

## As «Mágicas», condescendência ao gosto (II)

BRUNO HENRIQUES

A mágica, enquanto género dramático, parece ter feito a sua estreia em Lisboa no último terço de Setecentos. Apesar de muitos dos efeitos serem já do conhecimento do público – que desde há muito assistia às entradas e saídas de cena de deuses, reis, alegorias, heróis, ninfas e outros seres mitológicos ou épicos, por vezes montados em animálias aladas, outras transportados por nuvens, ora rompendo de dentro de rochas, ora desaparecendo para o interior das mesmas – não deixavam de causar espanto, horror e divertimento com as peripécias que cada peça proporcionava. As novas visualidades das mágicas provocavam sucessivamente novas surpresas e admirações.

Com efeito, os autores do teatro europeu do século XVIII eram muitas vezes precisos nas indicações cénicas, que sugerem grande aparato visual, e, se muitos dos efeitos resultaram dos avanços científicos e tecnológicos alcançados neste período, outros resultaram da veia criativa de cenógrafos e maquinistas que se valeram de grande engenho para criar novas ilusões, que garantiam lotações esgotadas.

Lisboa, apesar da sua posição periférica, não foi excepção. A escritura de arrendamento do Pátio das Arcas assinada, a 1 de Agosto de 1737, entre a administração do Hospital de Todos os Santos e os empresários João de Vila Nova, Luís Trinité e António Forestier, dá conta disso mesmo quando explicita que os «rendatários darão livres os dous camarotes que tem no pátio das comédias o excelentíssimo marquês de Cascais, e todas as vezes que estes forem impedidos com alguma máquina que

for precisa para a representação serão eles rendatários obrigados a lhe dar dous camarotes em outro sítio, como sempre foi uso e costume»<sup>1</sup>.

A par do Pátio das Arcas, os lisboetas de Setecentos poderiam assistir na primeira metade do século a espectáculos de teatro, executados por bonecos e por actores, no Teatro da Mouraria, no primeiro Teatro do Bairro Alto, na chamada Academia da Trindade e no Teatro da Rua dos Condes, para além dos teatros régios e particulares. A multiplicidade de géneros era grande e incluía serenatas, bailes, presépios, óperas, comédias, em português, espanhol e italiano.

Depois do terramoto de 1755, Lisboa assistiu nos dez anos seguintes à reconstrução do Teatro da Rua dos Condes (Ferreira, 2019), à edificação de uma fugaz Ópera da Estrela (1758-1760) (Camões, 2017), um segundo Teatro do Bairro Alto, no Palácio do Conde de Soure (Martins, 2017), inaugurado em 1761, e um Teatro inicialmente pensado para presépios na Calçada da Graça, a fazer esquina com a Rua de Santa Marinha, que abriu as suas portas em 1766 (Gomes, 2012). A actividade teatral a que cada um destes teatros se dedicava resultava da interferência directa das autoridades, que regulavam os géneros e repertórios apresentados em cada um destes espaços. O Teatro da Rua dos Condes, ocupado por uma companhia italiana, estava consagrado à apresentação de *dramma per musica*, em italiano; no Teatro do Bairro Alto, estabelecera-se a companhia mista de cómicos portugueses, que executava «comédias, tragicomédias, óperas, entremezes»<sup>2</sup> em português, em conjunto com bailarinos italianos, responsáveis pela dança, que ocupava um lugar de destaque nos espectáculos; por sua vez, no Teatro da Graça era tal a diversidade do repertório apresentado que praticamente impossibilita a fixação de um género.

---

1 Biblioteca Nacional de Portugal, Manuscritos 37972, Maço 31, n.º 23, f. 5.

2 *Hebdomadário Lisbonense*, de 19 de Julho de 1766.

Foi no palco do Teatro do Bairro Alto, durante o período de gestão tripartida entre João Gomes Varela, Bruno José do Vale e Matias Ferreira da Silva, que se assistiu à estreia da *Mágica moderna* com a representação da primeira e segunda partes de *O Mágico de Salerno*<sup>3</sup>, adaptações portuguesas, anónimas, das comédias homónimas de Juan Salvo y Vela, durante a temporada de 1767-1768, talvez da responsabilidade de Nicolau Luís da Silva, que tinha a seu cargo a tradução e escrita original de comédias.

Não foi possível apurar a quem coube a decisão de integrar no repertório daquela temporada estes espectáculos, no entanto, se considerarmos o risco e o elevado investimento necessário à representação de uma *mágica*, que exige cenário, máquinas, telões, figurinos necessários à sua execução, etc, é bem provável que tenha sido iniciativa de João Gomes Varela, sócio-caixa, fundador e proprietário do teatro. O empresário ficou conhecido pela astúcia e ousadia nos negócios teatrais. No exercício das suas funções empresariais conhecem-se algumas deslocações ao estrangeiro, nomeadamente a Londres, em 1765, onde contratou parte do elenco que actuava no King's Theatre. Não é de estranhar que estivesse a par do sucesso que o género maravilhoso alcançava noutras capitais, sendo, portanto, interessante importá-lo<sup>4</sup>.

As circunstâncias não eram favoráveis aos empresários do Bairro Alto, pois, se por um lado tinham a concorrência da companhia italiana do Teatro da Rua dos Condes, por outro estavam condicionados pelas autoridades a apresentar espectáculos em português, sujeitos a um repertório limitado e muito dependente de traduções, acomodações de qualidade questionável. Este quadro pode ter influenciado a decisão

---

3 Biblioteca Nacional de Portugal Biblioteca Nacional de Portugal, Cod-7178, *Contas do princípio do teatro da Casa da Ópera do Bairro Alto* (1761-1770) f. 28v, doravante CBA, no texto.

4 Para a actividade de João Gomes Varela vejam-se os trabalhos de Ana Rita Martins (2017) e Bruno Henriques (2024a).

dos empresários de adoptar um género dramático apoiado mais nas visualidades cénicas que no texto<sup>5</sup>.

Era fundamental satisfazer o apetite do público, ávido de novidades.

Naquela temporada de 1767-1768, a julgar pelas *Contas do princípio do teatro da Casa da Ópera do Bairro Alto*, assinadas pelo sócio-caixa, o elenco era constituído por: Cecília Rosa de Aguiar e a sua irmã, Luísa Rosa de Aguiar, Maria Joaquina e seu pai, Francisco Xavier Vargo, José Félix da Costa, Rodrigo César, Pedro António e sua mulher (Lucrezia Battini), que acumulavam a obrigação de dançar, António Jorge, João de Sousa, José da Cunha, Silvestre Vicente, João de Almeida, António José de Paula, José Florêncio, Lourenço António Bicho, José Félix da Costa e Teresa (CBA, ff. 25-25v).

Integravam o corpo de baile os dançarinos: (Paolo) Orlandi, Peppa Olivares, (Giovanni) Neri, (Luigi) Berardi, Nuciatina (Nunziata), Esquice (Il Schizza, Luigi Grazioli), Vicência Pequena, (Elisabetta) Contrucci (CBA, ff. 26-26v).

A encenação e direcção de actores estava a cargo de Manuel José Neves; o contra-regra era José Caetano, que acumulava a responsabilidade de ensaiar algumas comédias; Nicolau Luís era responsável por redigir as comédias. O documento nomeia ainda alfaiates, cabeleireiros, iluminadores e outros profissionais afectos ao teatro, raramente mencionados noutra documentação.

