveu à necessidade de um afastamento da plateia para um plano superior, por forma a abarcar toda a boca de cena, devido à configuração do teatro, porque enquanto no Théâtre Hébertot a boca de cena parece relativamente pequena, a largura da boca de cena do Teatro Nacional D. Maria II permitiu a Bourdain de Macedo ter um

27 As fotografias de Bourdain de Macedo pertencem ao espólio do Museu Nacional do Teatro e da Dança e os respetivos números de inventário são antecidos por MNT; as fotografias de Roger Pic pertencem à Bibliothèque Nationale de France e a respetiva referência foi copiada do site Gallica (último acesso em 26 de agosto de 2024).

28 Partindo da visualização das imagens no site da BNF, porque a ficha referente ao fundo de Roger Pic na BNF não adianta mais detalhes sobre os formatos e as películas utilizados por aquele fotógrafo.

Uma panorâmica da empresa Vasco Morgado? Proposta de abordagem ao fundo Bourdain de Macedo do MNTD



Imagem 1 – Carmen Dolores em *Maria Bem*, à esquerda, Bourdain de Macedo – MNT 87557 – à direita Roger Pic, BNF Gallica, acedido em 6/10/2024 na hiperligação: (*Ta mar*, texte de Alfredo Cortez: photographies / Roger Pic) | Gallica (bnf. fr), vue 34



imagem 2 – Luz Veloso em *Ti Gertrudes*, à esquerda, Bourdain de Macedo – MNT 87560 – à direita Roger Pic, BNF Gallica, acedido em 6/10/2024 na hiperligação: (*Ta mar*, texte de Alfredo Cortez: photographies / Roger Pic) | Gallica (bnf. fr), vue 32.



imagem 3 – Mariana Rey Monteiro em *Maria Bem*, à esquerda, Bourdain de Macedo – MNT 87558 – à direita Roger Pic, BNF Gallica, acedido em 6/10/2024 na hiperligação: (*Ta mar*, texte de Alfredo Cortez: photographies / Roger Pic) | Gallica (bnf. fr), vue 22.



imagem 4 – Cena do átrio da aldeia, à esquerda, Bourdain de Macedo – MNT 141899 – à direita Roger Pic, BNF Gallica, acedido em 6/10/2024 na hiperligação: (*Ta mar*, texte de Alfredo Cortez: photographies / Roger Pic) | Gallica (bnf. fr), vue 2.

distanciamento suficiente, a partir do centro da plateia. Todas essas aproximações entre os dois programas fotográficos nos revelam a consciência estética e a modernidade de ambos.

Considerando os percursos na fotografia de teatro, trilhados por este grupo de fotógrafos, durante as décadas de 1940 e 1950, fica uma ideia de experimentalismo, manifestamente pragmático, condicionado por um conjunto de limitações técnicas que cada um foi superando, em função das circunstâncias dos seus contextos de trabalho. São essas circunstâncias que acabamos por identificar plasmadas nas imagens captadas. Naturalmente que outras circunstâncias de natureza conceitual e experimental acabam por emergir, mas paulatinamente, projetando-se, isso sim, para as décadas seguintes. Dessa forma, podemos colocar os percursos, primeiro de Bourdain de Macedo e subsequentemente de José Marques, como seminais para a profunda mudança que a fotografia de teatro registou nas décadas de 1940, de 1950 e de 1960.

BOURDAIN DE MACEDO E A COLABORAÇÃO COM VASCO MORGADO

Embora tenha, aparentemente, feito uma pausa na atividade da fotografia teatral, entre 1945 e 1950, Bourdain de Macedo retomou essa atividade logo em 1950, quando inicia a sua longa colaboração com o empresário Vasco Morgado, que se viria a prolongar até 1981. Para aquele empresário, Bourdain de Macedo fotografou mais de duzentos espetáculos, nas mais diversas expressões artísticas, no teatro, na dança e na música. Segundo o depoimento do ator Rui Mendes²⁹ que, no início da sua carreira, também trabalhou para a empresa de Vasco Morgado, integrando os elencos das peças *Margarida da Rua* (1960) e *Flor do Cacto* (1967), existia um regime

²⁹ Depoimento verbal dado numa pequena entrevista realizada no MNTD, em Junho de 2024.

de exclusividade daquela companhia teatral com o fotógrafo Bourdain de Macedo. Supostamente, esse regime de exclusividade, dever-se-ia a uma exigência caprichosa de Laura Alves, que só aceitava ser fotografada por ele. Aparentemente, o motivo para essa preferência era o de que, no trabalho do seu estúdio³⁰, Bourdain de Macedo era exímio no uso de filtros fotográficos e de diligentes técnicas de retoque de provas, que diminuíam significativamente as rugas das atrizes, o que agradava particularmente a Laura Alves. No entanto, vista a abrangência do trabalho do fotógrafo para a empresa de Vasco Morgado, não podemos deixar de considerar que essa colaboração teria de ser baseada em muito mais do que meros caprichos circunstanciais. O profissionalismo fotográfico desempenhou, seguramente, um papel fundamental na parceria entre o empresário e o fotógrafo. Só uma firma fotográfica com a experiência e a dimensão do estúdio de Bourdain de Macedo poderia dar a resposta pretendida, sem falhas, às exigências comerciais da empresa Vasco Morgado.

A colaboração entre Bourdain de Macedo e o empresário Vasco Morgado iniciou-se com a opereta *As Três Valsas*, que se estreou na inauguração do Teatro Monumental, a 8 de novembro de 1951. Desse espetáculo, Bourdain de Macedo fez setenta e duas fotografias, dezassete fotografias de cena em películas (dezasseis em 6x6 cm e uma em 18x24 cm) e cinquenta e cinco fotografias de cena, eventualmente da gravação da opereta para a televisão, da fachada do Monumental, da orquestra, de publicidade («festas felizes do Monumental», um postal da fachada do Monumental com o corpo da atriz Laura Alves no centro e, em seu redor, 5 cenas da opereta impressas). Esta diversidade de registos mostra-nos que as fotografias da opereta *As Três Valsas* foram um caso excepcional, em que muitos dos registos procuravam fixar toda a importância do momento, da estreia da peça, mas sobretudo, do teatro Monumental.

30 Na Rua do Ouro.

Contudo, algumas películas 6X6 cm desta opereta dão-nos um primeiro sinal de uma prática mais flexível que, paulatinamente, se virá a tornar na regra do trabalho de Bourdain de Macedo, para a empresa Vasco Morgado. Foi a partir de 1953 que Bourdain de Macedo passou a utilizar quase exclusivamente as câmaras de médio formato (6x6 cm e 6x9 cm,) no seu trabalho de fotografia de teatro, se bem que, em casos específicos, tenha recorrido aos grandes formatos, sobretudo para as fotografias destinadas aos anúncios publicitários.

Para esta abordagem exploratória ao espólio de Bourdain de Macedo e à fotografia de teatro que ele realizou para o empresário Vasco Morgado, seleccionámos um conjunto de quatro espetáculos, dos quais existia um maior número de fotografias realizadas. Optámos por esse critério porque, dessa forma, a amostra poderá ser o mais representativa possível quanto à diversidade dos registos fotográficos realizados. Embora a opção por este critério tenha surgido de uma forma pragmática, julgamos que não é despidendo considerar que os maiores conjuntos de imagens têm uma maior probabilidade de incluir uma mais ampla diversidade de tipos de registo fotográfico podendo, dessa forma, dar uma panorâmica mais próxima da globalidade do espólio. Assim, foram escolhidos os seguintes espetáculos: *Boa Noite, Betina!*, no Teatro Monumental, em 1960, com 266 fotografias; *Meu Amor é Traíçoeiro*, no Teatro Monumental, em 1962, com 236 fotografias; *A Flor do Cacto*, no Teatro Monumental, em 1967, com 243 fotografias; *A Forja*, no Teatro Laura Alves, em 1969, com 180 fotografias.

A análise aos blocos de fotografias, de cada um dos espetáculos seleccionados permitiu identificar conjuntos de imagens que julgamos corresponderem a registos e finalidades diferentes. Divididos por categorias, são eles, *cena*, *retrato*, *ensaios*, *publicidade*, e *diversos* que agrega imagens de bastidores, de cerimónias, de fachadas, de público ou outras. Seguidamente, apresentamos o quadro 1 com o número de imagens correspondentes a cada uma dessas categorias:

Quadro 1

Espectáculo	Total	Cena	Retrato	Ensaios	Publicidade	Diversos
Boa Noite, Betina!	266	243	2	8	5	12
Meu Amor é Traíçoero	236	88	66	0	14	54
A Flor do Cacto	243	134	60	0	0	12
A Forja	180	65	102	0	0	4

De uma análise genérica ao Quadro 1 podemos concluir que as principais preocupações do registo fotográfico das peças se focam na fotografia de cena e na fotografia de retrato. Relativamente ao número relativamente elevado de retratos de artistas em três dos espetáculos escolhidos, essa situação poderá surgir, com naturalidade, das preocupações da empresa Vasco Morgado quanto à promoção dos seus espetáculos. Um dos mais importantes veículos de promoção eram os grandes cartazes afixados na fachada dos teatros, muitas vezes com os retratos dos protagonistas. Esses retratos também costumavam figurar à porta, ou no *foyer* do teatro, geralmente com a maior parte do elenco ou, pelo menos, com os atores principais.

A fotografia de cena levanta uma série de questões relativamente ao momento em que foi realizada. Nalguns casos essa situação consegue esclarecer-se e, por isso, registámos algumas fotografias na categoria ensaios, mas, na maior parte dos casos, não conseguimos certificar-nos se elas resultam de sessões fotográficas durante os ensaios, durante o ensaio geral, ou mesmo durante o espetáculo, porque sabemos que, nos casos de algumas companhias, podia existir uma récita exclusiva para o fotógrafo. Embora não tenhamos informação fidedigna sobre esse facto, é muito provável que a empresa Vasco Morgado promovesse récitas dos seus espetáculos para o fotógrafo, pela importância que a fotografia assumia no seu plano de trabalho, de que este espólio é prova bastante.

BOA NOITE, BETINA!

A comédia musical *Boa Noite, Betina!*, foi apresentada por Vasco Morgado no Teatro Monumental, em 1960. *Boa Noite, Betina!*, é uma comédia musical original de autoria da dupla de comediógrafos italianos Pietro Garinei e Sandro Giovannini, vagamente inspirada no romance de Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, e musicada pelo compositor italiano Gorni Kramer (pseudónimo de Francesco Kramer Gorni), estreada em Turim, em 1956, com direção de atores dos argumentistas, assistidos por Lina Wertmüller, futura realizadora e argumentista. Foi um grande sucesso internacional, rapidamente apresentada em Madrid, Londres, Budapeste, Praga, Buenos Aires e Lisboa.

A versão portuguesa de *Boa Noite, Betina!* foi adaptada por Armando Cortez, encenada por António de Cabo, teve a coreografia de Paulo José e os cenários de Rafael Richart. Contou com os atores Laura Alves (*Nicky*), Armando Cortez, Rui de Carvalho (*André*), Maria Paula (*Ivone*), Rogério Paulo (*Heitor*), Paulo Renato (*diretor do banco*), Manuela Maria (*caçadora de autógrafos*), Baptista Fernandes (*editor Colibò*), Nina Flores (*Rosália*) e Yola (*esposa do diretor do banco*). O conjunto de fotografias realizadas por Bourdain de Macedo desse espetáculo totalizou as duzentas e sessenta e seis.

O enredo tem como ponto de partida a descoberta acidental de um manuscrito intitulado *Boa Noite, Bettina!*, abandonado num táxi, pelo editor Colibò. Não se sabe se se trata de uma novela ou se é baseada em factos reais, se é autobiográfico ou puramente ficcional. Mas o seu conteúdo é, em todos os sentidos, tórrido, com tons que vão do ousado ao romântico, narra os encontros sensuais secretos entre Bettina, a protagonista da história, e o turbulento camionista Joe. O editor considera a obra uma verdadeira descoberta editorial e lança-se publicamente à procura do autor. Dessa forma, Nicoletta ou Nicky, uma jovem dona de casa, descobre que a sua própria história está a tornar-se num sucesso editorial e tenciona contactar Colibò para ser reconhecida como a autora da obra.

Andrea, o marido de Nicoletta, um bancário bastante simples e nada exuberante, não se revê no Joe másculo e arrebatado do livro. Fica chocado com a imagem pública da própria mulher enquanto autora de aventuras licenciosas. Preferia que ela se mantivesse sob pseudônimo, mas, simultaneamente, tem suspeitas de se poder tratar de uma verdadeira "autobiografia" e, por isso, fica consumido pelo ciúme. Seguem-se todo o tipo de mal-entendidos e imprevistos, que acabam por conduzir a um final feliz.

Seguramente que Vasco Morgado reconheceu, no enredo de *Boa Noite, Betina!*, a fórmula para fazer brilhar Laura Alves, numa comédia moderna e ousada, capaz de agradar ao grande público cosmopolita. Toda a publicidade ao espetáculo foi baseada nas fotografias de Bourdain de Macedo, com uma aposta quase exclusiva no estrelato de Laura Alves. O seu rosto estava presente, em grande plano, no cartaz que preenchia a ampla fachada do Monumental. Os outros materiais de publicidade, produzidos em grande formato, representavam Laura Alves em *Nicky*, com um *maillot* reduzido, pendurada num pneu suspenso de uma corda, ou então rodeada por um conjunto de jovens bailarinos.

Como referimos anteriormente, no caso dos espetáculos selecionados para este estudo, não conseguimos distinguir entre fotografias de cena, fotografias de ensaios e fotografias do ensaio para o fotógrafo³¹. Por isso, agregámos as imagens potencialmente captadas nessas circunstâncias, que totalizam, assim, duzentas e cinquenta e uma fotografias. Tratando-se de um musical, há um número relativamente importante de imagens de Laura Alves com os bailarinos, são quarenta e duas imagens de várias coreografias. Também existe um numeroso grupo de imagens de bailarinos, de bailarinos com os atores e do par de bailarinos Yola e Paulo, que totalizam sessenta e sete

31 Existe um conjunto de fotografias com público, mas as circunstâncias referidas deixam a dúvida.

fotografias. Em muitos casos, essas fotografias incluem grande parte do corpo de bailarinos, ou mesmo de todos os bailarinos que, por isso, abrangem toda a boca de cena. Também foram captados muitos fragmentos de cenas, de que alguns, particularmente impactantes, foram usados para a publicidade do espetáculo. A dinâmica de certas cenas revela que, ao contrário do testemunho de alguns atores, que trabalharam neste período, seria impossível fazer as ditas «paralíticas» das cenas, ou seja, interromper a cena num determinado ponto, imobilizando os atores para a captação da fotografia. Não temos informação de que Bourdain de Macedo recorresse a tal sistema e é evidente que tal seria impossível, pelo menos na dinâmica que revelam muitas das cenas do musical *Boa Noite, Betina!*³² (imagem 5).



Imagem 5 – Laura Alves e bailarinos em *Boa Noite, Betina!*, Teatro Monumental, 1960, MNTD BM3 123 047.

³² Em entrevista para este artigo, realizada em julho de 2024, o ator Rui Mendes, que trabalhou para a empresa Vasco Morgado, mencionou a situação de ensaios com «paralíticas» expressamente para o registo fotográfico, Contudo, Rui Mendes excluiu dessa situação as sessões fotográficas com Bourdain de Macedo.

MEU AMOR É TRAIÇOEIRO

A peça *Meu Amor É Traiçoeiro* foi apresentada no Teatro Monumental em 1962³³, com a encenação de Manuel Santos Carvalho, a cenografia de Manuel Lima e as interpretações de Laura Alves (*Maria Rosa*) e Artur Semedo (*Manuel*). O conjunto de fotografias realizadas por Bourdain de Macedo desse espetáculo totalizou as duzentas e trinta e seis.

Luiz Francisco Rebello resume a trama da peça do seguinte modo:

No acaso do seu giro quotidiano pelas ruas da cidade, Maria Rosa, vendedora ambulante de frutas e de flores, encontra Manuel, serralheiro mecânico desempregado. Casam, vivem o seu dia-a-dia entre zangas sem importância e reconciliações, até que uma aventura passageira com outra mulher leva Maria Rosa a expulsar o marido de casa, depois de uma violenta cena de ciúmes. Mas este, que não se resigna a abandoná-la, segue-lhe os passos; e vendo-a falar, por várias vezes, com um homem elegantemente vestido, supõe-se atraído. Regressa a casa decidido a tirar um desforço. Mas tudo acaba por se explicar: o homem com quem Maria Rosa se encontrava era um primo que enriquecera no Brasil, de onde lhe trouxera notícias e recordações de família. E o casal novamente se reconcilia, desta vez acalentado pelo próximo nascimento de um filho.³⁴

Como sucedeu com *Boa Noite, Betinal*, *Meu Amor É Traiçoeiro* é uma peça que foi produzida especificamente para

33 Vasco Morgado já tinha produzido outra versão desta peça, em 1954, protagonizada pelos atores Brunilde Júdice e Alves da Costa.

34 Ver Luiz Francisco Rebello, *100 anos de teatro português (1880-1980)*, Porto: Brasília Editora, 1984, pp. 229-230.

a grande estrela da Companhia Vasco Morgado, a atriz Laura Alves, o que é fotograficamente evidente pelo facto de terem dela sido realizados sessenta e cinco retratos, grande parte dos quais em estúdio. Apenas existe um retrato do seu coprotagonista, o ator Artur Semedo. Um dos retratos de Laura Alves foi usado para o grande cartaz que, naturalmente, ocupava a fachada do Monumental durante o período de apresentação da peça. O cartaz anunciava o carácter popular do espetáculo, procurando cativar uma audiência ainda mais abrangente que a de produções anteriores. A aposta de Vasco Morgado na publicidade foi, seguramente, muito importante. Partiu dessa grande quantidade de retratos de estúdio de Laura Alves, feitos diante de um ciclorama, para posteriormente serem recortados por cima de vistas da cidade de Lisboa, dos seus pontos mais conhecidos, do miradouro de São Pedro de Alcântara às Avenidas Novas³⁵. As numerosas fotografias de cena documentam múltiplos aspetos da peça, e podem ter sido feitas em mais do que uma sessão³⁶. Assinale-se ainda a moderna utilização de película colorida, nalguns retratos de Laura Alves que se destinaram à publicidade³⁷ (Imagem 6).

35 Numa fotografia do escritório de Vasco Morgado vemos os cartazes de publicidade preparados para serem afixados, MNT BMI 18 059 (referência provisória).

36 Ou com cenas repetidas porque, nalguns casos, a mesma cena foi fotografada duas vezes com trajas diferentes

37 Foi utilizado o filme negativo a cores Agfacolor L CN 17, com sensibilidade de ISO 40.



Imagem 6 – Laura Alves em *Meu Amor É Traiçoeiro*, Teatro Monumental, 1962, MNTD BMI 18 011.

A FLOR DO CACTO

Estreada no Monumental, em 1967, a comédia *A Flor do Cacto*, um original da dupla francesa Barillet & Grédy, com a adaptação de Jerónimo de Bragança, a encenação de Manuel Santos Carvalho, a cenografia de Pinto de Campos, e que contou com um elenco constituído pelos atores Laura Alves (*Estefânia Vigneau*), Paulo Renato (*Julião Desforges*), Carlos

José Teixeira (*Sr. Dupont*), Alina Vaz (*S^a Bettencourt*), Rui Mendes (*Igor*), Ângela Ribeiro (*Antónia Simonet*), Alexandre Vieira (*Formosinho Chatillon*) e Alda Pinto (*Loira*) (elenco alternativo, João Mota (*Igor*), Manuela Maria (*S^a Bettencourt*) Rui de Carvalho (*Julião*), Canto e Castro (*Formosinho Chatillon*), Vasco Morgado Jr. (*Criado*)).

O enredo desta comédia de costumes baseia-se numa teia de mentiras e mal-entendidos, que vai aumentando à medida que a trama se desenrola. Inicia-se com o pedido de casamento do cinquentão *Dr. Julião Desforges* à jovem *Antónia*, de 21 anos, apesar de já lhe ter dito anteriormente que era casado e tinha três filhos, o que não correspondia à realidade porque, na verdade, era solteiro. Para solucionar a questão perante a amada, *Julião* convence *Antónia* de que se vai divorciar, mas a jovem fica ansiosa por vir a conhecer a (inexistente) *Madame Desforges*, para estar segura de que conseguirá lidar com a situação e relacionar-se harmoniosamente com os enteados. Como nunca fora casado, *Julião*, para tentar resolver a situação equívoca, vê-se forçado a inventar uma esposa e, para isso, pede a ajuda de *Estefânia*, a sua assistente no consultório, com quem mantém uma relação estritamente profissional. No entanto, sem que o *Dr. Desforges* suspeite sequer, *Estefânia*, uma solteirona da sua idade, nutre uma paixão secreta pelo patrão e, dessa forma, vê-se confrontada com a circunstância de ter de assumir o papel de *Madame Desforges*. Para cúmulo dos mal-entendidos, por sua vez, *Estefânia* é alvo do afeto secreto de um jovem de 23 anos, *Igor*, que é um amigo próximo de *Antónia*.

No caso de *A Flor do Cacto*, estamos perante um espetáculo que tem afinidades, nalguns aspetos, com *Boa Noite, Betina*, porque várias cenas têm uma forte dinâmica e, neste caso, também foram captadas com um rigor técnico por Bourdain de Macedo. Por outro lado, em termos da construção do espetáculo, tal como sucede com *Boa Noite, Betina*, também *A Flor do Cacto* se desenvolve em torno da estrela da companhia, a atriz Laura Alves, o que, aliás, é notório no volume de

fotografias realizadas. De um total de cento e trinta e quatro fotografias de cena, Laura Alves foi fotografada em setenta e duas delas. O mesmo sucede com os retratos de estúdio porque de um total de sessenta retratos, trinta e seis são de Laura Alves. Muitas das fotografias de cena têm um acentuado caráter moderno. Para além de representarem um contexto cosmopolita, servido por cenas, por figurinos e por cenários contemporâneos, as fotografias conseguem, pela escolha dos planos e das cenas, fazer uma sequência das imagens dos principais episódios da peça, como se se de uma fotonovela se tratasse. Nalguns casos o fotógrafo terá recorrido ao uso do *flash* para congelar a ação da cena (imagem 7). Entre os aspetos modernos, refira-se que as peças de arte escolhidas para decorar o consultório do *Dr. Julião Desforges* sugerem as pinturas de Marc Chagall e de Juan Miró.



Imagem 7 – Ángela Ribeiro, Alexandre Vieira, Laura Alves em *A Flor do Cacto*, Teatro Monumental, 1967, MNTD BM3 126 188.