A temporada, conforme o registo nas *Contas*, teve início a 19 de Abril, dia de Páscoa. As folhas de pagamentos do

---

5 Alguns pareceres emitidos pela Real Mesa Censória dão conta das péssimas traduções que prejudicavam os originais e do aparato cénico que se sobrepunha à qualidade literária dos textos. Servem de exemplo as traduções para português das comédias: *As armas da beleza são quem mais vende*, de Pedro Calderón de la Barca; *O convidado de pedra*, e *O dissoluto* de Molière, contemporâneas, que obtiveram pareceres negativos justificados por «estilo rasteiro», «má qualidade literária», «ortografia», «má tradução ou adaptação ao gosto português».

primeiro mês, de 19 de Abril a 19 de Maio, dão nota do rol das despesas com «Carpinteiros que movem os bastidores e preparam as cenas de vistas e o preciso que se precisa em um teatro» (CBA, f. 27), provavelmente, os responsáveis pela construção de cenário, maquinaria, tramóias, acessórios, etc.<sup>6</sup>

As parcelas do rol das despesas são tão pormenorizadas que identificam materiais, quantidades, custos e a peça a que se destinam; sirvam de exemplo as «12 tábuas de estiva para *O Mágico (de Salerno)* 1\$600» (CBA, f. 34) a que acresce o valor de \$100 do transporte, continuando com a aquisição de:

Tabuado para a obra d'*O Mágico (de Salerno)* que se ia já preparando para a primeira parte:

Por 2 dúzias de tabuado de estiva a 1600 – 3\$200

Por carroto das ditas – \$200

Por 2 peças de brim – 5\$600

Rol dos carpinteiros – 2\$560

Rol do pintor – 3\$600

Rol das tintas – 4\$500 (CBA, f. 35)

No 2.º mês da temporada, entre 19 de Maio e 19 de Junho, apesar de escassas, as despesas continuam e registam «1 peça de brim para a obra d' *O Mágico (de Salerno)* que se andava trabalhando nele 2\$640»(CBA, f. 43). No 3.º mês, de 19 de Junho a 19 de Julho, juntam-se aos registos o «Rol do carpinteiro da semana do dia 27 de Junho para a obra do *Mágico de Salerno* 3\$250; Por na dita semana outra fêria paga

---

<sup>6</sup> A análise do repertório e das *Contas do princípio do teatro da Casa da Ópera do Bairro Alto* (1761-1770) dá conta da representação de outra comédia mágica representada na temporada de 1769-1770 *A segunda parte de Don Juan de Espina*, original de José de Cañizares e de uma nova dança mágica, original do coreógrafo residente Paolo Orlandi, inspirada no mito de Circe, ambas, certamente, repletas de transformações, que intercalaram com a representação das partes da comédia *O Mágico de Salerno*.

ao Silvério para o mesmo dito acima 9\$600» (CBA, f. 52). Nos meses de mês, Julho e Agosto, o 4.º e 5.º da temporada não foram registadas despesas com a Mágica. Porém, a proximidade da estreia, no 6.º mês, entre 19 de Setembro e 19 de Outubro, obriga a novos gastos e são registadas no livro «30 varas de brim para a comédia d' *O Mágico (de Salerno)* 3\$600» (CBA, f. 79) a que acresce o valor das «seges para ensaios todo o mês de *O Mágico (de Salerno)*» (CBA, f. 79v) e o «Rol das ferragens para a comédia d' *O Mágico (de Salerno)* 17\$700» (CBA, f. 80).

No mês da estreia importa evidenciar as despesas feitas com operários para a construção, pedreiros, carpinteiros e pintores a somar a uma vasta lista de materiais a que acresce a aquisição de «3 cordas para os sarilhos 3\$600» (CBA, f. 79), a habitual «cópia da comédia 1\$200» (CBA, f. 79v) e o «último dos pintores que findou em 18, 23\$610; o rol das tintas deste mês 11\$980» (CBA, f. 80), provavelmente para retocar prováveis danos causados durante a execução. Por fim, não podiam faltar os «gastos com os chapéus e cabeças dos Anões» (CBA, f. 80).

A última folha de pagamentos da orquestra, datada de 18 de Outubro, além de nomes, funções e pagamentos feitos aos membros da orquestra apresenta algumas despesas feitas com a «gente dos bastidores para a parte d' *O Mágico (de Salerno)* 6\$600; comparsas 5\$100». Os valores são mais elevados do que nos meses anteriores com a representação de outras peças, o que talvez se justifique com a necessidade de contratar mais gente para a representação.

Contas 85

Sup. C.º Mes de 1767

J. J. do pagam. de 3 dias da Orquestra  
 te fundos em 18 de 8.º de 1767

J. J. do pagam. de 3 dias	30600
Ant. Bento	30600
Fre. João	30600
Claudio	30600
Miguel	20880
Beltrai	20880
Docardo	40600
leg.º Bento	20400
Enrique	20400
de Lancos	20400
2 Boes	50760
2 Trompas	20400
Violino	20400
Bacia	20880
Almajas	0720
Guarda	30000
Tejo	20400
→ Jente do Bastião p. ap.º do Magico	60600
Compa.ª	30000
Ant.º João	10000
Forn.º.º	0720
João Al.º	0900
<b>Soma</b>	<b>660240</b>

J. J. do pagam. de 3 dias

Fig. 1. - BNP, Cod-7178, Contas do princípio do teatro da Casa da Ópera do Bairro Alto (1761-1770) f. 85.

A comédia estreou a 16 de Outubro e teve apenas mais duas récitas, nos dias 17 e 18 daquele mês. Não é descabido pensar que os seis meses decorridos entre o início da temporada e a estreia da peça pareçam excessivos, sobretudo,

quando se consideram os quatro meses necessários para a edificação do Teatro, desde a assinatura da escritura de arrendamento em Outubro de 1760 e a inauguração a 26 de Janeiro de 1761, poucas semanas antes do Carnaval, a 19 de Fevereiro. No entanto, é reter que nesta temporada «Comédias entre novas e velhas que se repetiram, em que entraram primeira e segunda parte do *Mágico de Salerno*, se fizeram 30 e alguns entremezes com esta gente se fez o gasto e com eles se recebeu os lucros declarados na receita e despesa do ano de 1767» (CBA, f. 28).

Os seis meses para a preparação da peça e a quantidade de materiais adquiridos, que resultaram na avultada despesa registada nas *Contas*, permitem especular sobre a necessidade de realização de obras no palco do teatro que, aparentemente, não estava tecnicamente equipado para a representação de mágicas, sendo necessário adaptá-lo com alçapões, o subpalco com fosso, carris e maquinaria, a teia e as laterais com, urdimento, cordame, etc. e construir todo o género de máquinas, mecanismos e tramóias apropriados ao movimento e a mudanças de cenário, construir elementos praticáveis e de transformação que satisfizessem as necessidades da representação. As indicações cénicas da mágica assim o dão a entender, como mais à frente se verá.

Após a estreia da primeira parte as despesas do mês seguinte, o 7.º da temporada, de 19 de Outubro a 19 de Novembro, registam o pagamento das «partes d'O *Mágico (de Salerno)* para os cómicos estudarem e do [*Córdova restaurada, ou Amor da pátria* 1\$200» (CBA, f. 88) tendo, também, pago pela «vela d' *O Mágico (de Salerno)* \$480» (CBA, f. 88v). Depreende-se que, sem perda de tempo, se deu início à preparação e ensaios da segunda parte da comédia, com a distribuição dos papéis pelos actores.

No 9.º mês, de 19 de Dezembro a 19 de Janeiro 1768, assinala-se a «Despesa extraordinária com gastos de vistas e vestidos e com a última parte de *O Mágico (de Salerno)* 339\$330» (CBA, f. 102v), ou seja, pintores, carpinteiros e

alfaiates continuam a trabalhar nos cenários e figurinos, antecipando o final da temporada e a proximidade da estreia «*d’O Mágico (de Salerno)* e danças do Fandango da segunda parte e outras mais como melhor consta deste rol feito neste ano de 1768» (CBA, f. 104).

A folha de pagamento da orquestra, tal como a anterior, além de nomear músicos dá conta das despesas feitas com os elenco esporádico e figurantes, cujo número foi aumentado com

«2 rapazes para cantarem na segunda parte d’*O Mágico (de Salerno)* que nestas três récitas foram feitas já com eles e cada um a 800 por dia de que tiveram — 3 dias — 4\$800»

(...)

«Comparsas e rapazes para a segunda parte d’*O Mágico (de Salerno)* 2\$120»

«Gente dos bastidores que foi precisa 8\$020» (CBA, f. 111).

Mais uma vez, o aumento de pessoal reflecte-se no aumento de despesa em relação aos meses anteriores à preparação da mágica.

Tal como acontecera com a primeira parte, também a segunda parte de *O Mágico de Salerno* teve apenas três récitas antes do fim da temporada. Estreou a 17 de Janeiro e repetiu-se a 18 e a 19. O rol da despesa extraordinária indica pagamentos de diversa ordem, desde música a cenografia:

Por 1 ária da Cecília para o Mágico (de Salerno)  
1\$440 (...)

Rol dos galões até parte do Mágico (de Salerno)  
20\$105 (...)

Rol dos ferros do castelo do Mágico (de Salerno)  
9\$600 (CBA, f. 114).

Na temporada de 1769-1770, seguindo os trâmites estabelecidos para a obtenção de licença de representação, foi submetido um requerimento à Real Mesa Censória com o manuscrito da terceira parte de *O Mágico de Salerno*, que, porém, obteve a 21 de Novembro de 1769 despacho de «Suprimido», assinado pelo Arcebispo Regedor (João Cosme da Cunha), Pedro Viegas de Novais, José Bernardo da Gama e Ataíde e João Pereira Ramos de Azeredo Coutinho<sup>7</sup>. Não se conhece o parecer dos censores que fundamentou a supressão. Preservado no fundo daquela instituição guardado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo o manuscrito que acompanhava a petição chegou até nós, e, apesar de ter a parte superior das folhas queimada, permite a leitura parcial e a comparação com a cópia da mesma obra feita em 1784 assinada por António José de Oliveira, que se conserva na Biblioteca Nacional de Portugal<sup>8</sup>. As partes riscadas pelos censores, no terceiro acto, não representam qualquer ofensa à moral e bons costumes do leitor contemporâneo, no entanto, parecem contestar a fé católica, o que certamente ofendeu as autoridades e justificou a supressão.

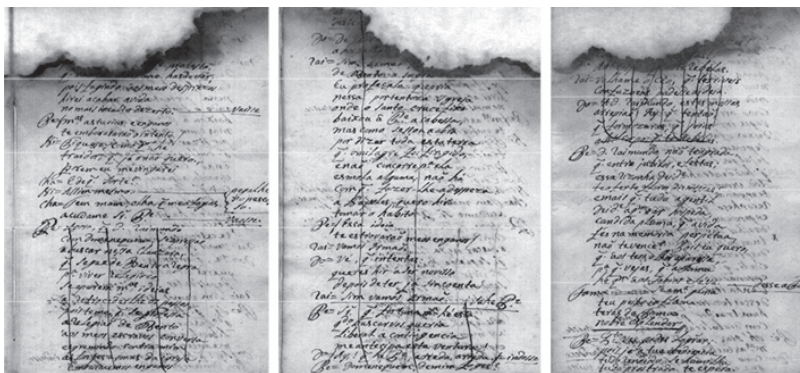


Fig. 2. – Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 324, n.º 2307.

7 Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 324, n.º 2307.

8 BNP, COD. 1375//3 *O mágico de Salerno*. Terceira parte

A proibição de apresentar naquele teatro a terceira parte parece não ter desencorajado os membros da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte<sup>9</sup>, que, alguns anos mais tarde, a 29 de Agosto de 1774, submeteram à censura um requerimento para a obtenção de licença para levar à cena naquele teatro a quarta parte de *O Mágico de Salerno*<sup>10</sup>, na temporada de 1774-1775. O parecer favorável permitiu que essa parte da comédia fosse representada.

Até finais do século, a comédia com todas as suas partes conheceram algum êxito. Dez anos mais tarde, saem da pena do copista António José de Oliveira as quatro partes da *Comédia famosa intitulada O Mágico de Salerno*, a primeira parte «copiada 1784», a segunda parte «copiada a 20 de Fevereiro de 1786», a terceira «copiada 1784» e a quarta parte «copiada a 20 de Fevereiro de 1784», talvez, para se fazerem representar, na temporada 1784-1785, no Teatro do Salitre, fundado pelo já referido João Gomes Varela, em finais de 1782<sup>11</sup>. Coincidência, ou não, a 14 de Junho de 1784, Francisco de Carvalho requer licença de impressão das quatro partes da comédia. O despacho, mais demorado do que era habitual, veio a 23 de Julho, com a indicação de «Escusado»<sup>12</sup>.

A leitura das quatro partes de *O Mágico de Salerno* revelam o carácter fantástico da peça, recorrendo a transformações,

---

9 Em 1771 uma inicitava privada com alvará régio, a *Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte*, tomou conta da gestão dos três teatros lisboetas, num acto de espoliação empresarial.

10 Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, liv. 10, ff. 46v-47.

11 BNP, COD. 1375//1, *O Mágico de Salerno*. Primeira parte; BNP, COD. 1375//2, *O Mágico de Salerno*. Segunda parte; BNP, COD. 1375//3, *O Mágico de Salerno*. Terceira parte; BNP, COD. 1375//4, *O Mágico de Salerno*. Quarta parte. A partir de agora utilizarei nos texto as respectivas siglas para a elas me referir: *MS I*, *MS II*, *MS III* e *MS IV*.

12 Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, liv. 7, f. 65v.

personagens fantásticas, lugares mágicos e exóticos, acções sobrenaturais que exigem da representação e da «gente das movediças» as mais variadas acções e efeitos para entre actos e cenas, atrás do pano ou à vista do público, mudar de cenário, virar bastidores, bambolinas, desmanchar palácios, retirar trastes, recolher telas, etc, e preparar o palco para a sequência seguinte<sup>13</sup>.

*O Mágico de Salerno*, primeira parte, comédia em 3 actos e 13 cenas, conta com os interlocutores:

Pedro Bayarde; Diana, sua esposa; Domeniquim, sevandija; Nise, criada de Nise (Diana); Chamorro, criado de Pedro; César; Júlia; André Colona; Ernesto; Farnésio; Demónio; um lavrador; quatro dançarinos; um cocheiro; quatro ninfas; um criado; três presos; um alcaide; um cabo; soldados.

Os efeitos cénicos começam a ser perceptíveis a partir da 2.<sup>a</sup> cena do acto 1, cuja didascália indica:

No interior do bosque sombrio ao som de um trovão se abre uma penha, ao lado esquerdo, onde aparece o Demónio vestido de mágico com barbas grandes e óculos, sentado a uma banca aonde estarão variados livros e um globo, ao lado direito estará uma fonte com uma árvore que a seu tempo se abrirá. (*MS I*, f. 6v).