A FORJA

A peça *A Forja* estreou no Teatro Laura Alves, em 1969. O original, de Alves Redol, foi encenado por Jorge Listopad, os cenários e os figurinos são de João Vieira e os arranjos musicais de Francisco D'Orey. O elenco contou com os atores: Jacinto Ramos (*Pai*), Carmen Dolores ou Manuela Maria (*Mãe*), António Montez (*António*), Sinde Filipe (*João*), Luís António (*Miguel*), Alexandre Careto (*Luís*), Maria Margarida (*Vizinha*), Manuela de Freitas ou Guida Maria (*Morte*) e Norberto de Sousa (*Coro*). Como *A Forja* se encontrava entre as peças proibidas pela censura, a montagem de Vasco Morgado foi recheada de peripécias porque os Serviços de Censura pressionaram e ameaçaram o empresário e censuraram a peça. Para permitir a realização da estreia da peça, o empresário Vasco Morgado e o encenador Jorge Listopad foram forçados a fazer grandes cedências aos oficiais dos Serviços de Censura, o que levou a importantes alterações ao texto de Alves Redol. Malogradamente, o dramaturgo viria a falecer poucos dias antes da estreia da peça. Apesar das dificuldades que teve com a censura ao espetáculo, o empresário acabou por incluir, no programa, um agradecimento a Marcelo Caetano, justificado pela concessão da possibilidade de levar à cena um texto proibido. Esse agradecimento ao Presidente do Conselho foi muito mal visto nos meios oposicionistas, porventura tomado como uma atitude de subserviência. Os oposicionistas fizeram questão de marcar a sua posição, protestando indignada e ruidosamente durante a estreia do espetáculo.

A peça *A Forja* tem uma carga política extremamente forte, podemos mesmo dizer opressiva. A família *Malafaia* vive para a forja e segue a palavra do pai, tirânica. Os filhos são forçados a trabalhar na forja e é nela que vão perdendo a vida, tuberculosos. O filho *António* foge para escapar ao fatídico destino, incentivado pelo irmão *João*, que já sentia a própria morte próxima. Finalmente, é a própria mãe que, para salvar o filho mais pequeno, ainda criança, o *Luís*, do destino da forja,

estrangula o marido. O cenário austero serve como pano de fundo à tragédia de Alves Redol e, desta peça, Bourdain de Macedo fez menos fotografias de cena relativamente às outras peças que foram selecionadas para este estudo. Novamente, as fotografias de cena pontuam cuidadosamente os momentos mais significativos da peça, captadas de ângulos variados e com aproximações diferentes, de acordo com a intensidade da ação e as expressões dos atores. Por exemplo, a ceia do primeiro ato é fotografada de um ângulo picado, reforçando o dramatismo do momento em que os filhos e o pai trocam argumentos (imagem 8), ou a cena do final do terceiro ato em que a mãe estrangula o pai é fotografada ligeiramente de baixo para cima (em *contre-plongée*), reforçando a expressão desesperada da



Imagem 8 – Luís António, Carmen Dolores, Alexandre Careto, Sinde Filipe, Jacinto Ramos, António Montez em *A Forja*, Teatro Laura Alves, 1969, MNTD BM3 125 072.

atriz Manuela Maria em *Mãe* (imagem 9). A substancial quantidade de retratos de estúdio dos atores e do encenador, cento e dois, é o reflexo direto da importância que a publicidade à peça assumia para o empresário. A fachada do teatro Laura Alves ostentava os retratos pintados do dramaturgo, com maior destaque, feito a partir de uma fotografia copiada por Bourdain de Macedo, e dos dois protagonistas, Carmen Dolores e Jacinto Ramos, de grandes dimensões, a partir dos retratos de estúdio que mencionámos anteriormente.



Imagem 9 – Maria Margarida e Jacinto Ramos em *A Forja*, Teatro Laura Alves, 1969, MNTD BM3 125 111.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo exploratório que realizámos ao espólio de Bourdain de Macedo, no Museu Nacional do Teatro e da Dança, revelou a grande importância do conjunto de imagens que o compõem. Não só se trata de um fundo coerente, que permite

estudar detalhadamente muitos aspetos da produção do empresário Vasco Morgado, como é de grande importância para o estudo da fotografia de teatro em Portugal, entre as décadas de 1940 e de 1980, nas suas várias vertentes, na fotografia de cena, no retrato de atores, na reportagem das estreias, etc.

A escolha de quatro peças, com um grande número de fotografias realizadas, procurou ir ao encontro da maior diversidade possível de tipos de registo. Apesar de podermos considerar que os resultados obtidos confirmam que as novecentas e vinte e cinco imagens, que foram digitalizadas e estudadas, representam uma amostra significativa do conjunto do espólio, isso só será possível confirmar cabalmente com um trabalho mais extenso e consistente abrangendo muito mais peças e negativos fotográficos.

Das conclusões provisórias a que chegámos, podemos afirmar, com alguma certeza, que Bourdain de Macedo desenvolveu uma atividade de fotografia teatral de grande importância. Conseguiu levar a cabo o registo fotográfico da intensa atividade artística de um dos mais importantes empresários teatrais portugueses da segunda metade do século vinte. Aparentemente, seguiu com rigor um *guião* fotográfico que Vasco Morgado lhe encomendou. Bourdain de Macedo utilizou uma metodologia de trabalho que respondeu de forma eficaz às encomendas que o exigente empresário lhe fazia. O rigor do seu trabalho fotográfico, realizado com equipamentos de grande e médio formato, pode colocar-se em paralelo com a fotografia de teatro internacional sua contemporânea, assim como com a do outro grande fotógrafo de teatro do seu tempo, José Marques.

Outra questão que deve ser abordada é a influência que o teatro e a fotografia de teatro tiveram na fotografia das décadas de 1950, 1960 e seguintes. Será lícito encontrar na tendência de fragmentação da imagem, utilizada tanto por Bourdain de Macedo como por José Marques, pontos de partida para algumas das opções estéticas que a *nova* fotografia portuguesa adotou. Na verdade, um dos principais objetivos da fotografia teatral realizada por Bourdain de Macedo era a sua disseminação por

diversas formas, fundamental para a atividade comercial que Vasco Morgado empreendia. Ela era disseminada diretamente, nas fachadas dos teatros e nos interiores dos *foyers*, mas também era veiculada pelos órgãos de imprensa, tanto pelos especializados como pelos generalistas. Para isso, impor-se-á também ao estudo que parte deste trabalho, um levantamento da fotografia publicada nos periódicos coevos.

BIBLIOGRAFIA

- Baptista, Paulo Ribeiro, *Estrelas e Ases: o Retrato Fotográfico em Portugal (1916-1936)*, Tese de Doutoramento, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2016.
- Chiarelli, Cosimo, *Luz Negra*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro e da Dança, 2018.
- Cruz, Fernando Miguel Rodrigues Monteiro Nunes da, *A Iluminação Cénica em Portugal na Segunda Metade do Século XX* (dissertação de mestrado em teatro), Lisboa; Escola Superior de Teatro e Cinema, 2012.
- Figueiredo, Filipe, «José Marques e um novo modelo de fotografia de cena» in *José Marques: Fotógrafo em Cena*, Lisboa: Bicho-do-Mato, 2019.
- Figueiredo, Filipe, *O Insustentável Desejo da Memória: Incursões na Fotografia de Teatro em Portugal (1868-1974)*, Tese de Doutoramento, Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2016
- Júnior, Redondo, *Encontros com o Teatro*. Lisboa: Editorial Século, 1958.
- Lista, Giovanni, *Futurism and Photography*, Londres: Merrell, 2003.
- Moura, Nuno Costa, «Indispensável Dirigismo Equilibrado»: *O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974*, dissertação de mestrado, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007.
- Oliveira, Alexandra Marinho de, *Bertolt Brecht and Theatre Photography: Aesthetic and Political Involvement*, Dissertação de mestrado. Frankfurt: Johann Wolfgang Goethe-Universität zu Frankfurt am Main, 2018

- Plantureux, Chantal Meyer, «O Fotógrafo de Teatro depois de 1945»
in *José Marques: Fotógrafo em Cena*, Lisboa: Bicho do Mato.
- Ramos, Jorge Leitão, *Dicionário do Cinema Português 1895-1961*,
Lisboa: Leya/Caminho, 2012.
- Rebello, Luiz Francisco, *100 anos de teatro português (1880-1980)*.
Porto: Brasília Editora, 1984.
- Solmer, Antonino (dir.), *Manual de Teatro*, Lisboa: Instituto Português
de Artes do Espetáculo, 1999.
- Tavares, Emília, *Batalha de Sombras, coleção de fotografia por-
tuguesa dos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contem-
porânea-Museu do Chiado*, Vila Franca de Xira: Museu do Neo
Realismo, 2009.
- Thomas, Ann «Modernity and the Staged Photograph, 1900-1965»
in *Acting the Part: Photography as Theatre*, Londres: Merrill,
2006.

Luiz Francisco Rebello

A vida reclamada | Contra a censura e a morte civil

SEBASTIANA FADDA*

Cruzam-se, em 2024, duas efemérides marcantes para quem defende os valores democráticos, o papel decisivo da cultura no desenvolvimento dos indivíduos e, por extensão, nas sociedades humanas. Referimo-nos, em concreto, aos 50 Anos do 25 de Abril e ao Centenário do Nascimento de Luiz Francisco Rebello¹. Ao olharmos para a primeira, verificamos o desejo e vontade alargados de se manter a reflexão sobre as consequências da ditadura no quotidiano do país e dos cidadãos, em especial para contrariar e prevenir uma tentação totalitária difusa, enquanto a segunda testemunha os reflexos daquela numa experiência paradigmática, marcada pelos constrangimentos infligidos aos intelectuais de esquerda que preterissem o exílio², pois quem ficasse sabia que, de um modo ou doutro, sempre pagaria caro o preço pelo seu posicionamento.

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Centro de estudos de Teatro. Trabalho realizado no âmbito do CEEC FCT 2018.

1 Outros eventos poderiam ser evocados – os supostos 40 anos da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, os 30 do Centro de Estudos de Teatro e os 20 da *Sinais de cena*. Refira-se que a APCT, registada em 1984, embora activa bem antes dessa data, após percurso irregular aparenta ter futuro incerto; o CET foi fundado por Osório Mateus e apenas quem privou com ele, participando a seu lado na criação do projecto, apoiando-o e acompanhando a sua evolução, terá habilitação e autoridade para dele falar com lucidez, isenção e integridade intelectual; a *Sdc* está ligada aos destinos da APCT e do CET. O Dr. Rebello co-fundou a APCT e colaborou na *Sdc*.

2 Houve intelectuais e opositores políticos (p. ex. Agostinho da Silva, Jorge de Sena, Hélder Costa, Álvaro Cunhal, Mário Soares...) que

O esforço para explorar, resgatar e interpretar materiais e documentos da longa noite inaugurada pela Segunda República, embora se tenha manifestado em concomitância com a euforia revolucionária, tem vindo a multiplicar-se ao longo das décadas. Nestes últimos anos, e um pouco pelo país inteiro, tem havido iniciativas nesse sentido por parte de entidades públicas (como a Biblioteca Nacional de Portugal, as Bibliotecas e Universidades de Lisboa, Porto, Coimbra, Aveiro e Nova de Lisboa, as Câmaras Municipais), bem como particulares (é o caso da impressionante Biblioteca/Arquivo Ephemera de José Pacheco Pereira e da firme Livraria Buchholz), que vêm organizando exposições, congressos, ciclos e encontros vários dedicados ao Estado Novo e à Censura. No que aos livros proibidos diz respeito, assuntos e autores visados, nacionais e estrangeiros, são decidida e largamente díspares, tal como os critérios e razões que decretavam o seu silenciamento: atentados à decência e à moral, linguagem indecorosa e chocante, afrontas ao regime e à sua conduta, e tudo o mais que pudesse desvirtuar o seu zelo edificante, restando a sua missão evangelizadora ou corrompendo os comportamentos e mentalidade do povo. Aliás, o próprio Decreto aprovado a 6 de Maio de 1927, que autorizava a instauração da censura prévia ao teatro, enunciava as funções da Inspeção Geral dos Teatros, entre as quais haveria a de «Fiscalizar os espectáculos e promover a repressão de quaisquer factos ofensivos da lei, da moral e dos bons costumes» (Art. 4.º, alínea 11), para mais tarde o Decreto de 11 de Abril de 1933 justificar os preceitos que guiariam a acção expurgatória:

A censura terá somente por fim impedir a perversão da opinião pública na sua função de força social e deverá ser exercida por forma a defendê-la de todos os factores que a

escolheram exilar-se, mas também militares desertores em desacordo com a política colonial do governo (cf. Cardeira 2021 e 2024).

desorientem contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum, e a evitar que sejam atacados os princípios fundamentais da organização da sociedade. (Art. 3.º)

Em Abril de 2004, para celebrar os 30 anos da Revolução, a Assembleia da República organizou uma exposição sobre livros censurados e apreendidos durante o Estado Novo, vindos de colecções particulares e públicas – Fundo PIDE/DGS da Torre do Tombo, Fundo Piteira Santos, Fundação Mário Soares e Biblioteca da AR –, cujos documentos fornecem um vasto leque de motivos aduzidos pelos censores para fundamentarem as suas decisões (v. o respectivo catálogo editado ao cuidado de Ferrão *et al.*, 2005). Segundo uma lista reunida por José Brandão (2012), entre 1933 e 1974 foram proibidos 900 títulos, assinalando vários decretos e leis sobre a censura à imprensa visando a repressão aos periódicos, às tipografias e à distribuição, tecendo-se assim as malhas de uma espessa rede quase impossível de transpor.

Uma outra exposição, realizada em 2022 pela Biblioteca Nacional, cumpriu intuítos pedagógicos e culturais análogos aos da Assembleia da República ao apresentar obras e relatórios de leitura produzidos no período 1934-1974. A este respeito, Álvaro Seiças refere a existência de mais de 10.000 fontes atinentes a autores portugueses, lusófonos ou de outras nacionalidades que circulariam nas línguas originais ou em tradução, cujo destino – como é sabido – podia ser a aprovação, com ou sem cortes, proibição, reprovação após autorização ou permissão após interdição. Ao olhar para o fenómeno na sua dimensão ibérica, este autor repara que, «(t)al como o ‘letricídio’ que Fernando Larraz identificou em relação à censura franquista, as obras expostas demonstram o atentado que o regime de Salazar e Caetano cometeu deste lado da fronteira.» (2022)³.

3 «https://www.bnportugal.gov.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=1682%3Aexposicao--biblioteca-da-censura».

Saído pela primeira vez em 1979, o livro *Os segredos da censura* esgotou rapidamente, tendo merecido duas reedições, em 1994 e 2016, devido ao interesse da matéria tratada. O seu autor, o jornalista, escritor e poeta César Príncipe, reúne uma importante amostra de telegramas telefonados pela Comissão de Exame Prévio do Porto ao *Jornal de Notícias* entre dia 1 de Maio de 1967 e 24 de Abril de 1974, acrescentando circulares dos CTT – Direcção dos Serviços de Correios – «sobre Livros e Revistas proibidos de circular». Dos primeiros emerge uma realidade no mínimo bizarra, expurgada e sublimada, que os censores pretendiam promover junto dos leitores: neste jardim à beira-mar plantado não havia calamidades, doenças ou suicídios, nem greves, protestos ou emigração; não havia atropelo dos direitos fundamentais nem repressão das vozes discordantes; não existia o partido comunista e não havia presos políticos, nem intelectuais e pessoas comuns cujo nome fosse proibido, executados do ponto de vista moral e cívico de forma cirúrgica, covarde e ofensiva. Obviamente não havia censura e, se algo fosse vetado, omitiam-se os pretextos. César Príncipe assim encerra o seu prefácio à segunda edição com palavras não isentas de ironia, mas de travo amiúde amargo:

Estes *Segredos da censura* constituem um libelo e uma lição. Mas também um aviso: não há Censura que conserve os seus segredos. E agora, leitor, aprecie as tarefas «ciclópicas» dos censores. Arrepiar-se-á. Rir-se-á. Mas não se distraia com algumas passagens ridículas. Está a ler a cartilha de criminosos. Um receituário-herança de milénios de sabedoria dos opressores. Identifique-os. Alguns ruminam a seu lado. Já foram ou são candidatos a «coronéis». (1994: 25)

Resgatar a memória é um dever cívico, mas também um exercício de liberdade, necessário para impedir o branqueamento ou a reescrita do passado, adulterado *ad hoc* por ignorância ou oportunismo. Daí o facto de a Presidência do

Conselho de Ministros ter divulgado na década de 80 elementos que mostram a proporção da violência do regime através da edição de uma colecção dedicada à vida em Portugal, em volumes relacionados com a política da informação (1980), os livros proibidos (1981a), os presos políticos (1981b), a repressão política e social (1982), a legislação repressiva e antidemocrática (1985).

Já antes do 25 de Abril, e assiduamente até à data, foram sendo editados testemunhos, estudos e documentos que iluminam a negra teia de aranha urdida pelo regime para controlar, manipular e sufocar os portugueses com todos os meios a seu alcance: leis de imprensa e censura⁴, novos meios de comunicação, diversão e doutrinação (teatro, cinema, rádio e televisão)⁵, órgãos de propaganda, Igreja, vigilância e repressão policial e militar, informadores e delatores da PIDE⁶...

No campo específico do teatro, a historiografia e a arquivística, aliadas às novas tecnologias, permitem conservar e valorizar o património assegurando o rigor na classificação, divulgação e interpretação das fontes, contribuindo para a democratização da cultura⁷, embora mantendo-se e articulando-se

4 V. Carvalho (1971, com A. M. Cardoso, 1973 e 1999), Príncipe (1994 (1979)), Azevedo (1997 e 1999), Barros (2022) e Aranha (2023).

5 V. Castrim (1996); Santos (2004 (2002)), António (2011), Cabrera (2013) e Piçarra (2015).

6 Retratam o tempo dolorosamente imóvel da ditadura os ensaios de Pimentel (2010, 2011, 2017 e 2022).

7 Assim, pela exploração de vários arquivos, José Camões vem construindo os projectos sobre Teatro Proibido e Censurado em Portugal nos Séculos XVIII (2015), XIX (2018) e XX (em curso) (cf. *sitiografia*), cuja consulta revela processos e modalidades de funcionamento dos organismos de controlo e repressão durante séculos, exibindo as razões que «justificariam» a especial desconfiança e policiamento das artes do palco pelos inspectores nomeados para o efeito, em documentos úteis «para a história do teatro, da literatura e da língua, mas também para a história das mentalidades.» («<https://ceteatro.pt/projecto/tpcxviii/>»). Sobre a intervenção censória no teatro do séc. XVIII, v. também Carreira 1988.

produtivamente com o objecto livro, sendo pertinente destacarem-se ao menos dois deles.

Luiz Francisco Rebello publicou *Combate por um teatro de combate* (1977), denunciando os entraves prescritos por Leis e Decretos, fiscalizados pela Inspeção-Geral dos Espectáculos, bem como as suas repercussões no teatro que houve e no que não chegou a haver, responsabilizando o autoritarismo pelos abusos, imposições e omissões com os quais fabricou um país virtual, que por detrás da fachada ocultava as circunstâncias miserandas em que se afundava o país real.

A suspeição, como muito bem demonstra Graça dos Santos no seu estudo *O espectáculo desvirtuado: O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)* (2004), é uma das características do ditador, cuja ascensão, marcada por um ideário retrógrado, moralista e imobilista, colonialista e corporativo, aposta em enaltecer o provincianismo, a frugalidade e a vida honrada em sintonia com a religião. A tríade «Deus, Pátria e Família» emite as normas e modelos a que os portugueses devem aspirar, «A Bem da Nação», de acordo com as assinaturas dos diligentes serviços do Estado.

Graça dos Santos, ao indagar as condicionantes da censura ao teatro, comprova a competência de António Ferro, homem culto, cosmopolita, bem sucedido e relacionado, que se afirma como intelectual modernista até se tornar no ideólogo da «Política do Espírito» do regime, transitando da poesia da acção à encenação da cultura oficial. Ferro é um perfeito estratega, tem clara percepção da magnitude e alcance de uma máquina de propaganda organizada e certa: em 1934 institui o Secretariado de Propaganda Nacional, renomeado Secretariado Nacional de Informação, Cultura e Turismo em 1944 e que dirige até 1950; em 1936 funda o Teatro do Povo, com estrutura desmontável apropriada para a itinerância, e o Cinema Ambulante; em 1940 cria a Companhia Portuguesa de Bailado Verde Gaio; em 1950 lança o Fundo de Teatro, para fomento da produção teatral, mas cujo regulamento para aceder-se ao apoio iria favorecer as empresas comerciais (v. Moura 2007).

Outra grande encenação, desta feita organizada por Salazar, é a imponente Exposição do Mundo Português, que em 1940 celebraria os oitocentos anos da Fundação Nacional e os trezentos da Restauração da Independência, consagrando e exibindo o poder do Estado Novo, depositário dessas heranças. No início dos anos 30 começa também a testagem da radiofonia pública, com a Emissora Nacional a estreitar a programação regular em 1935, avançando em meados da década de 50 os testes para as transmissões televisivas, que entram nas casas dos portugueses a partir de 1957, tornando-se mediadores poderosos que dão voz e imagem aos padrões e mandos do regime. Aliás, todas estas iniciativas conjuntas participam no processo de «alfabetização», *id est* de doutrinação, dos mais pobres e excluídos: o teatro e o cinema são levados até aos lugarejos mais recônditos, a Emissora Nacional e a Radiotelevisão Portuguesa amplificam a persuasão domiciliária com mensagens e imagens nacionalistas glorificadoras do «nobre povo» destemido, que expandiu os horizontes conhecidos, agora guiado e protegido pela mão firme e paternalista do Chefe da Nação com a bênção da Igreja. Já o sabiam os antigos romanos, que oferecendo ao povo «pão e circo» comprariam a sua mudez e subserviência. Aliás, bem se entende a fortuna do teatro de revista nessa época e o seu declínio em democracia, destronado por um templo do consumo (foi este o caso do Teatro Adóque, 1974-1982), convertido em parque de estacionamento ou votado ao abandono (como sucedeu ao Parque Mayer (1922), recinto de recreio agora em fase de requalificação). Como sublinha Luiz Francisco Rebello na sua *História do teatro de revista em Portugal* (1984 e 1986), este género prestava-se a dar voz ao humor quer dos conservadores, quer dos progressistas, justificando a fúria esforçada do lápis azul para reprimir ou mostrando-se flexível e aberto a exceções quando conviesse.

E é neste contexto que o historiador e dramaturgo viria a destacar-se no campo das Letras e do Direito. De ideias claras e personalidade assertiva, Rebello foi um dos intelectuais portugueses mais empenhados em assumir a sua posição

progressista e crítica em relação ao regime, inclusive defendendo, na sua qualidade de advogado, os direitos de presos políticos julgados nos tribunais salazaristas. Como jurista de reconhecida fama em matéria de direitos de autor, dirigiu durante trinta anos a Sociedade Portuguesa de Autores e, entre 1983 e 1985, foi deputado independente no grupo parlamentar do Partido Comunista Português, colaborando na preparação do *Código do Direito de Autor e Direitos Conexos*. Como literato, ensaísta e teórico respeitado, a sua produção monumental foi pioneira em colmatar a ignorância portuguesa sobre os novos rumos do teatro europeu e nacional. Como dramaturgo de talento e sólida construção dramática, escreveu e traduziu peças ao longo de mais de sessenta anos, tendo a sua obra original mais madura reunida nos dois volumes de *Todo o teatro* (1.º, 1999; 2.º, 2006). A este propósito, sublinhem-se as valiosas recensões da crítica mais conceituada dispersa em periódicos e diários ao longo do tempo, a que se juntam as obras mais recentes de José Oliveira Barata (1999 e 2010), Maria Helena Serôdio (2000, 2004, 2012, 2017) e António Braz Teixeira (2006 e 2020)⁸.