Além da máquina de trovões, a representação exige um penhasco colocado à esquerda e à direita uma fonte com uma

---

<sup>13</sup> Leio pelas cópias de António José de Oliveira. A terceira parte da comédia, que confrontei com o testemunho conservado no Fundo da Real Mesa censória, corresponde ao texto censurado, apresentando, inclusivamente, os cortes assinalados no manuscrito escusado. As variantes são de pouca monta e irrelevantes do ponto de vista literário.

árvore que durante a acção se abrirá. Nessa altura a informação é mais precisa: «Abre-se a árvore que está sobre a fonte e dentro aparece Diana» (*MS I*, f. 8). No vasto leque de movimentos, são copiosos os aparecimentos e desaparecimentos de pessoas e artefactos, quer pelos alçapões do palco como se fossem engolidos pelas entranhas da terra, quer pelas transformações de peças de cenário ou até de máquinas de voo que fazem desaparecer pelo ar. Vale a pena mencionar alguns, mais extravagantes, como no 1.<sup>a</sup> cena do acto II, quando «Vem saindo uma nau em que vêm César, Diana e Nise» (*MS I*, f. 31). É necessário ter presente que o léxico teatral no século XVIII ainda é subsidiário do espanhol, e *sair* significa *entrar* (sai-se do vestiário – offstage – para o palco). A encenação requer, portanto, uma embarcação praticável, capaz de acolher, pelo menos três personagens a bordo e simultaneamente deslizar de uma das laterais para o centro do palco. A execução técnica que permite efeitos de contraste luz/sombra/escuridão permanece ainda um pouco misteriosa. Será a mais recorrente a diminuição de velas, quando se trata da cena, mas quando se exige que a sala também se escureça, nalguns casos totalmente, como se fazia? Os homens contratados para o efeito esperavam por algum sinal nos corredores dos camarotes e nas plateias? Haveria já uma distribuição de azeite para bicos de caçoletas e candeieiros reguláveis?<sup>14</sup> Esta mesma cena tira partido de todos os recursos que o teatro possuía, dando a ver um naufrágio que destrói a embarcação, que se afunda, durante uma tempestade: «escurece tudo, havendo grande trovoada, leva-a despedaçando o navio» (*MS I*, f. 31v); «Vão-se

---

14 A iluminação era feita com recurso a sebo em pau, sebo em velas, velas de cera e azeite, algodão e aguarrás. As *Contas do princípio do teatro da Casa da Ópera do Bairro Alto* (1761-1770) mencionam também o pagamento ao funileiro das caçoletas (f. 114). A partir de meados do século XIX a iluminação a gás facilita a luminotecnia. A iluminação a gás foi pela primeira vez usada num teatro 90 anos mais tarde, em Outubro de 1849, no Teatro D. Fernando.

quebrando os mastros e submergindo o navio» (MS I, f. 32); «aclarece de repente» (MS I, f. 33). A cena 5.<sup>a</sup> do mesmo acto propõe aparências exuberantes que terão causado estupefacção nos espectadores ao verem surgir «no ar quatro aves, sobre elas ninfas ricamente vestidas, e enquanto cantam aparece um carro puxado pelos quatro ventos, nele virá Diana e Nise. Toda esta aparência fica no ar no meio do teatro» (MS I, f. 49v). Ainda que pasmados com o que observam, os espectadores devem valer-se da sua familiaridade com a cultura clássica e iconográfica que lhes permita reconhecer ninfas e ventos. Embora a base de alguns efeitos se possa repetir, como uma estrutura de onde jorra água possa abrir-se ou conter uma árvore que se abre, o espectáculo é construído de maneira que o impacto se dê em *crescendo*. A redação das rubricas nota isso mesmo, por exemplo na 2.<sup>a</sup> cena do acto III quando chama a atenção para a dimensão e complexidade da construção cénica, ao descrever o local: «Jardim com um grande chafariz de arquitectura, o qual a seu tempo se abrirá e dentro na sua fábrica esconderá Diana que está dormindo. Este chafariz estará sobre um escotilhão por onde depois de se fechar descera Diana e subirá outra figura que aparecerá a seu tempo. Sai o Demónio vestido de gala e Ernesto» (MS I, f. 59v). Até ao final da cena sucedem-se as entradas e saídas de Diana, sempre por escotilhões, distribuídos por diversos locais do palco<sup>15</sup>. Reserva-se para a cena final uma espectacular transformação repentina, à vista do público, transformando-se uma «Sala ricamente iluminada» (MS I, f. 71v) «em penhascos e mar com uma torre na praia» (MS I, f. 74v). Da janela do castelo Pedro e Diana vêem sair dois leões que à ordem de Bayarde se recolhem, surgindo no mar um navio em que o par amoroso embarcará, partindo sem demora.

---

15 Na terceira parte da Comédia, uma indicação cénica, informa: «Com trovoadas se funde a fonte pelo escotilhão do meio» (MS III, f. 22v)..

Na segunda Parte de *O Mágico de Salerno*, comédia em 3 actos e 13 cenas, são interlocutores:

Fabrizio, governador; Pedro Bayarde; Diana, sua esposa; César, primo de Diana; Júlia, sua esposa; Joanino, filho de Pedro e Diana; Pedrinho, filho de Pedro e Diana; Nise, criada de Diana; Chamorro, criado de Pedro; Domeniquim, sevandija; Solimão, rei africano, Aldoradim, seu irmão, Alcacer, mouro, o Demónio; Celim, mágico; um passageiro; quatro índios; quatro gigantes; quatro mouros; quatro mouras; um sargente e soldados; os sete vícios: a soberba, a avareza, a ira, a inveja, a gula, a luxúria, a preguiça, e diabos.

A comédia principia com o recurso aos mais comuns aparatos cénicos herdeiros do teatro barroco: um alçapão, por onde sai o Demónio, e uma uvem que transporta «Pedro e Diana que trazem pela mão os meninos» (*MS II*, f. 1). Digno de nota é o facto de a cena transcorrer num local oposto a um local de fantasia, onde ocorrem episódios mágicos: «Baixa do ar uma venda em que vem Domeniquim, Chamorro e Nise, em traje de peregrina» (*MS II*, f. 8); durante a acção na venda «as garrafas voam» (*MS II*, f. 11) e quando Domeniquim «Vai a entrar na taberna, esta voa e de trás estava Pedro e Diana conversando» (*MS II*, f. 11v). O reforço do imaginário fantasioso, essencial à mágica, dá-se com a representação de povos estrangeiros, com seus hábitos e costumes, presumo que vestidos a preceito. Na 2.<sup>a</sup> cena, chegam à costa italiana «Solimão, mouros e mouras e da outra parte Aldoradim, alcaide e Júlia e canta Celim». Se na primeira parte os espectadores mais cultos reconheceriam a representação dos ventos, aqui teriam de reconhecer a dos elementos, na 3.<sup>a</sup> cena, pois as ninfas já lhes eram familiares: «Descem quatro carros com quatro ninfas que figuram os quatro elementos e cantam as ninfas» (*MS II*, f. 21). Ainda no âmbito do extravagante, a decapitação representada no festim do final do acto 1, quando Pedro, para impressionar Solimão exhibe