No que ao teatro diz respeito, estreou-se com peças para um público juvenil encenadas por Francisco Ribeiro no começo dos anos 40 e representadas no Teatro Nacional D. Maria II (*A lição do tempo*, 1943, e *O ouro que Deus dá*, 1944) e no Teatro da Trindade (*Jogo para um Natal de Cristo*, 1945). A viragem acontece em meados da década, quando vários autores – o jovem Luiz Francisco Rebello, o maduro Vasco de Mendonça Alves e outros –, reúnem em tertúlias regulares em casa de Gino Saviotti, ensaísta e director do Instituto Italiano de Cultura, entusiasmados com a ideia de haver uma renovação da cena portuguesa, que se arrastava entre estéticas finiseculares e propostas comerciais ou convencionais. Apesar das diferenças

⁸ Também nos debruçamos sobre o assunto, beneficiando do saber dos exegetas que nos antecederam e acrescentado as nossas reflexões (v. referências bibliografia).

ideológicas, artísticas e pessoais dos fundadores, lá ganhou asas a aventura «vanguardista» do Teatro-Estúdio do Salitre (1946-1950), num espaço cedido por Saviotti no palacete da Rua do Salitre. Este «teatro de ensaio» assumido, com o seu próprio manifesto programático, pensado para a experimentação de novas tendências, foi alinhando o repertório e passou a apresentar os espectáculos naquele designado «micro teatro», por ser até mais pequeno do que os «teatros de bolso» que iam florescendo fora de Portugal. E nesse território estrangeiro na capital, onde se esperaria não haver interferências da Censura, a 16 de Janeiro de 1947 foi apresentada a «fábula» *O mundo começou às 5,47*, horário este que aludia ao desembarque das tropas aliadas na Normandia para combater contra o exército alemão e as potências do Eixo a 6 de Junho de 1944. A peça de Luiz Francisco Rebello tinha um título simbólico, foi encenada pelo autor, que também representou o papel de si próprio, mas teve a sua carreira interrompida por uma proibição que não se fez esperar. Nem tardou muito o naufrágio do projecto em si, devido à incompatibilidade das posições dos seus membros, que se sobrepôs ao ideal comum, levando ao seu encerramento. No entanto, ficou registado o êxito de *O mundo começou às 5,47* e do Teatro-Estúdio do Salitre junto da crítica, que na peça veria sinais de um teatro absurdista lusitano, e na ousadia do colectivo um marco que desbravou o caminho para posteriores cometimentos congéneres, como os arrojados grupos fundados por António Pedro: Os Companheiros do Pátio das Comédias (1948) e Teatro Experimental do Porto (1953).

Em 1951 a peça *O dia seguinte*, redigida em finais dos anos 40, de acordo com o processo depositado na Torre do Tombo, foi proibida de ser representada no Teatro da Trindade, mas em 1952 foi autorizada pela censura interna do Teatro Nacional D. Maria II e anunciada na imprensa como tendo ensaios em curso. Foi porém proibida na véspera da estreia por, nesse mesmo dia, um periódico ter captado a atenção dos leitores sobre a presença de «Um comunista no Teatro Nacional». Eduardo Brazão (comissário em funções responsável pela censura interna naquela instituição)

viu-se forçado a proibi-la. A estreia absoluta decorreu em 1953 no parisiense Théâtre de la Huchette, em versão francesa de Claude-Henri Frêches, pisando a seguir os palcos de outros países e nos seus respectivos idiomas, levando Eduardo Brazão a reconsiderar a decisão. Curiosamente, apesar do levantamento do veto, a quem a quisesse representar era negada a esperada permissão. Questionado pelo autor sobre o argumento, o Inspector-Geral dos Espectáculos explicou: «A sua peça não pode representar-se porque o ofício que tem em seu poder diz que foi levantada a proibição, mas não diz que foi autorizada a representação» (Rebello in Azevedo 1997: 204). Posteriores diligências reverteram aquele fundamento oblíquo indefensável.

Ainda na década de 50 a censura foi oscilando nos seus veredictos sobre as peças do dramaturgo. Não houve amputações nos casos de *Alguém terá de morrer* (TNDM II, 1956) e *Os pássaros de asas cortadas* (Teatro da Trindade, 1959), mas foi aprovada com cortes *É urgente o amor* (TEP, 1958); quanto aos pedidos de representação de duas peças redigidas em colaboração com Armando Vieira Pinto – *Quarta feira de trevas* (Teatro Monumental, 1956) e *Tu e eu somos quatro* (RTP, 1959, «aprovada com alterações») – não conseguimos rastrear pistas que atestem a sua ida à cena.

Com os oposicionistas a quererem afastar Salazar do poder e os movimentos independentistas das colónias em foco a nível internacional, o regime não queria largar nenhuma das presas, pelo que a vigilância e a repressão agudizaram no começo dos anos 60 com as trágicas guerras nas Províncias Ultramarinas.

Na metrópole, por outro lado e quanto ao teatro, houve uma das mais entusiasmantes experiências da época pela criação do Teatro Moderno de Lisboa (1961-1965)⁹. A sua maior ambição dizia respeito à apresentação de dramaturgia

9 Deveu-se a um núcleo inicial de actores constituído por Carmen Dolores, Armando Cortez, Fernando Gusmão e Rogério Paulo, a que outros rapidamente se juntariam (cf. Lívio 2009).

contemporânea de qualidade e, ao estreiar-se com *O tinteiro* (1961), de Carlos Muñiz, teve um êxito retumbante que chamou a atenção da Censura sobre todas as propostas do repertório posterior. Como faziam outros agrupamentos, a nova empresa tentou distrair os censores enviando vários pedidos de representação em simultâneo, mas nem sempre conseguia ultrapassar o filtro letal. Em 1964 falhou a tentativa de representação de *Condenados à vida*, de Luiz Francisco Rebello, reprovada pela Censura, e a peça foi substituída por uma de Shakespeare; após a rejeição de *Júlio César*, foi autorizada *Dente por dente* (*Measure for measure*), na «versão muito livre» do autor/adaptador com recursos do teatro brechtiano. Em Janeiro de 1965 a companhia, ao levar à cena *O render dos heróis*, de José Cardoso Pires, amostra de assimilação da lição do dramaturgo alemão interdita dois anos antes ao Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, agora vigiada e proibida para itinerância, o exausto colectivo de actores resolveu fechar as portas. Um mês mais tarde, em Fevereiro, consumava-se o assassinato de Humberto Delgado, general da Força Aérea candidato da oposição que fez tremer o regime nas eleições presidenciais de 1958, perdidas a favor de Américo Tomás devido ao boicote fraudulento dos resultados. Nesse mesmo ano, a Sociedade Portuguesa de Escritores distinguiu no género da novela *Luuanda* (1963), de Luandino Vieira, presumido «terrorista» preso no campo de concentração do Tarrafal, causando a indignação dos conservadores e levando, no mês de Maio, facínoras e agentes da PIDE ao assalto, destruição e encerramento da sede, seguindo-se a extinção da entidade e a prisão dos membros do júri responsáveis pela votação¹⁰. Em Setembro, um grupo de intelectuais convidado a participar no Congresso Europeu de Escritores em Roma protesta com

10 Cf. Rebello in Azevedo (1995), Valdemar (2015) e «<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/extincao-da-sociedade-portuguesa-de-escritores/>».

veemência contra aquela retaliação brutal, e a retorsão imediata – o óbito civil dos participantes – não se fez esperar:

Qualquer referência aos seguintes escritores é para cortar – Luís Francisco Rebello, Urbano Tavares Rodrigues, Sofia de Melo Breyner Andersen, Francisco de Sousa Tavares, Mário Sacramento, Fausto Lopo de Carvalho, José Augusto França, Jorge Reis, Natália Correia, Manuel Cardoso Mendes Atanásio, Alexandre Pinheiro Torres, Augusto Abelaira, Fernanda Botelho, Manuel da Fonseca e Jacinto Prado Coelho. Estes nomes são cortados. Estes escritores morreram! (*Apud* Príncipe 1994: 10)

As hostilidades não demovem o dramaturgo e jurista do seu comprometimento com a cultura e a história do seu tempo, mantendo a determinação, verticalidade e competência que muitos lhe penhoraram. E já em 1971, ao ser convidado para dirigir, criar uma companhia residente e organizar o repertório do Teatro Municipal São Luiz, não se deixou intimidar pela proibição de *A mãe*, de Witkiewicz, já em ensaios, com a demissão do cargo, seguido pelos funcionários do teatro, logo no ano seguinte. Depois de Abril manteve-se engajado e solidário em prol da arte, dos artistas e intelectuais do país.

Empenhado numa intervenção de amplo espectro no teatro, Luiz Francisco Rebello desempenhou ainda um papel influente na sua qualidade de mediador cultural de excepção, ao traduzir mais de quatro dezenas de títulos de autores estrangeiros respeitados e marcantes no teatro moderno e contemporâneo (v. Zurbach 2013). No entanto, a acção dos censores mantinha a sua desconfiança e nem sempre as peças transitaram pacificamente para o palco¹¹. Houve textos aprovados com

11 As informações sobre as peças originais e sobre as traduções/adaptações de L. F. Rebello baseiam-se nos dados disponíveis no Arquivo Nacional da Torre do Tombo («<https://digitalq.arquivos.pt/>»).

cortes e/ou alterações: *A hipócrita*, de Emlyn Williams (1952); *Dias felizes* e *Um anjo entrou pela janela*, de Claude-André Puget (em 1952 e 1953, respectivamente); *O burro do Barba Azul*, de Miguel Mihura (1955); *O baile*, de Edgard Neville (1959). Outros de início foram proibidos e mais tarde liberados com cortes: *Foi apenas um devaneio*, de Armand Salacrou (vetado em 1959 e aprovado com amputações dez anos mais tarde, para ser montado pela Empresa Vasco Morgado) e a comédia *O ovo*, de Félicien Marceau («inicialmente proibida (?) e depois aprovada com cortes»¹² em 1965, foi representada no Teatro Villaret em 1973). Entre as peças totalmente censuradas contam-se *A intrusa*, de Maurice Maeterlinck (1958); *Saudades da Berta*, de Tennessee Williams (1961); *Um caso sem importância*, de Armand Salacrou (1962) e *Cathleen Nivhoulihan*, de William Butler Yeats (1963). Nem escaparam as adaptações de peças portuguesas – *Os maridos paraltas e as mulheres sagazes*, de Nicolau Luís (1964), e *Auto da natural invenção*, de António Ribeiro Chiado (1969-70) – autorizadas após cortes.

Finalizamos estas páginas¹³ reenviando para a obra de Maria Helena Serôdio sobre Luiz Francisco Rebello, em especial para um texto (2017: 95-104) onde são recordadas ocasiões emblemáticas da sua militância antifascista e da oposição à Censura, «seja nas suas intervenções públicas, na sua prática teatral, na sua escrita de peças de teatro ou na sua historiografia teatral». Aliás, a oportuna exposição que o Museu do Neo-Realismo lhe dedicou ainda em vida, *Os autos da vida de Luiz Francisco Rebello* (Santos 2010), deixou patente o perfil do homem, do cidadão e escritor actuante, permitindo reconhecer-lhe os traços na longeva e fecunda existência, apesar, e muito além, da sentenciada morte civil.

12 «<https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4322329>».

13 O texto retoma partes já abordadas em Fadda 2024 (no prelo), sobretudo as que incidem sobre a Censura em Portugal, a fim de contextualizar o tema anunciado no título.

Pelas palavras e acções faz-se a leitura de uma pessoa, pela coerência entre elas e as suas finalidades mede-se-lhe a estatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azevedo, Cândido de (1997). *Mutiladas e proibidas: Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo*. Lisboa: Editorial Caminho.
- (1999). *A censura de Salazar e Marcelo Caetano: Imprensa, teatro, televisão, radiodifusão, livro*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Barata, José Oliveira (1991). *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- (1999) «(Introdução:) O teatro de uma vida». In Luiz Francisco Rebello. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Biblioteca de Autores Portugueses, pp. 9-33.
- (2010). «Uma inquieta serenidade». In Luísa Duarte Santos (org. e coord. editorial). *Os autos da vida de Luiz Francisco Rebello*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira/ Museu do Neo-Realismo. pp. 27-34.
- Brandão, José (2012). *Livros proibidos nos anos da ditadura de 1933 a 1974*. Acessível em «https://bibliblogue.files.wordpress.com/2012/04/200412livrosproibidos33_74.pdf».
- Carreira, Laureano (1988). *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Cardeira, Fernando Mariano (2021). *Crónica de uma Deserção: Retrato de um País*. Lisboa: Âncora Editora.
- (2024). *Memórias da ditadura: Sociedade, emigração, resistência*. Concepção de Daniel Bastos, pref. José Pacheco Pereira; ed. pt/en, trad. Paulo Teixeira. Apoio da Comissão Comemorativa dos 50 Anos do 25 de Abril.
- Carvalho, Alberto Arons de & António Monteiro Cardoso (1971). *Da Liberdade de Imprensa*. Lisboa, Portugal: Meridiano.

- Carvalho, Alberto Arons de (1973). *A censura e as leis de Imprensa*. Lisboa: Seara Nova. Que País?
- (1999). *A censura à imprensa na época marcelista*. Coimbra: Edições Minerva.
- Castrim, Mário (1996). *Televisão e censura*. Porto: Campo das Letras.
- Fadda, Sebastiana (2006). «A dramaturgia de Luiz Francisco Rebello: Do Teatro-Estúdio do Salitre às significações do palco». In *Estudos Italianos em Portugal*. Lisboa: Instituto Italiano de Cultura em Portugal, Nova série, n.º 1, pp. 261-291.
- (2007). «Recensão ao livro *Todo o teatro* de Luiz Francisco Rebello». Prelo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Jan./Abril, pp. 119-122.
- (2008). «Recensão aos livros *Teatro romântico português. O drama histórico* (org. Luiz Francisco Rebello), e *Teatro romântico brasileiro* (org. Duarte Ivo Cruz)». Prelo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Maio/Agosto, pp. 115-120.
- (2010). «Luiz Francisco Rebello: O teatro de uma vida, uma vida no teatro». In Luísa Duarte Santos (org. e coord. editorial). *Os autos da vida de Luiz Francisco Rebello*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira/Museu do Neo-Realismo, pp. 35-48.
- (2012). «O fulgor duma inteligência apaixonada: Imagens da dramaturgia de Luiz Francisco Rebello». *Sinais de cena*, n.º 17. Revista da APCT em colaboração com o CET. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus. Junho, pp. 19-32.
- (2024). «Cultivo da cegueira e teatro silenciado no Estado Novo». Comunicação apresentada no Simpósio Internacional "Teatro e ditadura no século XX: contextos ibéricos". Corunha. Universidade da Corunha. 30-31 de Junho. No prelo (ed. prevista para 2025).
- Ferrão, Manuela; Oliveira, Susana; Fonseca, Teresa (org.) (2015 (2005)). *Livros proibidos no Estado Novo*. Lisboa: Assembleia da República. (3.ª ed. revista)
- Lívio, Tito (2009). *Teatro Moderno de Lisboa (1961-1965): Um marco na história do teatro português*. Em colaboração com Carmen Dolores. Lisboa: Editorial Caminho.

- Rebello, Luiz Francisco (1977). *Combate por um teatro de combate*. Lisboa: Seara Nova. Argumentos.
- (1999). *Todo o teatro*. Introdução de José Oliveira Barata. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Biblioteca de Autores Portugueses.
- (2004). *O passado na minha frente: Memórias*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira.
- (2006). *Todo o teatro*. Vol. II. Prefácio de António Braz Teixeira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Biblioteca de Autores Portugueses.
- (2007). «É verdade. Mas... Duas proposições sobre a censura», *Sinais de cena*, n.º 7. Revista da APCT em colaboração com o CET. Porto: Campo das Letras. Junho, pp. 47-52.
- (2009). «Vozes silenciadas, vidas proibidas: A censura e o teatro», *Sinais de cena*, n.º 12. Revista da APCT em colaboração com o CET. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus. Dezembro, pp. 9-10.
- Santos, Graça dos (2002). *Le spectacle dénaturé: Le théâtre portugais sous le règne de Salazar 1933-1968*. Pref. Robert Abirached. Paris: CNRS Éditions.
- (2004). *O espectáculo desvirtuado: O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Santos, Luísa Duarte (org. e coord. editorial) (2010). *Os autos da vida de Luiz Francisco Rebello*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira/Museu do Neo-Realismo.
- Serôdio, Maria Helena (2000). «Luiz-Francisco Rebello: O lugar da consequência», *Cadernos: Revista de Teatro*, Companhia de Teatro de Almada, Almada, n.º 16, Junho, pp. 37-42.
- (2004). «Dramaturgia». In Fernando J. B. Martinho (coord.). *Literatura portuguesa do século XX*. Lisboa: Instituto Camões, pp. 95-141.
- (2011). «Luiz Francisco Rebello (1924-2011): Uma despedida 'provisória'...». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. 28 de Dezembro, pp. 6-7.

- (2012). «Luiz Francisco Rebello: O escândalo da clareza», *Sinais de cena*. Revista da APCT em colaboração com o CET. Vila Nova de Famalicão: Húmus, n.º 17, Junho, pp. 51-55.
- (2017). «Luiz Francisco Rebello e a censura: Diálogos com a História». *Sinais de Cena*. Revista do CET com a colaboração da APCT. Série II, n.º 2. Lisboa: Orfeu Negro, pp. 95-104.
- Teixeira, António Braz (2006). «Prefácio breve e talvez inútil». In Luiz Francisco Rebello. *Todo o teatro*. Vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Biblioteca de Autores Portugueses, pp. 7-16.
- (2020). «Luiz Francisco Rebello dramaturgo e historiador do teatro português». In *A vida imaginada: Textos sobre teatro e literatura*. Lisboa: MIL Movimento Internacional Lusófono, pp. 108-118.
- Valdemar, António (2015). «Maio de 65, o encerramento da Sociedade de Escritores». *Jornal Público*. 20 de Maio. Disponível em: «<https://www.publico.pt/2015/05/20/culturaipsilon/opiniao/maio-de-65-o-encerramento-da-sociedade-de-escritores-1696108>» (último acesso 25.09.2024).
- Zurbach, Christine (2013). «A tradução de teatro segundo Luiz Francisco Rebello». *Sinais de cena* n.º 19. Revista da APCT em colaboração com o CET. Vila Nova de Famalicão: Húmus. Junho, pp. 64-68.

SITIOGRAFIA

- «<https://arquivos.rtp.pt/>»
- «<https://digitarq.arquivos.pt/>»
- «<https://www.dramaonline.pt/pt/>»
- «<https://teatroproibidox.com/home/>»
- «<https://www.teatroproibido.ulisboa.pt/indexFirst.jsp>»
- «<https://www.teatroproibidoxix.letras.ulisboa.pt/teatro/indexFirst.jsp>»

CARTAZ

Corpos Modernos do Palco – Retratos de atores portugueses por Silva Nogueira na coleção do Museu Nacional do Teatro e da Dança

Exposição: Museu Nacional do Teatro e da Dança,
27/01-13/03/2022

Teatro Municipal Joaquim Benite,
14/04-18/07/2023

Curadoria: Paulo Ribeiro Baptista

Catálogo: Lisboa, Caleidoscópio, 2023

A excelência da obra de Silva Nogueira

Em janeiro de 2022, o Museu Nacional do Teatro e da Dança inaugurava *Corpos Modernos do Palco*, uma exposição com curadoria de Paulo Ribeiro Baptista, que reunia um conjunto considerável de retratos realizados pelo fotógrafo Joaquim de Silva Nogueira (1829-1959), durante as décadas de 1920 e 1930, de algumas das principais estrelas dos palcos nacionais, entre elas Brunilde Júdice, Corina Freire, Luísa Satanela, Beatriz Costa ou o bailarino Francis Graça. A exposição, que depois do Museu correu vários pontos do país, em diferentes formatos (de acordo com a dimensão dos espaços), nomeadamente o Porto (no Centro Português de Fotografia) e Almada (no Teatro Municipal Joaquim Benite), resultaria, já em 2023, na edição de um catálogo (publicado pela Caleidoscópio, em parceria com o Centro de Estudos de Teatro), que volta a colocar em evidência (tal como já tinha acontecido com a exposição) a mestria e a relevância do trabalho do fotógrafo que muito contribuiu para a consolidação da estética modernista em Portugal.

Um dos traços que distingue a obra de Silva Nogueira, como refere Paulo Ribeiro Baptista a propósito da exposição, é precisamente a «afirmação dos valores modernistas

na fotografia»¹, captando através dos rostos e dos corpos, os ventos de mudança que se faziam sentir nos palcos nacionais, quer no teatro dito declamado, quer sobretudo na revista, que se revestiu igualmente de contornos modernistas, no período em questão.

As imagens expostas no Museu Nacional do Teatro e da Dança, muitas delas retratos, mas também de corpo inteiro, evidenciam precisamente esse traço, moldado sobretudo através da pose e da iluminação, numa clara aproximação à linguagem cinematográfica. A exposição, para além de trazer para a ribalta a obra de um fotógrafo de exceção, que ombreou com os grandes nomes internacionais da fotografia, evidencia a importância do *star system* nacional, e o lugar de destaque que as vedetas do teatro ocupavam na sociedade portuguesa. Outro traço da excelente exposição de Paulo Ribeiro Baptista foi o destaque dado à abordagem da imagem nos magazines ilustrados das décadas de 1920 e 1930, nomeadamente no *Notícias Ilustrado*, do qual Silva Nogueira foi regular colaborador. Algumas páginas do magazine criado em 1928, como explica Paulo Ribeiro Baptista, «eram de um design extremamente moderno», através da utilização da técnica de rotogravura, «que permitia imprimir na mesma página, imagem e texto»², beneficiando da qualidade das imagens de Silva Nogueira.

O catálogo entretanto editado pela Caleidoscópio (em parceria com o Centro de Estudos de Teatro), subsidiário da exposição do Museu Nacional do Teatro e da Dança, permite agora que as imagens (algumas imagens) de Silva Nogueira fiquem registadas numa edição comprometida com a qualidade das reproduções, e que estas possam circular de forma mais abrangente, enaltecendo mais uma vez a excelência da obra do fotógrafo, a relevância do espólio existente no Museu, e dando

1 Folha de sala da exposição *Corpos Modernos do Palco*.

2 Folha de sala da exposição *Corpos Modernos do Palco*.

conta da sua importância não apenas no âmbito da história da fotografia, mas também do teatro, em Portugal.

Para além das fotografias, das belíssimas fotografias de Joaquim Silva Nogueira, de atores como Brunilde Júdice, Ilda Stichini, Beatriz Costa, Maria Sampaio, Irene Isidro ou Luísa Satanela, o catálogo, em edição bilingue (português e inglês) integra três textos: um enquadramento da exposição e da publicação, de Nuno Costa Moura, diretor do Museu Nacional do Teatro e da Dança; a importância da relação com o Centro de Estudos de Teatro, que nos últimos anos tem também privilegiado o estudo da imagem no teatro português, de Cosimo Chiarelli e Filipe Figueiredo; e um ensaio em torno do trabalho fotográfico de Silva Nogueira, da autoria do curador da exposição, Paulo Ribeiro Baptista.

No texto de apresentação da publicação, Nuno Costa Moura realça a relevância «do trabalho de exploração, investigação, tratamento e divulgação dos acervos próprios do Museu» – refira-se que, no que diz respeito à obra de Silva Nogueira, são quinze mil os registos fotográficos existentes nesse espólio – mas também a importância de prestar uma «simbólica homenagem ao fotógrafo, expondo retratos que fez de muitos artistas dos palcos desse período»³.

Filipe Figueiredo e Cosimo Chiarelli, por seu lado, no artigo «O CET e o Estudo das Imagens», realçam a relevância do Centro de Estudos de Teatro e da sua linha de investigação sobre Teatro e Imagem para o «aprofundamento do estudo dos materiais imagéticos associados à atividade performativa». A investigação em torno do trabalho de Silva Nogueira apresenta-se como mais um importante passo no caminho da «constituição de uma história do teatro por imagens», a «sua interpretação» e «a reflexão sobre a presença da imagem na construção do espetáculo teatral»⁴.

3 *Corpos Modernos do Palco*, Lisboa: Caleidoscópio, 2023, p. 7.

4 *Corpos Modernos do Palco*, Lisboa: Caleidoscópio, 2023, p. 95.

Finalmente, o artigo de Paulo Ribeiro Baptista analisa o percurso de Joaquim Silva Nogueira no contexto do período em que foram registadas as imagens e da estética modernista em Portugal, nomeadamente no teatro, com particular enfoque no Teatro de Revista e na perspectiva da fotografia de teatro, abordando igualmente o *star system* das décadas de 1920 e 1930 e a importância dos magazines ilustrados. O texto destaca ainda alguns exemplos, como as imagens de *Salomé*, interpretada por Amélia Rey Colaço, assinalando «a mudança que sofreu o corpo feminino nos anos 1920»⁵, as fotografias de Luísa Satanela, «que são a prova evidente da progressiva audácia e modernidade com que aquela artista se apresentava em palco»⁶, ou a forma como as imagens de Brunilde Júdice se apresentam como um dos «mais pungentes exemplos da transferência de temáticas do cinema para a fotografia»⁷, nomeadamente o *film noir*. A obra apresenta ainda uma breve biografia do próprio Silva Nogueira e de cada um dos retratados.

Trata-se de uma edição que importa celebrar a todos os níveis, por valorizar o riquíssimo espólio fotográfico do Museu Nacional do Teatro e da Dança, por evidenciar a importância do estudo das imagens para a história do teatro em Portugal, mas principalmente por realçar a excelência da obra de Silva Nogueira, um fotógrafo de exceção no panorama nacional.

Paula Gomes Magalhães

5 *Corpos Modernos do Palco*, Lisboa: Caleidoscópio, 2023, p. 100.

6 *Corpos Modernos do Palco*, Lisboa: Caleidoscópio, 2023, p. 104.

7 *Corpos Modernos do Palco*, Lisboa: Caleidoscópio, 2023, p. 105.

Gil Vicente. Portugal e Espanha nos primórdios do Teatro Europeu

Exposição: Museu Nacional do Teatro e da Dança,
26/10/2023-28/04/2024

Curadoria: José Camões e Javier Huerta Calvo

Catálogo: Lisboa, Museu Nacional do Teatro e da Dança,
2023

Imenso Gil Vicente

Quadros de uma Exposição, de Mussorgsky/Ravel

Ocorre-me uma composição musical; *Quadros de uma Exposição*, do compositor russo oitocentista Modest Mussorgsky. Este é um conjunto de dez peças para piano que vão percorrendo as salas de uma possível exposição, ora parando, ora *promenando*. A orquestração posterior desta obra, feita nos anos 20 do séc. XX por Ravel, amplia e fala com pompa e mais som do tema da exposição que servira de mote inicial. Adiciona dimensões, cores, elementos. Será como se fôssemos de uma experiência a solo (no piano) para algo maior, coletivo, imenso (na orquestra). Percorremos as metáforas do compositor russo que compõem a exposição, a sós (pelo piano) ou entre muitos (com a orquestração).

Proponho que o mesmo se passou com a exposição dedicada a Gil Vicente, inicialmente mais pequena (em Almagro, Espanha) e imensa, depois, no Museu Nacional do Teatro e da Dança (Lisboa). Serão as mesmas linhas e sentidos, porventura, mas com uma impressionante orquestração. Vou concentrar-me na imensidão sentida.

Exposição minha, que esperas tu?

Esta exposição foi, então, gigante. Uma exposição que vivia e propunha tempos e que agora encerrou. Uma só visita não a esgotava, mas corria o risco de esgotar o visitante.

Será o equivalente a ler de fio a pavio o livro das obras de Gil Vicente, a *Compilação*. Penso que devemos interrogar esta exposição com o mesmo sentido de obra feita. Que esperar da maior mostra alguma vez feita sobre o teatro de Gil Vicente? Em primeiro lugar, penso que será inquestionável a necessidade de uma exposição assim.

Um teatro para exposição

Gil Vicente significa um momento único na história do teatro, de uma era e de dois países. Vicente traduz o teatro peninsular de Quinhentos e quase todas as formas teatrais do final da idade média. Dramaturgo e fazedor de teatro único ao serviço da corte de D. Manuel I e D. João III entre 1502 e 1536. Inova e serve-se da tradição. Reescreve os géneros medievais, brinca com mitologias, é crítico e ortodoxo, inventa enredos, festas, elogios, aparatos cenográficos, músicas, alegorias, metáforas e novas maneiras de fazer teatro. É um artesão do teatro, com oficina que transforma o visto e lido em texto e cena. A sua arte oficial ainda refunde o já escrito (e representado) em texto melhor. Publica pouco em vida sob a forma impressa, mas representa ou faz representar perto de quarenta peças. Deixa um livro, a *Compilação de Todas as Obras de Gil Vicente*, publicado postumamente pelos filhos. Dito isto, é inquestionável a oportunidade de uma exposição acerca de Gil Vicente.

Contudo, levantam-se logo sérias inquietações. Como expor estas décadas quinhentistas de invenção e reinvenção de teatro? Desconhecemos quem fez, como fez, se vestiu, falou, moveu nos textos vicentinos. Como fazer uma exposição que fale deste teatro? Como falar deste teatro que ficou sobretudo em livro? Como falar de um outro tempo teatral, escrito e feito de vozes, gestos, espaços e múltiplos corpos para nós anónimos? Além da importância de Vicente no seu tempo para a História do Teatro, é igualmente relevante que seja nos nossos dias o autor mais representado em Portugal, entre

nomes nacionais ou internacionais, modernos ou antigos. A exposição que pudemos ver no Museu do Teatro e da Dança responde de modo muito interessante às questões e dificuldades inerentes. A palavra *tempo* será crucial para apreciarmos o muito que foi feito e mostrado.

Dois tempos em exposição ou um teatro em exposição permanente

A Exposição *Gil Vicente. Portugal e Espanha nos primórdios do Teatro Europeu* fala do nosso tempo. Este ponto deve ser frisado e explicado. Ainda que seja acerca de Vicente, trata-se de uma exposição do teatro do nosso tempo. Vejamos.

Gil Vicente. Portugal e Espanha nos primórdios do Teatro Europeu oferece a expressão das duas dimensões de Vicente: o seu lugar na história do teatro peninsular e a sua representatividade no nosso tempo. A esmagadora maioria da exposição exhibe uma recolha de encenações de textos vicentinos do século XX e do XXI, tanto portuguesas (em maior número), como espanholas. Oferece assim o que faltava à sua vida quinhentista: vozes, gestos, espaços e múltiplos corpos. Vemos salas e salas com os vestígios materiais deste teatro que se faz, que se fez, com tudo que rodeia o corpo que fala. Percorremos as salas e as centenas de elementos são um coro eloquente do lugar gigante de Vicente na sua expressão moderna, imensa, proporcionalmente imensa. Vemos assim um teatro que afinal sempre esteve, à nossa frente, *em exposição permanente*. O que nos transmite a mostra é que nas nossas cidades, décadas, teatros, encenadores, atores, temporadas, programações, festivais, Vicente tem estado sempre aqui, em cena. No Portugal de Quinhentos e aqui, agora. Neste século e meio e há quinhentos anos. Dois tempos, portanto. Percebemos na exposição as novas encenações, os novos corpos, as novas cenas em vídeos, figurinos, objetos, desenhos. As peças, as palavras, situações ou temas serão de Vicente, os corpos, sentidos, ações são já do nosso tempo. Do tempo vicentino

vemos instrumentos musicais, pinturas, cancioneiros musicais e exemplares da *Compilação*, livro (descubro afinal) de pequena dimensão para tão grande teatro. O principal da exposição não será o tempo em que este teatro *fora* inventado. O principal, portanto, será o nosso tempo, o tempo em que este teatro é reinventado. Mostra-se a vida atual deste teatro: as companhias, as cenas (em vídeo e fotografia), as cenografias (em esboços e alguns exemplos, como o trono utilizado na emissão televisiva do «Monólogo do Vaqueiro»), os figurinos.

Com tudo isto se mostra a imensa variedade vicentina com alguns destaques, e diferentes interpretações (no sentido lato) das mesmas peças.

Escolhas e limitações (e ilimitações)

Retomo o termo *imenso*. A exposição, para falar de um gigante, é igualmente avassaladora. Salas e salas, dezenas ou centenas de elementos, vários andares com Vicente em tecidos, pintura, som, imagens, textos, objetos e um nunca terminar. O conhecido embate no desconhecido. A novidade atropela e, como numa festa, sentimos que encontramos muitas caras familiares, vozes de gente do passado, e é-nos apresentada uma multidão. Recordaremos os nomes ou as relações desta gente toda? Mesmo para um vicentista medianamente informado, a exposição surpreende. E avassala (palavra que tem ressonâncias cortesias). Como pode o visitante integrar a multidão que não se distingue, que atrai e clama todo o teatro que está por trás do nome Vicente?

O visitante sente que é preciso trincar. Penso em Konstantin Stanislavski que, no seu livro *Preparação do Ator*, oferece uma ideia, um paralelismo. Para digerir um texto dramático, imenso emaranhado de assuntos e ações, como com um assado grande a servir e comer, temos que trincar, cortar em pedaços mais pequenos. Estes "fragmentos" são servidos, ainda na mesma ideia comensal, com molhos, temperos, sendo vital a imaginação, de modo a estarem comestíveis, por um lado, e

saborosos, por outro. Reparemos que o autor russo falava de uma abordagem criativa à análise de textos dramáticos, que o ator teria a interpretar. Stanislavski adverte que, depois desta divisão e análise, há-que conseguir refazer um todo. A exposição *Gil Vicente. Portugal e Espanha nos primórdios do Teatro Europeu* precisa de ser «trinchada» no sentido que Stanislavski lhe dá. No Museu é-nos dado precisamente o instrumento para o fazer: a brochura de poucas páginas. Esta indica-nos a anatomia expositiva, permite um percurso mental e físico, ajuda a dialogar (virtualmente) com os comissários e com a sua ideia da exposição. Creio que a limitação da mostra em ser ilimitada (à primeira vista) fica assim resolvida. Precisamos sempre de um guia que nos permita dividir o imenso. Pela brochura vamos fazendo a visita e divisão, tal como na obra de Mussorgsky, parando e andando. Apreciamos a caracterização em tempos, como "Tempo de Deus", "Tempo de Prazer", "Tempo do Além"; em tópicos, como "Um teatro para a corte", "A cerimónia teatral e os seus protagonistas", "O diabo dá cabo do teatro" e ainda em géneros: "Moralidades", "Comédias e Tragicomédias", "Farsas". Temos ainda outras partes, como aquela que dá expressão a "Artes e outros Artistas" no que recriaram de Vicente. O Museu Nacional do Teatro e da Dança tem vários andares e é amplo nas suas salas. A exposição ocupava todo o espaço e ocupava também, arrisco dizer, todos os media: fotografias, máscaras, vídeos, sons, figurinos, livros, textos, instrumentos musicais. A proveniência de todos estes documentos, registos e objetos era também múltipla. Foram recolhidos a dezenas de grupos, companhias e criadores.

Materialidade e imaterialidade

Além da mostra material e temática, a Exposição promoveu iniciativas: um colóquio, com a publicação das suas comunicações, e ainda um conjunto de conferências feitas em transmissão *online*. Mas foi o mapeamento bastante exaustivo e quase ilimitado, que considero o mais valioso. Foi mostrar

esse Gil Vicente de hoje que se faz, que se fez. A exposição criou um percurso temático, cumulativo no tempo: tempo de Vicente. Por salas, pela imensidão, pela exorbitância.

Livro meu, que esperas tu?

Esta Exposição é/foi a mais completa e atualizada recolha iconográfica acerca do teatro vicentino de que se tem notícia. Por fim, publicou o Catálogo com reproduções fotográficas e ensaios originais. O Catálogo testemunha a dimensão visual da exposição, em cerca de oitenta páginas que reproduzem, a cores, muito do material exposto: figurinos, maquetes, desenhos, pinturas e algumas fotografias.

Encerrou-se a exposição, os percursos e as atividades ficaram no tempo em que aconteceram. Só resta o livro, o Catálogo. Curiosamente, no mesmo movimento de Vicente, cujo teatro se faz e depois se encerra no *Livro das Obras*. No prólogo em que Vicente dedicava a D. João III, quando ainda preparava o livro para publicar, diz: «Livro meu, que esperas tu?». Esta exposição encerrou-se também em livro, num Catálogo. O Catálogo fixou os pontos onde nos detínhamos, os «quadros da exposição». Sem o tempo, sem a *promenade*, o percurso, os Tempos. Os ensaios, como o Colóquio e o ciclo de Conferências, reúnem especialistas e alguns vicentistas de várias gerações, com a virtude ibérica de se publicar em português e em espanhol. Em livro fica a memória do feito e das dimensões: fazem falta as vozes, os atores em cena, as salas do Museu cheias de testemunhas do teatro contemporâneo com esse mote.

Exposição minha, que esperas tu?

Gil Vicente. Portugal e Espanha nos primórdios do Teatro Europeu foi a orquestração gigantesca de elementos teatrais em torno de Gil Vicente e do seu teatro vivo. Retomo a interrogação inicial, mas aponto a sobrevida da exposição.

Que esperar *agora*, após o seu encerramento, da maior mostra alguma vez feita sobre o teatro de Gil Vicente? O Catálogo dá uma ideia do que foi recolhido, mas o percurso pelas salas foi o tempo. Precisamos, para ver Vicente na sua invenção e reinvenção, do tempo, do imenso, daquilo que está para lá do livro. Precisamos da visita.

Esta exposição, recolha maior dos dois teatros de Gil Vicente (o dele e o nosso) deveria ser uma exposição permanente. Porventura, não materialmente a mesma, mas na forma de *visita virtual* ao Museu Nacional do Teatro e da Dança.

O mesmo já se faz por essa Península Ibérica digital fora. Em *La memòria de les arts efímeres. Documentar el passat per construir el futur de les arts escèniques*. o Museu de les Arts Escèniques (Catalunha) torna uma exposição em visita 3D. (<https://openhaus.app/view/wKX509mn0EL/?cha=610>).

Percorremos salas, vemos figurinos, lemos textos expostos. A exposição virtual catalã tem a palavra *futur* no seu subtítulo. Para construir o futuro, diz lá, de modo resoluto e estimulante. Entendo que no nosso futuro ibérico precisamos, resolutamente e em permanência, de ver como Gil Vicente esteve entre *Portugal e Espanha nos primórdios do Teatro Europeu*.

No final de *Quadros de uma Exposição* retoma-se o tema inicial. Na versão orquestrada, temos tudo em triunfo. Foi uma festa de som. Irregular, surpreendente, ora *piano*, ora *fortíssimo*. Grande. Imensa. Como a real exposição de que tentei falar até aqui.

Nuno Meireles¹

¹ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical / Instituto Politécnico do Porto.

«Quem és tu? Um teatro nacional a olhar para o país» ou as muitas histórias que é possível contar e os arquivos encerram

Exposição. Itinerância (Águeda, 25/03-28/04/2023; Caldas da Rainha, 06-27/05/2023; Viseu, 03-24/06/2023; Ribeira Grande, Açores, 08-29/07/2023; Funchal, 09-30/09/2023; Évora, 30/09-21/10/2023; Sines, 28/10-18/11/2023; Faro, 24/11-16/12/2023; Amarante, 13/01-03/02/2024; Barcelos, 09/02-02/03/2024; Lisboa, Museu Nacional do Teatro e da Dança, 06/06-29/12/2024)

Curadoria: Tiago Bartolomeu Costa

Produção: Teatro Nacional D. Maria II em parceria com o Museu Nacional do Teatro e da Dança

Catálogo: Tiago Bartolomeu Costa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho-do-Mato, Lisboa, 2024

Activar e produzir a memória

É com uma citação da peça de Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa* – uma pergunta que Frei Jorge coloca ao Romeiro e que desencadeia a catástrofe na família de Manuel de Sousa Coutinho – que o visitante da Exposição acerca de cem anos de história do TNDM II é convidado a iniciar um percurso através de documentos de variado tipo – imagens, textos impressos e manuscritos, trajes e figurinos, adereços, livros – retirados dos arquivos e da biblioteca deste Teatro Nacional, do Museu Nacional do Teatro e da Dança, da Cinemateca Portuguesa, da RTP, do Arquivo Nacional da Torre do Tombo e de muitas outras instituições que se associaram a esta iniciativa que contou com o apoio da Comissão para as Comemorações dos 50 anos do 25 de Abril.

Coube ao Museu acolher a etapa final da viagem que a Exposição fez por algumas cidades do país, integrada no programa Odisseia Nacional desenhado para levar o TNDM II

e a sua programação pelo território nacional. Amplamente anunciado e explicado, este programa colocou toda a equipa do Teatro ao serviço da ideia de uma intervenção local que mobilizasse e criasse sinergias entre agentes institucionais ou da chamada sociedade civil, em torno de temas e acções variados. Retomando a prática da digressão, tão antiga como o próprio teatro, o TNDM II encontrou por esse país fora uma realidade que não existia no tempo de Amélia Rey-Colaço e Robles Monteiro, actores-empresários a quem foi concessionada em 1929 a exploração do Teatro Nacional. Embora diversa e por vezes precária, esta nova realidade nada tem a ver com o deserto cultural do Estado Novo e com a hegemonia simbólica do Teatro Nacional de então e da sua companhia. Hoje, as sucessivas delegações de competências do poder central nas autarquias e a multiplicação de iniciativas de estruturas de criação artística instaladas por todo o país e com trabalho próximo das comunidades traçam um panorama social, político e cultural que torna diferente a concepção da itinerância de um Teatro Nacional.

Não sei como se relacionaram os visitantes das várias cidades que receberam versões da exposição e calculo que para alguns se tratou de uma descoberta, mais do que de um reconhecimento. Se assim foi, a aposta foi ganha. Em Lisboa, a exposição regressa a casa ou à casa emprestada pelo MNTD, numa acção conjunta entre instituições que detêm grande parte da documentação com a qual é possível escrever as histórias do teatro que aconteceu nesta cidade e em Portugal nos séculos XX e XXI. O mérito de exposições como esta e de outras que partam de iniciativas locais consiste no facto de dar visibilidade a documentos que são assim postos a falar do passado e de uma actividade específica – o teatro - rotulada como efémera, mas cujo rasto concorre para a produção de memórias individuais e colectivas inseparáveis das vivências de uma sociedade. Apesar de perda muita dessa documentação, é tempo de cuidar da que resta e de contrariar a secundarização dos materiais que ficaram para lá dos espectáculos e que

«Quem és tu? Um teatro nacional a olhar para o país» ou as muitas histórias que é possível contar e os arquivos encerram

produziram ou foram produzidos pelos espectáculos. Apesar de tudo, o Teatro Nacional D. Maria II só pode ser entendido, nos seus quase duzentos anos de vida, como lugar de tensões, mudanças, apagamentos e escolhas que acompanharam as reconfigurações da sociedade em que actuou. Isso mesmo se diz na Folha de sala disponibilizada ao visitante: “Quisemos, ainda, pensar a instituição por dentro, na sua relação provada e especulativa, com o contexto em que se inseriu (...)” (p. 2) A dimensão especulativa manifesta-se, evidentemente, na interpretação do discurso das fontes documentais e na rede de vizinhanças que o curador, Tiago Bartolomeu Costa, propõe à luz do que conhece do teatro em Portugal e das suas escolhas.

Tento pensar nos visitantes a partir desta conjuntura, do objectivo e dos alvos a atingir. Como a exposição andou por outros sítios seria interessante compreender o seu impacto na vida cultural das várias comunidades e no contexto teatral e artístico com o qual se relacionou. Trabalho a ser feito seguramente. Tanto mais que, como se afirma na Folha de sala, “a exposição é um desafio à memória e ao saber, procurando criar e completar relações que decorram da experiência do visitante, interpelado a não esquecer a sua condição de cidadão.” (p.2)

Entrado no palácio do Monteiro-Mor onde está situado (até quando?) o MNTD, que encontra o visitante? Os dois pisos anteriormente ocupados com a exposição permanente recebem agora um moderno equipamento expositivo onde estão dispostos os documentos bem iluminados e legendados para esclarecimento e orientação de quem seguirá as oito salas criadas em torno de eixos definidos pelo curador. Como o próprio escreve na referida Folha de sala, entre elas não existe “uma linearidade ou cronologia que extinga ou limite a experiência de observação e confronto” (p. 2). Como por vezes acontece quando o material contém informação muito rica, nota-se uma certa acumulação de documentos e dados, nem sempre fácil de gerir pelo visitante. A visita pode demorar quase duas horas, se o visitante quiser ler. Claro que é possível apenas ver, seguindo os textos de síntese afixados em cada sala, indicativos

das opções que presidiram à concepção destas específicas narrativas sobre o TNDMII.

Como do teatro restam outras coisas além de documentação escrita, saltam à vista os trajes, adereços e objectos, desenhos e fotografias, músicas e imagens em movimento, vozes gravadas e corpos filmados. Esta é a parte mais atraente de uma qualquer exposição e no caso do teatro, arte efémera, é seguramente aquela que cria a ilusão de que o teatro foi assim, tal como nos é mostrado. Vem sendo hábito, nesta era do audiovisual, providenciarem-se pequenos ecrãs que mostram excertos de registos filmados de tipo variado (entrevistas, documentários, cenas de espectáculos, vida social associada ao teatro etc.) o que anima a visita ao animarem-se pessoas e acções conservadas nos documentos.

Ao visitante imaginário que invento, não é proporcionada a possibilidade de interagir, com os materiais, já que nada do que está exposto pode ser manipulado. Algumas vantagens da tecnologia e do ambiente digital estão ausentes, o que não é de estranhar porque o tratamento da documentação dos nossos arquivos tem vindo muito lentamente a introduzir o digital para responder à necessidade de conservação e de alguma disponibilização aberta, mas está muito longe de poder pensar-se, em conjunto com a investigação, para a criação de portais de onde nasceriam exposições, ousado dizer, quase feitas à medida e com capacidade de introduzir alguma interacção e poder de escolha do visitante. Os meios para isto não existem e não nos parece que os investigadores das áreas da informática, da robótica, ou da imagiologia estejam virados para estes lados.