os seus poderes mágicos: «Passa uma laranja e cai a cabeça de Celim sobre a mesa do Rei» a cena requer a utilização de uma cabeça postiça, que ainda consegue afirmar «morto estou» (MS II, f. 23v). O acto II faz uso dos elementos praticáveis que o público reconhece da primeira parte e eventualmente de outras peças. Desta vez «Baixa o Demónio sobre uma nuvem» (MS II, f. 28v) e a transformação de artefactos dá-se de uma forma retórica visual mais complexa. Para Salvar Diana, raptada por Aldoradim, Pedro recorre às artes mágicas e a «rocha que está no mar se converte em navio», «o qual não corte o mar mas sim o vento» (MS II, f. 32). Parece-me que ao contrário do modo de suspensão da nuvem que, tanto quanto sei, se move apenas na vertical, o da embarcação deveria permiti-la cruzar o espaço, provavelmente suspensa sobre o palco, na horizontal, depois de elevar-se. É de realçar um número que se pode encontrar noutras peças do tempo. As estátuas parlantes, neste caso cantantes, e instrumentistas musicais que adornam um «Jardim com estátuas de Jaspe, com instrumentos nas mãos que tocam a seu tempo. Uma fonte com uma estátua de Vénus a qual cantava» (MS II, f. 36v). O acto termina com uma tempestade que leva cadeiras pelo ar, ao som de trovões e ventos fortes, escurecendo a sala, como fora já visto na primeira parte. No final, «Pára a tempestade, aclarece o teatro e vão voando todos quatro» (MS II, f. 46). O acto III é habitado por um novo conjunto de personagens, «quatro índios e o Demónio de índio», «quatro gigantes» e uma galeria de estátuas que representam os setes pecados capitais – Soberba, Gula, Inveja, Avareza, Preguiça, Luxúria, Ira (MS II, f. 56) – e se auto-identificam, para alívio do público.

A terceira parte de *O Mágico de Salerno* acrescenta mais uma cena, é uma comédia em 3 actos e 14 cenas, com as pessoas:

Pedro Bayarde, mágico; Diana, sua esposa; Nise, criada de Diana, Fabrício, governado; Lésbia, filha de

Fabício; Felizarda, filha de Fabício; D. Raimundo, homem, virtuoso; Domeniquim, ermitão, César, primo de Diana, Chamorro, criado de Pedro; um piloto, um criado, duas estátuas, ninfas marinhas, dançarinos; marinheiros; quatro damas; quadrilheiros; Demónio e soldados.

Apesar de suprimida pela censura, e de não ter sido representada, como já mencionei, a terceira parte da comédia mágica tem início num ambiente fantasmagórico, propício a incidentes sobrenaturais «Átrio em que se descobrirá a sepultura de Pedro Bayarde e no fundo se mostra um templo principiado a edificar. Sai o Demónio por um escotilhão» e anuncia que tomará a forma de Pedro Bayarde (*MS III*, f. 1v-2v). Os carros são puxados por aves nocturnas, as ninfas que as montam substituídas por mulheres vestidas de negro com tochas. No entanto as ninfas não foram dispensadas e regressam, na 2.<sup>a</sup> cena, desta vez cavalgando seres marinhos, num cenário marítimo:

Aparece o mar magnificamente adornado de ninfas montadas em monstros marinhos com instrumentos nas mãos, e veios de prata nos rostos, e por entre estas meios-corpos de sereias, e vinha chegando à praia a galera ricamente ornada. Esta cena se descobre ficando as figuras no teatro ao som de instrumentos e cantando» (*MS III*, f. 16).

O Demónio (Pedro), Diana e Nise «embarcam ao som do coro das ninfas e sereias que cantando vão acompanhando o escaler» (*MS III*, f. 17. As árvores que se abrem que foram utilizadas na primeira parte voltam ao palco na 3.<sup>a</sup> cena deste acto de onde «saem seis figuras de jardineiros que formam uma contradança», provavelmente para ser executada pelos bailarinos italianos, «acabada a contradança se recolhem às árvores as quais se fecham logo» (*MS III*, f. 20). O movimento necessário para a entrada e saída das árvores praticáveis leva-me a presumir a existência de um sistema de estruturas sobre rodas

que se moviam em carris a partir do subpalco de modo a permitir entrada, saída e utilização destes pesados elementos sem risco para o espectáculo ou para os actores. As personagens incomuns continuam a enriquecer a trama. Na 1.<sup>a</sup> cena do acto II em contraponto dos gigantes da comédia anterior aparecem seis anões provavelmente usando os chapéus e cabeças apontadas nas contas do teatro<sup>16</sup>. É nesta cena, também, que um novo elemento aparece à vista do público com maior fulgor, o fogo. Um armário praticável que permite inúmeras entradas e saídas é por fim utilizado por uma personagem que «Tira a espada, abre o armário e sai dele o Demónio vestido de mágico, com quatro figuras de diabos, cada um com o seu foguete nas mãos, os soldados deixam as armas e fogem» (*MS III*, f. 36). A cena acaba, como de costume, com o Demónio a desaparecer por um alçapão e a sair em chamas. A cena 4.<sup>a</sup> apresenta ao público a «Perspectiva de um magnífico palácio, com vidraças iluminadas e portas fechadas. Sai Fabrício pelo bastidor próximo» (*MS III*, f. 40). A passagem para a cena 5.<sup>a</sup> é feita à vista do público, mostrando a transição do exterior para o interior: «Ao som de instrumentos, desaparece a frontaria do palácio dividida em pedaços, e fica o teatro na seguinte (cena uma) sala no interior, transparente com um elevado trono no respaldo em que estarão sentados Diana e Bayarde; dos lados estarão alabardeiros. Em um escotilhão estará enterrado Chamorro, de sorte que só lhe apareça a cabeça» (*MS III*, f. 41v). Quanto a animais, apresentam-se nesta terceira parte da comédia cavalos, numa cena de teatro dentro de teatro em que «Sai César e Felizarda em um carro de preto e ouro tirado por dois cavalos da mesma cor. Felizarda faz a figura de Prosepina e César de Plutão» (*MS III*, f. 45). Na 2.<sup>a</sup> cena do acto III surgem personagens alegóricas que trazem consigo insígnias que as identificam, todas com direito a entradas aparatosas: «Vai

---

16 «Por gastos com os chapéus e cabeças dos anões – 2\$480» (*CBA*, f. 80).

subindo um monte coroado de árvores muito formosas e no meio dele uma gruta em que vem a figura da Ciência coroada de louro com um espelho na mão e uma tocha acesa na outra» (*MS III*, f. 62). Depois de executada a parte lírica pela actriz que desempenha o papel de Ciência abre-se «o monte em dois pedaços e aparece a seguinte cena 3.<sup>a</sup>, Sítio delicioso todo iluminado, quatro pavilhões adornados magnificamente. Debaixo deles estarão a Formosura que será uma dama coroada com uma lauréola de lírios, uma lança na mão, e na outra um espelho. A Riqueza que será outra dama com lauréola de pedrarias e uma coroa na mão, vestida o mais rico que possa ser. A Fortuna com uma roda dourada na mão e os olhos vendados. A Alegria com uma flauta em uma mão e na outra um ramalhete o mais vistoso que puder ser» (*MS III*, f. 63). Pelo palco «Desce a Fama vestida de branco montada em uma águia com um clarim na mão e na outra uma tocha acesa e fica sobre o monte e canta» (*MS III*, f. 64). A cena termina «Ao estrondo de grande trovoadas se desfazem as tramóias» (*MS III*, f. 66). No final, retoma-se o cenário do acto 1.

A quarta parte da comédia *O Mágico de Salerno* continua a articular-se em 3 actos, reduzindo-se as cenas para 9, em que falam as seguintes pessoas:

Fabricio, governador; D. João da Ribeira, esposo de Diana; Diana, esposa de D. João; Nise, criada de Diana; Chamorro, criado de D. João; Domeniquim, sevandija; Celim, africano; Zara, sua esposa; Ferrabraz, africano; Demónio; quatro pretos; quatro muros; quatro embuçados; quatro mouras; númens fabulosos.