Os usos dos arquivos são muito variados e por isso a programação que envolve a exposição é disso expressão. Pensou-se no público que poderá ser sensível a debates, a visitas da mais variada tipologia (temáticas, guiadas pelo curador, encenadas, escolares, em linguagem gestual portuguesa) e a oficinas. Percebe-se a preocupação com os visitantes, facilitando-lhes o caminho até ao conhecimento e desejando que tenha uma experiência memorável. A minha atenção incide sobre o que

«Quem és tu? Um teatro nacional a olhar para o país» ou as muitas histórias que é possível contar e os arquivos encerram

recolhe o visitante, que guarda ele da exposição. Já se disse: conhecimento por si próprio produzido ou que lhe é transmitido, memórias activadas, novas memórias para uso futuro.

Naturalmente, o que se mostra é o que se seleccionou de acordo com o que se procurava (re)conhecer e isso está bem patente ao longo da exposição. Manusear os documentos é a antecâmara para a produção de novas narrativas históricas, para colocar perguntas, para desocultar ou, pelo contrário, conservar na sombra. A questão está em não tomar a produção de memória como história, mas como uma maneira entre outras de fomentar experiências mais ou menos excitantes de descobrir e tecer relações. O que é em si mesmo todo um programa.

A explicação do curador vai no sentido de reforçar o contributo da exposição, tal como foi projectada, para a escrita contemporânea de uma narrativa onde “nacional” e “pátria” deixam de ser sinónimos e podem tornar-se conceitos operatórios na revisitação do passado.

Ao longo da investigação para a preparação da exposição, na seleção dos materiais e na criação de dispositivos que pudessem ampliar as relações previstas e acolher aquelas que decorrem da memória de uns e da curiosidade de todos, procedeu-se a um levantamento de elementos que contribuíssem para a escrita contemporânea de uma narrativa que, se é devedora do passado, está suficientemente capacitada para se posicionar num contexto alterado onde a ideia de nacional não engloba, já, qualquer ideia de pátria com a qual todos nos identifiquemos. (2024: 23)

O que não é fácil é tornar operativa essa separação entre o que é nacional (na sua historicidade política presente no nome das duas instituições organizadoras) e o que é a pátria (terra dos antepassados), já que para tal seria necessário analisar exemplos do complexo cruzamento de línguas, culturas e identidades reconhecível na história do nosso teatro e que, hoje, se põe em evidência, talvez ingenuamente, na multiculturalidade das sociedades actuais.

Sobre a exposição e o seu impacto pronunciam-se também vozes institucionais. O director do Museu, Nuno Costa Moura, acredita no contributo da exposição para a construção de uma memória colectiva sobre o teatro e para o reconhecimento “do papel do espectáculo e dos artistas enquanto agentes ativos da sociedade portuguesa.” (2024: 10). Já ao Conselho de Administração do Teatro Nacional D. Maria II se fica a dever uma síntese clara do propósito desta exposição: conhecermos quem somos através das “avenidas de compreensão dos papéis simbólicos deste teatro e das suas contradições, da luta pela liberdade de expressão, do papel das mulheres e das pessoas racializadas, da diversidade estética do teatro português e, assim, de Portugal (...)” (2024: 7-8)

As opções do curador, a intenção didáctica e o trabalho da imaginação

Apesar de se tratar de uma exposição tradicional no seu modo de dar acesso à informação, que é abundante, isso não impede que o seu desenho físico desperte o desejo de uma exploração do espaço em jeito duma “flânerie” descomprometida, ao sabor do reconhecimento deste ou daquele assunto ou colocando em segundo plano o discurso do curador que diz o que sabe ou ficou a saber pela leitura dos documentos e pela pesquisa que desencadeou na sua equipa de conhecedores dos arquivos e das bibliotecas.

Um visitante metódico vai seguir indicações explícitas e implícitas, adivinhando o que interessa ao curador e o que o curador entende ser interessante para o visitante. Tudo depende de que visitante se tratar. Aquele que quer encontrar-se com Amélia Rey Colaço para a resgatar do quase esquecimento? O que quer rever imagens de espectáculos a que assistiu, de actores e atrizes que apreciou? O que admira ou despreza um teatro nacional dominante tantas décadas e preso ao antigo regime? O que nada sabe sobre o TNDM II, mas se ali está é porque está disponível para descobrir o que não conhece?

«*Quem és tu? Um teatro nacional a olhar para o país*» ou as muitas histórias que é possível contar e os arquivos encerram

O que integra as profissões do teatro e vem em busca de um conhecimento organizado e humanístico para juntar à prática? O que nunca entrou no TNDM II, nem noutra teatro, mas vem com os companheiros da escola e guardará sobretudo a experiência colectiva de descobrir a teatralização de uma profusão de materiais referidos aos espectáculos ou ao contexto de vida do Teatro Nacional?

Parece-nos que as opções do curador vão no sentido de procurar evidenciar certas questões que atravessam o presente e que podem ser colocadas ao passado de um teatro nacional, sem anacronismo, tendo em conta o espectro temporal longo da exposição e o contexto social e político em que o TNDM II esteve activo ou inactivo. São questões que configuram o modo como vivemos, pensamos o mundo e falamos sobre ele. Por isso elas projectam-nos e projectam-se nos materiais da exposição, seja evocando o colonialismo português na pintura da negra Inês, Cabrocha brasileira, no retrato promocional para *Viagem maravilhosa* de Amélia Rey-Colaço com um menino negro ao colo, no retrato de Alves da Cunha com o traje de Otelo, seja no alinhamento de várias autoras resgatadas do esquecimento, para evidenciar a existência de uma escrita omitida no feminino e a dificuldade de chegar ao palco do TNDM II ou a presença das mulheres no teatro como atrizes, encenadoras, figurinistas e como protagonistas de peças do reportório universal.

O mesmo interesse terá despertado no curador a documentação sobre os mitos da portugalidade revistos pelo Estado novo e postos em cena no TNDM II através das várias encenações da peça *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett, da figura de D. Sebastião nas peças, homónima, de Tomás Ribeiro Colaço e *O Rei no exílio* de Francisco Camacho, de D. Inês de Castro no clássico *a Castro* de António Ferreira em Alcobaça e em *Dona Inês de Portugal*, representada por Amélia Rey-Colaço em 1957. Dramaturgia nacional, mitos, efemérides e propaganda – em cruzamentos estéticos e literários (no reportório de tema regional e na representação visual de uma essência do povo

português) – reflectiam, em tempo de ditadura, sem questionar, a ideologia dominante, as suas práticas de inculcação por imagens e sons ou pelo cerimonial autoritário do regime tendo como cenário o TNDM II. Mas, já em democracia, persistiram nos arquivos que agora nos são revelados exemplos da distância que separa o palco e a sala do D. Maria no que diz respeito à diversidade das representações do Outro.

Mostrar nesta exposição a acção da censura, bem documentada no arquivo do MNTD, era incontornável. Diz-nos muito das dificuldades de uma companhia que, presa a um contrato com o Estado, não estava imune à vigilância do regime e à autocensura. Mas diz-nos também que, apesar da liberdade conquistada e da revisão crítica dos efeitos da censura, documentada pelo reportório e pelos espectáculos a partir de 1978, muito se perdeu das experiências estéticas e artísticas das vanguardas de que fomos afastados.

Existirá uma intenção didáctica subjacente à exposição? Sim, o que denota o peso da missão institucional das entidades organizadoras (a questão do nacional no nome e o valor simbólico do edifício recuperado) e a circunstância da celebração da Revolução de Abril (mostram-se os soldados no Rossio, a faixa do MRPP na fachada, a inscrição do MDP numa parede da sala em obras). Apesar do desejo de dar a iniciativa ao visitante, existe uma intensa programação complementar, como já referido, através da qual se acautela a transmissão de informação e conhecimento recolhido, enquanto se explica a concepção da própria exposição e do seu propósito. O próprio Catálogo diz e mostra a sua função.

Ser didáctico não é algo de censurável. Que uma exposição seja um instrumento para ensinar, é apenas um dos seus propósitos. Para mais estando a cultura teatral ainda tão limitada a um punhado de apreciadores espalhados pelo país. Nesse sentido, a organização de exposições e a sua itinerância (e venham elas também de outros pontos do território) pode ser mais do que espectáculo ou montra de curiosidades e, tornar-se acto cívico de transformação do real. Sem a presença

«Quem és tu? Um teatro nacional a olhar para o país» ou as muitas histórias que é possível contar e os arquivos encerram

de um olhar que guia, a liberdade de associação, de distração e de valorização do que está exposto talvez seja maior, claro, mas a instituição Museu sente o peso da sua responsabilidade e por isso quer cuidar dos seus visitantes.

O trabalho de imaginação dos possíveis visitantes é seguramente muito excitante para um curador e, tal como no teatro, um dos desafios consiste em congeminar um lugar comum para a diversidade dos que a visitam. Um museu acolhe espécies muito mais diversas do que um Teatro. E um teatro nacional foi sempre um lugar selecto, padronizando o modo de estar no seu espaço. O visitante muito jovem talvez não tenha ainda sofrido essa aclimação ou padronização. Ou talvez o programa Odisseia Nacional tenha provocado mudanças nos ecossistemas culturais que foi habitando e simultaneamente no seu próprio ecossistema onde a ideia de públicos merece permanente discussão.

Destaques da exposição e um convite

Com um gosto particular pela documentação menos atraente, composta pelos textos que informam acerca da instituição e dos momentos sociopolíticos da sua atribulada existência, retive dois núcleos onde se descobrem episódios que determinaram ou falharam possíveis configurações alternativas do TNDM II, como foi o caso, em 1978, das “condições legais” do seu estatuto, que levaram à criação de uma Comissão instaladora e atingiram a governabilidade do Teatro Nacional. A proverbial dificuldade do Estado para lidar com os organismos culturais que estão sob à sua alçada, fez-se sentir.

Um desses sub-núcleos está na primeira sala. Uma breve alusão ao fundador Garrett, através da ironia do cadeirão de trabalho que costuma ser-lhe atribuído e do traje para o espectáculo *Falar verdade a mentir*, de 1990, introduz-nos no período após a reconstrução e as polémicas sobre a necessidade da existência do TNDM II – aqui indiretamente comentada pelas imagens das filas de espectadores acorrendo à inauguração

em 1978 e ao êxito de *Passa por mim no Rossio*, a revista das revistas muito presente, aliás, na exposição. Mas é para o incêndio, seu eco na imprensa e obras (entre 1964 e 1974, mas também em 2022) que se chama a atenção do visitante. Viaja-se no tempo e activa-se a memória dos factos traumáticos sob o olhar de D. Maria II, patrona do Teatro.

Muito interessante para entender a segunda vida do TNDM II pós-incêndio é o conjunto de expositores contendo algumas informações relevantes acerca da intervenção do primeiro responsável pela administração do Teatro, Francisco Ribeiro, na concepção, talvez não muito visionária, de um teatro nacional que, em plena consolidação do teatro independente, parecia anacrónico e contrário aos ventos dos tempos revolucionários. Pequenos detalhes nos seus apontamentos manuscritos mostram pelo menos duas coisas: o propósito de acolher as companhias independentes; a constituição de uma companhia com elenco de actores e actrizes fixo que revela também certas opções de representatividade social e artística a par da tradicional escolha de “naipes” para a apresentação de um repertório canónico. E poderíamos a partir daqui continuar a puxar fios para a história do teatro em Portugal, através do primeiro orçamento, do primeiro regulamento, do Boletim informativo do TNDMII e das cartas a pedir emprego na companhia em constituição, deixando cair alguns elementos da exposição cuja presença parece menos justificável. Existem, como seria de esperar, algumas indecifráveis ligações e escolhas duvidosas, mas não há exposições perfeitas.

Um segundo exemplo é transversal a toda a exposição e diz respeito à presença abundante de textos cénicos muitos deles anotados pelos encenadores, constituindo um material de arquivo que merece análise cuidadosa por revelar a inscrição da concepção do espectáculo, nem sempre concretizada, e do seu processo criativo. Acompanhados dos desenhos de figurinos e de cenários permitem entender opções cénicas e dramáticas, permanências ou mudanças estéticas e até regras de direcção dos actores.

«Quem és tu? Um teatro nacional a olhar para o país» ou as muitas histórias que é possível contar e os arquivos encerram

O curador lamenta, ainda na Folha de sala, que a história do teatro fale apenas do que se fez ou, no caso português, não fez por acção da censura, mas que não haja registo “das escolhas, das razões e das biografias sociais, políticas e éticas de quem fez a história do teatro e do Teatro Nacional.” ou seja, do historiador. Não sei se assim é. De forma mais ou menos assumida, qualquer história do teatro evidencia um lugar de enunciação, objectivos e circunstâncias da sua produção. Basta ler os prefácios, analisar os discursos e identificar o lugar que essas histórias ocupam ou a que aspiram no contexto em que surgem. As histórias do teatro português de Luciana Stegagno Picchio e de Luiz Francisco Rebello são a esse título reveladoras. Por isso, percorrer os arquivos não dispensa conhecer a(s) história(s) que cada época produz e que corresponde(m), no caso que aqui importa, a ideias de teatro latentes numa comunidade. Há que conhecê-las todas.

Por isso, deixo um desejo e um desafio que correspondem ao avesso ou à outra face desta exposição assim formulados: que outro teatro estava a acontecer pelo país na mesma altura em que o TNDM II se apresentava como o teatro modelo? Como pode a informação existente noutros arquivos descentrar o olhar e revelar outras realizações, outras maneiras, outros agentes, outras relações com que se foi produzindo uma actividade teatral tantas vezes referida como inexistente, subdesenvolvida, popular? Ver o TNDM II na arquitectura dos teatros privados por esse país fora e não apenas nas lápides comemorativas, identificar reportórios coincidentes ou alternativos, observar as fotos dos espectáculos dos teatros de amadores em muitas localidades será ainda encontrar a marca desse Teatro Nacional que existia imponente no Rossio?

Talvez nos viessem a surpreender certos trânsitos artísticos, certas redes locais mais distantes e menos seguidoras do “efeito Teatro Nacional”, e até as resistências ou revoltas face à centralidade do poder e do saber que avaliam, incluem e excluem o que é divergente. Suscitar a multiplicação dos olhares resulta num mapa muito mais colorido e acidentado do que aquele que surge quando olhamos de um só lugar.

Por agora e ainda bem, descobrimos o que ainda nos reservavam os arquivos do TNDM II e do MNTD sobre “a história do país, a história do edifício e as biografias pessoais e profissionais dos seus protagonistas” (2024: 17). Duas horas depois de entrarmos no Museu pudemos conhecer a nação através das acções da instituição que pretendia representá-la e percorremos momentos escolhidos da vida artística, política e administrativa do TNDM II, tornando presentes alguns dos intervenientes e dos gestos que sobreviveram para contar a sua história. Acima de tudo, guardo a narrativa que o curador da exposição generosamente quis propor neste ano da graça de dois mil e vinte e quatro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Costa, Tiago Bartolomeu (2024). “A Casa é nossa!”, in Folha de sala da Exposição *Quem és tu? Um Teatro Nacional a olhar para o país*, Museu Nacional do Teatro e da Dança, de 06.06.2024 a 29.12.2024
- Costa, Tiago Bartolomeu (2024). “A ilusão da imagem”, in Costa, Tiago B. (org.), *Quem és tu? Um Teatro Nacional a olhar para o país*, Lisboa: TNDM II & Bicho-do-Mato, pp. 13-26.
- Moura, Nuno Costa (2024). “O património teatral na construção da memória coletiva” in Costa, Tiago B. (org.), *Quem és tu? Um Teatro Nacional a olhar para o país*, Lisboa: TNDM II & Bicho-do-Mato, pp. 9-10.
- Catarino, Rui, Teixeira, Sónia, Campos, Sofia (2024). “Quem somos nós?” in Costa, Tiago B. (org.), *Quem és tu? Um Teatro Nacional a olhar para o país*, Lisboa: TNDM II & Bicho-do-Mato, pp. 7-8.

Maria João Brilhante¹

¹ Investigadora do Centro de Estudos de Teatro; IR do projecto ARTHE – Archiving Theatre

ARTHE – Arquivar o Teatro

Projecto financiado por fundos nacionais

através da FCT/MCTES (PTDC/ART-PER/1651/2021)

Investigador Responsável: Maria João Brilhante

**Instituição de acolhimento: Centro de Estudos de Teatro
da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa**

O projeto ARTHE – Arquivar o Teatro, coordenado por Maria João Brilhante e Ana Bigotte Vieira, no âmbito do Centro de Estudos de Teatro (CET) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), dedica-se à identificação, mapeamento e estudo dos arquivos de 19 companhias de teatro independente em Portugal, com ênfase nas décadas de 1970 e 1980. Financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), o projeto não apenas analisa as práticas arquivísticas dessas companhias, como também identifica fragilidades nas condições de preservação, promovendo a acessibilidade de documentos essenciais para a compreensão da evolução do teatro face às transformações sociopolíticas do pós-25 de Abril.

A proposta parte da necessidade urgente de acesso aos arquivos teatrais para entender o impacto das mudanças políticas, sociais, culturais e estéticas desencadeadas pelo fim da ditadura, a adesão de Portugal à Comunidade Europeia e as subsequentes políticas neoliberais. O projeto também permite investigar os efeitos da crise econômica de 2008, que levou ao encerramento de várias companhias independentes e à dispersão de seus arquivos. O ARTHE dá continuidade a iniciativas anteriores do CET, como o inventário do arquivo do Teatro da Cornucópia em 2017, o ciclo de conversas sobre acervos teatrais, realizado em parceria com o Instituto de História Contemporânea (IHC) em 2018, e a colaboração com o Teatro do Bairro Alto na série de conferências «Histórias do Experimental». Em resposta à pandemia, o CET apoiou a criação de uma linha de financiamento do Ministério da Cultura para o tratamento de arquivos teatrais pelas próprias companhias, reforçando a relevância da preservação desses documentos.

Entre os objetivos centrais do ARTHE está a criação de um plano de boas práticas em rede, envolvendo diversas instituições culturais e científicas, tais como o Museu Nacional do Teatro e da Dança, o Teatro Nacional D. Maria II, o Teatro Nacional de S. João, o Instituto de História Contemporânea e o Centro de Investigação e Estudos de Sociologia. Esse plano baseia-se na análise de dois arquivos doados ao CET: o arquivo do Teatro da Cornucópia, essencial para a renovação estética e política do teatro português, e o arquivo de Mário Barradas, uma figura chave na descentralização teatral em Portugal. A análise desses acervos está fundamentada nos conceitos de teatro independente e descentralização, ambos intimamente relacionados à Revolução dos Cravos, conferindo características singulares a esses movimentos, em comparação com outros contextos europeus.

Para alcançar os resultados propostos, o projeto desenvolve diversos instrumentos com base em reflexões geradas pelas pesquisas conduzidas pela equipa e colaboradores, em estreita colaboração com as companhias teatrais. Entre esses instrumentos destacam-se: um questionário que auxilia as companhias na identificação e início do processo de inventariação de seus arquivos, e visitas às companhias para verificar o estado de conservação dos acervos e produzir uma descrição sumária de suas condições.

Além disso, foi criada uma newsletter mensal para manter a rede de companhias e interessados informados sobre o progresso do projeto, incluindo textos que relatam pesquisas em andamento ou abordam temas correlatos. Três jornadas de trabalho foram já realizadas com as companhias participantes, permitindo a troca de informações sobre métodos, práticas e políticas de gestão de arquivos.

Até o término do projeto, serão publicados oito volumes que abordarão temas relacionados com as pesquisas desenvolvidas, além do lançamento de um website que disponibilizará todo o material dele resultante, incluindo ensaios, relatórios de missões e documentos. Estão também previstas duas conferências

internacionais, entrevistas com personalidades relevantes do período estudado e a elaboração de um Manual de Boas Práticas, contendo recomendações e instrumentos para o tratamento de arquivos teatrais.

Por fim, o ARTHE visa combater o desaparecimento de informações cruciais para o estudo das mudanças estruturais nas práticas de criação e organização teatral em Portugal, ampliando, ainda, o debate sobre o papel das práticas de arquivo, como já vêm promovendo artistas e acadêmicos, na construção de historiografias transnacionais e descentralizadas das artes performativas.

Companhias participantes:

A Comuna – Teatro de Pesquisa
Trigo Limpo
Teatro Maizum
Teatro Experimental do Porto
Teatro Experimental de Lagos
Teatro Experimental de Funchal
Teatro de Animação de Setúbal
Teatro das Marionetas do Porto
Teatro das Beiras
Teatro da Serra de Montemuro
Seiva Trupe
O Bando
Companhia de Teatro de Braga
Companhia de Teatro de Almada
CENDREV
Cegada
Bonifrates
Art'Imagem
Aquilo Teatro

Fábio Marques Belém

Trinta anos de apuro de edição de teatro de autores portugueses quinhentistas: Gil Vicente e outros

Trinta anos é uma etapa que merece ser celebrada, trazendo à memória pessoas e acontecimentos.

O CET – Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa cumpre neste ano de 2024 trinta anos de actividade. Tem como um dos pontos fulcrais da sua missão o conhecimento e divulgação da História do Teatro em Portugal, para o que concorre a sua linha editorial, correspondente ao programa «Tesouro», já desenhado na estrutura original concebida por Osório Mateus, em 1994.

Tal como preconizado pelo seu fundador, a edição do Teatro de Autores Portugueses teve em conta a evolução tecnológica e tem-se desenvolvido em dois suportes: as plataformas digitais e os livros.

Há dez anos, João Dionísio, num artigo que assinou na revista *Sinais de cena* celebrando a actividade editorial do CET, destacava, no âmbito das (agora chamadas) humanidades digitais, que «o primeiro produto de relevo lançado pelo CET foi o CD-ROM *Gil Vicente, Todas as obras*, talvez o mais mediatizado objecto da colecção ‘Biblioteca Virtual dos Descobrimientos Portugueses’ chancelada pela Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses em 2001»¹.

Tratava-se de um objecto ímpar e pioneiríssimo no uso do então ainda misterioso universo digital.

Aliás, aquele estudioso deu conta da novidade, da utilidade e da possibilidade múltipla de exploração da edição crítica e da respectiva base de dados que a acompanhava, resultante do trabalho ciclópico dos investigadores:

¹ João Dionísio, «Uma data de edições de teatro», in *Sinais de cena*, 20, 2013, 9-14: 9.