A cena 1.<sup>a</sup> do acto 1 cativa de imediato o entusiasmo do público que verá crescer à sua vista, por artes mágicas, uma árvore, que, ao abrir-se – truque já conhecido – desvenda não uma figura, como acontecera nas partes anteriores da comédia, mas uma tenda de campanha, com uma cadeira que, por sua

vez, se transforma no Demónio. Prisioneiras do governador, Fabrício, acusadas de feitiçaria, Diana e Nise recebem de Domeniquim o livro de magia de Pedro Bayarde, lendo em voz alta o que se irá passar: «O que quiser encontrar / alívio em suas penas, / lenitivo em seus pesares, / ponha esta árvore na terra, / que em seu fruto está seu bem / se esperar que a árvore cresça» (MS IV, f. 6). Depois de pousar o livro no chão «Vai crescendo a árvore muito copada e formosa no sítio em que pôs o livro, e depois de crescida lançará flores, de repente» (MS IV, f. 6v). Habituada aos prodígios da magia, Diana, ao contrário, certamente, do público não se maravilha com a aparência, e interpela-a, obtendo resposta do demónio, que fala ao mesmo tempo que «Abre-se a árvore e fica transformada em uma tenda de campanha com uma cadeira no meio», mas quando Diana se vai sentar «Transforma-se a cadeira no Demónio vestido de galã e desfaz tudo» (MS IV, f. 7). Se normalmente se associa o vestuário das mágicas a luxo e exuberância, a verdade é que ao mesmo tempo se tenta recriar um certo realismo quando a cena exige que os espectadores reconheçam pobreza ou desgraça. Assim, nesta primeira cena Diana e Nise apresentam-se em «hábitos humildes» (MS IV, f. 1) e na 2.<sup>a</sup> cena D. João e Chamorro encontram-se numa masmorra vestidos de escravos mouros» (MS IV, f. 8v), ou ainda numa cena doméstica, na cena 1.<sup>a</sup> do acto II, quando «Baixa Domeniquim em cima de uma cama, fingindo ter tosse» e «Salta fora da cama, a qual sobe» (MS IV, f. 30v), provocando, talvez o riso do público. Mais uma vez o palco recebe animais que transportam as personagens, já conhecidos do público, aves e cavalos, sendo accionados todos os mecanismos que permitem simultaneamente movimentos de ascensão e de descida «Vem descendo Diana em um carrinho pequeno, tirado por duas aves e trará uma tocha acesa» (MS IV, f. 14), «Baixa o Demónio montado em um cavalo» (MS IV, f. 15), terminando a cena com um número musical: «Com este coro sobe Diana no seu carrinho. D. João no cavalo e o Demónio irá descendo pelo escotilhão de sorte que desaparecerá tudo ao mesmo tempo» (MS IV, f. 16). A cena 3.<sup>a</sup> tem início

numa praia na costa de Salerno, onde surge a inevitável embarcação. A cena de interior passa-se num palácio que revela personagens novas – seis índios negros – inicialmente imóveis, como estátuas, cada um sobre seu globo, à laia de pianha, que ganham movimento à medida que a música incita à dança, numa composição paralela à das estátuas musicais da segunda parte da comédia. O cenário palaciano, as vestes ricas, as feras domesticadas que cercam o governador Fabrício preso dentro e uma gaiola, dão lugar, à vista do público, «Transforma-se de repente a cena em uma praça de armas cercada de artilharia. O trono transforma-se em um baluarte alto, e em cima dele ficarão Nise, D. João e Diana. A cada peça aparecerá um soldado com morrão aceso e a gaiola voa» (*MS IV*, f. 25v). Logo de seguida «Desaparece tudo com trovoadas» (*MS IV*, f. 26), para regalo do espectador. As visualizações vão-se sucedendo, sempre com truques de aparecimentos e desaparecimentos, subidas e descidas de artefactos, figuras alegóricas, animais, desta vez águias e serpentes, estruturas que se abrem e fecham, transformações de humanos em papagaios, com finais de actos com aparente destruição de todo o cenário provocada por uma tempestade, após o que «aclarece o teatro», ficando a cena transformada «em campo» (*MS IV*, f. 45v). O último acto reabilita o mobiliário voador; agora Zara que desce dormindo sobre um canapé, até chegar às tábuas do palco de onde é apeada pelas figuras mouras que «tiram-na e a põem nas almofadas e voa o canapé» (*MS IV*, f. 48v). Mais tarde, todas as figuras exóticas desaparecem pelos alçapões. Uma nova transformação de figura é proposta, desta feita de falso género. Aos olhos dos espectadores a Diana, que se apresentara travestida de mouro, «voa-lhe o roupão e o turbante e fica de mulher» (*MS IV*, f. 53). Para a apoteose final, a «vista de sala» altera-se e «ao som de uma alegre sinfonia se vai levantando em um castelo que toma o teatro todo. Um magnífico palácio e colunas, nichos e estátuas, tudo de perspectiva e no meio um pavilhão com o gabinete com dois assentos de onde a seu tempo se sentarão Diana e D. João, e, em chegando à medição, parará»

(MS IV, ff. 58v-59), cenário de onde voarão os dois desposados, Diana e D. João. A rubrica final já não especifica os objectos da cena mas apenas os dispositivos cénicos que os fazem mover: «Ao compasso do coro vão subindo as máquinas e o demónio se vai pouco a pouco pelo escotilhão sumindo, de sorte que tudo acaba ao mesmo tempo» (MS IV, f. 62v).

Da leitura e análise das principais indicações cénicas, implícitas e explícitas, das partes da comédia *O Mágico de Salerno* representadas ou previstas representar no Teatro do Bairro Alto entre 1767 e 1775 recolhem-se elementos que ajudam a compreender a história do espectáculo e das máquinas que serviam cada função. Para lá da cena, debaixo do palco, atrás dos bastidores, na teia e até nos camarotes um conjunto de operários anónimos operava todo o género de máquinas e mecanismos que auxiliavam a representação de modo que tudo acontecesse sem percalços. Tal como no final da quarta parte acima transcrito, também no final da cena 3.<sup>a</sup> do acto III se referem em geral os equipamentos utilizados na produção de efeitos: «Ao estrondo de grande trovoadas se desfazem as tramóias» (MS IV, f. 66). Parece-me, também, que a tradução / adaptação dos originais de Juan Salvo y Vela terá sido realizada pelo autor/tradutor «residente» do Bairro Alto, que estaria familiarizado com a estrutura técnica da caixa do teatro, já que deixa ao critério do maquinista a escolha para a retirada do palco dos trastes e adereços cénicos no final do acto II, da quarta parte: «Ao som de uma trovoadas desaparece a cena despedaçada. Os nichos voarão e o resto irá por escotilhões ou para os lados» (MS IV, f. 45v).

Elementos fundamentais às entradas e saídas são os bastidores, que normalmente se pintam em perspectiva com a vista de fundo. A preparação das cenas mais complexas, como o retorno a uma cena anterior, não se faz à vista do público, recorrendo-se ao pano, como documenta uma rubrica da cena 3.<sup>a</sup> do acto II da quarta parte: «Levanta-se o pano e aparece a cena antecedente. Estarão Zara, Fabrício e D. João,

como amortecidos» e «Sobe pelo escotilhão Chamorro transformado em papagaio» (*MS IV*, ff. 44-44v)

Das *Contas do princípio do teatro da Casa da Ópera do Bairro Alto* é possível recuperar tipos de materiais utilizados na construção dos adereços e artefactos móveis e praticáveis a usar nas várias partes da comédia. Alguns podem dar indicação do tipo de acabamento aplicado, como tintas e veladuras, vernizes, etc., com fim de criar verosimilhança e, assim, satisfazer o gosto e quase exigência quer do público quer dos censores. Ainda na quarte parte, uma rubrica da cena 4.<sup>a</sup> do acto 1 é bem explícita quanto ao efeito pretendido: «Baixa uma gaiola que finge ser de ferro e fica Fabrício dentro dela» (*MS IV*, f. 23). O verbo fingir significa que os espectadores devem ver uma gaiola feita de ferro.

Suponho que a mesma sensação devesse ser causada pelas animálias. Os leões, que têm movimento autónomo e deambulante devem ter sido animados por comparsas, no interior de trajés. Mais difícil é conceber as aves e os monstros marinhos que figuras humanas montam, voando no ares ou rasgando as ondas. Estruturas inanimadas construídas em madeira ou gesso cartonado? Para os cavalos sabemos que se pagou a um José António 4\$000 para consertá-los e fazer várias pastas (papier-mâché?) (*CBA*, f. 105).

O elenco previsto pelos empresários do Teatro do Bairro Alto para as quatro partes de *O Mágico de Salerno* deveria ter sido sempre o mesmo, pelo menos no que aos protagonistas dizia respeito. No final da segunda parte, Pedro Bayarde, a figura masculina central das duas primeiras partes, morre. No início da terceira, que, ao que tudo leva a crer não chegou a ser representada por proibição da Real Mesa Censóeria, «Sai o Demónio por um escotilhão» e anuncia que tomará a forma de Pedro Bayarde (*MS III*, f. 1). O actor que antes interpretou a personagem de Pedro Bayarde ergue-se do túmulo em figura de Demónio. Pode ser que o público ainda não o saiba, mas a revelação dá-se simultaneamente ao coro feminino que se acerca da campa e ao espectador: «Vão as mulheres ao

sepulcro, ele tirou a pedra e vem saindo o Demónio na figura de Pedro que será o mesmo cómico que representou a parte dele na comédia antecedente e todas» (MS III, f. 3). As actrizes principais terão sido certamente Maria Joaquina e Cecília Rosa de Aguiar, para quem as *Contas do princípio do teatro da Casa da Ópera do Bairro Alto* (1761-1770) regitam variadas vezes o pagamento pela composição de novas árias a executar nas duas primeiras partes da comédia. Quando o elenco fixo do teatro não supria as necessidades, eram contratados extraordinariamente, como aconteceu com os rapazes que desempenharam os papéis de filhos de Pedro e Diana (cf. p. XX).

A acomodação do original espanhol ao contexto português extravasa o domínio linguístico. O adaptador insere por mais de uma vez referências à realidade lisboeta sua contemporânea. Na 1.<sup>a</sup> cena do acto III da primeira parte destaca-se o diálogo entre Nise e Chamorro, o par amoroso de criados, que convoca num tom jocoso a ópera italiana que se apresentava com *castrati*, nestes anos apenas nos teatros régios.

NISE Olha, estava eu no meu quarto,  
dormindo. De repente ouço  
tocar uma sinfonia.  
Muito estremunhada, acordo.  
Uma companhia vejo  
com damas, galãs e bobos,  
barbas, lacaios, etc.,  
e me recitaram logo  
uma comédia italiana  
de bufas, bem malcheirosas.

CHAMORRO De repente?

NISE De repente.

CHAMORRO Só podem, pelo que noto,  
de repente uma comédia  
representar os demónios.

- NISE Sabiam tão bem as partes  
que não ralhavam com o ponto.
- CHAMORRO Esses miseráveis sempre  
pagam os erros dos outros.
- NISE O primeiro homem cantava  
como mulher. Era assombro.
- CHAMORRO É que seria daqueles  
que de frangos passam logo  
para capões por não serem  
galos de casta.
- NISE Assim próprio.
- CHAMORRO Boa gente. Muitos bravos  
lhe havia dar o auditório.
- NISE O quarto de camarotes  
estava cheio em redondo.  
E se desfez em um instante  
tudo à vista dos meus olhos
- CHAMORRO Que companhia de éguas  
para andar o mundo todo.  
Vinha também dançarinos?
- NISE Lá vi um Diabo coxo  
que até no teto saltava (*MS I*, ff. 57-58).

A música italiana volta a ser referida em tom mordaz no acto III da segunda parte da comédia, quando Chamorro, recorrendo ao mesmo gracejo um pouco grosseiro que a homonímia entre os naipes operáticos cómicos em italiano, normalmente baixo ou barítono, e a flatulência, em português, avalia o canto dos índios:

- CHAMORRO Oh que belo cantar, se não me engana  
o ouvido. Isto é música italiana.  
Destes diabos todos se faria  
de comédia uma brava companhia  
sem que perdesse o nome verdadeiro  
de bufos e de bufas, pelo cheiro (*MS II*, f. 53v).

Pelo que atrás fica evidente é que nos derradeiros anos da década de 60 e meados da seguinte do século XVIII se está perante um tipo espectáculo de grande aparato e extravagância, de efeitos visuais exuberantes que irão irritar os espíritos austeros de alguns censores nos finais do século. O gosto das elites já tinha mudado e dele se faziam eco as penas dos revedores das instâncias censórias. Quando Francisco Xavier de Oliveira examina a tragédia *Electra*, de Francisco Dias, afirma no seu parecer de 5 de Outubro de 1798, em abono do autor e da composição:

Também aqui não se acham transformações como nas *Variiedades 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 cabriolas<sup>17</sup>.

No mesmo sentido da condenação dos efeitos visuais propostos para os palcos sobre a literatura dramática já em 1787 o editor da tragédia *O Cid*, de Corneille, que constuiu o n.º 1 da colecção «Teatro Estrangeiro» publicada pela Tipografia Rollandiana, alertava na «Prefação»:

Faz muita diferença o ver ou o ouvir. Nas peças trágicas e cómicas, o poeta nos faz ver o que só ouvimos nos outros autores. Quantos vícios não corriam desenfreadamente na França sem terem termo. Apenas apareceram escritos teatrais, muitos se emendaram. Todavia tem estes escritos às vezes seus perigos, se não são feitos por uma

---

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

pena habilidosa, e acautelada, para evitar que em lugar de emendar os costumes não sejam escola de vício, da desenvoltura, e que tornem os homens piores, ou, em vez de ridicularizar o vício, ataquem em particular os homens ou os usos bem estabelecidos, ou, finalmente, em que se vejam lances mágicos, extravagâncias, homens voando e estátuas falando, de cujos escritos se não possa tirar outra utilidade mais do que o arrependimento de se terem lido<sup>18</sup>.

Em 1775 encerra a sua actividade e é desmatelado o Teatro do Bairro Alto. O sócio fundador João Gomes Varela que o gerira com êxito até abandonar a Sociedade que o explorava em 6 de Julho de 1770, abriu em Lisboa, em 1782, um novo teatro público, na Rua do Salitre, que integrava um vasto complexo de diversões. Após a sua morte em 1786, é o filho António Gomes Varela que toma conta do negócio.