O interesse deste suporte electrónico residia então na possibilidade de articular a transcrição dos autos de Gil Vicente com o facsímile dos testemunhos quinhentistas, mas de maneira geral em aproveitar as amplas possibilidades de armazenamento para juntar texto de teatro, apresentação crítica, anotação, glossário, possibilidades de pesquisa vocabular e temática, bibliografia, imagens e composições musicais relacionadas com a obra vicentina e a época do autor.²

Na sequência desta edição electrónica o CET preparou a correspondente edição em livro, também sob a responsabilidade de José Camões, que havia dirigido a equipa da edição em CD-Rom (Helena Reis Silva, Maria Manuel Nery, Lurdes Patrício, João Nuno Sales Machado, Maria Jorge, Conceição Candeias), que se traduziu em cinco grossos volumes publicados em 2002 em parceria CET / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, apresentados no *Congresso Internacional Gil Vicente: 500 anos depois*, que o CET realizou entre 3 e 8 de Junho desse ano, e que reuniu cerca de 100 participantes, entre assistentes e oradores, representando três gerações de estudiosos da obra de Gil Vicente. A experiência pioneira do CET na edição digital e subsequente edição em papel revelou-se proveitosa e de utilidade inequívoca, dando azo à plataforma do *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* (<http://www.cetequinientos.com>), que alberga, evidentemente, o de Gil Vicente, e que permite o acesso às obras completas e respectivos facsímiles de manuscritos e primeiras edições, fornecendo bibliografias e instrumentos de pesquisa temática, a que voltarei mais abaixo³.

2 *Idem, ibidem.*

3 Em «AB CD», (Revista *Românica* 13, Departamento de Literatura Românica, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2004, pp. 43-52) José Camões menciona os diferentes procedimentos adoptados para cada um destes suportes e, na sua tese de doutoramento, defendida em 2006, mostra no capítulo «Bastidores da Edição Electrónica» a construção

À semelhança do que aconteceu com Gil Vicente, também as obras dos demais autores têm vindo a ser publicadas na Imprensa Nacional.

Dez anos depois, também por iniciativa de José Camões, o CET promoveu o encontro *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente - 450 anos*, que a 30 de Outubro de 2012 juntou ao organizador os especialistas José Augusto Cardoso Bernardes e Thomas Earle para debater em público múltiplos olhares sobre a obra do autor quinhentista.

Em 2022, dez anos mais tarde, a comemoração dos 460 anos da *Copilaçam* realizou-se no Museu Nacional do Teatro e da Dança, a 24 de Novembro, com um colóquio que, tal como as iniciativas anteriores, visou a actualização do conhecimento sobre a obra de Gil Vicente: *Gil Vicente na mudança dos tempos*, de que resultou um volume publicado no ano seguinte (vd. pp. 207-210 desta Revista).

Tal como referia João Dionísio no seu artigo, e eu própria realcei algumas linhas acima, uma das notáveis possibilidades que a edição electrónica permitiu foi não só a pesquisa vocabular, quase da exclusiva «responsabilidade» da programação informática, mas, sobretudo a pesquisa temática, que exigiu da parte dos investigadores atentas leituras e releituras das obras, etiquetagem electrónica dos fragmentos correspondentes ao tema escolhido organizados por campos temáticos – *Alimentação; Arrengos; Astrologia/Astronomia; Cantigas; Cigano; Citação; Devoção mariana; Doutrina; Feitiços; Filosofia da morte; Judeu; Juramentos; Medicina; Mitologia; Morte de Amores; Mouro; Mundo rural e campestre; Náutica; Negro; Ofícios e categorias/grupos sociais; Onomástica; Paixão e*

das macros que geram caixas de diálogo entre os programas Word e Access da Microsoft, criando um interface que registava directamente na base de dados uma selecção feita no processador de texto (José Camões, *Editar novamente onze textos do teatro português do século XVI*, Doutoramento em Estudos de Teatro, Universidade de Lisboa, 2006, pp. 150-180).

Morte de Cristo; Personagens; Pesares; Pragas; Profecias; Provérbios; Toponímia; Vestuário – que se viram reduzidos na plataforma de autores múltiplos. Um dos temas de investigação que se mantiveram foi a paremiologia. A elevada percentagem de provérbios encontrados na obra de autores quinhentistas de teatro levou a que o resultado tenha sido fixado num livro em que se incluem os provérbios com remissão entre as várias formas paremiológicas numa edição da minha autoria⁴ preparada com Helena Reis Silva e José Camões, o qual, no preâmbulo da edição, «Um Teatro Exemplar», reflecte:

Há 20 anos publiquei em CDROM uma edição do teatro de Gil Vicente – a figura mais importante do teatro ibérico do início do século XVI, que escreveu e encenou as suas peças entre 1502 e 1536 usando quer o verso português, quer o castelhano, e muitas vezes as duas línguas no mesmo auto. Para além da edição, com base na *Compilação de Todas as Obras* de 1562, o CDROM incluía bases de dados que permitiam múltiplas pesquisas nos textos. Infelizmente não é possível utilizá-lo hoje, pois já não há máquinas que o leiam. (Talvez haja aqui matéria para reflexão: os pergaminhos que têm milhares de anos podem ser lidos hoje, e os livros, mesmo impressos em mau papel, conservam-se durante séculos)⁵.

Há cerca de dois anos, o CET começou a organizar umas Jornadas de Estudos de Teatro, de carácter bienal. Nas primeiras, realizadas entre 16 e 19 de dezembro de 2022, dedicadas a Osório Mateus, Maria João Brilhante conta «como tudo começou», desde a criação de um curso de especialização e de

4 Lurdes Patrício, *Exemplos Antigos-Paremiologia e Fraseologia no Teatro Português do Século XVI, provérbios, ditados, adágios, anexins, rifões e outros ditos e sentenças quinhentistas*, Tavira, Câmara Municipal de Tavira, Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, 2021.

5 *Idem*, p. 9.

um centro de investigação em Estudos de Teatro, oficialmente reconhecido pela FCT, até à actualidade, com trabalho quotidiano «para tornar esta área do conhecimento mais robusta e relevante dentro das Artes e Humanidades»⁶.

Dos vários projectos desenvolvidos no Centro de Estudos de Teatro têm lugar de destaque os que se ocupam da História do Teatro em Portugal, sob a direcção científica de José Camões, com especial incidência nos que promovem a edição dos clássicos portugueses. Felizmente hoje pode-se aceder às obras que fazem a história do teatro no século XVI em Portugal, quer na plataforma digital, quer nas edições publicadas em papel; e o mesmo vale para os séculos XVII e XVIII. A edição em duplo suporte feitas no Centro de Estudos de Teatro complementam-se e instituem-se como importantes auxiliares do estudo da História do Teatro em Portugal.

Deste labor ininterrupto, de alguns investigadores, dedicado às leituras de Gil Vicente têm resultado também diversas colaborações com unidades de produção teatral, de que resultaram edições publicadas a partir dos respectivos espectáculos (*Filodemo*, de Luís de Camões, encenado por Luís Miguel Cintra no Teatro da Cornucópia e publicado pela Cotovia em 2004; *Breve Sumário da História de Deos*, encenado por Nuno Carinhas no Teatro Nacional de São João e publicado pela Assírio & Alvim em 2009).

Presentemente, estão em curso as edições do *Teatro de Luís de Camões* e do volume IV de *Teatro Português do século XVI*, a publicar pela Imprensa Nacional. Gil Vicente voltou a ser escolhido para inaugurar iniciativas editoriais electrónicas do CET, como o *Teatro de Autores Portugueses: catálogo e textos múltiplos*, acessível na plataforma web <tapmultiplos.com>.

⁶ Maria João Brilhante, «Como tudo começou», *Jornadas em Estudos de Teatro. (Re)conhecer Osório Mateus*, Centro de Estudos de Teatro, Lisboa, 2022, p. 5.

É, pois, facilmente constatável que os objectivos iniciais do Centro de Estudos de Teatro têm sido largamente concretizados, com o aumento de investigadores, de actividades, de edições, de projectos e de novos programas que as novas tecnologias permitem desenvolver.

Nestes finais de 2024, confiante no futuro, nas pessoas que firmaram os alicerces do CET e transmitiram a dinâmica que é dada a ver no sítio <ceteatro.pt.>, celebro reconhecidamente os trinta anos do Centro de Estudos de Teatro.

Lurdes Patrício

AA. VV., *Teatro de Revistas em Portugal: Revistas «Perdidas» e Outras (1851-1868)*
Eugénia Vasques *et al.* (ed.), Lisboa, Imprensa Nacional, 2022, 1498 pp.

As Revistas perdidas do Teatro do Ginásio

Elaborar a história das revistas do ano é uma tarefa «que só algum velho cão rateiro dos palcos secundários poderia fazer», indica Fialho de Almeida em *Actores e Autores*, em 1896. Segundo o autor, esse trabalho caprichoso só pode ser realizado através de fontes dispersas, pouco assertivas e por vezes inalcançáveis, como a recordação pessoal dos espectadores, a pesquisa em periódicos ou em arquivos de teatros, «impossíveis de completar». Sobre este último ponto, o autor determina a dificuldade de acesso aos arquivos dos «teatrinhos» pela multiplicidade dos seus empresários, referindo-se com certeza a autorizações de consulta dependentes de vontades individuais; a essa dificuldade não seria alheia a rotatividade nas direcções dos teatros e, por conseguinte, a retirada dos manuscritos pertencentes ao repertório apresentado em cada uma delas. Por essas circunstâncias, e por uma série de outras, como incêndios, demolições, mudanças de local, etc., foram desaparecendo muitos manuscritos.

Assim se pensou ter acontecido com o texto da primeira revista, *Lisboa em 1850*, de Francisco Palha e Latino Coelho, levada à cena a 11 de Janeiro de 1851, no Teatro do Ginásio, e com os textos que lhe sucederam até 1856, ano da edição impressa de *Fossilismo e Progresso*, de Manuel Roussado. Luiz Francisco Rebello, na sua extraordinária investigação plasmada na *História do Teatro de Revista em Portugal*, dá conta dessas lacunas afirmando que, no caso da primeira revista, não se conhece a sua estrutura, porque o seu texto não foi editado nem conservado, assim como das três revistas que lhe sucederam, da autoria de José Maria Brás Martins. Deste

modo, a descoberta do espólio do antigo Conservatório Real de Arte Dramática¹, onde constam, entre outros, os primeiros textos de revista, é um achado precioso, porque nos permite finalmente perceber melhor o desenvolvimento do género nos palcos de Lisboa.

Ao que tudo indica, os manuscritos inéditos da revista estiveram perdidos quase um século, se seguirmos a cronologia dos acontecimentos indicada por Guilherme Filipe, um dos primeiros investigadores a debruçar-se sobre o assunto; foram trasladados em 1921, na altura do incêndio que destruiu o Teatro do Ginásio, para a biblioteca da Escola de Teatro do Conservatório Nacional (permanecendo encaixotados e sem tratamento arquivístico), e passaram, em 1998, para as novas instalações da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), na Amadora, onde foram encontrados por acaso por Eugénia Vasques (em 2011-2012), professora e investigadora daquela instituição.

Resgatados do anonimato para o século XXI, um grande lote de exemplares foi digitalizado², a partir de 2013, através de um apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, tendo como motivação principal a sua colocação no domínio público de material desconhecido e procurado por investigadores, e permitir o seu rápido acesso pela comunidade académica e científica (Marques, 2016: 46-47). O certo é que parte desse espólio, nomeadamente os manuscritos inéditos do primeiro ciclo de

1 O espólio é composto, entre outros materiais, por manuscritos enviados a concurso ou para censura prévia à Inspeção Geral dos Teatros, que funcionava nas antigas instalações do Conservatório, e diz respeito a vários teatros lisboetas, tendo não só originais, como imitações e traduções (Marques, 2016: 45-47). Os materiais integram agora o Arquivo Histórico da Escola Superior de Teatro e Cinema.

2 Foram digitalizados 812 manuscritos pertencentes ao acervo do Conservatório Nacional; deste conjunto, datado entre os séculos XVIII e XIX, uma grande fatia é proveniente do Teatro do Ginásio, num total de 404 espécies (Marques, 2016: 46-48).

revistas entre 1851 e 1867, foi parcialmente disponibilizado, ficando acessível apenas para alguns investigadores, por se tratar de «material raro e único»³. Esta argumentação, que faz cair por terra todos os propósitos inerentes à digitalização das revistas, não só apresenta uma estratificação injustificável entre graus de investigação, como é pouco coerente, pois não estava em causa nem a conservação do material, nem sequer a sua reprodução (que está sempre sujeita a autorizações especiais). Por outro lado, pertencendo o material a um arquivo histórico, acomodado numa instituição pública, deveria seguir as directivas legais, no que diz respeito à facilitação do acesso à documentação para fins de investigação⁴. Os arquivos públicos não devem ser impossíveis de consultar, mas continuamos a assistir, sem razão aparente, à ocultação do seu material ou a uma espécie de «secretismo» (desproporcionado) em relação ao seu paradeiro. Felizmente tem existido um contínuo investimento na inventariação das espécies e na aceção de que as obras só nos servem quando produzem conhecimento, que é acompanhada da extraordinária colaboração e do empenho das pessoas que trabalham nos arquivos e nas bibliotecas (públicas e privadas) do nosso país.

3 Em 2014 pedi para visualizar esse material, com o objectivo de levar a cabo a minha dissertação de mestrado sobre a Revista do Ano nos palcos de Lisboa, entre 1851 e 1889, realizada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Através de deliberação do Conselho de Biblioteca fiquei a saber que «a consulta integral destes documentos raros e únicos é disponibilizada somente a investigadores – doutorandos, pós doutorandos e historiadores», e desta forma teria acesso parcial aos manuscritos. Foi-me facultada a página de capa e de distribuição de elenco das revistas, apesar de estar, ao que tudo indica, terminado o processo de digitalização dos manuscritos. Em 2022, depois de voltar a contactar a Biblioteca da ESTC sobre o mesmo assunto, foi-me indicado para aguardar pela publicação que estaria no prelo.

4 Decreto-Lei n.º 16/93, de 23 de Janeiro, que estabelece o regime geral dos arquivos e do património arquivístico.

Debrucemo-nos então sobre a tão aguardada edição de *Teatro de Revista em Portugal: Revistas Perdidas e Outras (1851-1868)*, pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda (2022), que, como o nome indica, optou por publicar não só os seis manuscritos inéditos, mas também cinco reproduções de edições anteriormente impressas, por diferentes casas editoriais. Possui portanto um corpo robusto de onze textos, levados à cena na sua maioria no Teatro do Ginásio, com excepção para a *Revista de 1858*, de Joaquim Augusto de Oliveira, e para o texto mais tardio do lote, a *Revista de 1867* de Francisco da Costa Braga, ambas estreadas no Teatro das Variedades Dramáticas.

Em duas revistas, *1862*, de Isidoro Sabino Ferreira, e *Celebridades em 1868*, de Henrique Verón e Diogo Henriques Xavier Nogueira, as reproduções impressas fazem-se acompanhar pelos respectivos manuscritos originais e portanto é possível a comparação das duas versões. Se, no primeiro caso, as pequenas emendas contidas no manuscrito não migram para a versão impressa, no segundo caso são seguidos à risca os cortes do autor, aparecendo inclusivamente no exemplar impresso excertos de um novo texto. Quanto à integração dos outros três textos já impressos, não só torna o objecto livro ainda mais volumoso, como não oferece benefícios de monta, pois esse material está acessível para consulta, por exemplo, no catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

Os textos desta publicação dizem respeito ao primeiro ciclo da revista, até 1869, altura em que entra em cena o autor e empresário António de Sousa Bastos⁵, responsável por dezenas de criações, até 1909, dividindo, a partir de 1896, o seu reinado com outro protagonista, Eduardo Schwalbach (Rebello, 2010:15). Neste primeiro ciclo, a revista apresenta-se

⁵ Estreou-se com a revista *Coisas e Loisas de 1869*, a 13 de Janeiro de 1870, no Teatro das Variedades Dramáticas.

maioritariamente em 3 actos e sem prólogo inicial⁶, e é inaugurado um novo modelo de revista, em formato de cena cómica, a *Revista do Ano*, cena com pretensões a cómica e adubada com alguma música, de Pedro Carlos de Alcântara Chaves (1860). A revista é cunhada, pela primeira vez, como «revista do ano» (até então aparece apenas como «revista»), possivelmente como provocação irónica por parte do autor, ao atrever-se a nomear desta forma um curto monólogo (Vasques, 2022: 42). As pequenas revistas apresentadas, até 1867, de que há registo, são apenas quatro (preponderantes em relação ao segundo ciclo), sendo a mais tardia, a *Revista a (Vapor) de 1866*, disparate cómico-satírico-musical em um acto e três quadros, de Francisco Xavier da Silva, um dos manuscritos inéditos desta publicação⁷. Esta breve revista, ao contrário das suas antecessoras, não mantém a unidade de lugar, possuindo mais do que um quadro, de interior e de exterior, seguindo a norma das revistas mais extensas, que têm, normalmente neste período, entre três e seis quadros cenográficos por espectáculo. O texto de Xavier da Silva apresenta uma construção inédita em verso (cantado ou falado), e possui um enredo que, mesmo não sendo o mais comum, foi sendo usado por diversos autores: o julgamento literal ou metafórico do ano que termina. Na *Revista a (Vapor)* trata-se efectivamente do julgamento literal do Ano de 1866, que, levado a tribunal para ser julgado pelas malféitorias, acaba sentenciado a 100 anos de prisão.

6 A *Revista de 1858*, de Joaquim Augusto de Oliveira, é o único exemplo de uma revista com prólogo inicial.

7 As restantes são: *Revista do Ano*, cena com pretensões a cómica e adubada com alguma música, de A. Chaves (Imprensa de J. G. de Sousa Neves, 1860), *A Sombra de 1859*, breve revista num acto, de Eduardo Coelho (Tipografia do Futuro, 1860), *Revista do Ano de 1860*, cena cómica original, de A. Chaves (Imprensa Industrial, 1861), e *A Revista (a galope) do ano de 1864*, de Francisco Xavier da Silva (estreada em 1865 no Teatro das Variedades Dramáticas).

A generalidade dos enredos, nas primeiras décadas da revista, apresenta-se com duas estruturas principais: um casamento, que reflecte as opções ideológicas para o país e a deambulação pela cidade de Lisboa de um (ou mais) forasteiros. Isso não impede, contudo, a inclusão de cenas avulsas ou desfechos abruptos, por vezes distantes da formatação inicial. Os espectáculos quebram, desta forma, as unidades de acção, mas também de lugar, como observámos anteriormente.

Através destes novos manuscritos ficamos a saber que o primeiro modelo de enredo foi instituído em 1852, por José Maria Brás Martins, em *O Festejo de um Noivado*. Nesta revista, a personagem País (Portugal) quer desposar em terceiras núpcias D. Bernarda, para grande desilusão de Toleima, que pretende continuar ao seu lado, e para enorme surpresa do Tempo, que recorda como o País está sempre a «viuvar», numa analogia com a ruptura dos sucessivos quadros governativos que marcaram o início do século XIX em Portugal (acto I, cena 2). Por seu lado, D. Bernarda (alegoria da revolução da Maria da Fonte)⁸ desconfia do amor do esposo, acusando-o de esfriar «de dia para dia» (acto III, cena 1), aludindo à fragilidade da recém implantada Regeneração. O modelo é replicado, com grande sucesso, por Manuel Roussado, em *Fossilismo e Progresso* (1856), que solidifica a sua estrutura, desenvolvendo o enredo, e já na década de sessenta, por António César Vasconcelos, em *Passado, Presente e Futuro* (1862), que, em jeito de comédia amorosa, com conspirações e sequestros, se vai servir do possível casamento da filha de Portugal, D. Esperança (com

8 Segundo indica Eugénia Vasques, D. Bernarda é uma «maneira indirecta de dizer que o país andava sempre em bolandas» (2022: 27). Pela forma como o autor descreve a sua indumentária, com um «vestido pintado com peças, balas, espingardas, espadas, baionetas e proclamações» (Martins, 1851: 32), configura-se como a alegoria à revolta da Maria da Fonte. Bernarda tinha sido já associada à revolta das mulheres do Minho, como se pode verificar pelo título do espectáculo que estreou no Teatro D. Fernando, em 1851, *Maria da Fonte ou a Bernarda na Rua*.

o Futuro ou o Passado), para novamente discutir o modelo de sociedade que se projecta para o futuro.

O segundo modelo é levado à cena pela primeira vez pela mão de Joaquim Augusto de Oliveira, com a *Revista de 1858*, de que já existia registo impresso. É cunhada como uma «revista tipo» por Jorge de Faria (*apud* Rebello, 1984: p. 67), e essa designação é perfeitamente justa se pensarmos na replicação da sua estrutura ao longo de várias décadas, como por exemplo em *1862*, de Isidoro Sabino Ferreira (1863), *Tutti-Li-Mundi* (1881), de António de Menezes, *Lisboa no Palco*, de Júlio Soares (1886), ou *Tim Tim por Tim Tim*, de António de Sousa Bastos (1889). É também na *Revista de 1858* que se apresenta pela primeira vez a figura do forasteiro (aquele que chega à cidade, que a observa com um olhar crítico, ao mesmo tempo que usufrui dos seus divertimentos), apesar de um prévio esboço em 1851, através da personagem Brás Tisana, o jornal do Porto que vem visitar a sua comadre D. Bibiana da Revista Universal, em *Lisboa em 1850*. A figura do forasteiro aparece em versão dupla, através da personagem Cometa, que se desloca a Lisboa ao serviço de Júpiter, com a missão de espiar os seus habitantes, e da personagem Província, que depois de tudo maldizer acaba por se vender por um emprego público, e que personifica o provinciano (figura que será recorrente na revista). Mas é em torno do Cometa que a acção se desenvolve, com as suas peripécias pela cidade, as visitas ao Passeio Público, às corridas de toiros ou ao teatro, até à sua recusa de regressar ao Olimpo, pois «cá em baixo é muito melhor que lá em cima. Bela rapaziada, vinho a oito vinténs, pequenas formidáveis!... (Oliveira, 1859: 72).

Eugénia Vasques, no artigo inicial desta publicação, «O Nascimento da “Revista à Portuguesa” no Teatro do Ginásio Dramático de Lisboa», nomeia o forasteiro *compère* (2022: 41), mas penso ser prematura esta designação. O Cometa, assim como a Província podem ser considerados antecipações das figuras que mais tarde serão designadas *compère e commère*, e

que terão competências muito específicas⁹, que aqui, ainda, não se aplicam. São ainda um esboço que, tal como em França, foi sendo delineado, desde o século XVIII, até ao século XIX¹⁰, passando a parêntese, nessa altura, a ficar responsável por apresentar os enredos (pretexto para inúmeros momentos de interpelação ao público), a identificar as personagens, a comentar a cena (encarnando a voz crítica da plateia) ou a assegurar a transição entre os quadros, permitindo a compreensão da narrativa.

A autora analisa todos os textos presentes na publicação, do ponto de vista dos seus enredos e das suas principais referências e alusões (textuais e visuais), erguendo por isso um amplo trabalho de reconstituição social, cultural e política de cada época. Recupera, também, informações sobre outros espectáculos de revista levados à cena, mesmo sem a posse dos seus manuscritos ou cópias impressas, servindo-se de materiais e fontes diversas, como periódicos ou os pareceres da Comissão de censura (Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência). Ficamos a saber, por exemplo, que, ao nível

⁹ As personagens não apresentam o enredo, que é conhecido, quer pela audiência (através do prólogo), quer pelas personagens principais, como Lisboa, que já está informada sobre a vinda do Cometa e da Província e sobre as motivações de ambos para essa visita. Por outro lado, não existe qualquer introdução, por parte da dupla, das restantes personagens da revista, seguindo-se o modelo, verificado desde *Lisboa em 1850*, em que as mesmas são identificadas durante os diálogos, como numa qualquer comédia. Quanto à crítica que se faz sobre aquilo que se observa, ela está, de facto, mais presente no discurso do Cometa, apesar de dispersa por outras personagens, como o Zelador, o Sabão ou o Factotum de Lisboa.

¹⁰ Em 1850, aparece, pela primeira vez, uma personagem designada como *compère* e, em 1870, a *commère*, e o casal passa a ser, a partir de então, uma constante na revista em França (Bara, Piana, Yon, 2015: 199), apesar de, por exemplo, a personagem de Arlequim ter sido indicada como o primeiro *compère* da revista, no século XVIII, por ter a seu cargo a condução da intriga e a crítica (D'Estreé, 1901: 267), mas também Pierrot e Momus, pelos seus papéis cómicos e de troca, assim como a personagem Dominó.

da periodicidade, para além das revistas anuais (as mais comuns), foi levada à cena uma revista bienal, a *Revista de 1863-1864*, desconhecendo-se contudo a sua autoria (Vasques, 2022: 56). É curioso a existência de uma revista bienal, em 1865, se tivermos em conta que a primeira revista trimestral aparece quase dez anos mais tarde, em 1874, com *Entre as Broas e as Amêndoas*, de António de Sousa Bastos e Baptista Machado (Teatro do Príncipe Real), a revista semestral somente em 1880, com *O Anel do Prior*, de António Cândido de Oliveira (Teatro Aliança), e a revista anual e trimestral (15 meses), em 1883, com *À Roda da Política*, de Júlio Rocha (Teatro D. Fernando).

Através de uma pequena compilação de excertos de diferentes autores (1860-1950), temos, desde logo, uma passagem inicial pelas múltiplas «receitas» individuais para a revista. A discussão em torno da sua melhor fórmula é quase tão antiga como o género e surge após a estreia de *Fossilismo e Progresso*, de Manuel Roussado, em 1856. Na crítica as opiniões dividem-se, entre os que pensam que a revista tal como uma comédia tem que ter um enredo bem conduzido, em que a «sátira é a sombra gigantesca que acompanha cada uma das figuras» (*O Almadense*, 17.02.1856: 2), e outros (a maioria), que afirmam que ela nada tem a ver com as regras de outros modelos dramáticos, constituindo-se, apenas, como um «folhetim figurado e declamado» (*O Rigoletto*, 19.01.1856: 3), tornando-se inútil buscar-lhe a verossimilhança. No artigo, a discussão abre com a formulação de Andrade Ferreira, que, em 1860, define as características intrínsecas da revista, e que lhe serve como argumento de defesa face aos cortes de que foi alvo o seu texto, *Melhoramentos Materiais*, pela Comissão de Censura Dramática. No seu entender, não se pode «tirar a um género dramático as suas qualidades essenciais» (Ferreira, 1860: XIX), e por isso pergunta, mas, afinal, «o que é uma Revista do Ano?». Estabelece de seguida a primeira formulação concreta dos seus elementos, que podemos alicerçar em três componentes fundamentais: a revisitação dos principais acontecimentos do ano, as alusões e referências, e a personificação

das figuras. Mais tarde, Sousa Bastos fixa-lhe um novo traçado, privilegiando a componente visual em detrimento da literária, mas realçando de novo a importância da personificação de «todas as coisas, ainda mais abstractas» (Bastos, 1908: 128), mesmo que, no final do século, estas personagens já tenham perdido o seu protagonismo.

É notória a primazia das personificações, no primeiro ciclo da revista, sendo designadas, inicialmente, ou como «tipos» (*Revista Popular*, 03.01.1851: 31), ou como personificações burlescas de objectos (*O Espectador*, 19.01.1851: 155), ou ainda, como sumariza José Maria Brás Martins na introdução d'*O Festejo de um Noivado*, são coisas e não pessoas. Luiz Francisco Rebello nomeia-as figuras e Eugénia Vasques introduz o termo alegórico denominando-as personagens alegorizadas, «segundo a tradição dos dramas alegóricos outrora tão praticados no Teatro do Salitre ou no Teatro da Rua dos Condes» (2022: 23).

Penso que o termo «alegórico» carece de atenção, sobretudo no que diz respeito à distinção entre os conceitos de personificação e de alegoria, que surgem muitas vezes confundidos. A personificação é um termo que se refere à forma que se dá a uma entidade não humana e a alegoria aos seus atributos, para além do que é revelado na sua aparência (há uma sequência de termos explícitos que dizem respeito a um significado oculto que pode estar totalmente ou parcialmente escondido). Quer isto dizer que a personificação alegórica existe quando se alegoriza a figura personificada e não pela existência per se de uma personificação, podendo existir, por outro lado, uma alegoria sem que exista uma personificação. Se analisarmos o conjunto dos textos, até 1869, percebemos que as alegorias (sem personificação, como a já referida D. Bernarda) são quase inexistentes, e as personagens são, na sua maioria, personificações alegóricas, ou, em menor número, apenas personificações. Dou apenas um exemplo, no que respeita às características das últimas, na *Revista de 1862*, de Isidoro Sabino Ferreira. O exemplar impresso é acompanhado de um pequeno roteiro

de figurinos e por isso percebemos que o autor aposta ou em elementos de carácter simbólico – a Política é descrita como uma senhora muito bela, de chapéu de chifres dourados e fato retalhado com bocados de várias cores, em que está inscrita a palavra «divisão» – ou numa identificação mais rigorosa, como a personagem Gelo, que traz «no peito um letreiro: Gelo Artificial. Nas costas outro – Sorvete – Na cabeça um boné triangular, tendo escrito – Carapinhada» (Ferreira, 1862: 5-6).

No caso da Política, o seu figurino alude a um sistema político que, mesmo sendo mais perfeito que o anterior, é também mais fraccionado, pelo confronto político no parlamento. No início, a personificação alegórica da Política tem como características a cautela e a lucidez, advertindo os dois forasteiros, Joaquim e Boa Morte, para os perigos da cidade num país «belicoso», em que as pessoas gostam de desenferujar «a catana» (Ferreira, 1862: 14). Mais tarde, revela a assertividade do seu pensamento nos laivos de comentário que vai tecendo sobre as questões mais comezinhas, como sobre os tendeiros de Lisboa, as modas, a circulação de um sem número de jornais, para ela uma verdadeira «propagação das luzes» (Ferreira, 1862: 30), a falta de caridade para os mártires nacionais, etc. No segundo acto, ficamos a perceber a sua filiação e a sua posição ideológica pela nomeação dos parentes que diz possuir:

(...) A minha família é das mais remotas que existe no mundo! Sou filha do maquiavelismo e da ambição... os meus únicos parentes que ainda tenho, são, o meu tio progresso, e a sua filha (que é muito feia) a crítica! (Ferreira, 1862: 22).

Quanto à personagem do Gelo Artificial, configura-se apenas como a personificação, não existe nenhuma leitura continuada das suas características, apenas o anúncio do declínio de um uso e a ascensão de uma nova moda, os chapéus de sol.

Um chapéu de sol branco. Triste condição da humanidade... ai... triste condição da humanidade!... Quando todos abafavam com calor, e não tinha gelo natural para se refrescarem, apareci eu, para livrar a humanidade de morrer assada!... mas o espírito da concorrência – ou por outra, o espírito do fazer mal, inventou os tais chapéus de sol brancos, que segundo dizem afastam os raios de sol de tal maneira, que quem se cobre com eles fica logo a tremer de frio! Não sei até que ponto isto é verdade, mas o que é certo, é que apenas os tais chapéus apareceram, a concorrência ao gelo ficou fria como a minha pessoa... (Ferreira, 1862: 18).

O mesmo pode ser dito do Ano de 1863, que, caracterizado como um cupido, aparece apenas no quadro final ou do Século XIX, cujo discurso é somente o de elencar, num pequeno monólogo, o que trouxe de benéfico a iluminação a óleo de petralina e as vantagens da descida do preço do azeite.

A personificação facilita, como indica Sousa Bastos, a apresentação dos assuntos em cena (1908: 128), pela possibilidade de transformar em figura humana qualquer edifício, ideologia, virtude, acontecimento efêmero, etc., e assim reconstruir em palco uma comunidade diversa entre coisas que quotidianamente não se relacionam. Elas estão implicadas na dramaturgia mas actuam, também, como lembretes visuais, facilitando, através da sua presença, a recordação do facto ocorrido, importante para que a alusão seja compreendida. Por outro lado, não é de menor importância o efeito cómico que proporcionam. Os assuntos, as coisas ou as ideias, através da personificação, esbracejam, têm medo, gritam, opinam, riem, etc., pelo que passamos a olhar para uma coisa que age como uma pessoa. Segundo Henri Bergson, um dos efeitos do cómico acontece quando existe a inserção do mecânico no ser vivente, ou seja, «rimos sempre que alguém nos dá a impressão de uma coisa» (1993: 49). No caso específico da revista, encontramos o mesmo efeito mas ao contrário, sendo por isso natural que

as gargalhadas surjam quando o Mitológico (personificação do Jardim Mitológico) se comporta, em *Qual Deles o Trará*, como um adolescente apaixonado e infeliz porque não é correspondido no amor por D. Lísia (personificação de Lisboa), dizendo: «é a força do meu amor que me obriga a falar assim... São os teus desprezos... o teu ódio... porque tu odeias-me» (acto I, cena 6), ou quando, em *O Festejo de um Noivado*, os teatros do Ginásio, D. Fernando e Nacional transferem as características do seu repertório ou da sua condição financeira para expressões humanas.

Em resumo, as personificações que existem na revista devem ser definidas pelas suas características distintas dentro do texto (o único material disponível). Pela interpretação e decodificação continuada de significação, algumas personificações podem ser consideradas alegorias, outras são simplesmente a antropomorfização de coisas abstractas, de que a revista se serve para invocar em cena assuntos ou acontecimentos.

Em relação à componente musical presente na revista (não exclusiva do género), o artigo de David Cranmer, «Francisco Santos e a sua Produção de Música Teatral», dá-nos a conhecer muito pouco dessa matéria, indicando dados gerais que têm a ver com o contexto de produção de música cénica, em meados do século XIX. Concentra a sua análise no trabalho do compositor Francisco Santos Pinto, e nas suas colaborações para bailados, no Teatro de São Carlos e em dramas históricos e comédias no Teatro D. Maria II, a partir de 1845.

Na sua génese em França, a revista era composta pela intersecção de vários géneros, em que a música se apresentava como elemento predominante, com excepção das restrições iniciais no teatro de feira. Quando chega a Portugal, em 1851, segue essa tradição, mas adapta-se ao contexto português e, nesse sentido, as coplas e os duetos, presentes na maior parte das revistas francesas, são substituídos pela predominância da música instrumental face aos números cantados. Aposta-se nos coros, nas modinhas populares, marchas e polcas e em música oriunda de outros géneros dramáticos (óperas cómicas, dramas,

paródias, etc.), em detrimento de composições originais. Este último ponto não é nem novidade, nem único da revista, como indica Cranmer, em relação, por exemplo, à comédia *vaudeville* *O Cavaleiro d'Essone* (1850), que tinha apenas três números originais de Francisco Pinto (2022: 111). Não alheia a esse facto será a falta, quer de músicos que procedam a composições originais, quer de preparação dos actores no canto, referida em apontamentos da crítica durante largos anos.

O investimento nas coplas passa a ser evidente, a partir de 1856, em *Fossilismo e Progresso*, de Manuel Roussado, e na *Revista de 1858*, de Joaquim Augusto de Oliveira, ambas com direcção musical de Joaquim Casimiro Júnior. O compositor, que contava já com uma longa experiência no teatro, iniciada em 1841, no Teatro do Salitre, trabalha, a partir de então, para quase todos os géneros e teatros lisboetas. É também na revista de Oliveira, em 1859, que se introduz o tango, uma «toada que escravos africanos trouxeram das Américas, particularmente da Argentina» (Vasques, 2022: 58), com o «Tango do Preto Ribola» (Oliveira, 1859: 28), e volta a aparecer, mais tarde, na *Revista de 1867* de Francisco da Costa Braga, com a entrada em cena da «família real do Congo», que vem assistir a um espectáculo na Rua dos Condes, referindo, «por via paródica, a existência de importantes comunidades negras, em Lisboa, com as suas realezas rituais» (Vasques, 2022: 58). De referir que o tango neste 1.º ciclo está associado à entrada de personagens negras (com caras pintadas), numa segunda fase, com autores como Júlio Rocha e especialmente Sousa Bastos, será utilizado indiscriminadamente. Quanto ao fado, ao que tudo indica é introduzido já no segundo ciclo da revista, no espectáculo *Tutti-li-Mundi*, de António de Menezes, em 1881, onde Francisco Alvarenga compõe um pequeno fado cantado pela personagem Zé Povinho (Menezes, 1881: 70).

Quanto ao capítulo dedicado aos bailados, designados como «obras teatrais constituídas por uma sequência de músicas coreografadas» (Cranmer, 2022: 104), onde se englobam as composições mais reduzidas dentro de uma peça declamada,

os exemplos de que o autor se serve são fora do âmbito dos teatros de segunda ordem.

Mas podemos encontrar dentro dos textos de revista pequenas referências a movimentos coreografados. Logo em 1851, o manuscrito de *Lisboa em 1850* indica um momento em que a Filarmónica (Academia Filarmónica de Lisboa) e o Baile (Baile Nacional) «saem polcando um com o outro» (acto III, cena I), mas também na *Revista de 1858* de Joaquim Augusto de Oliveira, que indica: «Todos rapidamente cercam o Cometa oferecendo-lhe sabonetes, pastilhas, etc., e dançando alegremente em redor dele» (1859: 64). Nesta última revista aparece designada a autoria do movimento coreografado, intitulado o «Bailado dos sabonetes» (Oliveira, 1859: 4), que é da responsabilidade da actriz Maria do Céu. De realçar que neste 1.º ciclo da revista é a única indicação de uma função desempenhada por uma mulher que não a de actriz. Mais tarde entrará em cena Emília Eduarda, actriz, escritora e dramaturga, que introduz, juntamente com Sá de Albergaria e António Cruz, a revista no Porto, com *Cartas na Mesa*, em 1886.

O acesso ao material que integra esta publicação permitiu-nos perceber melhor a evolução do género face à sua estrutura, aos seus enredos, e à sua composição visual, musical e performativa. Como resume Eugénia Vasques, a revista é caracterizada nas primeiras décadas por alguma irregularidade de estilo, apresentando-se com diferentes actos, diferentes autorias e auto-classificações (2022: 18). Se numa primeira fase a divisão dos textos é feita por cenas, a partir de 1856, passa a estar dividida por quadros, de número variável, mas com a prevalência de três e quatro quadros por espectáculo. De salientar que, a partir de 1870, esse número quase triplica, com a prevalência de 10 a 15 quadros por espectáculo, e portanto observa-se um claro investimento no aparato cenográfico. Ao nível da cenografia percebemos também que a apoteose do quadro final está presente desde *Lisboa em 1850*, de Francisco Palha e Latino Coelho, somente no final da revista, normalmente para comemorar a chegada do novo ano ou a

sua tomada de posse, e que a partir da *Revista de 1858*, de Joaquim Augusto de Oliveira, o quadro de apoteose passa a celebrar, de forma simbólica, acontecimentos importantes, do passado ou do futuro próximo. Ao nível das autorias prevalecem as criações individuais face às duplas, mais predominantes no segundo ciclo, sobretudo após a entrada em cena de António de Sousa Bastos.

Isabel Mões

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Fialho de (1993). «Estado do Teatro. As Revistas». In *Actores e Autores (Impressões de Teatro)*. Obras completas de Fialho de Almeida. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Bara, Oliver, Jean-Claude Yon, e Romain Piana (2015). «Introduction – la revue de fin d’année.» *Revue D’Histoire du Théâtre*. En revenant à la revue: La revue de fin d’année au XIX siècle, Abril/Junho, pp. 195-200.
- Bastos, António de Sousa (1908). *Dicionário do Teatro Português*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva.
- Bergson, Henri (1993). *Ensaio sobre o significado do cómico*. Traduzido por Guilherme de Castilho. Lisboa: Guimarães Editores.
- Cranmer, David (2022). «Francisco Santos e a sua Produção de Música Teatral». In *Teatro de Revista em Portugal: Revistas «Perdidas» e Outras (1851-1868)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- D’Estrée, Paul (1901). *Revue d’histoire littéraire de la France*. Cap. Les Origines de la Revue au Théâtre, de Société d’histoire littéraire de la France, editado por Société d’histoire littéraire de la France, pp. 234-280. Paris: Armand Colin.
- Ferreira, Andrade (1860). *Os Melhoramentos Materiais*, Revista de 1859: Comédia Satírica e fantasmagórica em 3 actos e 4 quadros por um curioso observador. Lisboa: Tipografia de Joaquim Germano de Sousa Neves.

- Ferreira, Isidoro Sabino (1862). Revista em 3 actos e 6 quadros. Lisboa: Imprensa de Sousa Neves.
- Filipe, Guilherme (2012). «Quando as revistas eram do ano». *Sinais de cena*, n.º 18, pp. 63-69.
- Marques, Luísa (2016). «Peças de teatro manuscritas (séculos XVIII e XIX) em acesso aberto da Escola Superior de Teatro e Cinema: projeto apoiado pela Fundação Calouste Gulbenkian». *Cadernos BAD*, n.º 2, Jul-Dez, pp. 44-56.
- Menezes, António (1881). *O Tutti-Li-Mundi, Revista do Ano de 1880*. Lisboa: Livraria Académica Lisbonense.
- Oliveira, Joaquim Augusto (1859). Revista de 1858, em dois actos, um prólogo e dez quadros. Lisboa: Escritório do Teatro Moderno.
- Rebello, Luiz Francisco (1984). *História do Teatro de Revista em Portugal* (1.º volume). Lisboa: Publicações D. Quixote.
- (2010). «O Teatro de Revista e a República». *Sinais de cena*, n.º 14, p. 15.
- Vasques, Eugénia (2022). «O Nascimento da “Revista à Portuguesa” no Teatro do Ginásio Dramático de Lisboa.» In *Teatro de Revista em Portugal: Revistas «Perdidas» e Outras (1851-1868)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

AA.VV. *Gil Vicente na mudança dos tempos*

José Camões (ed.), Lisboa,

Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da
Universidade de Lisboa, 2023, 159 pp.

Vicente é nome de obra. Do autor propriamente quase nada (e obscuramente) se achou além do que, na memória publicada dos seus textos, de si mesmo revela. A obra tem conhecido fulgores (esparcos) desde a descoberta de uma *Compilação* em Göttingen e da conseqüente edição em 1834, para a qual as peças foram *correctas e emendadas pelo cuidado e diligência* de José Vitorino Barreto Feio e José Gomes Monteiro, e que outras gerações por sua vez com diligência emendaram. Nos últimos trinta anos (bem contados) tem sido assunto apetecido por alguns olhares atentos aos factos e aos silêncios de Vicente, sem *collage* nem *assemblage* de rumores cogitativos de circunstância. Tem havido estudos, edição crítica, compêndio, ensaios, teses, recursos digitais, colóquios; houve exposição; agora há este livro. Parece que tudo já terá sido escrito e se repete. Nem sempre é verdade.

Gil Vicente na mudança dos tempos é um livro quase de trazer no bolso, que reúne sete dos nove oradores presentes no colóquio homónimo realizado no auditório do Museu Nacional do Teatro e da Dança que antecedeu a exposição *Gil Vicente: Portugal e Espanha nos Primórdios do Teatro Europeu*. Do inicial concerto de autores ausentam-se aqui José Augusto Cardoso Bernardes e Ana Maria Tarrío.

O prólogo do editor relembra as singularidades do *corpus* vicentino e anuncia as linhas gerais das matérias que seguem.

Abre o volume um estudo de Manuel Calderón Calderón sobre a versificação do teatro vicentino, trabalho pioneiro que indaga as funções do verso – seja lírico, seja dramático – no texto para teatro, bem como a evolução da versificação no livro das obras. Entre os aspectos abordados, destaco a análise da irregularidade e da variação métrica e estrófica, cujas causas

o autor inventaria e sustenta advirem da estrutura linguística, discursiva ou narrativa do texto. Encontramos, assim, em Vicente o construtor de formas nesse poli-estrofismo que são tão intrínsecas à estrutura do texto como são personagens e acções. Espera-se, em publicações futuras, o desenvolvimento desta matéria, com uma contrapartida visual mais prudente para que seja clara a leitura dos gráficos. Uma nota ao leitor: será útil ter à vista a *Compilação* e seguir com proveito os muitos exemplos que sustentam esta hipótese.

O ensaio seguinte faz apelo à memória de leituras – as nossas. Sob o título (aqui abreviado) *Vozes de mortos, vivos, alegorias...*, Nuno Meireles faz o rol de quem fala com quem, e como. Por vezes a sua escrita sugere um espanto face ao génio de Vicente, que o autor lê apaixonadamente e de forma muito pessoal. O texto ganharia, porém, se atendesse ao que é feito em vez de insistir no que não existe. Por exemplo, mais do que constatar que Vicente, em *Alma*, «não escreve fonemas (do) choro, não escreve uma sílaba do som das lágrimas», seria útil observar que aí mesmo criou a *visualidade* (?) das lágrimas nos versos da glosa ao *Stabat Mater* («Se se pudesse dizer»). Mas ao ensaísta interessa a materialidade, da qual não ficou memória na *Compilação*. Excepto a indicação do vagido do menino em *Mofina Mendes*, de que não sabemos o som nem como foi produzido. Acontece em teatro.

Num breve mas apurado ensaio sobre a distribuição das figuras (aqui no sentido de actores e suas personagens), Helena Reis Silva traça uma configuração possível do trabalho teatral de Vicente nos primeiros dez anos de produção conhecida. Este roteiro visa os programas para moralidades e farsas: o primeiro com quatro actores e outros tantos cantores (o número das figuras que falam parece conciliar-se com a gramática da polifonia); o segundo com o que poderia ter sido uma companhia de cinco actores com talentos especializados. O teatro posterior, mas ainda do período manuelino, pode ter criado variações sobre estes fundamentos.

Lenora Pinto Mendes apresenta, num ensaio esboçado e muito informativo, uma resenha da música de corte presente em *Dom Duardos*, a obra que marca a *mudança dos tempos* na produção vicentina. A autora aponta, na música para canto presente na *Compilação*, vilancicos e romances que se encontram também no manuscrito quinhentista *Cancionero Musical de Palacio* e na recolha de Francisco de Salinas, publicada em 1577; e ainda outros que são atribuídas a Badajoz e Luis de Millán, duas presenças castelhanas na corte portuguesa.