Por coincidência, ou talvez não, assina a 26 Março de 1787 um contrato de arrendamento, por quatro anos, da Casa da Ópera do Salitre com Paulino José da Silva, um negociante de ferragens, fornecedor dos teatros de Lisboa, e que desde 1775 expandira a sua actividade comercial à exploração de espaços teatrais. Os termos do contrato são os regulares. No entanto, uma das cláusulas salvaguarda o cenário estipulando que «ele rendeiro receberá o cenário que actualmente tem a casa por um inventário e o entregará no fim deste arrendamento»<sup>19</sup>. Contudo, exclui-se do conjunto o cenário mais recente, pois o contrato determina que as «vistas novas, que estavam para a obra do *Mágico*, se poderá servir delas contanto que nem nos bastidores nem nos panos das ditas vistas poderá ele rendeiro mandar pintar coisa alguma, por dever fazer entrega de uma

---

18 *O Cid*, Lisboa, na Tipografia Rollandiana, 1787, pp. 5-6.

19 Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ADL, 9.º CNL, cx. 13, liv. 61, f. 63.

e outra coisa na mesma forma que as recebe»<sup>20</sup>. Penso que a referência possa ser a um (novo) cenário pintado para o *Mágico de Salerno* a usar numa parte nova da comédia ou na reposição das representadas no Teatro do Bairro Alto, podendo alguns dos elementos ter transitado com o seu proprietário para o Teatro do Salitre. É bem possível que João Gomes Varela estivesse a preparar a montagem da mágica quando morreu, e, por isso, as novas vistas estivessem ainda em acabamentos ou a ser montadas quando Paulino José da Silva arrenda o teatro. Sabemos que o cenário e guarda-roupa são elementos dispendiosos, no caso de *O Mágico de Salerno*, parecem ter tido pouco uso nas escassas representações no Bairro Alto, malgrado o apreço do público pela peça.

Alguns anos mais tarde, António Gomes Varela move uma acção cível de Penhora e Embargos contra Francisco José de Faria, empresário que ocupa o seu Teatro do Salitre, por falta de pagamento das rendas.<sup>21</sup> Integra os Autos uma rara relação dos figurinos, adereços, trastes e cenários da Companhia com data de 26 de Fevereiro de 1803, de que saliento as peças que me parecem relacionar-se directamente com a representação de mágicas:

Nove vestidos de transformação  
Oito camisas de algodão de comparsas que serviram  
na primeira mágica  
Doze jalecos e doze calções da segunda mágica  
Trinta jalecos brancos da dança turca  
Vinte e dois calções ditos  
Dezoito jalecos azuis  
Treze vestidos azuis dos comparsas, de transformação

---

<sup>20</sup> *Idem*.

<sup>21</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério do Reino, mç. 737, proc. 60.

No que diz respeito ao guarda-roupa é de sublinhar a diversidade e riqueza de tecidos, cores, pormenores de enfeites, e até de tipologia de personagem/actor, sendo de realçar o número de algumas peças, que pode ser indicativo do número de figuras do elenco, corpo de baile, coralistas, comparsas, etc.

Quanto aos cenários e adereços cénicos, o documento dá conta de variadas vistas, algumas delas complexas, com número elevado de bastidores e bambolinas. Despertam a atenção os equipamentos de transformação e os animais, de que reconheço dos primeiros as árvores e dos segundos a águia de voo exibidos em variadas partes de *O Mágico de Salerno*:

Folha de Flandres  
Um prato da dita, de transformação  
Uma espada de transformação  
Uma porta de pedras soltas, de transformar  
Um camelo de transformar  
Uma águia de voo  
Dois dragões  
Um bambolim de voo  
Uma mesa de transformação  
Duas peças de grutas a meio  
Um trono de transformação  
Uma árvore de transformação  
Um pano pequeno de gruta  
Onze cordas de alçapões

Este inventário aponta para uma aptidão e costume do Teatro do Salitre apresentar repertório fantástico. Neste caso o hábito parece fazer o monge e no ano seguinte Pina Manique ordena que o Teatro da Rua dos Condes se destine as óperas cómicas e se requeiem as mágicas para o Salitre, como já comentei em ensaio anterior (Henriques 2024b: 28).

É possível que, tal como acontecera com o seu antecessor Teatro do Bairro Alto, o palco do Salitre tivesse sido construído a pensar na representação deste género e, como tal, estivesse

dotado de todo o tipo maquinaria, tramóias, cenário, adereços transformáveis, etc, fundamentais às visualidades e ilusionismo de que depende o sucesso das mágicas.

Desconhece-se se alguma vez foi representado no palco do Salitre alguma das partes de *O Mágico de Salerno*. Mas décadas mais tarde, em 1827 ali estreou uma sequela da comédia mágica que parecia continuar subsidiária do sucesso alcançado noutros tempos: *Amor amizade e magia ou o discípulo do Mágico de Salerno protegendo os amantes perseguidos*.

Em meados do século XIX, o público da capital podia assistir em todo o seu esplendor à representação de mágicas difundida amplamente em todos os palcos da cidade. É de sublinhar que o Teatro das Variedades foi inaugurado a 1 de Fevereiro de 1858, com a comédia mágica *A lotaria do Diabo*, em 3 actos e 19 quadros, de Francisco Palha e Joaquim Augusto Oliveira, com dezenas de récitas até Novembro desse ano, repetindo-se mais tarde noutros teatros.

Mais do que o mérito do autor do texto a representação de uma mágica depende sobretudo da ilusão criada pelo luxo cénico, cabe aos cenógrafos a construção de um cenário e decorações deslumbrantes, aos pintores os telões de ambiente fantástico, aos maquinistas as tramóias e maquinismos engenhosos, aos carpinteiros os cenários e trastes, às pessoas responsáveis pelo movimento do aparato cénico a prontidão para os fazer entrar e sair nas altura certa, ao figurinista os trajes sumptuosos ou exóticos de princesas, ninfas, mágicos, feiticeiras, génios, demónios, gigantes, monstros, anões, seres alados, para que tudo concorra de modo a responder às necessidades do texto, quer seja numa floresta mágica, num castelo encantado, num reino sobrenatural, etc.

Os constantes voos, naufrágios, tempestades, entradas e saídas de cena, cenários praticáveis e de transformações e muitos outros efeitos cénicos dependiam de grande variedade de equipamento, máquinas e maquinismos acionados por cordas, tambores, varas, roldanas, pesos e contrapesos que eram operados por uma numerosa equipa invisível que fazia entrar

e sair, aparecer e desaparecer, voar e deslizar pela cena actores, trastes, artefactos, telões, com o objectivo de agradar ao público, motor da actividade empresarial e artística do teatro.

## BIBLIOGRAFIA

- Camões, José (2017). «Antinori-Avondano: a Ópera da Estrela ou fracasso de uma empresa teatral lusoitaliana». *Estudos italianos em Portugal*. Nova série, n.º 12, pp. 225-236.
- Ferreira, Licínia Rodrigues (2019). *O Teatro da Rua dos Condes, 1738-1882*. Lisboa: (s.n.). Tese de doutoramento em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Gomes, Francisco Luís Rosa Ferreira (2012). *O Teatro da Graça na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: (s.n.). Dissertação de mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Henriques, Bruno (2013). *Teatro D. Fernando: um teatro de curto prazo*. Lisboa: (s.n.). Dissertação de mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- (2024a). *O sítio do Salitre em Lisboa Um século de diversões: teatro, touros e outros jogos*. Lisboa: (s.n.), Tese de doutoramento em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- (2024b). *As “Mágicas”, condescendência ao gosto (I)*, in *Ponto – História do teatro em Portugal Revista*, Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, pp. 25-46.
- Martins, Ana Rita (2017). *A fábrica do Teatro do Bairro Alto (1761-1775)*. Lisboa: (s.n.). Tese de doutoramento em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.