Márcio Muniz ocupa-se do ordenamento do Livro III da *Compilação* e expõe a polémica em torno de ser a *tragicomédia* um género do teatro vicentino. Para além da discussão do género em si mesmo e da sua história, os estudos actuais enfrentam outra questão: desconhecendo-se documento impresso ou manuscrito que prove a vontade autoral, apenas se podem fiar nos dois editores quinhentistas. O primeiro, em 1562, filho do autor, organiza – não sei se ajudado por outros – o livro das obras repartindo-o por quatro géneros. O segundo (desconhecido) mantém em 1586 aquela organização, mas acrescenta um prólogo-dedicatória a *Dom Duardos* onde Vicente (presume-se) distingue os géneros que cultivou sob uma outra nomenclatura: *comedias, farsas y moralidades que he compuesto en servicio de la reina vuestra tía*. No período joanino algumas produções de rasgo alegórico, que assinalam os dias fastos do calendário áulico, mostram de facto um teatro diferente. Esta diferença ficou assinalada como novo género, *tragicomédia*, um termo que já se aplicava em publicações de língua castelhana e em obras tão díspares como a *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, de Fernando de Rojas (*La Celestina*), na versão de 1502; e a *Tragicomedia alegórica del paraíso y del infierno. Moral representación...*, tradução-versão de 1539 do vicentino *Inferno*. As edições da *Compilação* são publicadas 30 e 50 anos depois do fim das produções teatrais de Vicente e escolhem o seu léxico. Continuamos a tentar apurar se houve acerto

ou erro nas decisões dos primeiros editores. Como leitora, partilho a prudência de Margarida Vieira Mendes¹.

Dom Duardos está presente, em vários ensaios deste volume, como lugar de significativa mudança. Isabel Almeida também o lê, explorando embora um outro território. O seu ensaio começa por traçar o percurso da recepção de Gil Vicente pelos *comentadores* de Seiscentos, e lembra que, nos anos de 1640, já estes investiam os autores quinhentistas de uma superior exemplaridade, integrando-o no panteão dos latinos. É esta convivência em glosa ou imitação, lícita e aconselhada pelo século, que a autora interroga em Camões: em *Filodemo* entrevê ecos de *Dom Duardos*; no episódio da tempestade de *Os Lusíadas* (Canto VI) ecos da tormenta do *Triunfo do Inverno*. Não são reconhecimentos, são perguntas (até na sintaxe que usa) às quais não aponta resposta neste sério exercício da leitura.

A fechar o volume, o musicólogo Edward Ayres de Abreu apresenta as conclusões da investigação que está na origem da sua tese de doutoramento em Ciências Musicais: *Os «autos com barcas» de Gil Vicente enquanto ópera*. É uma área que os estudos vicentinos raramente têm abordado. Ocupando-se das óperas *Auto da barca do inferno* e *Auto da barca da glória*, ambas de Ruy Coelho, e *Trilogia das barcas*, de Joly Braga Santos, o autor aguça a curiosidade de quem o lê com as informações e a análise que envolve as opções musicais e dramáticas dos dois compositores, os seus ideários, os seus temas e linguagens.

Guarda-se o livro.

Maria Jorge

1 Margarida Vieira Mendes, «Gil Vicente: O génio e os géneros», in AA. VV., *Estudos Portugueses: Homenagem a António José Saraiva*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / FLUL, 1990 (327-334).

REPERTÓRIO

Ponto 1.

(Editorial), <i>José Camões</i>	5
--	---

Ensaio

O teatro de Jerónimo Corte-Real: um auto descoberto, <i>Hélio J. S. Alves</i>	9
O teatro do mundo: a esfera pública como palco da política no Portugal Moderno, <i>Daniel Saraiva</i>	25
La lengua española en los entremeses de Coelho Rebelo, <i>Antonio Santos Morillo</i>	43
Dos entremezes espanhóis aos portugueses: traduções, versões, adaptações, <i>María Rosa Álvarez Sellers</i>	77
O casamento em Portugal à luz do teatro de cordel do século XVIII, <i>Luís Manuel Tarujo</i>	93
A intervenção estatal na gestão dos teatros entre 1771 e 1868, <i>Emília Costa</i>	111
Emílio Doux, ensaiador transatlântico, <i>Elizabeth R. Azevedo</i>	125
António de Sant'Anna, a nata dos camaroteiros, <i>Maria Virgílio Cambraia Lopes</i>	137
O Teatro do Povo – uma coreografia do Estado Novo, <i>Teresa André</i>	151
Un palimpsesto de las <i>Barcas</i> , de Gil Vicente, <i>Manuel Calderón Calderón</i>	163

Reflexiones sobre la necesidad de una historia entrelazada
de los teatros ibéricos,
Santiago Pérez Isasi 197

Cartaz

Parque Mayer 100 Anos - O Esplendor da Revista -
Exposição,
Andreia Brito Silva 213

Tu cá tu lá com a história do teatro – Um ano,
Andresa Fresta Marques / Ariadne Nunes 216

Ángela de Azevedo, *Dicha y desdicha del juego*, Serena
Provenzano (ed.), Kassel, Edition Reichenberger, 2022, 417 pp.,
José Pedro Sousa 221

ELENCO

Ana Clara Santos (n. 1966). Professora Associada na Universidade do Algarve, é atualmente Diretora do Mestrado em Processos de Criação da FCHS, investigadora do CIAC/UAlg e colaboradora do CET-FLUL. Membro fundador, e presidente honorária da Associação Portuguesa de Estudos Franceses, dirige a coleção «Entr'acte: études de théâtre et de performance» (ed. Le Manuscrit), a revista *Synergies Portugal*. Possui vasta obra publicada na área dos Estudos teatrais, nomeadamente no campo da Genética teatral e da História do teatro português (séc. XIX).
email: av santos@ualg.pt

Ana Isabel Vasconcelos (1956) é doutorada em Estudos Portugueses, com a tese intitulada *O Drama Histórico Português no Século XIX (1836-56)*, obra publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian, em 2003. É membro do Centro de Estudos de Teatro da UL, onde desenvolve a sua investigação na área da História do Teatro Português (séc. XIX e XX). Tem artigos publicados em revistas e é autora de várias obras, decorrentes de projetos em que participa.
email: aivasconcelos@yahoo.com

Andreia Brito Silva (n. 1982) licenciou-se em Estudos Artísticos, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL) e frequentou o curso de formação de atores da Casa das Artes de Laranjeiras, no Rio de Janeiro. Participou em colóquios e congressos e tem artigos publicados em revistas da especialidade. Encontra-se, no momento, a preparar a apresentação da sua dissertação de Mestrado sobre a atriz Laura Alves.
email: dri.brito@gmail.com

Andresa Fresta Marques (n. 1997) é Licenciada em Estudos Artísticos, variante em Artes do Espetáculo pela FLUL e Mestre em Crítica Textual pela mesma instituição. É investigadora no Centro de Estudos de Teatro (CET) da Faculdade de Letras de Lisboa. É bolsista de Doutoramento FCT, encontrando-se a realizar o Doutoramento em Estudos Portugueses e Românicos, também na FLUL, com enfoque nas personagens femininas nos entremezes portugueses dos

séculos XVII e XVIII. É membro do Conselho Editorial da *Sinais de Cena* e já colaborou também com o *European Journal of Theatre and Performance*.

email: andresa.marques@edu.ulisboa.pt

Antonio Santos Morillo (n. 1962) es Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla y profesor –jubilado– de lengua y literatura españolas en institutos de educación secundaria. Alterna su labor educativa con la de investigador. En su faceta investigadora, se ha especializado en el estudio de la influencia de las lenguas subsaharianas en el español; de ahí, su tesina de licenciatura titulada *Afronegrismos en el diccionario de la Academia* –Premio de investigación genérico en el II Premio de Investigación Fundación González-Abreu (2017)–, y su tesis de doctorado “¿Quién te lo vezó a dezir?” *El habla de negro en la literatura del XVI*, imitación de una realidad lingüística (2010).

email: asmsev@hotmail.com

Ariadne Nunes (n. 1972) é colaboradora do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT), da Universidade Nova, onde desenvolveu um projecto de Pós-Doutoramento intitulado *O conselheiro Aires e o problema do livro em Macho de Assis*. Integrou o projecto ENTRIB – *Entremezes Ibéricos: inventariação, edição e estudo*, do Centro de Estudos de Teatro onde integra o projecto PREC.pt – Teatro e Performance no Processo Revolucionário em curso. Fez parte da equipa responsável pela Edição Crítica da *Crónica de D. João I - Parte I*, de Fernão Lopes, no Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, e da Equipa Camilo, do Centro de Linguística da mesma Universidade, coordenada por Ivo Castro. É editora de vários livros, designadamente *Genetic Translation Studies: Conflict and collaboration in liminal spaces*, com Joana Moura e Marta Pacheco Pinto (Bloomsbury, 2022).

email: ariane@addition.org.

Bruno Henriques (n. 1978) é Licenciado em arquitectura e pós-graduado em cenografia pela Faculdade de Arquitectura de Lisboa; Mestre em Estudos de Teatro e doutorado em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É investigador no Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras, debruçando-se sobre história do teatro português dos séculos XVII, XVIII e XIX, e a reconstrução virtual dos espaços teatrais desaparecidos. É membro das equipas de vários projectos desenvolvidos no CET, nas áreas de História do Teatro em Portugal e da reconstituição virtual de teatros desaparecidos.

email: bmc.henriques@gmail.com

Daniel Saraiva (n. 1983) é Doutor em História pela Université Paris-IV (Sorbonne), pós-doutorado em História pela Universidade de São Paulo (USP) e professor substituto da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É especialista na História Moderna de Portugal, à qual consagrou sua tese de doutorado, dedicada à análise do papel político das opiniões coletivas no reino luso na passagem do século XVI ao XVII. Atualmente desenvolve uma pesquisa sobre a vida comunal na Era Moderna e a evolução histórica dos regimes de apropriação das riquezas nas sociedades ocidentais.

email: danielmpsaraiva@gmail.com

Elizabeth Ribeiro Azevedo (n. 1959) é historiadora, professora livre-docente senior do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Pesquisa história do teatro brasileiro no século XIX e início do XX, além de ser organizadora do Centro de Documentação Teatral – CDT – da ECA/USP. Tem diversos artigos e livros publicados, dos quais o mais recente é *Emil(e)io Doux: trajetória de um ensaiador francês rumo aos trópicos*.
email: bethazevedo@usp.br

Emília Costa (n. 1966) é Licenciada em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa e Mestre em Estudos do Teatro pela FLUL, tendo defendido a dissertação *A vivência teatral entre 1771 e 1860: O que nos dizem as leis*. Tem diversos artigos publicados na

revista *Sinais de Cena*, da qual integrou o Conselho Editorial a partir de 2016. Possui artigos publicados nas revistas *Dedalus*, *Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, *ponto História do Teatro em Portugal* *Revista e Textos de Almada*. Entre 2013 e 2015 foi membro do júri do prémio da crítica da APCT.
email: emilecarson@gmail.com

Fábio Marques Belém (n. 1984) é ator, palhaço, produtor cultural, Mestre em Estudos de Teatro, com uma dissertação sobre o espólio do Teatro da Cornucópia, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, encontrando-se a preparar o Doutoramento na mesma instituição. Foi bolseiro do projeto *ARTHE - Arquivar o Teatro*, onde realizou pesquisas sobre arquivos de companhias de teatro independente em Portugal, cujos resultados apresentou em diversos encontros nacionais e internacionais, ou publicou em diferentes revistas da especialidade.
email: fmbelem@gmail.com

Filipe Figueiredo (n. 1973) é Professor Auxiliar no IADE – Universidade Europeia. Doutorado em Estudos Artísticos (2016), é Investigador integrado no Centro de Estudos de Teatro (CET/FLUL) onde coordena a linha de investigação Teatro e Imagem. É Investigador Responsável do projecto PERPHOTO – Performing the Gaze. Tem colaborado com diversos projectos que cruzam imagem e teatro e estudos de performance, tendo participado na curadoria de várias exposições
email: ffigueiredo2005@gmail.com

Hélio Alves (n. 1963) é Professor na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e actual Director do Centro de Estudos Comparatistas (CEComp). Foi docente da Universidade de Évora e da Universidade de Macau. Leccionou e/ou examinou também nas Universidades de Berlim (Freie), Cidade de Nova Iorque (The Graduate Center), Oxford, Pavia e Sorbonne, além de ser orador convidado em diversas instituições de ensino superior da Europa e dos EUA. O seu domínio principal de investigação é a literatura portuguesa e comparada do Renascimento europeu. Gravou dois álbuns de originais em CD para piano solo
email: helioalves@letras.ulisboa.pt

Luís Tarujo (n. 1967) concluiu um Pós-Doutoramento sobre a obra édita de José Saramago (2015), é Doutor em Literaturas e Culturas Românicas, especialidade de Literatura Portuguesa (2013), e Mestre em Estudos Portugueses e Brasileiros (1999) pela Faculdade de Letras do Porto. Anteriormente (1989), licenciou-se em Ensino de Português e Francês na Universidade de Aveiro. Leciona no Ensino Secundário e na Escola Superior de Educação Jean Piaget. É docente de Literatura na Universidade Sénior Florbela Espanca (Matosinhos) e investigador do IELT (Instituto de Estudos de Literatura e Tradição) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. Tem apresentado comunicações nas áreas do teatro de cordel e da literatura infantojuvenil.

email: ltarujo@live.com.pt

Lurdes Patrício (n. 1944) licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas (Estudos Franceses e Ingleses) pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e integrou o primeiro Curso de Especialização em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (1992-1994). É investigadora do Centro de Estudos de Teatro, onde participa no projecto *Teatro de Autores Portugueses do Século XVI*. As áreas de investigação a que se dedica compreendem a História do Teatro em Portugal e a Paremiologia Quinhentista.

email: lurdes.sousa.patricio@gmail.com

Manuel Calderón Calderón (n. 1961) es Doctor en Filología, Catedrático de Instituto, funcionario internacional y colaborador del Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras (Universidad de Lisboa). Ha editado la *Historia del invencible caballero Don Polindo (Toledo, 1526)* y ediciones críticas del teatro de Gil Vicente, Lope de Vega y Fray Hortensio Paravicino. Es autor de estudios sobre literatura medieval y de los siglos XVI y XVII, memoria e imagen de la Armada y Contra Armada en Portugal, el comercio del libro de ficción en el Barroco y literatura brasileña del siglo XX. En 2023 ha publicado *Memoria literaria y guerra cultural en las letras españolas (1942-2020)*.

email: pontohtprevista@gmail.com

Maria João Brilhante (n. 1956). É Professora Associada c/agregação aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa onde lecionou e dirigiu os cursos de Mestrado e de Doutoramento em Estudos de Teatro. É investigadora do Centro de Estudos de Teatro, que também dirigiu. Desenvolve o projecto *ARTHE-Arquivar o Teatro*, financiado pela FCT. Foi presidente do Conselho de Administração do Teatro Nacional D. Maria II (2008-2011). Publicou ensaios e livros sobre literatura, tradução, iconografia e história do teatro e do espectáculo. Faz tradução de teatro e codirigiu a colecção de Biografias do Teatro Português publicadas pela INCM. Pertence aos Conselhos Editoriais da revista *Sinais de Cena* e da revista da European Association for the Study of Theatre and Performing arts.
email: mbrilhante@campus.ul.pt

Maria Jorge (n. 1952), Licenciada em Filologia Germânica e Mestre em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras de Lisboa, começou a ler Gil Vicente com Osório Mateus e o grupo de autores dos cadernos *Vicente*, assinando *Alma* e *Físicos*. Tem tido vários ofícios.
email: pontohtprevista@gmail.com

María Rosa Álvarez Sellers es profesora titular acreditada a catedrática y Vicedecana de Cultura, Igualdad, Políticas Inclusivas y Sostenibilidad en la Universitat de València, donde coordina el Área de Filología Portuguesa y Vasca y el Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas. Ha publicado trabajos dedicados al teatro español de los Siglos de Oro y a la literatura portuguesa y brasileña. Ganó el Premio Nacional de Ensayo «Becerro de Bengoa» con un trabajo sobre *La vida es sueño*. Ha participado en proyectos de investigación y es miembro de los grupos de investigación de proyección internacional «Moretianos», «Escrituras Literarias: Patrimonio y Actualidad» y «CIRCE. Early Modern European Theatre on Screen», así como del Centro de Literatura Portuguesa (Universidade de Coimbra) y del Centro de Estudos de Teatro (Universidade de Lisboa).
email: maria.r.alvarez@uv.es

Maria Virgílio Cambraia Lopes (n. 1954) é investigadora do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa e doutorada em Estudos de Teatro pela Universidade de Lisboa, com a tese *Rafael Bordalo Pinheiro: Memórias e Imagens de Teatro*. É membro da Equipe Interdisciplinaire de Recherche sur l'Image Satirique (EIRIS). É autora de diversas publicações em Portugal e no estrangeiro sobre caricatura e teatro. Como investigadora, participou nos projetos de investigação: *Opsis* (Base Iconográfica de Teatro em Portugal). As suas áreas de investigação incluem Caricatura, Iconografia satírica e teatral e História do Teatro.

email: mavirgiliocambraia@gmail.com.

Nuno Meireles (n. 1975). Licenciado em Estudos Teatrais – Interpretação (ESMAE, 2001) e Doutorado em Materialidades da Literatura (Universidade de Coimbra, 2023) com a tese *A voz que reescreve: farsas, comédias e moralidades de Gil Vicente lidas com o ouvido em mediação videográfica. Preliminares para um arquivo digital performativo do teatro vicentino*, com financiamento da FCT, é docente em vários cursos superiores de teatro, lecionando na área da prática, teoria e análise teatral. É membro Integrado do CESEM-Porto. É autor dos textos dramáticos *Casa de tantos quadros* e *Os últimos dias do quotidiano de Helène K*. Participou na conceção dos espetáculos *Leixai-me ouvir e folgar - música e drama em Gil Vicente*, *As Obras Completas de Gil Vicente em 45 minutos*, *O Grande Enormo - Zaragata em Si Bemol* (Morgan/Pochin) e *Orkestrioska*.

email: nmsm@esmae.ipp.pt

Paula Gomes Magalhães (n. 1971) é investigadora do Centro de Estudos de Teatro e professora no Programa de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa. É doutorada e Mestre em Estudos de Teatro pela mesma universidade. É Licenciada em Ciências da Comunicação pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Leciona na Escola Superior de Tecnologia e Artes de Lisboa. É membro da direção executiva da revista *Sinais de Cena*. É membro da ArteViva – Companhia de Teatro do Barreiro há cerca de 35 anos. Investiga várias práticas de teatro popular em

Portugal, nomeadamente o Teatro de Feira. Publicou vários estudos relacionados com as práticas teatrais em Lisboa, nomeadamente *Teatro da Trindade 150 Anos - O Palco da Diversidade* (Guerra e Paz, 2017) e *Sousa Bastos* (INCM, 2018).

email: paula.magalhaes@edu.ulisboa.pt

Paulo Ribeiro Baptista (n. 1960) é doutorado em História da Arte pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa, curador de Fotografia no Museu Nacional do Teatro e da Dança (Lisboa) e é investigador do CET da Faculdade de Letras de Lisboa. Tem trabalhado e publicado sobre temas como a história da fotografia, a história do teatro, a fotografia teatral e a história do Estado Novo.

email: paulorbaptista@yahoo.com

Santiago Pérez Isasi (n. 1978) é Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. As suas áreas de investigação incluem os Estudos Ibéricos, a História Literária, e as Humanidades Digitais. É co-autor (com Antonio Sáez Delgado) de *De espaldas abiertas. Relaciones literarias y culturales entre España y Portugal (1870-1930)*, e co-editor, entre outros, dos volumes *Perspetivas críticas sobre os Estudos Ibéricos* (com Cristina Martínez Tejero) e *Looking at Iberia: A Comparative European Perspective* (com Ângela Fernandes). Entre 2018 e 2020 foi IP do projecto *Mapa Digital das relações literárias ibéricas (1870-1930)*, e é co-IP do projecto *IstReS - Iberian Studies Reference Site*, junto com Esther Gimeno Ugalde.

email: santiagoperez@edu.ulisboa.pt

Sebastiana Fadda (n. 1961). Doutorada em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras de Lisboa (2007), é Investigadora Principal da FLUL/CET (concurso FCT CEEC 2018: 2020-2026) com o projecto para a criação de um *Dicionário do teatro português*. Acaba de lançar o arquivo digital *DramaOnline*, sobre dramaturgia portuguesa dos séc. XX-XXI (www.dramaonline.pt). Foi docente convidada da FLUL e da UÉvora. Escreve, traduz e publica sobre teatro, e não só, há mais de trinta anos (cf. Ciência Vitae ID 7315-B730-EDEB).

email: sebastianafadda@edu.ulisboa.pt

Teresa André (n. 1962) é Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas (Estudos Portugueses e Franceses), fez Curso de Especialização, Mestrado e Curso de Doutoramento em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras de Lisboa. Professora efetiva do ensino secundário durante 22 anos. É autora de exames nacionais e especialista para a Língua Portuguesa, Ensino Artístico, Línguas Estrangeiras, Educação Artística e Cultural e Cidadania nos serviços centrais do Ministério da Educação. É investigadora e autora de diversos estudos e artigos nas áreas do Teatro, Educação Artística e Cultural, Lusofonia, Literatura Portuguesa e Português Língua Não Materna. É encenadora, tradutora, docente de História do Teatro e Dramaturgia, editora e autora de poesia e ensaio, consultora científica e coordenadora de projetos de natureza artística, cultural e pedagógica. Desde 2000 dedica-se ao resgate da obra de António Pedro.
email: teresa.andre @sapo.pt

{Editorial}, <i>José Camões</i>	5
--	---

Ensaio

Trigo escondido: açambarcadores, lucro e fome no <i>Auto das padeiras</i> (1636), <i>Daniel Saraiva</i>	9
As «Mágicas», condescendência ao gosto (I), <i>Bruno Henriques</i>	25
O palco romântico oitocentista português: a mediação cultural do Conde do Farrobo, <i>Ana Clara Santos / Ana Isabel Vasconcelos</i>	47
Entre atos e entre páginas: os entremezes na imprensa portuguesa oitocentista, <i>Andresa Fresta Marques</i>	63
Parque Mayer: A revitalização das feiras e dos seus teatros, <i>Paula Gomes Magalhães</i>	71
A tríade da Praça do Saldanha, <i>Andreia Brito Silva</i>	91
Uma panorâmica da empresa Vasco Morgado? Proposta de abordagem ao fundo Bourdin de Macedo do MNTD, <i>Filipe Figueiredo / Paulo Ribeiro Baptista</i>	101
Luiz Francisco Rebello: A vida reclamada Contra a censura e a morte civil, <i>Sebastiana Fadda</i>	137

Cartaz

Corpos Modernos do Palco - Retratos de atores portugueses por Silva Nogueira na coleção do Museu Nacional do Teatro e da Dança,
Paula Gomes Magalhães 157

Gil Vicente. Portugal e Espanha nos primórdios do Teatro Europeu,
Nuno Meireles 161

Quem és tu? Um teatro nacional a olhar para o país,
Maria João Brilhante..... 168

ARTHE - Arquivar o Teatro,
Fábio Marques Belém 180

Trinta anos de apuro de edição de teatro de autores portugueses quinhentistas: Gil Vicente e outros,
Lurdes Patrício 183

AA. VV., Te_tro de Revist_ em Portug_l: Revist_s «Perdid_s» e Outr_s (1851-1868),
Isabel Mões..... 189

AA.VV. Gil Vicente na mudança dos tempos,
Maria Jorge 206

Repertório 211

Elenco..... 215

Índice..... 227



Centro de Estudos de Teatro

U LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA



LETRAS
LISBOA



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



9 772975 910202

